



**T.C
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GRAFİK ANASANAT DALI**

**SOSYOLOJİK ARAŞTIRMA SÜRECİNDE TOPLUMCU BELGESEL
FOTOĞRAFIN KULLANIMINA BİR ÖRNEK; HOCALI KATLIAMI**

Tuğba ÜREKLİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN: Prof. Dr. Ali M. BAYRAKTAROĞLU

ISPARTA, 2013

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
.....GRAFİK..... ANASANATDALI

Bu tez 09/12/2013 tarihinde Aşağıdaki Jüri Üyeleri Tarafından Oy Birliği/Oy Çokluğu ile Kabul Edilmiştir.

DANIŞMAN

(Varsa II. Danışman)

ÜYE

ÜYE

Ünvanı, Adı Soyadı Prof. Dr. Ali M. BAYRAKTAROĞLU İmza: 

Ünvanı, Adı Soyadı Prof. Dr. Mevlüt ALBAYRAK İmza: 

Ünvanı, Adı Soyadı Doç. Dr. Ümit AKCA İmza: 

Ünvanı, Adı Soyadı İmza:

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

İmza ve Mühür

.....

SDÜ Güzel Sanatlar Enstitü Müdürü



Bu çalışma.....tarafından desteklenmiştir.

Proje No:

T. C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları aldığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim (.09./12./2013).

Tezi Hazırlayan Öğrencinin
Adı ve Soyadı

.....Tuğba Ürekli.....

İmzası

..........

SUNUŞ

“Sosyolojik Araştırma Sürecinde Toplumcu Belgesel Fotoğrafın Kullanımına Bir Örnek; Hocalı Katliamı” başlıklı tez çalışmamda, toplumsal yaşamın görsel olarak incelenmesi tartışmalarında fotoğrafın üstlendiği rolün önemi ve gerekliliği, sosyolojik yaklaşımlarda ve araştırmalarda odak noktası olarak fotoğrafın ne tür yeni olanaklar yaratabileceği, yeni sosyolojik araştırmaların görsel olarak nasıl beslenebileceği, toplumcu belgesel fotoğrafın savaşlarda “kanıt” olarak toplumsal bilinç oluşturmadaki rolü ve etkisi fotoğraf örnekleriyle açıklanarak incelenmiş, toplumcu belgesel fotoğrafın savaşlarda “kanıt” olarak etkisi ve gücü tanımlanmıştır. Bu bağlamda örneklem olarak incelediğimiz Hocalı Katliamı, 20. yüzyılın sonlarında dünyada gerçekleşen en korkunç olaylardan birisi olup, vahim boyutu basına yansıyan fotoğraflarla daha net anlaşılabilir bir faciadır. 21. yüzyılda, sürekli örtbas edilmeye çalışılan bu toplumsal faciayı “ifşa” eden fotoğraflar, tanıkların anlatımları ile sorgulanmakta ve insanlığın ortak vicdanı olarak bir kez daha tarihe kaydedilmektedir.

Bu çalışmayı yapmamın en önemli nedeni, kamuoyunda tespit edilen fotoğrafların varlığına dikkat çekmek ve herhangi bir şekilde “örtbas edilmelerini” engellemek gayretidir. Aynı zamanda, olayın tanıklarıyla “ifşa” edilen bu görüntülere, yani fotoğrafların belgelediği ve toplum üzerinde yarattıkları dehşet duygusunun çok ötesinde bir boyutu olduğunu göstererek, başkalarını da “tanık” olmaya davet etmektir. Belirtmek gerekir ki, bu çalışmanın odak noktası olan “katliam fotoğrafları”, propaganda amaçlı ve kurgusal olmayıp, “nesnel” ve “gerçeğin kanıtı” olarak üretilen görüntüler olarak algılanmalıdır.

Kapsamlı çalışma sonrasında ortaya çıkarılan Hocalı Katliamı olayı ve fotoğrafları için yerli ve yabancı kaynaklardan yararlanılmıştır. Bu çalışmanın oluşmasında, gösterdiği anlayış ve ufuk açıcı yönlendirmeleri için danışmanım Prof. Dr. Ali M. BAYRAKTAROĞLU’na bilgi ve kaynakları benimle paylaşan Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü öğretim üyesi Doç. Dr. Gamze Toksoy’a ve Tarih Bölümü öğretim üyesi Prof Dr. Nesrin Sarıahmetoğlu’na, bana daima destek olan çok kıymetli aileme ve sevgili arkadaşım Mukaddes Çetin’e teşekkür ederim.

Tuğba ÜREKLİ
ISPARTA, 2013

ÖZET

SOSYOLOJİK ARAŞTIRMA SÜRECİNDE TOPLUMCU BELGESEL FOTOĞRAFIN KULLANIMINA BİR ÖRNEK; HOCALI KATLIAMI

Tuğba ÜREKLİ

Süleyman Demirel Üniversitesi,

Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi,

Yıl: 2013, Sayfa: 223

Danışman: Prof. Dr. Ali M. BAYRAKTAROĞLU

Görsel çalışmalar içinde oldukça geniş yer tutan fotoğraf, icadından günümüze kadar toplumun farklı alanlarında önemli işlevler üstlenmiş; kimi zaman sanat akımlarını yönlendirmiş, kimi zaman da toplumsal dönüşümlerde etkili olmuştur. Fotoğraf tarihi içerisinde toplumcu belgesel fotoğraf türleri, sosyal bilim araştırmalarında referans olmaktadır. Sosyal yaşamın birçok alanına ilişkin ve özellikle modernizmin yarattığı toplumsal problemlere odaklı bu tür fotoğraflar, görüntülerle çalışmayı amaçlayan sosyologlar için günümüzde temel kaynaklar olarak ele alınmaktadır. Dolayısıyla çalışma kapsamında, Birinci Bölümde, sosyolojik araştırma sürecinde sosyal olgu ve olayları kaydetme aracı ve bunları yorumlama vasıtalarından birisi olarak kullanılmasına ilişkin fikir ve düşüncelere dair veriler örneklerle ele alınmış ve sorgulanmaya çalışılmıştır. Sosyal hayatın keşfedilmesinde görsel imajlar dizisi aracılığı ile iletilen görüş ve değerlendirmelerin, çoğu kez kelimeler dizisi yoluyla bildirilenlerden daha az olmadığı gösterilmeye çalışılmıştır. Sosyolojik iletişim alanlarından birisi olarak görülen fotoğrafın, sosyolojik araştırma esnasında fonksiyonu, kullanımının artıları ve zorlukları açıklanmaya çalışılmıştır. İkinci Bölümde ise tezin ağırlık noktasını oluşturan “toplumcu belgesel fotoğraf”ın etkin kullanım alanlarına değinilmiş ve belgesel fotoğrafın bir alt başlığı olan savaş fotoğraflarının, toplumsal olay ve problemleri yansıtmadaki işlevi üzerinde durulmuştur. Üçüncü Bölümde ise, 1992 Hocalı Katliamı Fotoğraflarıyla ele alınmıştır. Burada yerli ve yabancı basın fotoğrafçılarının kaydettiği fotoğraflar üzerinden ve tanıkların anlatımları da dikkate alınarak bir sorgulamaya gidilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Görsel veriler, Toplumcu belgesel fotoğraf, Azerî, Ermeni, Karabağ, Hocalı.

ABSTRACT

AN EXAMPLE OF THE USE OF SOCIALIST PHOTO DOCUMENTARY DURING THE SOCIOLOGIC RESEARCH PROCESS; THE KHOJALY MASSACRE

Tuğba ÜREKLİ

Süleyman Demirel University, Institute of Fine Arts Graphic Department, Master

Thesis Year: 2013, Pages: 223

Supervisor: Ali M. BAYRAKTAROĞLU

Photograph which is quite large used in visual studies, has assumed important functions in different areas of society from the day of its invention to the present; sometimes directed the artistic currents, and sometimes has been effective in social transformations. In the history of photography, socialist photo documentary has come to be reference for social sciences researches. Those types of photos, related to the various fields of social life and focused especially on the social problems instigated by modernism, have been deemed to be primary sources for sociologists aiming to study with images. Therefore, within the scope of this study, information on the ideas for the use of those images as a means of recording and interpreting the social phenomena and events in the process of sociological research has been given in the first chapter. And it has been tried to be proved that opinions and evaluations transmitted through the sequence of visual images for the exploration of social life have not been less than those transferred through the sequences of words. Also the cons and pros, and during sociologic research, the function of photograph seen as one of the sociologic communication areas have been explained. In the second chapter, the efficient fields of use of the "socialist documentary photography" that has constituted the main point of the thesis have been touched, and as a subtitle of documentary photography the function of war photos in reflecting social events and problems has been discussed. And in the last chapter the Khojaly Massacre of 1992 has been dealt with photographs. Here, through the photos taken by the local and foreign photographers and by the narratives of the witnesses the incidence has been questioned.

Key words: Visual data, Socialist documentary photography, Azerbaijani, Armenian, Karabagh, Khojaly

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1: Edward Weston, Cabbage Leaf Black&White Photography, 1931	11
Resim 2: Paul Strand, Blind, 1916	12
Resim 3: Danny Lyon, The Destruction of Lower Manhattan, 1969	12
Resim 4: Larry Clark, Tulsa, 1971	13
Resim 5: Roger Fenton, Mortar Battery, 1855.....	15
Resim 6: Felice Beato, Angle of North Taku Fort, 1860.....	15
Resim 7: Nuri Bilge Ceylan, Sinemaskop, 2004.....	16
Resim 8: Nuri Bilge Ceylan, Sinemaskop, 2005.....	16
Resim 9: Members of the Yuki tribe in Nome Cult farm (c. 1858).....	17
Resim 10: Bronislaw Malinowski with natives on Trobriand Islands, ca 1918	18
Resim 11.: Gregory Bateson, Bajoeng Gede Bali, 1936.....	19
Resim 12: Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali:,1988.....	19
Resim 13.: Margaret Mead, Bajoeng Gede, 1984.....	20
Resim 14: Lewis Hine (1874-1940), America Journal of Sociology.....	21
Resim 15: Lewis Hine (1874-1940), America Journal of Sociology.....	22
Resim 16: Lewis Hine (1874-1940), America Journal of Sociology.....	22
Resim 17: Bourke-White, Margaret, At the Time of the Louisville Flood.....	23
Resim 18: Life'in ilk sayısının kapağındaki Margaret Bourke-White fotoğrafı.....	23
Resim 19: Walker Evans, for the Farm Security Administration, 1935 or 1936.....	24
Resim 20: W. Eugene Smith, Iwo Jima, Sticks and Stones'(1945).....	24
Resim 21: Robert Capa, Absortion Camp Israel, 1950.....	25
Resim 22: Walker Evans, Familia cubana indigente, 1933	25
Resim 23: Dorothea Lange, Migrant Mother, 1935-47.....	26
Resim 24: W. Eugene Smith, Nurse Midwife Delivering Baby, 1951	27
Resim 25: Arthus Berthand, Gökyüzünden Yeryüzü.....	32
Resim 26: Arthus Berthand, Gökyüzünden Yeryüzü.....	32
Resim 27: A. Douglas Harper, Good Company, A Tramp Life	34
Resim 28: A.Douglas Harper, Good Company, A Tramp Life	35
Resim 29: Phyllis Even, Güzellik Ritüeli	35
Resim 30: Bourke White, Gandhi, 1946	37
Resim 31: Martin Luther King, 1981	38

Resim 32: Martin Luther King, Dayanışma Hareketi, 1981	39
Resim 33: Robert Capa, İkinci Dünya Savaşı, 1939-1945.....	39
Resim 34: Robert Capa, Life, Röportaj, 1939-1945	40
Resim 35: Krzystof Miller, Fotoröportaj	40
Resim 36: Krzystof Miller, Agencja Gazeta, Afganistan 1996	41
Resim 37: Kuba Atys	41
Resim 38: Kuba Atys	41
Resim 39: Kuba Atys	41
Resim 40: Zofia Rydet, her famous series Sociological Record, 1978-1995.....	42
Resim 41: Zofia Rydet, her famous series Sociological Record, 1978-1995	42
Resim 42: M.Thiessen/ Native Man of Sofala, 1845	45
Resim 43: M.Thiessen/ Native Woman of Sofala, 1845.....	45
Resim 44: Frères Bisson, Vallée de Chamonix vue du Chapeau, 1860.....	46
Resim 45: D. Arbus, E. Carmel, J. Giant, taken at Home with His Parents, NY, 1970.....	47
Resim 46: D. Arbus, Child with Toy Hand Grenade in Central Park, NY (1962)	47
Resim 47: D.Arbus, The image on the cover is "Nan and Brian in Bed", 1983	48
Resim 48: D.Arbus, The image on the cover is "Nan and Brian in Bed", 1983	48
Resim 49: Edward Steichen, The Family of Man, 1955	49
Resim 50: Lewis Hine, The Family of Man by Edward Steichen, (1874-1940)	50
Resim 51: Lewis Hine, Child Labor Reform, 1908	50
Resim 52: Dorathe Lange , The Depression Era Photography	51
Resim 53: Jacob Riis Kadınların dinlenme odaları, Batı 47. İstasyon Sokak, 1892..	51
Resim 54: Jacob Riis, Erkeklerin dinlenme odaları, Batı 47. İstasyon Sokak, 1892	52
Resim 55: Bill Aron, Subway, New York City, 1976.....	53
Resim 56: Jacob Riis, Bandits Roots, 1890	56
Resim 57: Lewis Hine, The Littlest Laborers	57
Resim 58: Danny Lyon, Racer, Schereville, Indiana, 1968.....	58
Resim 59: Brassai, Mirrored Wardrobe, 1932	58
Resim 60: Bekar Odaları Ve İç Kalpakçı Çıkmazı	60
Resim 61: Bekar Odaları Ve İç Kalpakçı Çıkmazı	61
Resim 62: Bekar Odaları Ve İç Kalpakçı Çıkmazı	61
Resim 63: Bekar Odaları Ve İç Kalpakçı Çıkmazı	62

Resim 64: Tolga Sezgin'in-Mevsimlik İşçiler, 2005	63
Resim 65: Tolga Sezgin'in-Mevsimlik İşçiler, 2005	63
Resim 66: Tolga Sezgin'in-Mevsimlik İşçiler, Hasankeyf, 2005	63
Resim 67: Tolga Sezgin'in-Mevsimlik İşçiler, Hasankeyf, 2005	64
Resim 68: Aclan Uraz, Çocuk İşçileri, 1987-1991	64
Resim 69: Aclan Uraz, Çocuk İşçileri, 1987-1991	64
Resim 70: Aclan Uraz, Çocuk İşçileri, 1987-1991	64
Resim 71: Aclan Uraz, Çocuk İşçileri, 1987-1991	65
Resim 72: Aclan Uraz, Çocuk İşçileri, 1987-1991	65
Resim 73: Aclan Uraz, Çocuk İşçileri, 1987-1991	65
Resim 74: Aclan Uraz, Çocuk İşçileri, 1987-1991	65
Resim 75: Aclan Uraz, Çocuk İşçileri, 1987-1991	65
Resim 76: Aclan Uraz, Çocuk İşçileri, 1987-1991	65
Resim 77: Aclan Uraz, Çocuk İşçileri, 1987-1991	65
Resim 78: Aclan Uraz, Çocuk İşçileri, 1987-1991	65
Resim 79: Sokak Çocukları, Tolga Sezgin, 2003-2005	66
Resim 80: Lewis Hine, Courtesy George Eastman House, 1931.....	67
Resim 81: Jacob Riis, Five Cents Lodging, Bayard Street, 1889	68
Resim 82: Lewis Hine, Massachusetts, 1911	69
Resim 83: Henri-Cartier Bresson The Hudson and Manhattan, New York 1946.....	69
Resim 84: Ernst Haas, Homecoming Prisoners, 1947-1950	70
Resim 85: Josef Koudelka, Life of Gypsies	70
Resim 86: Josef Koudelka, Life of Gypsies	71
Resim 87: W. Eugene Smith, Fishing in Minamata, 1959	71
Resim 88: W. Eugene Smith, Tomoko Uemura in Her Bath, Minamata, 1972.....	72
Resim 89: W. Eugene Smith, Minamata Disasters, 1972	72
Resim 90: Balkan Savaşı, 1912-1913	74
Resim 91: Balkan Savaşı, Hristiyan propagandası, 1912-1913	75
Resim 92: Balkan Savaşı, Şükrü Paşa'nın Bulgarlara Kılıcını Teslim Edişi, 1913.....	75
Resim 93: Balkan Savaşı, Bulgar propagandası, 1912-1913	76
Resim 94: Paris Komünü, 1871	78
Resim 95: Paris Komünü, 1871	78

Resim 96: 17 Ağustos 1999, Marmara Depremi.....	80
Resim 97: 17 Ağustos 1999, Marmara Depremi.....	80
Resim 98: 17 Ağustos 1999, Marmara Depremi.....	80
Resim 99: 16 Haziran 2013, Gezi Parkı olaylarındaki yaşanan şiddet	81
Resim 100: Bir Ananın Feryadı, Reyhanlı Terör Olayları, 2013	81
Resim 101: Suriye Olayları, 2013	81
Resim 102: National Geographic, Tears in Her Eyes, Syria 2013.....	82
Resim 103: August Sander, Menschen Ohne Maske	85
Resim 104: August Sander, Menschen Ohne Maske	86
Resim 105: August Sander, Menschen Ohne Maske	86
Resim 106: August Sander, Master Mason, 1926.....	87
Resim 107: Paul Strand, Romunská Kmetka	88
Resim 108: Eugene Atget, Paris	90
Resim 109: Heinrich Zille, Paris, 1976.....	91
Resim 110: Jacob Riis, Men's Lodging Room, 1892.....	92
Resim 111: Alberto Korda, Küba.....	95
Resim 112: Raul Corrales, La Caballeria, 1960.....	95
Resim 113: Mustafa Kemal Atatürk, 1927	96
Resim 114: Roger Fenton, Kırım Savaşı, 1855	97
Resim 115: Roger Fenton, Kırım Savaşı, 1855	97
Resim 116: Matthew B. Brady, Amerikan İç Savaşı, 1861	98
Resim 117: O'Sullivan, Clarence King, , 1868.....	99
Resim 118: Alexander Gardner, Library of Congress, 1862	99
Resim 119: 1980 Darbesi, Türkiye	100
Resim 120: Ara Güler, Ağrı Dağı- Nuh'un Gemisi, 1960.....	101
Resim 121: I. Dünya Savaşı, 1914-18.....	105
Resim 122: I. Dünya Savaşı, 1914-18.....	106
Resim 123: ABD- Irak Savaşı, 2003.....	107
Resim 124: ABD- Irak Savaşı, 2003.....	108
Resim 125: I. Dünya Savaşı, 1914-18.....	108
Resim 126: II. Dünya Savaşı, 1939-45	110
Resim 127: II. Dünya Savaşı, 1939-45	111
Resim 128: Eddie Adams, Saigon Execution Vietnam , 1968.....	112

Resim 129: (Nick) Ut Cong Huynh Trangbang, South Vietnam, 1972.....	112
Resim 130: Vietnam War, 1972.....	113
Resim 131: Vietnam War, 1972.....	113
Resim 132: Vietnam War, 1972.....	113
Resim 133: Vietnam War, 1972.....	113
Resim 134: Vietnam War, 1972.....	113
Resim 135: Vietnam War, 1972.....	113
Resim 136: Vietnam War, 1972.....	114
Resim 137: Vietnam War, 1972.....	114
Resim 138: Vietnam War, 1972.....	114
Resim 139: Ronald L. Haeberle, 16 Mart 1968	115
Resim 140: Ronald L. Haeberle, 16 Mart 1968	115
Resim 141: Larry Burrows , Vietnam war , October 28, 1966	116
Resim 142: Larry Burrows , Vietnam war , October 28, 1966	116
Resim 143: Larry Burrows , Vietnam war , October 28, 1966	116
Resim 144: James Nachtwey, Scarred, 1994	117
Resim 145: Collage of images taken by U.S. military in Iraq, 2003	118
Resim: 146: Azerbaycan Haritası	120
Resim 147: Ermeni terörünün hedef aldığı bebekler, 1989	122
Resim 148: Ermeni Terör olayları, 1990-1992	124
Resim 149: Karabağ'dan Kaçan Azeriler	125
Resim 150: Karabağ'dan Kaçan Azeriler	125
Resim 151: Karabağ'dan Kaçan Azeriler	126
Resim 152: Karabağ'dan Kaçan Azeriler	127
Resim 153: Hocalı Katliamında Çocuk ve Kadın Cesetleri.....	128
Resim 154: Mihail Sergeyeviç Gorbaçov	129
Resim 155: Göçe Mecbur Edilen Azeriler	130
Resim 156: Göç Ettirilen Yaşlılar	131
Resim 157: Arazideki Ceset Yığınları	132
Resim 158: Hocalı Katliamında Kurban Bebek.....	132
Resim 159: Hocalı'dan Halkın Helikopterle Kurtarılması.....	133
Resim 160: Hocalı Katliamında Bacaklarını Kaybeden	134
Resim 161: Ermeni Terörü Kurbanları, 1992	135

Resim 162: Hocalı Katliamından Görüntüler	136
Resim 163: Hocalı Katliamından Görüntüler	136
Resim 164: Hocalı Katliamından Kurtulanlar.....	138
Resim 165: Hocalı Katliamından Kurtulanlar.....	138
Resim 166: Hocalı Katliamından Kurtulanlar.....	138
Resim 167: Hocalı Katliamında Çocuk ve Yaşlı Kadın Cesedi.....	139
Resim 168: Katliam Sonrasında Taşınan Cesetler	140
Resim 169: Arazilerde Katledilen İnsanlar	141
Resim 170: Arazilerde Katledilen İnsanlar	141
Resim 171: Arazilerde Katledilen İnsanlar	142
Resim 172: Katledilen Çocuk ve Kadınlar	142
Resim 173: Katledilen Yaşlılar	143
Resim 174: Katledilen Yaşlılar	143
Resim 175: Katledilen Yaşlılar	143
Resim 176: Katliam Kurbanlarının Sürükleyerek Taşınması	144
Resim 177: Hedef Alınan Bebekler	144
Resim 178: Hedef Alınan Bebekler	144
Resim 179: Katledilen Yaşlılar	145
Resim 180: Çocuk ve Kadın Cesetleri	146
Resim 181: İki torunu öldürülen Gülsün Nine.....	146
Resim 182: Öldürülen Çocuklar	147
Resim 183: Kaçarken Katledilen Azeriler	148
Resim 184: Hocalı Katliamı, 1992.....	148
Resim 185: Yakınlarını Kaybeden Azerilerin Feryadı.....	149
Resim 186: Yakılan Bir Azeri.....	151
Resim 187: Katledilen Çocuk ve Kadınlar	152
Resim 188: Öldürülen Çocuklar	153
Resim 189: Derisi Yüzülen Cesetler	153
Resim 190:İşkence Edilen Bebek.....	154
Resim 191: Arazilerde Katledilen İnsanlar	155
Resim 192: İşkence Edilerek Öldürülenler	156
Resim 193: Öldürülen Çocuklar	157
Resim 194: İşkence Edilerek Öldürülenler	157

Resim 195: İşkence Edilerek Katledilenler.....	158
Resim 196: Katledilen Kadın ve Erkekler	159
Resim 197: İşkence Edilen Bir Kadının Tedavisi	160
Resim 198: İşkence Edilen Bir Kadın.....	161
Resim 199: İşkence Gören ve Bazı Uzuvarları Kesilen Bir Kişi	162
Resim 200: Çocuk Cesetleri.....	163
Resim 201: Yurtlarından Göç Ettirilen Azerbaycanlılar.....	165
Resim 202: Ermeni Terör Olayları.....	166
Resim 203: Hocalı Katliamı Haberi, Milliyet Gazetesi, 1992	167
Resim 204: Rahile Guliyeva ve Kızı Zarife, 2012.....	168
Resim 205: Zarife Guliyeva Basın Toplantısı, Hocalı Katliamı, İstanbul 2012	168
Resim 206: Hocalı Katliamı, 1992.....	169
Resim 207: Milliyet Gazetesi, 1992.....	170
Resim 208: Milliyet Gazetesi, 1992.....	171
Resim 209: Milliyet Gazetesi, 1992.....	171
Resim 210: Hocalı Katliamını Anma Anıtı, Azerbaycan.....	172
Resim 211: Milliyet gazetesi, 1992.....	173
Resim 212: Babasını kucağında taşıyan Azeri,Milliyet gazetesi, 1992	173
Resim 213: Hocalı Katliamı Fotoğraf Sergisi, 2013	174
Resim 214: “Hocalı Katilleri Mahkemeye” Yazılı Pankart	175
Resim 215: Hocalı Katliamı Görüntüleri	176
Resim 216: “Evlat Acısı” ile Yüzünü Yırtan Bir Azeri Annesi.....	177
Resim 217: Yakınlarını Katliamda Kaybeden Azerbaycanlı Kız, 1992	179

İÇİNDEKİLER

SAYFA NO

SUNUŞ.....	İ
ÖZET.....	İİ
ABSTRACT	İİİ
RESİMLER DİZİNİ	İV
İÇİNDEKİLER	Xİ
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

1. SOSYOLOJİK ARAŞTIRMALARDA GÖRÜNTÜLER.....	5
1.1. Sosyal Bilimler İçinde Görüntülerin Yeri.....	9
1.2. Toplumsal Yaşamın Görsel Verileri-Görsel İzlenim.....	30
1.3. Sosyolojik Gözlemlerde Fotoğraf.....	43
1.3.1. Saha Araştırmalarında Fotoğrafın Kullanımı.....	55
1.4. Toplumsal Yaşamda Fotoğraf.....	66

2. BÖLÜM

2. SOSYOLOJİK ARAŞTIRMA SÜRECİNDE TOPLUMCU BELGESEL FOTOĞRAF ANLAYIŞI	77
2.1. Toplumcu Belgesel Fotoğraf Anlayışı.....	80
2.1.1. Haber Belge Fotoğrafın Kullanım Alanı.....	94
2.1.2. Haber Belge Fotoğrafında Savaşın Gücü.....	105

3. BÖLÜM

3. TOPLUMCU BELGESEL FOTOĞRAFLARDA HOCALI KATLIAMI.....	120
3.1. Ermenistan-Azerbaycan Arasındaki Karabağ Sorununun Yansıtılması ...	120

3.1.1. 26 Şubat 1992 Hocalı katliamı	127
3.2. Tanıkların Dilinden Fotoğraflarla Hocalı Katliamı	137
3.2.1. Basın Mensuplarının Tanıklığı	139
3.3. Hocalı Katliamındaki Fotoğrafların Etkin Kullanımı ve Kamuoyu	166
3.3.1. Hocalı Fotoğraflarına Genel Bir Bakış	175
4. BÖLÜM	
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	180
5. BÖLÜM	
KAYNAKÇA	185
EKLER.....	192
EK-I	192
EK-II	202
EK-III.....	205

GİRİŞ

Sosyal bilimlerde, fotoğrafın sosyal yaşam üzerindeki etkilerinin sorgulandığı araştırmaların yanısıra, fotoğrafların merkez alındığı, onların üzerinden ortaya çıkan bazı teorik ve metodolojik yaklaşımların irdelendiğı çalışmaları da yer aldığı görölmektedir. Fotoğraflar, sosyal bilimlerde içinde daha önce sınırlı kullanımlarına nazaran, özellikle 20. yüzyılın son yarısından itibaren, yoruma ve analize açık kaynaklar olarak araştırmanın merkezinde yer almakta ve incelenmektedir. Bu durum, sosyal bilimlerin klasik argümanlarına farklı açılımlar getirmekte ve disiplinlerin ortak bilgi üretimini zenginleştirecek bir zemin hazırlayabilmektedir. Söz konusu disiplinlerden sosyolojinin konusu, insanlar, insanların sosyal durumu ve faaliyetleridir. İnsanların yaptığı her şey görülebilir, görüntülenebilir/ingelenebilir, yani görsel olarak sabitlenebilir. Sosyal hayatın keşfedilmesinde görsel imajlar dizisi aracılığı ile iletilen görüş ve değerlendirmelerin, çoğu kez kelimeler dizisi ile bildirilenlerden az olmadığı artık kanıtlanmıştır. 1839 yılında Daguerre'nin metal levha üzerine görüntü sabitleme yöntemini keşfetmesi ile sosyolojinin bir bilim dalı olarak kabul görmesi de aynı tarihlere denk gelmektedir. Bu dönem içerisinde temellenen fotoğraf ve sosyoloji arasındaki ilişkinin en belirgin özelliğı, ikisinin de toplumun keşfi açısından bir araç niteliğı taşımasıdır (Becker, 1974:3).

Fotoğraf, icat edildiğı zamandan bu yana toplumun çözümlenmesinde önemli bir araç olarak kullanılmaktadır. Fotoğrafçıların, çoğu zaman yaptıkları işi sosyolojik bir olgu olarak düşündükleri görölmektedir. Buradan şu ortaya çıkmaktadır; sosyologlar ve fotoğrafçılar toplumun davranışlarını sözcükler ve görüntülerle belgeleyerek açıkça ortaya koymaktadırlar. Sosyologlar, artık fotoğrafçıların işlerinin sadece deklanşöre basmak olmadığını kabul etmektedirler. Sosyologlar da, sadece dinleyip kaydetmekle yetinmemekte, aynı zamanda görmeye ve resmetmeye çalışmaktadırlar. Giderek görsel bir boyut kazanan sosyoloji, görüntü sabitleme, saklama ve iletme alanındaki oldukça yeni teknik ve teknolojik gelişmeleri basitçe kullanmakla yetinmemektedir. Böylece, sosyoloji kendi konusunu her iki yöntemin sentezleşmesi sonucunda bir bütünlük içerisinde kavrayabilecektir, çünkü modern toplum yeni bir çağı girmiştir. Bu çağda, sosyal hayatın görsel yönleri büyük önem kazanmaktadır. Sıradan bir günün

tasvirinden, televizyonlardaki haberlere kadar anlamsal dayanma, konuşmaya kıyasla, sayıları artan resimlere yapılmaktadır. Birçok sosyoloji uzmanı görsel malzemelerden fotoğrafı, “belgeli kanıt” ya da “arşiv belgesi” olarak kullanmayı, onların daha detaylı analizlerini yapmaktadırlar. Böylelikle, sosyal olayları, diğerlerinden farklı olarak fotoğraflamak, onları bu malzemelere dayanarak açıklamak ve analiz etmekten gelmektedir.

Toplumun keşfinde sosyoloji, daima toplumun davranışlarını anlamak, boyutlarını saptayarak bunları inceleme görevini üstlenmektedir. Konular genellikle, kamuoyunun o andaki endişeleri ile ilgili olan yoksulluk, uyuşturucu, göç, kurumlardaki veya mahallelerdeki düzensizlik, savaşın bireyler üzerindeki etkileri gibi benzer içeriklerle doludur. Fotoğrafçılar da, sosyolojinin ilgi alanına giren konulara kendi yöntemleri ile çeşitli bakış açılarından yaklaşmışlar, kimi zaman sosyolog aynı zamanda fotoğraf da çekerek araştırma yapmış, bazen de sosyolojinin toplum üzerine ürettiği bilgiler fotoğrafçıların belirli konulara yönelik ilgilerinin çoğalmasına neden olmuştur. Yalnız, fotoğrafçıların çalışmaları ve projelerinin çok daha çeşitli olduğunu belirtmek gerekir. Örneğin, fotoğrafçılar reklam illüstrasyonları üretmek için çalışmışlardır. Zengin ve ünlülerin olduğu kadar sıradan insanların da portrelerini çekmişlerdir. Gazete ve dergiler için fotoğraflar, sanat galerileri, koleksiyoncular ve müzeler için işler üretmişlerdir (Becker, 1974:3). Dolayısıyla, sosyologlar gibi fotoğrafçılar da ilgili olduğu sanat, ticaret ve gazetecilik dünyasındaki değişen çeşitli akımlara bağlı olarak çeşitli karakteristik vurgular sergilemişlerdir. Sürekliliği olan vurgu ise, toplumun incelenmesi olmuştur. Merter Oral bunu şöyle ifade etmektedir; “Toplumsal belgeci fotoğraf, daha az imtiyazlı kişi, sınıf ve toplumların barınma, çalışma, öğrenim gibi yaşamın her boyutuna ilişkin sorularını, duyarlı bir yaklaşımla dile getirme, diğer insanları kurumları bilgilendirme ve bu sorunların aşılması konusunda harekete geçirtme amacını taşır” tanımlamasını yapmaktadır.

Sosyologlar gibi fotoğrafçılar da çağdaş sorunlara ilgi duymuştur; göç, yoksulluk, ırka dayalı sosyal huzursuzluk insanları heyecanlandıran ve eyleme geçiren fotoğraflar üretmişlerdir. Bu büyük fotoğrafçılık geleneğinde, tipik bir şekilde kötülüklerin “teşhiri” ve bunları düzeltmek için bir “davet” vardır. Fotoğrafçıların, yalnızca savaşları belgelemekle kalmayıp insan hakları hareketine de aktif olarak katıldıkları bilinmektedir. Kendini bir sosyolog olarak adlandıran Lewis Hine, inancını

kısaca: “takdir edilmesi gerekeni fotoğraflamak istiyorum, düzeltilmesi gerekeni fotoğraflamak istiyorum” diyerek ifade etmiştir. ABD’de çocuk işçi şartlarını gösteren ve yaptığı en büyük proje olan, “*çocuk işçileri*” konulu çalışma, iyileştirici yasal düzenleme yapılmasında yardımcı ve etkili olduğu düşünülebilir. Ondan daha önce ise, Jacob Riis, New York varoşlarını fotoğraflamış ve sonuçları “*How the Other Half Lives* “(*Diğer Yarısı Nasıl Yaşıyor*) adıyla sergilemiştir (Becker, 1974:8).

Bu çalışmada öncelikle sosyal bilimsel araştırmalarda fotoğrafın merkezi rolü ve etkinliği, onların toplumsal dönüşümlere ilişkin izler taşıyan değerli kaynaklar haline getiren ortamlar sorgulanmaktadır. Ancak, özellikle fotoğraflara ilişkin literatür, onların farklı üretim ve kullanım biçimleri ve bu biçimlere bağlı olarak değişen tartışmaların içeriği göz önünde bulundurulduğunda, bir akademik çalışmanın sınırlarını aşacak genişliktedir. Bu nedenle çalışmada, fotoğrafın belli bir türüne ağırlık verilmesi tercih edilmiştir. Bu bağlamda ele alınan modernleşmenin yarattığı toplumsal problemlere odaklanan ve toplumsal değişim ve dönüşümleri aktaran araçlar olarak “toplumcu belgesel fotoğraflar” sosyal bilimler için temel referans niteliğindedir. Toplumcu belgesel fotoğrafçılık tarihi, fotoğrafçıların sosyolojik ilgisinin de odaklandığı birçok konuda toplumsal yapıyı anlamaya, yorumlamaya kaynaklık edecek, sosyal problemlerin düzeltilmesi yönünde etki yaratacak nitelikteki görüntülerle doludur. Bu bağlamda, tezin asıl odak noktası olan toplumcu belgesel fotoğraf üzerinde durulmakta ve savaşı yansıtan fotoğrafların gücü ve etkisi bir örneklem ile değerlendirilmektedir. Savaşın kanıtı olarak toplum üzerinde etkisi ve toplumsal bilinç oluşturmada nasıl bir işlev üstlenebileceği yorumlanmaktadır. Fakat savaşı yansıtan fotoğraflar profesyonelce kurgulanmakta, görüntü-mesaj ilişkisini istenen yönde sağlayacak şekilde manipüle edilmektedir. Dolayısıyla bu tür görüntüler üzerinden karşıt fikirler meydana gelmekte ve bu görüntüler bir sansür uygulamasına maruz kalmaktadırlar. Bu durumda savaş muhabirleri ve fotoğrafçılar tarafından gazete ve dergilere binlerce fotoğraf gönderildiği halde, bu görüntüler basılmadan önce sansür sürecinde dikkatle incelenmiş ve bir eleme sürecinden geçirilmişlerdir. İşte, belgesel nitelikli savaş kanıtlarını propagandaya dönüştüren de bu süreçtir. Savaşın devam ettiği süre içinde, savaşın farklı bir cepheden algılanmasına neden olacak görüntüler ise iktidar tarafından özenle sansürlenmekte olduğu da bilinmektedir.

İçinde bulunduğumuz yüzyılda dünya medyasında yer alan ya da almayan, görüntülenmeyen savaşlar, şiddet olayları, katliamlar yaşanmış ve yaşanmaktadır. Bu olayları yansıtan pek çok belgesel nitelikli fotoğraflar görmezlikten gelinmektedir. Olayların kanıtları sayılan fotoğraflardan bir kısmı ortaya çıksa da diğerleri, ortaya çıkacakları güne kadar görünmezliklerini sürdürmüşlerdir. Bu bağlamda, çalışmamızın odak noktasını oluşturan toplumcu belgesel fotoğrafa, Hocalı Katliamı'nı yansıtan fotoğraflar örnek olarak gösterilebilir. Sınırlı sayıda basında yer alan bu fotoğraflar, 1992 yılının şubat ayının 25'ini 26'sına bağlayan gece Azerbaycan'ın Dağlık Karabağ bölgesindeki Hocalı kentinde çok sayıda Azerbaycanlı savunmasız sivilin, Ermeniler tarafından soykırıma tabi tutulduklarının kanıtıdır. Azeri kaynaklarına ve Memorial Human Rights Center, Human Rights Watch ve diğer bazı uluslararası insan hakları kuruluşların bildirdiklerine göre katliam, Ermeni silahlı kuvvetleri tarafından gerçekleştirilmiştir. Rehin alınanlardan çoğunun akıbeti halen bilinmemektedir. Normalde en şiddetli savaşlarda dahi, savaş dışında tutulan, dokunulmayan bu kesime Ermeniler yaşlı, kadın ve çocuk demeden acımasız işkenceler yaparak katlettiği anlaşılmaktadır. Cesetler üzerinde yapılan incelemelerde ve bazı fotoğraflarda görüldüğü gibi, cesetlerin çoğunun yakıldığı, gözlerinin oyulduğu, kulakları, burunları ve kafaları ile vücutlarının çeşitli uzuvlarının kesildiği görülmektedir. Aynı vahşete hamile kadınlar ve çocuklar dahi tabi tutuldukları bilinmektedir.

İlk zamanlar kamuoyuna yeterince verilmeyen bu görüntülerin yansıttığı katliamın boyutlarının büyüklüğü, daha sonra tanıkların anlatımlarında net bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Haber amaçlı ve dünyaya duyurmak üzere tespit edilen bu fotoğraflar, tanıklarıyla birer “kanıt” ve “gerçeğin” ifadesidir. Olayın tanıklarının ifadeleriyle birebir örtüşen fotoğraflar, bu vahşete sebebiyet verenlerin nasıl bir ruh hali içinde olduklarını da göstermektedir. Bebeklere, hamile kadınlara, yaşlı ve çaresizlere insanlık dışı saldırı ve muamelelerde bulunun toplumun bu kesiminin de ayrıca, bir araştırma konusu olarak sorgulanması gerekmektedir.

1. BÖLÜM

1. SOSYOLOJİK ARAŞTIRMALARDA GÖRÜNTÜLER

Görüntüler, insan düşüncelerinin ifade araçları, yaşanan dünyayı algılama ve yorumlamanın, tepki vermenin bir yolu olduğu gibi, günümüzde giderek daha güçlü bir etkiyle hissedilen düşüncelerin, isteklerin ve eylemlerin uyarıları ve yönlendiricileridir. Günümüzde günlük yaşantının temel parçası haline gelen görüntüler, sürekli değişen ve her geçen gün daha da karmaşıklaşan üretim ve dolaşım biçimleriyle toplumun en önemli dinamiklerinden biri haline gelmektedir. İlk dönemlerden itibaren insanoğlu, mağara duvarlarına, kayalara, taşlara çizdiği resimler yani balballar gibi farklı temsil biçimlerinden günümüze kadar uzay teknolojisinin araçları sayesinde ulaşabildiği gezegen fotoğraflarına kadar uzun bir süreçte görüntü kaydetmiş ve kaydetmeye de devam etmektedir. Belki de, gelecekte şimdiden hayal bile edilemeyecek araçları kullanarak görüntü kaydedeceklerdir. Demek ki, tarihi süreç içerisinde görüntüler, hızla ve çok yönlü bir değişim göstererek günümüze kadar gelmişlerdir. Bu süreçte, kimi görüntü üretme biçimleri terk edilirken, kimileri ise dönüşerek varlıklarını sürdürmektedir. Artık, günümüzde inanılması güç bir hızla ilerleyen bilgisayar teknolojileri ve bu teknolojileri kullanan iletişim araçları ile görüntüler, toplumsal hayatın her anında varlıklarını sürdürmekte ve yoğun etkilerini göstermektedir.

Görüntülerin zaman içinde hızlı yol alışları, büyük çapta teknolojik gelişmelerin ivmesi ile gerçekleşmiş, başlangıçtaki görsel temsil biçimleri zamanla bu gelişmelere paralel olarak yerlerini yenilerine bırakmış gibi görünse de, aslında görselleştirmeler bunun çok ötesinde, birbiri içine girmiş, karmaşık, çok katmanlı bir hikâye içinde, kesintilerle, kırılmalarla ya da kopmalarla dönüşmüşlerdir. Bu dönüşümler, toplumun tüm kurumlarıyla süregelen yapılaşmadan, değişimden, yeniden organizasyondan bağımsız değildirler. Dolayısıyla, görüntüler aracılığıyla üretilen ifade biçimleri ise bize, bütün bu kurulan sistemler, organizasyonlar hakkında ipuçları da sunar (Toksoy, 2007:67). Öte yandan, dünya görselleşmekte olup, aynı zamanda sanallıkla aydınlanmaktadır. Bir taraftan algımız dış reklam panolarından fırlayıp çıkan televizyon, video ve fotoğraf dijital teknolojisi aracılığı ile zihnimize sızan parlak görsel imajlarla gittikçe yüklenmektedir. Görüntü sabitleme ve işlemenin en yüksek düzeyde olması, gerçekliğin ta kendisine

ulaşmamızı da önlemektedir. Bu durumda, bir tür özel gerçeklik, yani sanal gerçeklik oluşmaktadır. Sanallık, hayal gücüne, idealleştirmeye, materyalliğin etkisinden kaçış yöntemlerine dayalı bir gerçekliktir. Bu sürecin, toplumun sosyal strüktürünün tüm halkalarına ve enstitülerine sistematik dağılımı olarak temel statü kazanmakta olan fenomenlerin bilinçli ve mühendislik olarak odaklanmış tasarımıdır. Sanallaştırma, materyal faktörlerin toplum hayatı üzerindeki etkisinin ve günlük hayatın yerine geçen farklı ideallere ve hayallere dayalı (imajinatif) bir gerçekliği oluşturan süreçler olarak algılanmaktadır (Sztompka, 2007:7).

Amerikan Dil Bilimi Derneği, 2005 yılında çağdaş toplumda hükmeden ve bu yılı en iyi şekilde yansıtan temel kavramı açıklamıştır. Bu kavram, “truthiness” (gerçekçilik) idi. Bu durum, dil bilimcileri tarafından, “bir bireyin fikirleri gerçek olgulara dayanarak değil, doğru olduğu hissine veya inancına dayanarak oluşturma kabiliyeti” olarak nitelendirilmiştir. Oluşturulmuş imaj, belirli ölçüde gerçekliğin yerine geçer ve giderek gerçeklikten daha üstün bir hale gelir (Sztompka, 2007:8). Sanallaştırmanın temelinde, insanın temel yeteneklerden soyut modellerin ve imajların oluşturulmasına dayalı olarak hayal etme, idealleştirme yeteneği, entelektüel faaliyeti yatmaktadır. Duygu aracılığı ile keşfedilen dünyadan farklı olarak düşünülebilir, kavranılabilir dünyanın önemi, insanlık tarihi boyunca gittikçe artmaktadır. İnsanın biyolojik doğasını yenmesi, belli bir ölçüde evrim vektörü olarak görülmüştür. Bu anlamda sanallaştırmanın, kültürün değişmez yoldaşı ve kendiliğinden bir kültür ürünü olduğu söylenebilir.

20. yüzyıla kadar hayali dünyalar tasarlama süreci en yoğun şekillerde bile yaygın, basmakalıp ve üretken bir özelliğe sahip değildi. Çağımızda sanallaştırma farklı, evrensel bir nitelik kazandı. Belki de bunun içinde modern kültürün başlıca özelliği yatmaktadır. Bir zamanlar bu çağ, uzaktan Gutenberg tarafından matbaanın icat edilmesi ve kurgusal metinlerin yaygın olarak çoğaltılmasından başlamış, 19. yüzyılda çok tirajlı basın medya aşamasını geçirmiş ve 20. yüzyılda sinematografi, radyo ve televizyon teknolojileri ile yeni, yüksek zirvelere ulaşmıştır. Bu yüzyılın sonu, sanallaştırmayı çoğu yönden yüz milyonlarca kullanıcılar için erişilebilir hale getiren internet ve dijital teknolojilerinin tanıtılmasıyla işaretlenmiştir. Asırlar boyunca sadece seçkinlerin kullanabildiği şeyler bugün artık herkes için ulaşılabilir hale gelmiştir. 21. yüzyılda, imgelerin gücü tartışılmaz bir konuma gelmiştir. Öyle

ki, imgeler ideolojilerin tahtını bile elinden almaktadır. İmgelerin yaratıcılığı öyle örtük bir durumdadır ki, birçok insan bunun farkına bile varamaz. Bu nedenle bir imge olması dolayısıyla fotoğrafın gerçekliği konusu dahi çok defa tartışılmaktadır. Tüm imgelere olduğu gibi fotoğrafa da şüpheyle bakılmış, ancak bu, her fotoğrafı yok saymak anlamına gelmemelidir (Dora, 2003:177-178).

Bilgi teknolojilerinin gelişimi, iki temel kavram olan zaman ve mekânın anlamını yitirmesine, çeşitlenmesine ve çoğullaşmasına sebep olmuştur. Artık, “herhangi bir şey, herhangi bir yer, herhangi bir zaman” kelimeleri, imajları yaratan ve dağıtan endüstrinin sloganı olmaktadır. Mekânın coğrafik göstergeleri, toplum hayatında yakın zamanlara kadar sahip olduğu kritik önemini yitirmektedir (Sztompka, 2007:10). Coğrafi mekân, insanlar için birincil olmaktan gittikçe uzaklaşmaktadır. Gittikçe esneklenen bu kavram, yapay bir şekilde tasarlanabilen bir hale gelmiştir. İnternet, insanlar arasındaki bilgi mesafelerini minimize etmiştir. Birçok değişikliğe uğrayan zaman kavramı da artık, objektifliğini yitirmiş, süreç ve olguların göstergesi olmayıp, çağdaş insan için farklı bir anlam kazanmıştır.

Bilgi teknolojilerinin gelişimini takip eden medya gelişimi de günümüzde, bilginin insan için en önemli kaynaklardan biri olmasına neden olmuştur. Bu durum, sanallaştırma ve bilgi çağına son derece uyum sağlayan yeni bir insan tipinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Gerçekten de, bugün teknolojinin geldiği durum görüntü üretme biçimlerini daha önceki dönemlerden oldukça farklılaştırmış ve imajların gerçek dünyadaki anlamlardan ve mesajlardan bağımsız olarak üretildiği bir ortama taşımıştır. Bu ise, görüntülere ilişkin başlıca terimlerin ve onların temsiliyet nitelikleri üzerine yürütülmesi alışılmış olan tartışmaların içeriğinin, önemli ölçüde odağının kaymasına, hatta geçersizleşmesine neden olmaktadır. Özellikle, yakın zamanlarda, bilgisayar grafik tekniklerinin muazzam ölçüde çeşitlenmesi, insanın algı kapasitesinin sınırlarının dışında, optik bakış açısının yeterliliğinin çok üstünde sanal ortamlarda görüntüler üretilmesini sağlamıştır. Bu üretim, küresel sanayilerin, tıbbın, ordunun artan talepleri doğrultusunda her geçen gün hızla yaygınlaşmakta, kullanım alanları artmakta ve öteki görüntü üretme biçimlerine göre baskın bir konuma geçmektedir. Bilgisayar teknolojilerinin imkânları ile üretilen bu görüntüler, “gerçek” hayatta karşılığı bulunabilecek ve optik olarak algılanması mümkün bir alan yerine, sayısal ortamda üretilmiş “soyut” görsel ve dilsel öğelerin küresel çapta

buluştuğunu ve tüketildiği, dolaşıma sokulduğu, değiş-tokuş edildiği sibernetik ve elektromanyetik bir alan yerleştirmektedir (Toksoy, 2006.59-60).

Artık bugün, görüntü bombardımanı altında kalmış, gerçeğin ve anlamın yerini “simülasyonların” aldığı bir dünyadan söz edilmektedir. Baudillard’a göre, “bugün her tarafımızı sarmış olan görüntüler, ne gerçekliğin temsili ve sunumudurlar, ne de gerçekliğin kendisini model almaktadırlar”. Çünkü artık gerçek diye bir şeyden değil, sadece simülasyonlardan söz etmek mümkündür; simülasyonların gerçekle bir alakaları yoktur¹. Gerçekle ilişki ortadan kalkmış, tüm gönderen sistemleri tasfiye edilmiş ve simülasyon çağına girilmiştir. Dolayısıyla, anlamla ilişkisi kalmamış, gerçeğin ve anlamın yerini almıştır. Simülasyonların üretildiği en yaygın araç olan televizyonun ise, anlam üretememesinin ötesinde hiçbir iması yoktur; üç boyutlu bir hayalet gibidir ve gerçek yaşamla televizyon ayrılması imkânsız bir biçimde birbirine karışmıştır. Televizyon, herkes için hazır yorumlar ve hileli senaryolar biçiminde, soru ve cevaplara el koyarak vermektedir. Kısaca, sürekli gelişen iletişim araçları, haberler, yayılan bilgiler anlam üretmekten uzaktır. Bu sistem, gerçek olmayanı, sürekli imgelere dönüştürerek ve onları yenileyerek kanıtlamaya çalışır. Maksimum derecede bilgi, imge üreterek anlam üretmekten yana bir tavır koymaya çalışır. Oysa, bilgi ağları, haberler, reklamlar hepsi araştırılmış ve “kamusal” anlama sahip her şeye duyarsız kalındığını gösteren bir ayna işlevindedir (Toksoy, 2007:59). Günümüzde toplumun durum özellikleri görsel metotlara eğilimi sağlamıştır: “medyalaşmış ve görselleşmiş dünya aracılığıyla sosyal etkileşim (interaction)”. Değişim süreçlerinin özelliklerini kavrayarak araştırmacılar bu süreçleri “tasvir medeniyetinin patlaması” olarak tanımlamaktadırlar. Sosyoloji için bu değişimlerin kitlesel özelliği, sosyal süreçlerin, ilişkilerin, enstitülerin, grupların (sosyolojinin konusu) görsel metotlar yardımıyla inceleme aktüalitesini belirlemektir. Bu görsel metotlar, hem sosyal bilginin sunumu ve hem de kültürel üretimin kontektleri olarak sosyal etkileşimin kültürel metinleridir (Zaharova, 2008:148).

¹ Simülasyon, bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesi, yani hiper gerçekliktir (Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır, İzmir 1998, s. 11-12).

1.1. Sosyal Bilimler İçinde Görüntülerin Yeri

Sosyal bilimler toplumun çağdaş durumunu 19. yüzyılda olduğu gibi günümüzde de araştırabilir, ancak globalleşen dünyada bu araştırmalara sınırlamalar getirmek neredeyse zorunlu hale gelmiştir. Bu da toplumun içerisinde birtakım sorunlara neden olmaktadır. Dolayısıyla hayatın sanallaştığı şartlarda, sosyal olayları incelerken farklı yaklaşımların kullanılması gerekmektedir. Bu tür yaklaşımlar içerisinde değerlendirilebilecek görsel çalışmalar ise, görüntüleri sosyal bilimsel bilgi üretiminin merkezine yerleştirerek, klasik sosyal bilim yaklaşımlarının daha öncesinden ilgilenmedikleri ya da görmezden geldikleri tartışmalara yol açmaktadır. Ayrıca sosyal bilimler disiplinlerinin ve klasik argümanlarının yeniden sorgulanmasına önemli katkılar sağlamaktadır. Özellikle, bu alandaki araştırmalarda bir potansiyel olarak fotoğraf merkezî bir rol üstlenmektedir.

Görsel çalışmalarda fotoğraf, yoruma ve analize açık araştırma ortamları sağladığı gibi, araştırma sürecindeki aktif rolü ile de ele alınabilecek oldukça geniş bir alanda çalışma olanağı sağlamaktadır. Bilimde ve sanatta yeni kullanım ve gösterim olanakları yaratmaktadır. Bilindiği üzere, fotoğraf, fotoğrafçının inandığı şeyleri ortaya koymasındır. Oysa görüntüler, izleyicileri bir şeye körü körüne inandırıcı bir boyuta sahiptir. İzleyici, çoğu zaman fotoğrafçının “öznel” bakışını “nesnel” gerçeklikle çakıştırdığından, gerçek ile bir yanılısma olan fotoğrafın yansıtıklarının farkına varamaz (Karadağ, 2000:216). Becker’e göre, fotografik görüntünün her parçası, bütündeki ifadesine katkıda bulunan bazı bilgileri taşır; bakan kişinin sorumluluğu bunu, daha doğrusu orada olan her şeyi ve neye karşılık geldiğini görmektir. Başka bir anlatımla, görüntünün ifade ettiği şey, sadece size gösterdiği şey değil, bu detaylarla “inşa” edilen ruh hali, ahlâki değerlendirme ve nedensel bağlantılardır. Uygun bir fotoğraf okuması bunları görür ve onlara farklı cevaplar üretir (Becker, 1974:7).

Fotoğrafların icadından günümüze kadar sosyal alanın farklı katmanlarında belli bağlamlarda, toplumsal dönüşümlerin izini sürebileceğimiz şekilde rolleri olduğu bilinmektedir. Fotoğraf teknolojisi ilerledikçe ve kullanım alanı genişledikçe, sanatın ve bilimin içerisinde araştırma olanakları artmış, buna paralel olarak da kamuoyunu gittikçe daha profesyonel bir şekilde denetlemeyi kolaylaştıran bir araç haline gelmiştir. Fotoğraflar, sosyal bilimcilerin araştırmalarında veri elde etmek için

yararlandıkları dięer kaynakların saęlayamayacaęı oranda ayrıntılar üzerine dūşünülebilecek bir ortam sunmaktadır. Sosyal bilimcilerin ve fotoęrafçıların birlikte yūrdttdkleri saha arařtırmaları ięerisinde fotoęraf, toplumsal yařamın geęmiřte ya da bugün belli bir kesitini sunan kareler olarak, antropoloji, tarih, sanat tarihi ve sosyoloji gibi biręok disiplinin kapsamı doęrultusunda deęerlendirilen bir araę konumundadır. Dolayısıyla, hem arařtırma sırasında, hem de arařtırmadan elde edinilen bilgilerin yorum ve analizinde sosyal bilimsel dūřunceyi geliřtirici ve dōnūřtūrūcū potansiyele sahiptir.

Sosyal bilimler ięerisinde, ęalıřma alanını gōrūntūlerle dolaysız olarak iliřkilendiren sanat tarihinin ise, gōrūntū temelli arařtırmalara temel oluřturabilecek önemli katkıları olmaktadır. Sanatın tarihsel evrimini inceleme amacıyla, konusunu sınırlandıran klasik sanat tarihi ięinde, gōrsel malzemelere iliřkin hakim olan anlayıř, onların bięimsel olarak analiz edilmesi, birbirini takip eden dōnemler ięerisine ūslup özellikleri dikkate alınarak yerleřtirilmesi řeklinde olmuřtur. Ancak, sanat tarihi ięindeki kimi yaklařımlar, bu klasik bakıřı ařan, tarihsel olarak dōnemler üzerinde ele alınan sanatlar ile toplumsal yapıdaki deęiřim ve dōnūřtūmler arasındaki iliřkilerin nasıl kurulduęuna odaklanan nitelikte olmuřlardır. Sanat eserlerinin bięimsel olarak incelenmesinin ūtesinde, eserlerin ięerisinde barındırdıkları felsefi ve teolojik anlamları aęıęa ęıkaran ya da yorumlayan ikonolojik arařtırmalar, gōrūntūler ūzerine odaklanan gūnūmūz ęalıřmalarına yol gōsterici ūrnekler olarak dūřūnūlmektedir (Toksoy, 2007:64).

Fotoęrafların ūreticileri, arařtırmaların yūrdttdlmesi sırasında olduęu kadar, sunumları sırasında da yarattıęı olanaklarla, onların farklı deęerlendirme bięimleri ve izleyicileri ile arasında kurulacak iliřkileri ęeřitlendirmekte, alternatifler oluřturmaktadır. Őzellikle, ęaędař sanatlar ięerisinde birer ifade aracı olarak gōrūlen fotoęraflar, ūzerk bir alan olan sanattan ayrılarak, bilimsel geliřmelerle paralel olarak ilerleyerek sanat ve sosyal bilimler arasında bir kōprū kurmaktadır.

Fotoęrafçılar bařından itibaren sosyal arařtırmaya olduęu kadar sanata da yōnelmiřler ve estetik kaygı gūderekle sanat olarak sayılabilecek gōrūntūler ūretmek ięin ęalıřmıřlardır. Ama, fotoęrafçılıęın sanatsal unsuru gazetecilik de dahil olmak ūzere daha sıradan amaęlarla yapılan fotoęrafçılıktan önemli ūlęūde uzak bir mesafede geręekleřtirilmiřtir. Edward Weston gibi bu tūrde etkili fotoęrafçılar,

işlerini daha çok galeriler, müzeler ve özel koleksiyoncular için üretilen resim gibi bir şey olarak algılamışlardır.



Resim 1.: Edward Weston, Cabbage Leaf Black&White Photography, 1931

Ayrıca, doğrudan doğruya herhangi bir şekilde toplumun bir keşfi olarak yorumlanabilecek olan çok az işler yapabilmişlerdir. Yine birçok fotoğrafçı, kariyerleri boyunca sanat ve sosyal araştırma alanının her iki türünde de işler yapmışlardır. Paul Strand, kesinlikle bir sanat fotoğrafçısıdır, ama çektiği dünya çapındaki köylü fotoğrafları, siyasi fikirler içermektedir.



Resim 2.: Paul Strand, Blind, 1916

Bunun yanında, sosyal endişeler taşıyan çok sayıda fotoğrafçı da örneğin, Danny Lyon'un, *The Destruction of Lower Manhattan (Aşağı Manhattan'ın İmhası/1969)* ve Larry Clark'ın *Tulsa (1971)* adlı çalışmalarında olduğu gibi, kendi konularının dışında, kişisel olarak etkilendikleri ve estetik açıdan ilginç buldukları eserler vermişlerdir (Becker, 1974:4).



Resim 3.: Danny Lyon, The Destruction of Lower Manhattan, 1969



Resim 4.: Larry Clark, Tulsa, 1971

Fakat, fotoğrafın sanatsal dili, yaratıcı ve artistik özelliklerinin geniş kitlelerce yeterince anlaşılmadığına dair görüşler de vardır (Karadağ, 2000:12-13). Fotoğrafın kolay çekilebilir bir materyal olması, zihinlerde çoktan beri yer etmiş bulunan olumsuz kanıyı daha da pekiştirdiği düşünülmektedir. Oysa ki, sanat fotoğrafları, kameranın yarattığı her türlü kolaylıklara karşı, rastgele düzenlenmiş ve herhangi bir kaygı gözetilmeden çekilmiş fotoğraflar değildirler. Ancak, etkili ve güçlü mesajlarıyla ruhumuzda büyük anafolar yaratan, sanatsal ve estetik niteliklere sahip olan fotoğrafların, sanat fotoğrafları olduğunu kabul edenler vardır (Karadağ, 2000:13-14). Fotoğraf, sanatçının görüş açısını değiştirmekle birlikte sanatla ilgilenen insanların bakış açılarını da değiştirmiştir (Freund, 2006:89).

Fotoğrafın icadı, herkesi etkilediği gibi ressamı da etkilemiş, sanat çevrelerinde de bir bölünme yaşanmıştır. Fotoğrafi kullananlar olduğu gibi, onu ağır dille eleştirenler de olmuştur. Fotoğraf sahneye, itibarlı bir sanatı (resim sanatını) tecavüze ve onun değerini küçültmeye yeltenen bir türedi faaliyet olarak eleştirilmiştir. “Baudrillard’e göre, fotoğraf resmin “ölümcül düşmanıydı”; ama sonunda bir uzlaşmaya varıldı ve fotoğraf sanatına resim sanatının kurtarıcısı rolü atfedildi” (Sontag, 2011:173). Weston, ressamların savunması pozisyonlarını rahatlatmak amacıyla en bilinen formüle başvururken şunları yazmıştır: “Fotoğraf, çoğu resmi boşa düşürmüştür, ya da eninde sonunda düşürecektir, ressam da bundan derin bir minnettarlık duymalıdır. Fotoğraf tarafından aslına sadık bir temsili daha yüce bir görevin (soyutlamanın) peşine düşebilir (Sontag, 2011:174). Gerçekten de, fotoğraf tarihlerindeki ve fotoğraf eleştirisindeki en kalıcı fikir, resim ile fotoğraf

arasında sağlanan ve her iki sanatın da, bir yandan birbirlerini yaratıcı yollarla etkilerlerken öbür yandan, ayrı; ama aynı derecede geçerli görevlere olanak tanıyan bu mistik anlaşmadır (Sontag, 2011:175). Tarih konularını resmeden Parisli Paul Delaroche bu konudaki düşüncesini, “resim sanatı ölmüştür” şeklinde bu durumu ifade etmiştir. İngiliz romantiklerinden William Turner de bu icat karşısında, “bu, sanatın sonudur” demiştir. İngiliz şair Edgar Allan Poe, ilerlemeleri övmüş, “bu *dagerotipin* nesnelere net ve kesin yansıtılmasını sağladığını” belirtmiştir. Aralarında Jean-Dominique Ingres ve P. Puvis de Chavannes gibi önde gelen ressamların da bulunduğu 26 sanatçı bir bildiri hazırlayarak, “fotoğraf ve sanatın aynı yere konmasına karşı çıktıklarını” belirtmişlerdir. Onlara göre, mekânîk kullanım ile elde edilen görüntüler, hiçbir şekilde bir sanat eseriyle karşılaştırılmazdı (Nemeczek ve Paltzer, 1988:54). Dagerotiple başlayan sanattaki bu parçalanmayı, modern sanat çerçevesindeki gelişimlerin uzak uzantılarına götürüldüğünde; sanatçı, her ne kadar fotografik görüntüyü reddetse de, önce şaşkınlık duymuş, hatta onunla bir dönem yarışmış (izlenimciler örnek olarak verilebilir), daha sonra onun tıpatıp kopyasını yaptığı doğadaki görüntüleri parçalamış ve bunu da fotoğraf makinesinin yapamayacağı bir tasarım anlayışı içinde göstermiştir. Hatta fotoğraf, sanatçının çizgi, renk ve yüzeydeki soyut tasarımlarına, hayal gücüne de ortak olmuş, soyut fotoğraf neredeyse resimden ayırt edilemez hale gelmiştir (Turani, 1998:90).

“Daguerre’le birlikte başlayan görüntüyü sabitleme ve netleştirme olayı, daha sonra teknolojinin ilerlemesiyle durdurulamaz hale gelmiştir. 19. yüzyılın siyasi ve kültürel dengelerinin değişmesiyle oluşan modern sanat ve modern kent kültürünün bir parçası haline gelerek, bu oluşum içinde hak ettiği yeri de almıştır” (Vargı, Luis Jacques Mondé Daguerre sayı 18). Bu dönemdeki teknik ilerlemeye paralel olarak ortaya çıkan bir diğer gelişme de, panoramik fotoğraflardır. Manzarayı bütün ihtişamıyla tespit edebilmek amacıyla, görüntüye paralel bir çizgi üzerinde eşit aralıklarla çekilen fotoğrafların yan yana getirilmesi suretiyle oluşturulan panoramik fotoğraflar, ticârî kazanç kapısı olarak da yaygınlaşmıştır. Ticârî, turistik ve arşiv amaçlarının dışında, savaş alanlarında da panoramik fotoğraflar üretilmiştir. Bunların

ilk örnekleri, 1853-56 Kırım Savaşı yıllarında Roger Fenton, sonraları Felice Beato ve James Robertson² tarafından üretilmiştir (Hayde, 1988:182).



Resim 5.: Roger Fenton, Mortar Battery, 1855



Resim 6.: Felice Beato, Angle of North Taku Fort, 1860

Yeni teknik ve stillerin denenmesi, fotoğrafta görsel ifadenin zenginleşmesini de sağlamıştır. Bu konuda Türkiye’den örnek vermek gerekirse, teknolojik gelişmeye bağlı olarak günümüzde, sinemaskop görüntü üretim yöntemi kullanılmıştır. Nuri Bilge Ceylan’ın “Sinemaskop³ Türkiye Fotoğrafları” 2003-2006 sürecinde, çeşitli Anadolu kentlerine yaptığı yolculuklar sürecinde oluşmuştur. Ceylan’ın kumaş tabanlı fotoğraf kağıdına, püskürtmeli sistemle basılan 44x117 cm. Boyutlarındaki fotoğrafları, ilk defa 47. Selanik filmi Festivali kapsamında sergilenmiştir.

² J. Robertson ve F. Beato, 1857’de Beyazıt Kulesi’nden İstanbul’un panoramik fotoğraflarını çekmiştir.

³ Sinemaskop; geniş ekran sinema filmi formatıdır ve 1953-67 arasında yoğun olarak kullanılmıştır. 21,95 X 18,8 mm. negatif kullanılarak, geniş açılı objektifler sayesinde üretilen görüntüler, normalden iki kat daha geniştir (<http://en.wikipedia.org/wiki/cinemascope>).



Resim 7: Nuri Bilge Ceylan, Sinemaskop, 2004

Sergi 2007 Mart-Nisan aylarında 26. Uluslararası İstanbul Film Festivali kapsamında Milli Reasürans Sanat Galerisinde tekrarlanmıştır. Anadolu'nun farklı kentlerine, yaşamına, doğasına ait renkli panoramik görüntülerden oluşan sergi, her bir fotoğrafta ayrı bir öykünün ipuçlarını taşımaktadır. Var olan gerçekliğin olduğu gibi aktarıldığı sinemaskopik görüntülerde görsel verilerin çokluğuna karşın dingin, içe kapanık bir ruh hali izleyiciye ulaşmaktadır. Bu etkiyi artıran en önemli unsur ise fotoğrafların çoğunda hakim olan atmosferin donuk ışığıdır. Nuri Bilge Ceylan, sinemaskop görüntü üretim yöntemini kullanarak saptadığı Anadolu yaşantısına ait fotoğraflar, dingin kompozisyonları ile belgesel fotoğrafa yakın görünse de, her bir fotoğraf, ayrı bir söyleme sahip kurgu izlenimi yaratmaktadır.



Resim 8: Nuri Bilge Ceylan, Sinemaskop, 2005

Nuri Bilge Ceylan'ın çalışmalarına ek olarak, Arif Aşçı'nın, orijinal panoramik fotoğraf makinesi kullanarak saptadığı kent yaşamına ait görüntüler, tüm görsel yoğunluğuna rağmen, siyah-beyaz baskıların yalınlığı sayesinde, rahatça algılanabilmekte ve dikkat çekmektedir. Yine, Tamer Harvetioğlu, dijital fotoğraf

makinesi ve bilgisayar donanımı ile oluşturduğu Paris fotoğraflarında, klasik kent fotoğraflarına ait bakış, kompozisyon ve estetik değerleri günümüze taşımıştır (Özdam, 115-116).

Geçmişin hayali olarak canlandırılmasını sağlayan unsurlar olarak da görülen fotoğraflar, aynı zamanda topluma, çeşitli olguların ve olayların tarihsel kanıtlarını sunarlar. Yazılı ya da sözlü kaynaklarda rastlanmayan bilgileri aktarabildikleri gibi, bu kaynaklarda bulunan pek çok bilgiye yeni kanıtlar ekleyerek yeni sorulara ve yanıtlara da yol açmaktadır. Tanıklıklarıyla kimi zaman diğer bilgi kaynaklarının kanıtlarını tamamlarlar. Böylece siyasi, toplumsal, ekonomik, kültürel, düşünsel vb. gibi tarihin ilgilendiği tüm alanların tarih yazımına katkıda bulunurlar. Antropoloji, etnografya gibi bilimler için de arşiv oluşturmada önemli bir belge niteliğini korumaktadır (Pervan, 2006:79). Fotoğraf, 19. yüzyılda fiziksel antropoloji ve antropometri⁴ tarafından da kullanılmıştır. Bilimsel tezleri kanıtlamak için çeşitli ırkların, etnik ve fiziksel tiplerin sistematik fotoğrafları yapılır. Fotoğraf bir araç olarak, sosyal antropoloji, etnoloji ve etnografya alanlarında da işlevi olmuştur. İlk deneyler, Edward Taylor'un Amerika'daki Kızılderili kabile temsilcilerinin fotoğraflarını çektiği 19. yüzyılın sonlarına aittir.



Resim 9: Members of the Yuki tribe in Nome Cult farm (c. 1858)

20. yüzyılın ortalarından itibaren fotoğraflar, sosyal antropologlar tarafından Polinezya adalarında yapılan araştırmaların odak noktasını oluşturmaktadır.

⁴ Antropometri, insan vücudunun boyutları ile ilgilenen özel bir bilim dalıdır. Yunanca *anthropo* (insan) ve *metrikos* (ölçme) sözcüklerinden türetilmiştir (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Antropometri>).

Bronislaw Malinowski tarafından Trobriand adalarında, Rajmond Firth tarafından Tikopya yerlileri arasında, Edward Evan Evans-Pritchard tarafından da Azande kabileleri (Afrika'da) arasında araştırmalar gerçekleşmiştir. Onlar, hem maddi kültürün objelerini (rneğin, Malinovsky tarafından tarif edilen Kula ritüelinde kullanılan boyun süsleri, omuz süsleri, kayıklar, yaylar, bahçeler) hem de toplumsal davranış biçimlerini, özellikle dini ve by ritüellerini ve kutlamaları fotoğraflamışlardır. Çoğu zaman kendilerinin Aborijenlerle çevrili portrelerini o yerlerde olduklarını açıkça kanıtlayan bir teyit olarak sergilemişlerdir.



Resim 10: Bronislaw Malinowski with natives on Trobriand Islands, ca 1918.

Anropologların araştırmalarından bir diğeri olan, “büyük antropolojik fotoğraf projesi”, 1940’lı yıllarında Gregory Bateson ve Margaret Mead tarafından gerçekleştirilmiş olup, Bali adası yerlilerinin kültürünü yansıtan binlerce görüntüleri içermektedir (Sztompka, 2007:24-25).



Resim 11: Gregory Bateson, Bajoeng Gede Bali, 1936

Araştırmalarda görüntülere yaygın olarak yer veren 19. yüzyılın antropolojisinin, görüntülerden yaralanma biçimleri eleştirilere hedef olsa da, başka bir bağlamda bugünün çalışmaları içinde onların yeniden değerlendirilmesi mümkündür. Dönemin antropolojik araştırmalarında kullanılan fotografik görüntüler, uzak diyarlardan gelen ve doğruluğu tartışmasız birer kanıt olarak kavranmıştır. Antropologlar, çoğunlukla katılımcı gözlem niteliğindeki alan araştırmaları sırasında elde ettikleri bilgilerin yanı sıra, görsel malzemelerden birinci derecede yararlanmışlardır.



Resim 12: Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali:, (1901-1978).



Resim 13: Margaret Mead, Bajoeng Gede, 1984

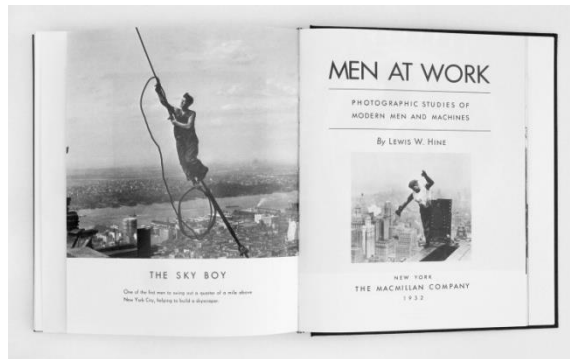
Ancak, antropologlar özellikle antropolojik çalışmaların ilk yıllarında, görsel malzemelerden batı toplumuna benzemeyen, uygarlıktan uzak halkların yaşamlarını tanıdıklaştıran araçlar olarak yararlanmışlardır. Bu araçlar çoğu zaman, araştırmacının göstermeyi istediği çerçeve içinde ve geri kalmış toplumlar imajını güçlendirecek şekilde kullanılmıştır. Bu anlamda Levi-Strauss, fotoğrafın o dönemlerde antropologlar tarafından yaygın kullanımını, Batı dışı halkların kaynaklarını sömürmenin başka bir yolu haline geldiği düşüncesiyle eleştirilmekteydi (Toksoy, 2007:63). Bu durum, fotoğrafın da, diğer teknolojik gelişmeler gibi, üretildiği dönemin koşulları çerçevesinde, belli bir grubun çıkarları doğrultusunda ve hakim söylemin ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde yönlendirildiğinin göstergesidir.

Fotoğraflar, etnolojik bilimler için de hammadde olan tüm detayları sağlamaktadırlar. Bunun sadece sosyologlar değil aynı zamanda fotoğrafçılar da farkındadır. Klasik belgesel fotoğrafçılık ustası Dorothea Lange, çalışmalarının amacını şöyle tanımlar: ‘Belgesel fotoğrafçılık, çağdaşlığı yansıtır ve onu gelecek için belgelendirir. Fotoğrafçılığın ilgi odağı insandır. O, insanın günlük iş hayatını, savaştaki hareketlerini, eğlence aktivitelerini veya yirmi dört saatte, bir birini takip eden yıl mevsimlerinin içerisinde veya çeşitli hayat etaplarında gerçekleştirdiği faaliyeti kaydeder. Fotoğraflar insan enstitülerini, kulüpleri, profesyonel birlikleri aksederler. Bunların dış görünüşünü gösterir ve aynı zamanda çalışma şeklini,

kişiliği etkileme yöntemlerini, sadakatini ve davranışlarını ortaya çıkarmaya çalışır (Sztompka, 2007:32).

Fotoğrafçılık çalışma metotları ve çalışanların birbirine ve işverenlere bağlılığı ile ilgilenir. Değişiklikleri yansıtma konusunda fotoğrafçılığın ayrıcalıklı imkânları vardır. Sosyal araştırmalarda görsel malzemeye yönelim 1896-1916 yılları arasında başlamıştır. Amerikan sosyolojisinde, fotoğraflar, kavram ve hipotezleri illüstre etme aracı etrafında rol üstlenmiş, yazıları fotoğraflarla birlikte yayınlamıştır. Bu fotoğraflar, sosyal problemlerin keskinliğine işaret, analizin aracı, teorik durumların kaide ispatı olarak algılanmaktaydı. Bunun yanı sıra, alışılmamış tecrübeyi sunuyor, yani okurların bilmedikleri realiteyi fotoğrafla gösteriyorlardı. Fotoğrafın bu fonksiyonu, önceleri antropolojik ve etnografya araştırmalarda kullanılıyordu. Bu alanlarda görsel malzemeler, bilinmeyen kültürlerin göz önündeki realitesini göstermek için kullanılırken, sosyoloji fotoğrafı, tipik olmayan ve özellikle de sıra dışı olan grupların betimlemesi için kullanılmaktaydı (Zaharova, 2008:148).

20. yüzyılın başlarında, sosyoloji gibi fotoğrafçılar ile sosyologların toplumun kötülüklerini sözcükler ve resimler aracılığı ile “ifşa” etmenin gerekliliği üzerinde anlaştıklarında, farklı bakış açısı getirmişlerdir. Örneğin, Lewis Hine, kentsel yaşamın araştırılmasının erken dönemlerinde Russell Sage Vakfı tarafından desteklenmiştir. 1896 ile 1916 yılların arasındaki yirmi yıl boyunca ‘American Journal of Sociology’ (Amerikan Sosyoloji Dergisi) dergisinde 244 fotoğrafla illüstre edilen 31 makalesi yayınlanmıştır. Yayın hayatının ilk on beş yılında fotoğrafları ile bağlantılı olan skandal yaratıcı, reformcu makalelerinde düzenli bir şekilde fotoğrafları kullanmıştır (Becker, 1974:3).



Resim 14: Lewis Hine (1874-1940), American Journal of Sociology.

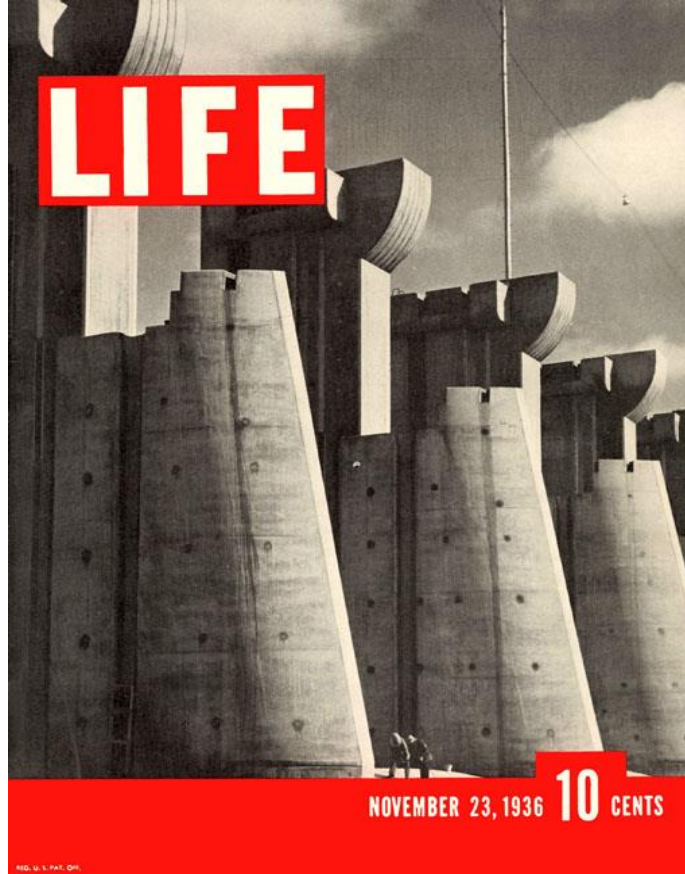


Resim 15-16: Lewis Hine (1874-1940), American Journal of Sociology.

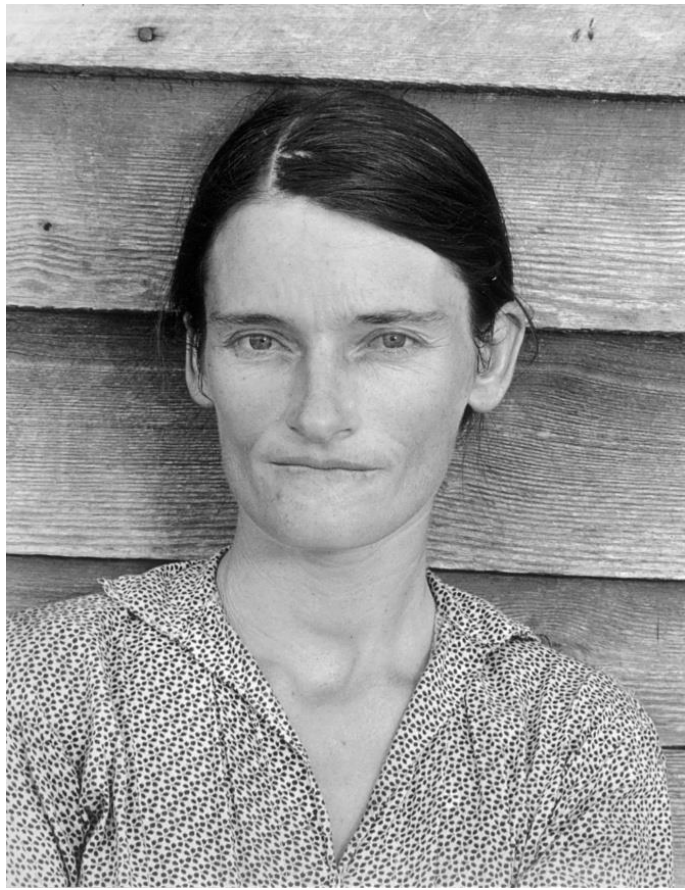
O dönemde, Amerika'da yükselmekte olan pozitif akımın temsilcilerinden olan Albion Small'un dergi editörü olduğu andan itibaren fotoğraflar için artık yer yoktur. Small'un temel argümanı fotoğrafların objektif olmaması, tüketiciler üzerindeki ideolojik etkisi ve ayrıca tesadüflik, görüntünün standartlaştırılmasının veya nitelendirilmesinin olanaksızlığı olmuştur. Ancak, Avrupa'daki resimli haftalık yayınların, sosyal analizin bir aracı olarak foto-röportaj ya da fotoğraflı makale yapan bir fotoğrafçılar grubunu ortaya çıkarması, 1920'li yıllara kadar mümkün olmamıştır. Daha sonraları, İngiltere'deki *Time*, *Life*, *Fortuna*, fotoğraflı makale tarzı ile çalışan Margaret Bourke-White, Walker Evans, W. Eugene Smith, Robert Capa gibi ciddi foto muhabirlerinin ortaya çıktığı bilinmektedir (Becker, 1974:3). Böylece, fotografik sosyal araştırmalara duyulan ilgi, fotoğrafçılar tarafından üretilen iş ile başka bir ifade şekli buldu.



Resim 17: Bourke-White, Margaret, At the Time of the Louisville Flood.



Resim 18: Life'in ilk sayısının kapağındaki Margaret Bourke-White fotoğrafı



Resim 19: Walker Evans, for the Farm Security Administration, 1935 or 1936.



Resim 20: W. Eugene Smith, 'The Second World War, Iwo Jima, Sticks and Stones' (1945).



Resim 21: Robert Capa, Absortion Camp Israel, 1950

Fotoğraflar, 1930’lu yıllarda Chicago Okulu döneminde şehir sosyolojisi ve antropolojisi tarafından düzensiz bir şekilde kullanılmaya devam eder. Buna örnek olarak Frederic Trasher’in suç sosyolojisine ilişkin klasik eserinde detaylı açıklamalarla verilen ve gençlerin oluşturduğu sokak çetelerini illüstre eden 40 adet fotoğraf (1927) getirilebilir. Roy Stryker, 1930’larda Farm Security Administration (Çiftlik Güvenlik Yönetimi)’nin fotoğraf birimini topladı. Dorothea Lange, Walker Evans, Russell Lee, Arthur Rothstein ve diğerleri, Amerika Bunalımının (Büyük Buhran) fakirliği ve zor zamanlarını kendilerine iş edindiler. Bu buhran yılları sosyal yaşamı birçok yanıla etkilemişti, çalışma ve yaşam koşullarının olumsuz yönde değişmesine neden olan bir dönemdir.



Resim 22: Walker Evans, Familia cubana indigente, 1933

Alman asıllı Dorothea Lange, bunalımın tarımsal topraklar ve işgücü üzerindeki etkilerini fotoğraflarla belgeleyerek, yeni ekonomik politikalara destek olma hedefiyle kurulmuş olan, Farm Security Administration (Çiftlik Güvenlik Yönetimi) projesinde çalışan fotoğrafçılardan biridir. Çekildiği tarihten itibaren birçok toplumsal olayda kullanılan ikonlaşmış nitelikteki “Göçmen Anne” fotoğrafının üreticisi olan Lange, 1935-47 yılları arasındaki özellikle ekonomik koşullardan olumsuz yönde etkilenmiş işçileri, çiftçileri fotoğraflamış ve bu fotoğrafları ile yeni ekonomik politikaların oluşum sürecini büyük ölçüde etkilemiştir (Toksoy, 2007:103-104). Bunların çalışmaları, çeşitli sosyal bilim teorileri ile ilgili çok bilgi sağladı.



Resim 23: Dorothea Lange, Migrant Mother, 1935

İkinci Dünya Savaşı döneminde savaş fotoğrafçısı olarak çalışan Eugene Smith ise, çektiği fotoğraflarla sanatçının sosyal sorumluluğunu fotoğrafları aracılığıyla dile getirebilmesi ile başarılı bir fotoğrafçı olarak anılmaktadır. Savaş içerikli fotoğraflarının dışında özellikle Nurse Midwife (ebe hemşire) isimli çalışması ile, düşük gelirli insanların sağlık sorunlarına yönelik kamuoyunun ilgisini harekete geçirerek, fotoğrafa konu olan hemşirenin hedeflediği kliniğin yapılması için yüklü miktarda bağış toplamıştır (Toksoy, 2007:104). Fotoğrafçıların, özellikle önemli toplumsal olayların belgelenmesinde, toplumsal yapının incelenmesinde, “çağdaşlarının görmeyi istemeyeceği yanlarının gösterilmesinde” (Becker, 1974:2) aldıkları etkin rolü ve fotoğrafların toplumsal işlevlerini örnekler niteliktedir. Elbette bu bahsedilen isimler ve onların çalışmaları fotoğraf tarihinde sınırlı bir alanı ifade eden örneklerdir. Son zamanlardaki siyasi katılım ise, toplumu keşfetmek için fotoğrafın kullanımının şekillenmesinde pek etkili olmadığı anlaşılmaktadır (Becker,

1974:3).Sosyoloji ve fotoğrafçılığın yolları yaklaşık elli yıl ayrılmıştır (Sztompka, 2007:25).



Resim 24: W. Eugene Smith, Nurse Midwife Delivering Baby, 1951

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren, sosyal bilimlerin içindeki tartışmaların getirdiği ivme ile araştırmacıların çalışmalarında fotoğraflara yer verdikleri örneklerin sayısı artmış olsa da, genel olarak denilebilir ki, görsel malzemeler uzun süre veri toplamayı kolaylaştıran ve araştırmacının zaten başka yöntemlerle ulaştığı sonuçları destekleyen araçlar olarak algılanmıştır. Fotoğraflar, araştırmanın temel meselesine katkı sunan, sosyal bilimcilerin kendi bilimsel sorgularına ya da savlarına destek oluşturacak nitelikte ve yorumsuz kaynaklar olarak ele alınmıştır (Toksoy, 2007:62).

Günümüzde sosyal bilim araştırmalarında fotoğraf, film, video kayıtları vs. gibi görsel malzemelerin, temel kaynaklar olarak ele alındığı ve incelendiği, çoğunlukla görsel çalışmalar (*visual studies*) genel başlığı altında değerlendirildiği bilinir. Bu tür çalışmalarda görüntülerin, sosyal bilim araştırmaları içinde hem yöntem bazında, farklı değerlendirilmesi, hem de klasik sosyal bilimlerin temel argümanlarına yönelik eleştirel yaklaşımları geliştirecek şekilde ele alınması 1980'ler sonrasında yaygınlaşmıştır. Bu tarihten sonra gelişmeye başlayan biçimiyle görüntü temelli araştırmalar, farklı disiplinlerin birbirlerinin araştırma yöntemlerini kullandıkları, çoğulcu bilgi üretimine yönelik ve disiplinlerarası nitelikteki akademik ortamların yaratılmasını sağlama amacıyla yol almıştır. Öncelikle toplum, kültür, sosyal ilişkiler gibi konu başlıklarında yoğunlaşan araştırmalar, antropoloji, sosyoloji, kültürel çalışmalar, medya araştırmaları,

görsel kültür, sosyal belgesel fotoğraf, bilgi teknolojileri, iletişim çalışmaları gibi geniş bir yelpaze içindeki alanların ortak bilgi üretimi teşvik edilerek gerçekleştirilmiştir (Toksoy, 2007:66).

Kültürleri çözümlenmeye yönelik üretilmiş görüntüler üzerine odaklanan çalışmalar içerisinde, özellikle görüntülerin tarihî değerleri, tarih disiplini içerisinde de yeni yaklaşımların, araştırma metotlarının gelişimini sağlamıştır. Önceki dönemlerde tarihçiler, çoğunlukla görsel malzemelere, onların ilgilendikleri devire ya da konuya ilişkin ellerinde yeteri kadar yazılı belge olmadığı durumlarda başvurmuşlardır. Bu çalışmalar da görüntüler aracılığıyla tarihî problemler yeniden ele alınmakta ya da tamamıyla görüntülerin sunduğu imkânlar sayesinde araştırma yönlendirilmektedir. Bu konu ile ilgili çeşitli örnekler verilebilir; kurum tarihleri, aile tarihleri, bir toplumun ya da bir grubun geçirdiği dönüşümler, gündelik yaşama dair tarih, moda, giyim kuşam tarihi vs. gibi alanlarda görüntüler üzerinden sosyal yapıdaki değişim-dönüşümlerin izlerinin sürüldüğü, toplumun modernleşme sürecinde yaşanan değişimlerin belirtileri analiz edilmektedir.

Başlangıçta sosyolojinin bir alt disiplini olarak tanımlanan görsel sosyoloji (visual sociology), sosyal hayatın görsel boyutlarına odaklı çalışmaları yürüterek bu konudaki akademik ortamın gelişimini sağlamıştır. Denilebilir ki, görsel sosyoloji alanının yaratılması ve geliştirilmesi IVSA (International Visual Sociology Associton/ Uluslar arası Görsel Sosyoloji Derneği) adı verilen kuruluşun çalışmaları ile gerçekleştirilmiştir (Toksoy, 2007:66). IVSA, yaklaşık yirmi yılı aşkın süredir, görsel çalışmalar alanında düzenlediği ve desteklediği konferanslar, yayınlar, araştırma projeleri vs. ile görsel malzemeleri temel alan nitelikteki çalışmaların üretilmesinin, tartışılmasının ve yaygınlaştırılmasının sağlandığı bir ortam niteliğindedir IVSA tarafından ilk olarak 1986'da "Visual Sociological Review" adıyla yayınlanan dergi, konferanslarda yer alan metinlerin yayınlandığı, ayrıca görüntü temelli araştırmalar çerçevesindeki yayınların hatta daha geniş anlamda görüntülere ilişkin birçok ürünün de yeniden değerlendirildiği bir ortam olmuştur. 1992'de ise içeriğini değiştirmiş olarak "Visual Sociology" adı ile çıkmaya başlamıştır. Bu dönemde yayınlanmakta olan "Visual Antropoloji" adlı derginin, özellikle antropolojik çalışmalara yer vermesi, görsel çalışmaların sosyal bilimlerin öteki alanlardaki boşluğunu doldurma ihtiyacını doğurmuş ve Visual Sociology, bu ihtiyacı karşılamıştır (Toksoy, 2007:67).

Günümüz Rus sosyolojisinde görsel metotların teorik çalışmalara dayanan ve bilimsel yaklaşımlar çerçevesinde şekillenme süreci yaşanmaktadır. Çağdaş araştırmacılar, Rus görsel araştırmaların tecrübesini ve zeminini şekillendirerek, eklektik çalışmalar ürettikleri söylenebilir. Rus sosyoloji ve antropoloji uzmanları, görsel malzemenin bilimsel dilin yorumlanması yönünde çalışmalarını sürdürmektedirler; bunu yaparken de genellikle İngilizce olan terimleri farklı amaçlara uygun olarak henüz şekillenmemiş ulusal zemine oturturmaya çalışmaktadırlar. Moskova’da yayınlanan *İnter* adlı sosyoloji dergisinin 2007’de basılan sayısı tamamen görsel sosyoloji üzerine olmuştur (Zaharova, 2008:4-5).

Görüldüğü gibi, sosyal bilimlerin farklı alanlarında, görüntüler içerisinde fotoğraf merkezi rolü ile veri kaynağı olarak değerlendirilmekte, araştırmanın içeriği ve yöntemi bakımından farklı yaklaşımlara zemin hazırlamaktadır. Farklı birçok disiplinden gelen araştırmacılar, özellikle de sosyologlar ve antropologlar, saha çalışmalarında, odaklandıkları konulara ilişkin fotoğraflardan bilgi toplama amacıyla yararlanmaktadırlar. Fotoğraf oluşturma olarak adlandırılan bir yöntemle fotoğraf, bir görüşmenin parçası olarak kullanılır ve elde edilen fotoğraflar araştırma konusunun esas çerçevesinde üretilir ve değerlendirilir. Fotoğraflardan bu şekilde yararlanılması, sözlü görüşmelerde karşılaşılan birçok sorunun da çözülmesine yardımcı olmakta, görüşmecilerle kişiler arasında karşılıklı güvenin ve bilgi akışının daha rahatlıkla sağlandığı bir ortamın oluşmasını da kolaylaştırmaktadır (Toksoy, 2007:69-70). Görsel çalışmalar içinde fotoğrafın, özellikle de “sosyal belgesel fotoğraf” türünün, oldukça yaygın olarak kullanıldığı ve önemli bir rol üstlendiği anlaşılmaktadır. Özellikle, akademik eğitime yönelik alanlarda ya da tarihsel araştırmalarda temel veri kaynağı olarak değerlendirilmekte, sosyolojik nitelikteki alan araştırmalarında araştırma sürecinin başından itibaren aktif olarak kullanılmaktadır.

1.2. Toplumsal Yaşamın Görsel Verileri- Görsel İzlenim

Görsel veriler, geniş anlamda insan gözünün algılayabileceği her türlü nesnelere, insanları, mekânları, olayları veya durumları potansiyel olarak kapsamaktadır. Sosyolojik görsel veriler, insanların ve toplulukların faaliyetleri ile ilgilidir, aktiflik ve yaşam izlerini sabitlerler. Sosyolojik bir amacın sonucudur ve özel dinleyici grubuna yöneliktir (profesyonel topluluk, siparişçi, kamuoyu gibi).

Fotoğraf çekerken veya fotoğraf materyallerini yorumlarken görsel veri alınır, yani toplumsal hayatın görsel olarak fark edilen, dışarıdan gözlenebilen yönleri, görsel objeleri belirlenir. Bunlar analiz edilirken ve anlamaya çalışırken iki temel amaç gerçekleştirilmek istenir: Bunlardan birincisi, toplumun kültürünün veya toplumsal yapının önemli dışsal özelliklerini, öz niteliklerine dayanarak açıklamaktır. Bu açıklama yapılırken, detaylar verilmek istenir, yani, olguların fotoğraflanan yüzeyi altında yatan derin ve gizli özü aydınlatmak amaçlanır (Sztompka, 2007:30). Bir diğeri ise; fotografik imaj aracılığıyla toplumsal hayatın, kültürün veya toplumsal strüktürün belirgin sistematığının açıklanmasıdır. Burada, sosyal olgular arasındaki önemli ve düzenli, tekrarlanan bağılılığı tanımak söz konusu olmaktadır. Bu bağlamda, tekil fotoğraflar aslında, ne bağılılığın kendisini, ne de bu bağılılığın özelliğini, genel değerini çözmek için bir ipucu olabilir. Bunun için zamana göre sıralanmış, yani daha önce ve daha sonra diye nitelendirilebilen ve bağılılığı dinamik içerisinde gösteren fotoğraf dizisi gerekmektedir. Bu şekildeki, birbirini takip eden – ardışık-fotoğraflar kıyaslanarak, farklı zaman dilimlerindeki gerçekleşen değişikliklere ilişkin sağlam kanıtlar elde edilebilir. Örneğin, bir mekânın, nesnenin veya bir faaliyetin geçmişte çekilen fotoğraflarıyla, daha sonra, ya da günümüzde çekilen fotoğraflarının kıyaslanması, önemli ipuçları verebilmektedir.

Farklı toplumların veya farklı kültürlerin fotoğrafları da karşılaştırılabilir. Bu, sadece benzerlik ve farklılık kıstaslarını kullanma olanağı sağlamaktadır. Yani, belli bir genel olgunun farklı içeriklerde birbirine benzediğini veya tam aksine içeriklerin benzer olmasına rağmen, birbirinden tamamen farklı olduğunu anlama olanağını vermektedir. Kısaca, sosyologlar bu gibi benzer durumları kıyaslayabilir veya farklı durumların farklarını daha da keskin bir hale getirebilir. Böylece, ifade edilen dinamik veya kıyaslamalı düzenlilikleri ortaya çıkarmaya çalışırken incelenen fotoğrafların sayısını arttırabilir ya da temsili örnekleri seçme kurallarını uygulamak durumunda kalabilmektedir (Sztompka, 2007:29).

Görseller üzerine çalışan sosyologlar, objelerin dış görünüşü ile ilgilenerken bu dış görünüşün altında yatan ve sosyolojik koşullara yanıt veren şeyleri kavramaya çalışmaktadırlar. Bu durumda, yani bir şeyin dış görünüşü, sosyolojik açıklama ile ilişkilendirildiğinde, görsel sosyolojinin görevi yerine getirilmiş olmaktadır (Sztompka, 2007:29). Fakat görsel sosyoloji için sadece dar anlamlı görsel veriler,

yani sosyolojik görsel veriler önem taşımaktadır. Bunlar, toplumsal dünyayı daha da derin, açıklayıcı veya genelleştirici bir şekilde kavramayı sağlayan, gözle -sonrasında da fotoğraf makinesiyle- görülebilen nesne veya olgulardır. Burada incelenenler ise, sadece insan faaliyetine bağlı olanları, daha doğrusu insanın veya kolektiflerin faaliyetinin bulunduğu dair izler taşıyanlar söz konusudur. Bu ise, imajlarla dolu doğa dünyasını, görsel sosyolojinin ilgi alanının dışında bırakmaktadır. Şöyle ki, dağ manzarası, güneşin okyanus üzerinde batışı veya tropik ormanlarındaki hayvanların muhteşem resimleri araştırmacıya, toplum hakkında hiçbir bilgi ya da ipucu vermeyecektir. Fakat burada dikkat edilmesi gereken bir nokta vardır ki, o da bu fotoğraflar, söz konusu olguları, insan faaliyeti nedeniyle modifiye edilmemiş ve doğal hali yansıttığı sürece geçerlidir (Sztompka, 2007:30).

Değiştirilmiş veya bozulmuş olan yani medenî ortamın resimleri en azından potansiyel olarak sosyolojik bilgi taşımaktadır. Dağ manzarasını yansıtan fotoğraflarda, teleferik ve kayakçıların bulunması, okyanusta geminin görünmesi, hayvanların ise evin yanındaki bir kafes içerisinde olması durumunda, insan müdahalesiyle, yani toplumsal hayatın gözlenebilir belirtileri ile karşılaşmaktadır. Resimlerde, insan tarafından bırakılan izler olmasa bile, bu resimler belli bir sosyolojik niteliğe sahiptir. Örneğin, Alaska Körfezi'ndeki petrol kirleri ve ölü kuşlar; Amazonya'daki yanık alanlar; Sudeten'deki kurumuş ağaç gövdeleri insan hizmetindeki modern çağ teknolojilerinin yıkıcı akıbetlerinin göstergesidir. Fransız fotoğraf sanatçısı Arthus Berthand'ın, dünyanın çeşitli noktalarında uçaktan veya helikopterden çekilen yüzlerce fotoğrafların yer aldığı "Gökyüzünden Yeryüzü. 21. Yüzyılın Eşiğinde Gezegenimizin Portresi" adlı fotoğraf projesi, yeryüzünün Homo Sapienslerin sadece yapıcı değil aynı zamanda yıkıcı faaliyetinin gözle görülür kanıtı olduğunu göstermektedir (Sztompka, 2007:30).



Resim 25: Arthus Berthand, Gökyüzünden Yeryüzü



Resim 26: Arthus Berthand, Gökyüzünden Yeryüzü

Şehir mimarisi veya uzamsal yapısının, işlenen tarlaların geometrisinin, yolların veya otobanların oluşturduğu ağların görüntüleri de sosyolojik bir anlam taşımaktadır. Çünkü, insan faaliyetlerinin “sabitlenmiş etkisini” göstermektedir. Milyonlarca yıllık insan yaşamı ve insan nüfusunun gittikçe artması ve yoğunluğu karşısında, zarar görmeyen doğa dünyasının da küçülmesine neden olmaktadır. Bu durum böyle devam ederse, tahminen kısa zamanda, sadece tek başına dünya turuna çıkan yatçılar veya Himalaya’ya tırmanan dağcılar, insan eli değmemiş doğayla temas edebilecektir (Sztompka, 2007:30).

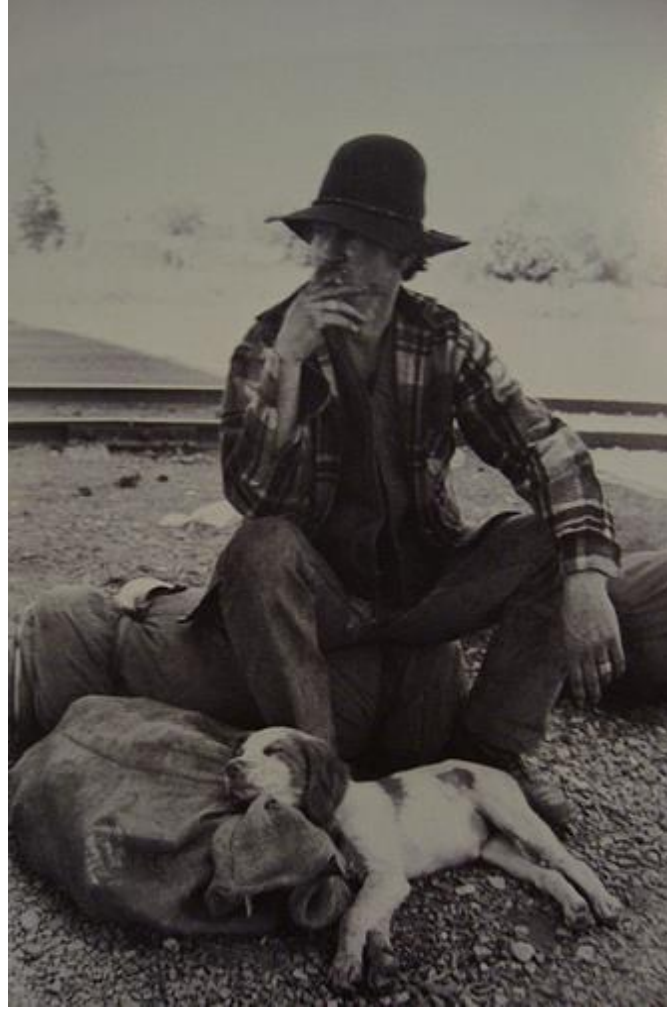
Fotoğraflanabilen nesnelere ve toplumsal olgular önemlerine göre belli bir hiyerarşik bir düzen içinde oldukları söylenebilir. Ancak, görsel sosyolojide kullanılan enstrümanları toplumsal hayatın belirlediği içerik ve görünüşlerin analitik

matrisindeki başlangıç nokta olarak yorumlayarak sistematikleştirmek amaçlanır. İçerik olarak, insanların günlük faaliyetleri sırasında ve hayatları boyunca bir şekilde girip çıktığı toplumsal hayatın tipik alanları söz konusudur. Sosyolojik olarak öğrenmek için en çok olanak sağlayan, görsel olarak erişilebilir nesne ve olguların yani potansiyel görsel verileri şöyle açıklamak mümkündür; öncelikle, her bir insanın temel varoluş deneyimi olan ve biyolojik doğasından kaynaklanan içerikleri ele alındığında bunlar, ev, iş, tüketim, seyahat, hastalık ve ölümdür. Sonra da, çoğu insan kültürlerinde karşılaşılan ve insanın varoluşunun kolektifsel işbirliği, kolektif bir şekilde varoluşunun kaçınılmaz dramlarını yansıtan içerikler sıralandığında, bunlara, eğitim, din, siyaset, bilim, sanat, tatil, eğlence, spor, doğal afetler ve savaş dahildir. Bu içeriklerinin her birinin ayrıca alt görünümleri vardır; iştirak eden kişilikler, onların hareketleri, etkileşimi, toplumsal ilişkiler, sosyal etkileşim, kolektif yapı ve eylemler, kültür ve çevre.

İnsan kişilikleri, toplumun temel bileşeni ve sosyologların ilgilendiği en önemli konusudur. Aslında, içerik ne olursa olsun, hepsinin içinde insanlar bulunur; aile içeriğinde ebeveynler, çocuklar ve akrabalar; ev içeriğinde ev sakinleri ve komşular; iş içeriğinde, çalışanlar ve müdürler; tüketim içeriğinde, satıcılar ve alıcılar; hastalık içeriğinde, doktorlar ve hastalar, ölüm içeriğinde, mezar kazıcıları ve yas tutanlar; eğitim içeriğinde, öğretmenler ve öğrenciler; siyaset içeriğinde vatandaşlar ve bürokratlar; din içeriğinde, rahipler ve inançlılar, Bilim içeriğinde; bilim adamları ve laboratuvar görevlileri, sanat içeriğinde; ressamalar ve izleyiciler, seyahat içeriğinde; yolcular, pilotlar ve kondüktörler, spor içeriğinde; sporcular, antrenörler ve taraftarlar, savaş içeriğinde ise askerler ve esirler (Sztompka, 2007:33). Bu insanların tespit edilen fotoğraflarına baktığımızda, onlar hakkında bir bütün, yaşayan, özgün, adı ve soyadı olan bireyler olarak ne denilebilir? İlk önce onların cinsiyeti, yaşı ve ırkı belirlenebilir. Sonra da, vücut özellikleri, yani boyları, vücut yapısı, fiziksel güçleri, yüzlerindeki detaylar görülür. Ruh veya kişilikten farklı olarak vücut, kesinlikle görsel bir objedir ve bu nedenle zengin bir veri kaynağı olarak değerlendirilir. Ardından, kıyafetleri, saç modeli, vücut süsleri (dövme, makyaj) fark ederiz. Vücut esnekliği, yüz ifadeleri, duruş biçimi, poz ve jestler göze çarpar. Ayrıca, dıştan bakıldığında, temizliği, düzenliliği veya düzensizliği, toplum tarafından dışlanmaya özgü belirtileri ve nedenlerine varana kadar görmek

mümkündür. Örneğin, acıklı, dağınık, pasaklı bir dış görünüş, alkol veya uyuşturucu etkisi altında olma ve eksantrik, normlara uymayan bir kıyafet gibi sapma belirtileri.

Toplumun marjinal temsilcileri olan Boston'daki evsizleri ve dilencileri portrelemeye odaklanan görsel sosyoloji projelerine bir örnek olarak Douglas Harper'in, "Yollardaki Hayat" adlı fotoğraflar dizisi verilebilir. Bu çalışmada, canlı ifadeli ve kıyafetli, hijyen, vücut süsleri, pozlar ve yüzdeki resimler hakkında bilgi veren zengin içerikli resimler görürüz. Bu çalışma, müellifin aylarca süren gözlemleri sonucunda ortaya çıkmıştır.



Resim 27: A. Douglas Harper, Good Company, A Tramp Life



Resim 28: A.Douglas Harper, Good Company, A Tramp Life.

Dış görünüşünün diğer görünümüleri, Phyllis Even'in "Güzellik Ritüeli" adlı fotoğraflar dizisinde aksettirilmiştir. O, zenci ve beyaz ırk mensubu olan, çeşitli yaş gruplarına ait kadınlarda ortaya çıkan güzelliğe olan yaklaşımlardaki farklılıkları, ince bir şekilde hissederek, kuafördeki, güzellik salonundaki, manikür odasındaki, terzideki kadınları göstermiştir (Sztompka, 2007:34).



Resim 29: Phyllis Even, Güzellik Ritüeli.

Toplumsal hayatın diğer görünümü insan eylemleridir. Toplumsal hayatta çeşitli etkinlikler gösteren insan davranışları dışarıdan gözlenebilir. Ancak, bu davranışların gizli kalmış anlamları hakkında sadece tahminlerde bulunulabilir. Davranışlar, olağanüstü derecede çok türel olup, toplumsal hayatın farklı içeriklerinde değişik fonksiyonları yaparlar. Bu toplumsal fonksiyonları örneğin, eğitimsel, propagandik, entegrasyonel (uyum), ekonomik, sanatsal, siyasî v.s. olarak

sınıflandırılabilir. Yalnız, fonksiyonların farklı rolleri oynadığı “içeriklere” dikkat etmek gerekir. Belli dönemlerde ritüel, rutin veya deviant (çoğunluğun standart davranışlarından sapan) davranışlar gözlemlenebilir. Tipik çoğu aktif kişilikler için analogik olan tipik davranışları ve görkemliliği, enderliliği, önemliliği, zengin süsleri ve kentsel ortam nedeniyle sıra dışı davranışları kaydedilebilir (Sztompka, 2007:34). Toplumsal hayatın diğer görünümü, en az iki kişinin karşılıklı olarak odaklanan eylemleri olarak nitelendirilen sosyal etkileşimdir. Sosyal etkileşim, aslında gözlenebilir semboller etrafında düzenlenen, görsel bir olgudur (Sztompka, 2007:35). Bu nedenle etkileşim içerisindeki insanlar görsel araştırmalarla güzel bir şekilde uyum sağlarlar. Sözleşmeler, çarpışmalar, iletişim, örneğin sohbet (gerçi, dinlemeden sadece bakılırsa, sohbet konusunun ne olduğu öğrenilemez, görülebilen tek şey iki kişinin konuştuğu olacaktır) etkileşimin en basit türleridir. George Herbert Mead, etkileşimin komplike türleri olarak aynı zamanda çok sayıdaki kesişen veya paralel interaksyon içerisinde bulunan birçok insanların müşterek faaliyeti (bilimsel seminerler sırasında yapılan münakaşalar, Noel yemeği veya ‘yuvarlak masa’ görüşmeleri en basit örneklerdir) olarak belirtmiştir. İnteraksyonun cereyan etmesi için partnerlerin mekânındaki konumu olağanüstü bir şekilde önem arz etmektedir. Örneğin, düğün masasında oturan bir kişinin sağ ve solundakilerle yaptığı sohbet, diplomatik yuvarlak masa etrafında oturarak yapılan sohbetten (masa etrafında oturanların herhangi biriyle kolayca sohbet etme olanağı eşittir) farklıdır. Partnerlerin konumunu sürekli değiştiren kokteyl ve kabul törenlerinde (resepsiyon) tamamen değişik bir şekilde sohbet edilir ve bu, fotoğrafçılar dizisinde yansıtılabilir; sosyete hayatını aydınlatan röportajlar veya kadın dergileri, amaçları sosyolojik olmazsa bile buna iyi bir örnek olabilir. Bu önemli, uzamsal özellikler görsel olarak (sonrasında da fotoğrafik olarak) kaydedilebilir. Etkileşim konulu bir araştırma benzerlikleri, statüleri veya toplumsal yetileri sergileyen sembollerin taşıyıcıları olan insanların konu olduğu araştırma olabilir. Çünkü bu sembollerin oluşturulması ve okunması önce görsel alanda gerçekleşir. Aslında, sosyal etkileşim, gözlemlenen sembolige önemli bir ölçüde odaklanan algılama faaliyetidir. Bu nedenle etkileşim içerisindeki insanların analizi, görsel araştırma için mükemmel bir konudur. (Sztompka, 2007:35-36).

Eğer insanlar, görsel açıdan heyecan verici bir tartışmaya girmişlerse, bunların neden tartıştıklarını bulmaya dikkat eder. Bu organizasyon içerisinde hakkında tartışmaya değer olan ne var? Hangi beklentilerin ihlâl edilmesi bu tartışmaya neden olmuştur? Bu tür durumlar sık ortaya çıkıyor mu? Öyle değilse neden değil? Gibi birçok soruların peşinde fotoğraf makinesi ile gider, ama etrafında grubun günlük faaliyetleri devam ederken insanlara gördükleri hakkında da sorular sorar ve yakından gözlemler yapar, dikkatle inceler. Bourke White, Gandhi'nin fotoğrafını çekmesiyle ilgili olarak: “İplik eğiren adamın fotoğrafını çekmek istiyorsanız, neden ip eğirdiği konusunda biraz düşünün. Anlayış, bir fotoğrafçı için kullandığı ekipman kadar önemlidir. Gandhi konusunda, “çıkırık”, anlam yüklüdür. Milyonlarca Hintli için, bu onların bağımsızlık mücadelesinin sembolü idi” demektedir (Becker, 1974:15).



Resim 30: Bourke White, Gandhi, 1946

Bir sonraki, gözlemlenebilen sonra da fotoğraflanabilen obje, insan kolektifleridir. İlk önce kolektifin sayısı (boyutu), türü, şekli veya uzamsal yapısı gibi resmi özellikleri (çift, grup, düzen, sıra, kalabalık, vs.) görsel varlık temelli eşitsizliğin daha da ince bir yapısı, fotoğraflarla kaydedilebilir. Özellikle, zenginlik ve fakirlik arasındaki farklar başta olmak üzere keskin toplumsal kontrastlar, sıkça fotoğrafların konusu olarak görülmektedir. Çoğu zaman ise sadece görsel olan belirtilere dayanarak kolektifin ‘içeriksel’ biçimi, yani amacı, alınan tedbirlerin doğası da belirlenebilir (aşıklar çifti, satranç veya tenis oyunu, futbol maçı, turistik gezi, gezmeye çıkan aile, okul dersi, siyasi gösteri, askeri bölünme, tiyatro izleyicileri). Kolektif davranışlarda sürekli etkinlik

cereyan eder (Sztompka, 2007:37). Bu etkinlik, bireylerin eylemleriyle sonuçlanmaz ve yalnız kolektif davranışın farklı şekillerine girer. Fotoğraflar dizisi aracılığıyla kolektif etkinliğin ritmindeki değişiklikleri günlük, haftalık, yıllık (örneğin, haftanın farklı günlerinde, bayramlarda veya tatil günlerinde beliren etkinlik biçimleri, günün belirli saatlerinde trafiğin yoğunlaşması, köylülerin çalışmalarının farklı mevsimlerdeki ritmi) olarak kaydedilebilir. Belirli tekrarlanan durumlarda tipik kolektif davranışın birçok dış belirtilerini görebiliriz, sokak gösterisi, dini tören, disko, balo, rock konseri vs gibi.



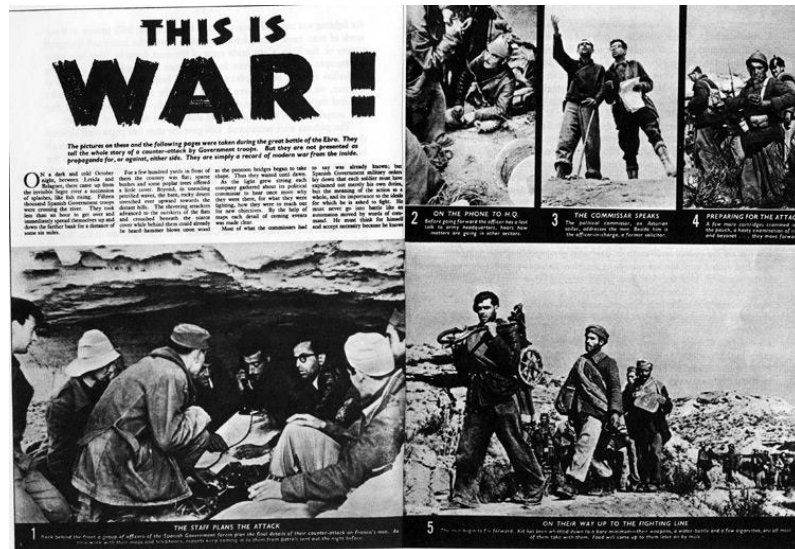
Resim 31: Martin Luther King, 1981

Kolektif davranış çok fotojenik bir objedir. O, gazete haber fotoğrafçılığının tipik bir objesidir. Sokak siyasetinin veya kitlesel siyasi gösterilerin, protestoların ve muhalif davranışların görüntülediği fotoğrafları neredeyse tüm gazetelerde bulabiliriz. Sosyoloji bakış açısından özellikle toplumsal hareketler, örneğin, gösterişli ekoloji, anti küresel, feministik hareketler önemli davranış biçimi olarak görülmektedir. 20. yüzyılın en büyük toplumsal hareketlerinden biri olan ABD’deki zencilerin Martin Luther King’in yönetimindeki sivil hakları hareketini yansıtan çeşitli fotoğrafları içeren sosyolojik proje, demonstratif bir nitelik taşımaktadır. “dayanışma” hareketinin özellikle 1980 yılındaki grevleri ve 1981-1982 yılları arasındaki askeri durum çok sayıdaki fotoğraflarla belgelenmiştir.



Resim 32: Martin Luther King, Dayanışma Hareketi, 1981.

Çoğu zaman felaketler, doğal afetler ve askeri ihtilaflar da sosyolojik açıdan zengin içeriğe sahip olan fotoğrafların konusu olmuştur. Özellikle kolektif davranışın dramatik şekilleri bu tür durumlarda açıkça belirmektedir. Klasik askeri haberciliğin kurucularından Robert Capa'nın İspanya'daki sivil savaşın ve sonra da İkinci Dünya Savaşının çeşitli cephelerinden yaptığı ve genelde *Life* dergisinde yayınladığı foto-röportajları, savaş olaylarının trajikliğini çok derin bir şekilde ortaya çıkarmıştır.

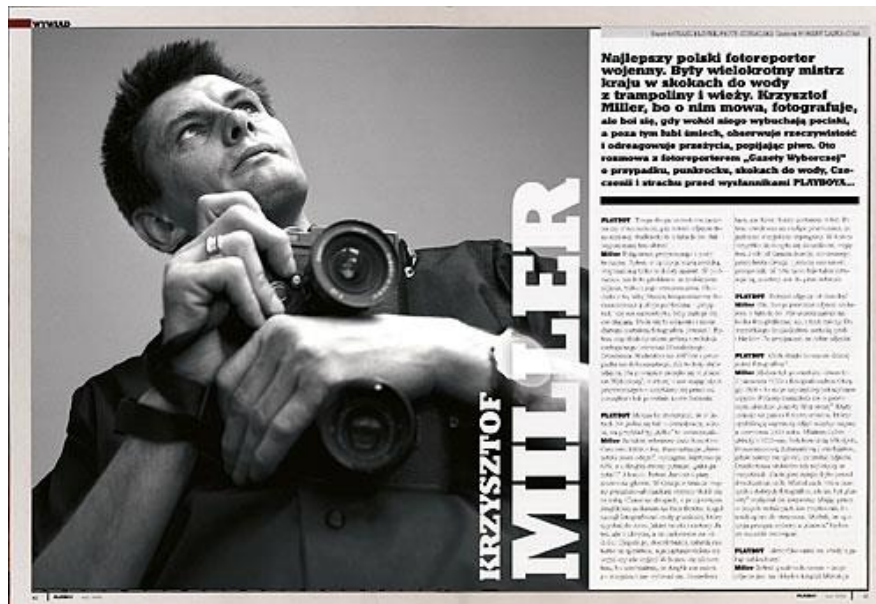


Resim 33: Robert Capa, İkinci Dünya Savaşı, 1939-1945.



Resim 34: Robert Capa, Life, Röportaj, 1939-1945.

Polonyalılar, Balkan Savaşlarından, Afganistan ve Çeçenistan'daki savaşlardan yapılan müthiş röportajlar için “Wyborczey” fotoğrafçılar grubuna, örneğin Krzysztof Miller’ e veya trajik bir şekilde ölen Waldemar Milevich’in idaresindeki televizyon röportajlarına borçludurlar.



Resim 35: Krzysztof Miller, Fotoröportaj.



Resim 36: Krzysztof Miller, Agencja Gazeta, Afganistan 1996.

Tamamen farklı bir alanda kolektif davranış ise spor, tatil ve eğlence gibi içerikler için tipiktir. Hem sporcuların hem taraftarların davranışlarını görüntüleyen fotoğraflar, sosyolojinin ilgi alanına giren birçok olayları fark etme olanağını sağlamaktadır. Örneğin, Polonya’da spor fotoğrafçılığın ustası Kuba Atys’tir. Fotoğrafların hepsinde, nerede çekilmiş olursa olsun, her zaman bir televizyon çağının özgün, “kültürel evrenseli”-bulunmaktadır.



Resim 37-38-39: Kuba Atys

Bir başka fotoğrafçı Zofia Rydet, aynı amaca çeşitli toplumsal grup temsilcilerinin portrelerini gerçek (otantik) ev interyeri fonunda çekerek ulaşmıştır (Sztompka, 2007:37-38).



Resim 40-41: Zofia Rydet, her famous series Sociological Record, 1978-1995

Toplum hayatının bütün alanlarında yaratılan görsel bilgi, çağdaş dünyada özel bir rol almaktadır. Görsel bilgiyi kullanarak, sosyoloji uzmanı, sosyolojik hayal yardımıyla olayların içine ve çevreleyen sosyal dünyanın süreçlerine dâhil olabilmektedir. Özetle, sosyologlar görsel bilgileri ve sosyolojik imgelemi özellikle fotoğrafları- kullanarak etraflarındaki sosyal dünyada cereyan eden olay ve süreçlerin özünü anlayabilmekte, analiz edebilmekte ve anlayabilmektedirler. Sociological imagination (sosyolojik imgelem), modern sosyolojinin önemli bir kavramı olup, Charles Wright Mills tarafından sosyolojik genelleştirme yani belli bir olguların genelleştirilmiş kategori veya eğilimlere göre sınıflandırılması, saf ve günlük düşünme sınırlarının ötesine çıkarak sosyal gerçekliğin mantıksal analizine geçiş prensibini tanımlamak için ileri sürülmüştür (Sztompka, 2007:xiv). Sosyolojik imgelem, her türlü sosyolojik düşünce için gerekli bir koşul - neredeyse ön şart-olarak kabul görmüştür.

Çıkış koşullarına bakıldığında, sosyoloji ve fotoğraf gerçeklik kaygısından oluşmuş olsa da, büyük iddialarla ortaya çıkan sosyoloji, zamanımızda mikro alanlarla uğraşan bir duruma indirgenmeye çalışılmaktadır. Ayrıca, kapitalizmin parçaladığı toplumsal gerçekliği yakalamakta ise güçlük çektiği düşünülmektedir. Fakat sosyoloji ile birlikte ortaya çıkan fotoğrafın etkisi-toplumlar gerçeklikten uzaklaşsa da her geçen gün daha da artmaktadır. Bunu, “günümüzde fotoğrafın

etkisinin giderek arttığı, yani sosyolojinin küçüldüğü, fotoğrafın büyüdüğü” şeklinde ifade ederek açıklamaktadır (Dora, 2003:174).

1.3. Sosyolojik Gözlemlerde Fotoğraf

Sosyoloji, tarih, hukuk, ekonomi vs. gibi insan ürünü dünyayla, dünyanın insan etkinliklerinin izlerini taşıyan, insan eylemleri olmaksızın var olması düşünilemeyen parçası ya da boyutları ile ilgilidir (Bauman, 1998:12). Dolayısıyla, sosyoloji, insan eylemlerine ve bu eylemlerin toplumsal boyutlarına odaklanır. Amacı, toplumsal gerçekliğin oluşum, işleyiş ve değişimini açıklamaktır. Toplumdaki sosyal değerlerin ve anlamların taşıyıcısı olarak tasvirin anlamını ifşa etmek de sosyolojinin görevlerindedir. Belli bir tasvirin yorumlanma aşamasında içeriğin bazı parçaları önce birbirlerinden ayrılmakta ve sonra etkileşimlerine göre karşılaştırılmaktadır (Zaharova, 2008.152). Fotografik görüntünün her parçası, bütündeki ifadesine katkıda bulunan bazı bilgileri taşır; bakan kişinin sorumluluğu bunu, daha doğrusu orada olan her şeyi ve neye karşılık geldiğini görmektir. Başka bir ifadeyle, görüntünün ifade ettiği şey, sadece bize gösterdiği şey değil, bu detaylarla “inşa” edilen ruh hali ahlâki değerlendirme ve nedensel bağlantılardır (Becker, 1974:7).

Fotoğraf makinesini tutarken etrafa bakıldığında, hemen her zaman insan dünyasını temsil eden bir şeyler görülmektedir. Görsel sosyoloji için konu olabilen hususların sayısı sınırsız gibi, neredeyse *her bir fotoğrafın bir tür sosyolojik anlamı* vardır. Fakat elinde fotoğraf makinesi ile çarşıda, pazarda vb. yerlerde fotoğraf çeken her kimse de sosyoloji ile ilgileniyor olamaz. Örneğin, elinde fotoğraf makinesiyle bir pazar yerini fotoğraflayan ya da grupla gezerken alelacele gördüğü yerleri çeken turist, fotoğraflarında kaçınılmaz olarak bazı insanların ve şehir ortamının bazı fragmanlarını da görüntülediği için gerçekten de görsel sosyoloji ile uğraşiyor olabilir mi? Sorusunu akla getirmektedir. Buna şu şekilde cevap vermek mümkündür: Birincisi, bu kişi, fotoğraflarını sosyolojik bir niyetle çekmemiş yani toplum hakkındaki önceden oluşturulmuş teorik görüşlerden kaynaklanan belli bir soru veya soruya odaklanarak hareket etmemiş; bunlara uygun olarak konu seçimi yapmamış, resim kompozisyonu, kadraj yöntemi⁵, netlik, derinlik ayarı yani önemli olanlar üzerine odaklanmak ve diğer kompozisyonel ve tekniksel tedbirleri almamış

⁵ Önemli olmayan şeyleri kadraj dışında bırakmak.

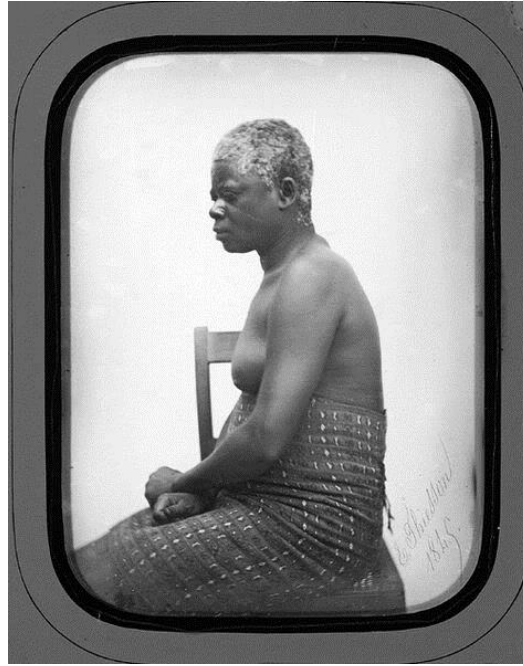
olabilir. İkincisi ise, o fotoğrafları arkadaş veya akrabalarına göstermek için ve nerelerde olduğunu, nereleri gördüğünü gösteren bir kanıt olarak kullanmak üzere çekiyor, görüntülerin ardında yatan sosyolojik içeriği saptamak amacıyla fotoğrafları analiz etmek, değerlendirmek aklına bile gelmemiş olabilir. Ama en önemlisi şu ki, tesadüfi olarak çekilen fotoğrafların hepsi de, -kesin olarak toplumsal hayat belirtilerini içerenler hariç- sosyolojik açıdan önem taşımamış, potansiyel olarak önemli sosyolojik bilgiler vermemiş, toplumun daha derin ve gizli katmanlarını, özelliklerini veya düzenliliğini anlamak için bir ipucu göstergesi olmamaktadır (Sztompka, 2007:30).

Fotoğrafçılığın ve toplumsal yansıtmanın bir araya gelmesi sonucunda çağdaş görsel sosyolojinin ortaya çıktığı düşünülmektedir. Bu süreçte, fotoğraflar gittikçe daha da ifadeli sosyal içeriğe ve toplumsal öneme sahip olmuş ve sonuçta “sosyal fotoğrafçılık” olarak adlandırılan bir akım ortaya çıkmıştır. Sosyoloji ise, emsalsiz “sosyal fotoğrafçılığı” oluşturarak, kendi laboratuvarını zenginleştirmiştir. Howard Becker’e göre, ilk başında uzak ülkelerin, egzotik halkların, olayların ve insanların gerçekliğini kendi mekânında görüntülenmesi, fotoğrafçılar tarafından kendi görevleri olarak görülmüştür (Becker,1974:3). Zaman zaman sosyal araştırmacılar, araştırdıkları insanların ve yerlerin fotoğraflarını çekmiş ve bunu profesyonelce yapmışlardır. Egzotik kültürler, fotoğrafçılara ayrı ayrı antropolojik tipler olarak görülen farklı ırkların veya etnik toplulukların fotoğraflarını çekmek için çeşitli konular sunmuşlardır. Fotoğrafçılar, bazen antropoloji ve sosyoloji konularını araştırmış, sosyologlar ise fotoğraf çekmeyi öğrenmişlerdir. Bu tür karşılıklı yakınlaşmayı ortaya koyan çeşitli çalışmalar yapılmıştır.

Deniz ötesi halkların konu olduğu sosyal odaklı fotoğraf çalışmalarına 19. yüzyılın ortalarından itibaren rastlanmaktadır; deniz ötesi yolculuklar ve turizm ilkelerinin oluşması ile kartpostal şeklinde fotoğraflar ortaya çıkmıştır. Bunlarda, egzotik ülkeler, insanlar ve şehirler yansıtılmıştır. 1845 yılında Mozambik’e keşif seferi düzenleyen ve yerlilerin birkaç resmini çeken M. Thiessen, deniz ötesi halkların konu olduğu fotoğrafçılığın temelini atmıştır.

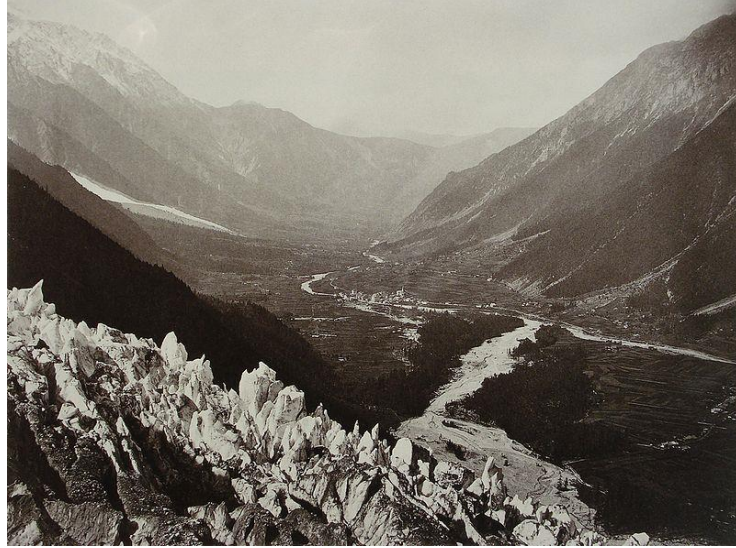


Resim 42: M.Thiessen/ Native Man of Sofala, 1845



Resim 43: M.Thiessen/ Native Woman of Sofala, 1845

Bisson kardeşlerinin 1860 yılında Mont-Blanc zirvesine çıkışı belgelemesi, daha sonra Mulligan ve Wooters'in fotoğraflarında yaygın olarak dağ temasını başlatmıştır (Sztompka, 2007:21).



Resim 44: Frères Bisson, Vallée de Chamonix vue du Chapeau, 1860.

Yoğun olarak gelişen teknolojiye bağlı olarak buharlı trenler, buharlı gemiler, uçan balonlar, türbinler, yollar ve köprülerin fotoğrafları çekilmiştir. Daha sonraları ise, bu tür fotoğraflar, fethedilen halkların kültürel ve fiziksel özelliklerini yansıtmaya yönelik bir yöntem olarak önemli bir hale gelir. Bu tür fotoğraflar sadece egzotik kültürler değil, aynı zamanda kültürel şifreler-beyaz-zenci, Avrupalı-yerli, uygar-ilkel gibi zengin sosyolojik bilgiler içermektedir. Yine bu dönemde, sosyal keşiflerin başka bir türü olarak haberleri sunmak ve önemli toplumsal olayları kaydetmek için fotoğrafın kullanılması şeklinde gelişmiş, basın fotoğrafçılığı meydana gelmiştir (Becker, 1974:3). Yoğun olarak görsellerle donatılan dergiler yayınlanır. Örneğin, *Illustrated London News* veya *Illustrated American* gibi. Modern fotoğraf gazeteciliğinin veya foto-röportajın prototipi ve gazeteciliğin yeni dili olan “belgesel gerçekçi” akım üstünlük kazanmaya başlar (Sztompka, 2007:21).

1840’lı yıllarda Meksika-Amerika Savaşı, 1853-1856 Kırım Savaşı, Kaliforniya’daki altına hücum dönemi, 20. Yüzyılın başında Rus-Japon Savaşı’nı belgeleyen fotoğraflar, erken döneme ait klasik çalışmalardandır. Aynı zamanda seyahat röportajları yapılmaya başlanır. Özellikle Mısır, Yakın Doğu, ve ayrıca Çin, Japonya ve Amerika’nın Vahşi Batısı moda haline gelir. Amerika’daki Kızılderililerin uygarlığına ait kalıntıları aksettiren çok sayıdaki fotoğraflar ortaya çıkar. Resimler, daha uluslararası bir nitelik kazanmamış da olsa, büyük ölçüde sosyolojik gözlemler içermektedir (Sztompka, 2007:21). Diana Arbus’un haber

fotoğrafları tamamen farklı bir içeriğe sahiptir; dikkatini, anormal olan, yolunu kaybeden, uyuşturucu bağımlısına dönüşen marjinal insanlara çevirmiştir.



Resim 45: Diana Arbus, Eddie Carmel, Jewish Giant, taken at Home with His Parents in the Bronx, New York, 1970.



Resim 46: Diana Arbus, Child with Toy Hand Grenade in Central Park, New York City (1962).

Anormal alt kültür gösteren canlı görüntüleri, Arbus'un otobiyografik fotoğraflar dizisinde de görmek mümkündür. O, 1970'li yılların başlarında alt kültürel toplumu oluşturan, yeni aile şekillerini, cinsel ilişkileri yaşayan, uyuşturucu

etkisi altında yaşanan duygular ile ilgili deneyler yapan ve hatta AIDS'le ilgili trajik deneyimi yaşayan, çoğunun beyaz olduğu acemi artist gençlerin hayatını detaylı olarak belgelemiştir (Sztompka, 2007:23).



Resim 47: D.Arbus, The image on the cover is "Nan and Brian in Bed", 1983



Resim 48: D.Arbus, The image on the cover is "Nan and Brian in Bed", 1983

1955 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi bünyesinde Edward Steichen'in düzenlemiş olduğu "İnsan Ailesi (The Family of Man)" adlı fotoğraf sergisinde, 68 ülkeden 273 fotoğrafçının çektiği 503 fotoğraf, insanlığın "tek" olduğunu, insanların –bütün kusurları ve alçaklıklarına rağmen- çekici yaratıklar olduklarını kanıtlamak amacıyla bir araya toplanmıştır. Fotoğraflarda görülen insanlar, bütün ırklar, yaşlar, sınıflar ve fiziksel tipleri temsil etmekteydi (Sontag, 2011:38).



Resim 49: Edward Steichen, The Family of Man, 1955

Bu sergi, büyük sosyolojik önem taşıyan, birkaç düzine ülke, kültür ve uygarlıkları, insan hayatının doğuştan ölüme kadar olan akışını karşılaştırmalı içerik çerçevesinde gösteren en muhteşem fotoğraf koleksiyonu olarak kabul görmüştür. Bu tür sosyolojik tutkuların güzel örneğini Avrupa’da da görmek mümkündür. Örneğin, Polonya’daki Zofia Rydet’in “Sosyolojik Yazılar” veya Benedict Doris’in “Kazimierz Dolny” fotoğraf dizileri gösterilebilir (Sztompka, 2007:23). Yine, Anna Beata Bohdziewicz, 1982 yılından itibaren Polonyalıların hayatında cereyan eden olayları kaydeden “Foto-günlük ve Dünyanın Sonu Hakkındaki Şarkı” olarak adlandırılan çalışmasını yürütmüştür. 1980 yılında Bielsko Biala’da düzenlenen, farklı sosyal menfaatlere sahip olan fotoğrafçıların çalışmalarını bir araya getiren “Sosyolojik Fotoğrafların Tüm Polonya Tarafından Seyredilmesi” adlı sergisi yapılmıştır (Sztompka, 2007:23).

Fotoğrafçılık, oldukça erken dönemlerde sadece belgesel değil, aynı zamanda ideolojik bir anlam kazanmıştır. 19. yüzyılın sonunda ve 20. yüzyılın başında, Ulusal Çocuk İşçiler Komitesi’nin resmi fotoğrafçılığına getirilen Lewis Hine’in, Amerika’daki fabrikalarda çalışan çocukların konu edildiği büyük bir fotoğraf dizisi,

kesin olarak sosyolojik misyonu yansıtmaktadır. O, dönemin Şikago Üniversitesi'nde sosyoloji eğitimi gören sayılı fotoğrafçılarından birisidir (Sztompka, 2007:24).



Resim 50: Lewis Hine, Child Labor Reform, 1908



Resim 51: Lewis Hine, Child Labor Reform, 1908

Pamuk fabrikaları, pancar tarlaları ve kömür madenlerinde çalışan çocuk işçi fotoğrafları, milletvekillerini etkileyerek çocuk emeğinin korunması sonucunu doğurmuştur. Çekilen fotoğraflar, bütün dünyanın çeşitli yerlerinden gelen, New York'a girmeden önce Ellis Asland'da göçmenlik işlemlerinden geçen göçmenlerin hislerini aksetmiştir. Hine'in öğrencilerinden Stryker'in TGD Projesi, göçmen işçiler ve ortakçı çiftçilerle ilgili bilgileri Washington'a ulaştırmış, bu sayede bürokratların onlara nasıl yardım edebileceğini gündemlerine almalarını sağlamıştır (Sontag, 2011:77-78). "Resmi olarak bir eğitim görmeyen ama sıra dışı bir sosyal içgüdü ve

sezgilere sahip olan Dorothea Lange, Büyük Depresyon döneminde köylülerin trajik durumunu belgelemiştir “(Sztompka, 2007:24).



Resim 52: Dorathe Lange , The Depression Era Photography

Jacob Riis ise, New York'taki fakirlik dünyasını, evsizleri ve varoş sakinlerini afişe etmektedir.



Resim 53: Jacob Riis Kadınların dinlenme odaları, Batı 47. İstasyon Sokak, 1892.



Resim 54: Jacob Riis, Erkeklerin dinlenme odaları, Batı 47. İstasyon Sokak, 1892.

1930’lu yıllarda İngiltere’de, ülkenin sanayileşmiş kuzeyinde çalışan çok sayıda işçilerin hayat şartlarını yansıtan fotoğraflar çekilmiştir (Mass Observation Project). Aynı zamanda, Almanya’da Komünist Enternasyonalizmden esinlenen işçi fotoğrafları ortaya çıkmıştır. “Polonya’da, savaş arası dönemde “Mücadele Eden Fotoğrafçılık” olarak adlandırılan akım, işçilerin mahallelerindeki hayat şartlarını ve çocuklar arasındaki fakirliği yansıtan meşhur fotoğraf projeleri mimarı, Alexander Minorsky tarafından şekillendirilmiştir” (Sztompka, 2007:24).

Sosyoloji ve fotoğrafçılığın yolları bazı dönemlerde ayrılrsa bazı kırılmalar yaşansa da, sonraları tekrar keşilmiştir. Sosyolojinin fotoğrafçılığa ilgisinin yoğun olduğu ya da yeniden doğduğu dönem 1970’li yıllara denk gelmekte ve büyük olasılıkla pozitivist paradigmadan uzaklaşılması ve sembolik interaksyonizm, fenomenoloji, etnometodoloji ve dramaturjik sosyolojiye sübjektif olarak dönülmesiyle ilişkilidir (Sztompka, 2007:25). “Bu dönemde, sosyolojik olarak esinlenen fotoğraf konularına örnek olarak, Dough Harper, Bill Aron, Phillis Ewen, Bruce Jackson, Mark Rozenberg, Edward Hall, Erwin Zube, Erwing Goffman gibi sosyologlar tarafından yürütölen bir dizi projeleri göstermek mümkündür” (Sztompka, 2007:25).



Resim 55: Bill Aron, Subway, New York City, 1976

Fotoğrafların, görsel bir kültürün birleşeni olarak görülmesi, sosyolojide dönüm noktası olup, bu ilgi, kültürel dönüşün yaşandığı 1980’li yıllarda daha da artmıştır. Bu akımın öncüsü Clifford Hert olup, 1973 yılında o, “Max Weber’in ardından insanın ördüğü değerler ağında bir örümcek olduğunu, kültürün bu ağ olduğunu ve kültürel analizinin de kanunları arayan deneysel bilim olamayacağını ve yorumlayıcı (interpretatif), değerleri arayan nitelikte olduğunu ifade eden postulatı kabul ederek” şeklinde yazmıştır (Sztompka, 2007:26). “Jean Baudrillard tarafından önerilen, modelleştirmenin çağdaş insanın düşünce ve duygulardaki ve tüm modern kültürdeki vurgulanan rolünü, yanıtlaması için gereken imgesel (imajinatif) dönüş, kültürel dönüşün bileşenidir” (Sztompka, 2007:26). Özel dokümanlar olarak fotoğraflar, genellikle biyografi araştırmalarında, biyografik söyleşi metodu ile birlikte yardımcı malzeme olarak kullanılmaktadır (kültürün görselleşmesi) veya esas malzeme olarak böyle bir araştırmanın konusu sunumlar açısından biyografi olabilir. Örneğin, belli kültürel gelenekte önemli yaşamsal dönemler biyografik (görsel) araştırmaların malzeme zeminini aile albümleri oluşturmaktadır.

Toplumsal düzenin önemli bir gerçeklik, özgün metin, insanlar tarafından tasarlanan ve bağlanan “anlamlılık” olarak algılanması, fotoğraf görüntülerinin kültürel araştırmalar için önemli bir analiz objesi haline gelmesine sebep olmuştur. Fotoğraf materyallerinin analizine dayanarak önemli ön koşulların, gerekçelerin ve kült değerlerinin alınmasına yönlendirilen büyük yenilikçi yorumsal proje ise, Erving Goffman’ın klasik hale gelen çalışmasıdır. Bu çalışmayı yenilikçi olarak görmek mümkündür. Çünkü, görsel sosyolojinin ayrı bir disiplin olarak ortaya çıkmasından önce yapılmıştır. 508 fotoğraftan oluşan ilginç bir koleksiyon toplamıştır. Erkek ve

kadınların hem ayrı ayrı olarak, hem de bir arada, hayatın çeşitli durumları içerisinde görüntülediği bu fotoğrafların çoğu reklam niteliğindeki resimlerden, basından alınan görüntülerden ve aile fotoğraflarından oluşmaktadır. Doğal şartlar altında, röportaj şeklinde yapılan görüntüler, erkek ve kadınların spontane olarak, düşünmeden kendi imajlarını nasıl yarattıklarını göstermektedir. Fotoğrafların analizi, Goffman için ince gözlemler yapma olanağı sağlamıştır. Örneğin, kadın ve erkeğin sıradan bir eylem süreci içerisinde bulunması halinde, erkeklere çoğu zaman yönetici rolü verilir ve böylece daha yüksek derecede yeterliliğe sahip oldukları gösterilir: Onlar talimat verir, yardım eder, öğretir ve gösterir. Kadınlar, genel olarak oturmuş veya yatmış halde, erkekler ise, dik durmuş halde gösterilir. Bu da, kadınların bağımlı olduğunu, erkelerin ise daha yüksek pozisyonlara sahip olduğunu ifade eder.

Resimlerde genelde kadınların kafası öne veya yan tarafa doğru hafifçe eğik olması, bacağına belli şekilde hafifçe bükülmesi, itaatkârlığın başka bir sinyavidir. Erkekler ise çoğu zaman kafası dik bir şekilde düz dururlar. Kadınlar çoğu zaman çeşitli nesnelere veya evcil hayvanlara hafifçe dokunan, okşayan, seven bir pozisyonda aksettirilir, erkekler ise, belli bir işi yaparken ellerinde aletleri tutar vaziyette gösterilmektedir. Erkeklere göre kadınlar daha çok gülümserler, spontane olarak gülerler, daha çok poz verirler. Sevinç, üzüntü ve keder dahil olmak üzere tüm hislerini daha canlı bir şekilde ifade ederler ve nihayet dış görünüş-makyaj, bijuteri, giyim- hakkında daha fazla kaygılanırlar. Böylece feminizmin kumaşlara sarılı olduğu bir zamanda, fotoğrafların yorumlanması, Goffman'ın Amerikan kültüründe (daha geniş olarak ise Batı kültüründe) hakim olan ve sonradan feminizmin teori ve ideolojisinin polemiğe girdiği ve mücadele ettiği kadın ve erkeklerle ilgili stereotipleri göstermesine yardımcı olur (Sztompka, 2007:26-27). Goffman'ın projesi, benzeri deneyimlerin çoğunun yürütülmesinde örnek olarak gösterilebilir.

Çeşitli fotoğraf projeleri, yeni bir disiplin olarak oluşmaya başlayan görsel sosyoloji çerçevesinde yapılmıştır. Birçok fotoğraf, John Wagner tarafından derlenmiş ve yorumlanmıştır. Bu tür projeler dizisi, Howard Becker tarafından 1981'de sunulmuştur. Sosyologlar için, çok sayıda yönerge içeren, görsel antropoloji der kitabı 1986'da yayımlanmıştır. 1970'li yıllardan itibaren evrensel sosyalistik kongreler sırasında, görsel sosyolojiye ilişkin workshop eğitimleri düzenlenmiştir;

1982’de Meksiko şehrinde, 1986’da New Delhi’de (Sztompka, 2007:27). Tamamen antropoloji ve görsel sosyolojiye adanan ilk konferanslarından birisi 1989’da Amsterdam’da düzenlenmiştir.

Sosyal odaklı fotoğrafçılık ve giderek içeriğe karşı daha da hassaslaşan imaj sosyolojisi alanındaki gelişimleri devralan görsel sosyoloji Anglo-Sakson ülkelerinde, Fransa’da ve Almanya’da, 21. yüzyılın sosyolojisi çerçevesinde gittikçe gelişerek bir ihtisaslık haline gelmektedir. Bu alan da akademik çalışmalar yapan ve bazı eserler yayınlayan, bu çalışmada temel kaynaklardan biri olan Polonyalı Piotr Sztompka, fotoğrafçılığın sosyolojik yöntem olarak, yani sosyal olgu ve olayları kaydetme aracı ve bunları yorumlama vasıtalarından birisi olarak kullanılmasına ilişkin fikir ve düşüncelerini sunmaktadır. Bu eserler Rusça’ya tercüme edilmiş olup, pek çok çalışmada temel referans olarak gösterilmektedir. Türkiye’de de benzeri çalışmalar henüz yeni olup, sosyologlar ve fotoğrafçıların bazı kolektif çalışmaları vardır.

1.3.1. Saha Araştırmalarında Fotoğrafın Kullanımı

Sosyolojik araştırmalarda, veri toplama tekniklerinden birisi de saha (alan) çalışmalarıdır. Veri, kısaca sözlük anlamı, bir sonuca ulaşabilmek için gerekli olan bilgidir. Sosyolojik saha araştırmalarında “görüşme”, uygulanan tekniklerden biri olup, araştırılan konuyla ilgili bireylerle yapılan karşılıklı konuşma ile gerçekleştirilir. Bu esnada, sözlü bilgiler kaydedilip, notlar alınırken, görüntüler de kaydedilir. Saha çalışmalarını sosyologlarla fotoğrafçılar birlikte de yürütebilir, ayrı ayrı da yapabilmektedirler. Elinde fotoğraf makinesiyle görsel araştırmacı genellikle, diğer saha araştırmacılarından daha pragmatik bir duruş sergiler. Çünkü görsel araştırmacılar, işe yarar veriler oluşturmalarına zemin hazırlayacak görüntüler çekilmesine olanak sağlayan yöntemler kullanmaya ihtiyaç duymaktadırlar.

“Sosyal gerçekliğin ve toplumsal ilişkilerin olayı olarak fotoğraf, uygulamalı araştırmanın objesi ve malzemesi olabilir ve bunun yanı sıra, incelenen açılar, konu ve belli olan bilimsel bir yaklaşım çerçevesinde belirlenmektedir” (Zaharova, 2008:154). Yalnız, istatistik metotlara dayanan sosyoloji araştırmalarında fotoğraf bir delil olarak kullanılamayacağı da öne sürülmektedir. İnsan gözünden daha duyarlı bir araç olarak fotoğraf makinesi, deneye dayalı çalışmalarda ve bilimsel araştırma

alanlarında çok önemli bir işlevi üstlenmektedir. Özellikle sosyologlar için mükemmel ve sadık bir araç konumundadır. Susan Sontag'a göre, "fotoğraf çekmek bir olay, üstelik olup bitene müdahale etmek, ideolojik bir mesaj vermek, saldırmak ya da küçümsemek gibi diktatörce haklara sahip bir olaydır".

Jacob Riis ve Lewis Hine'in çalışmaları ve fotoğrafları, sosyolojik araştırmalarda, görüntülerin edinebileceği yeri gösteren iyi örneklerdir ve özellikle sosyologların ve fotoğrafçıların ortak yürüttükleri araştırmalarda yol gösterici olduğu da bilinmektedir. Günümüzde ise, görsel çalışmalar içinde araştırmalarında bu fotoğrafçıların tarzını takip etmekte olan birçok sosyal bilimci vardır (Toksoy, 2007:101).



Resim 56: Jacob Riis, Bandits Roots, 1890



Resim 57: Lewis Hine, The Littlest Laborers

Sosyal içerikli bu tür fotoğrafların, özellikle toplumsal problemlere odaklı olanların, sorunların çözümünde etkisinin büyük olduğunu daha önce belirtmiştik. Örneğin, 1870’li yıllarda gibi fotoğrafçılar, gecekondu yaşamını, kadın-erkek eşitliğinin sağlanması, çocuk işçiliğine son verilmesi, eşit işe eşit ücret politikalarının sağlanması için fotoğraf çalışmaları yapmıştır (Becker, 1974:8).

Bazı yapılan fotoğraf çalışmalarında ise, sosyolojik etnografya tarzı, daha az tartışmalı sorunlar ile ilgilenilmiştir. Sosyologlar, meslekleri ve ilgili kurumların çalışmalarını incelemiş ve fotoğrafçılar da bunu yapmıştır. Smith, ülkede doktor ve siyah bir ebe hakkında ciddi denemeler yazmıştır. Wend Snyder’in, Boston’un ürün pazarı hakkında bir kitabı vardır ve Geoff Winning, profesyonel güreş hakkında çalışmalar yapmıştır. Marion Palfi’nin, medeni haklarla ilgili çalışması gibi, fotoğrafçılar da toplumsal kültürlere duyulan ilgiyi sosyologlar ile paylaşmışlardır. Danny Lyon’un motosiklet çeteleri ile ilgili çalışmaları (1968) ve Brassai’nin (1968) Parisli kibar fahişeler sınıfı çalışmaları da vardır. Fotoğrafçılar da sosyologlar ve yeni bir sosyal sınıfın yükselişi veya unutulmuş gruplara dikkat çekme konusunda yararlı olmuşlardır (Becker, 1974:8-9).



Resim 58: Danny Lyon, Racer, Schererville, Indiana, 1968



Resim 59: Brassai, Mirrored Wardrobe, 1932

Fotoğraflar, sosyal bilimcilerin araştırmalarında veri elde etmek için yararlandıkları, diğer kaynakların sağlayamayacağı oranda ayrıntılar üzerine düşünölebilecek bir ortam sunmaktadır. Bu ortam, her şeyden önce fotoğrafların üreticileri tarafından seçilmiş, çalışmanın paylaşıldığı sosyal bilimciler tarafından da yorumlanmış, dolayısıyla belli değerler doğrultusunda yönlendirilmiş görüntülerdir. Ayrıca, sosyal bilimcilerle fotoğrafçıların ortak yürüttükleri araştırmalarda elde edilen görüntülerin, yaşamları konu edinilmiş bireylerle paylaşılması (foto-röportaj),

onların kendilerini ifade etmelerini, içlerinde buldukları koşulları yorumlamalarını sağlayacak uyarılar olarak değerlendirilmesi de yaygın uygulamalar arasındadır. Öyleyse, fotoğrafik görüntülerle yürütülmüş olan sosyal bilim araştırmaları, bu tür görsel malzemelerin doğası gereği, çoğulcu okumalara açık olacaktır. Böyle bir araştırmanın hedefi, araştırmacının bütünüyle değerlerinden bağımsız olarak, sosyal gerçekliğin tek, değişmez tanımını ortaya koymak niyetinden çok uzaktır. Esasta, bireyleri ve onların yaşadıkları ortamı anlama, bireylerin kendi dünyalarına yükledikleri anlamlar sistemini kavrama amaçlanmaktadır.

Sosyal bilimcilerin ve fotoğrafçıların birlikte yürüttükleri saha araştırmaları içerisinde fotoğraf, toplumsal yaşamın geçmişte ya da bugün belli bir kesitini sunan kareler olarak, sosyoloji, antropoloji, tarih, sanat tarihi gibi birçok disiplinin ilgileri doğrultusunda değerlendirilen bir araçtır. Hem araştırma sırasında, hem de araştırmadan edinilen bilgilerin yorumu ve analizinde sosyal bilimsel düşünceyi geliştirici ve dönüştürücü potansiyele sahiptir. Bu konuda yürütülmüş bazı çalışmalar vardır, özellikle son zamanlarda bu tarz çalışmalara ilgi de artmış durumdadır. Örneğin, “İç Kalpakçı ve Bekar Odaları” üzerinde yapılan bir saha çalışması, bize uygulama alanında fotoğrafın etkili kullanımını göstermektedir. Bu araştırmada, fotoğraf ve sosyoloji arasında eş zamanlı bir ilişki kurulmaya çalışılmıştır. Bu anlamda çalışma, fotoğrafla sosyolojinin birbiri ile karşılaştığı, birbirinin sınırlarını zorladığı, hatta iç içe geçtiği, sosyolojik bakış ile fotoğrafın bakışını üst üste koyan ve kesişen yolları okumaya çalışılan bir deneme niteliğindedir. Walter Benjamin’in deyişiyle, “hiç yazılmamış olan şeyi okuma” denemesidir. Kimimizin yolu düştüğü için içinden geçtiği, kimimizin sadece duyduğu, ama çoğumuzun belki de hiç bilmediği bir yeri, İstanbul’un arka yüzünde bir yaşam alanı ya da yaşamla mücadele alanı olarak tarif edilebilen bir yerin, Altan Bal’ın fotoğraflarından okuma denemesidir (Toksoy: 2006:129 vd.).

İstanbul’da Beyazıt ile Eminönü arasında kalan ve Küçükpazar olarak tanımlanan bölgedeki Bekar odalarının⁶ bulunduğu binalar, bölünmüş küçük

⁶ İstanbul’da “bekar odaları” yada “bekarhaneler” adı verilen yerleşim yerlerinin tarihi, Bizans dönemine kadar uzanmaktadır. İstanbul’daki çok yönlü iş ve yaşam deneyimlerinden kaynaklanan ihtiyaç doğrultusunda çok sayıdaki bekar, evli, yaşlı, genç erkek işyerlerine yakın bu bölgelerde yaşamaktaydı. Osmanlı döneminde, bekar odalarında yaşayanlara yönelik çeşitli kurallar, yasaklar uygulanmaktaydı. Burada kaçak yaşayanlar da vardı. Sayıları bini aşan çalışanın yaşadığı bu yerleşim yerleri, yeniçeri ağası, sekbanbaşı, bostancıbaşı gibi isimler verilen askerî inzibat ve kolluk amirleri

odalardan oluşan, oldukça eski, hatta yıkılacak gibi duran ahşap yapılardır. Bir göz odadan ibaret olan bekar odaları tanımı, kişilerin medeni durumlarından çok yaşam biçimlerine işaret eden bir anlam içermektedir. Odalarda yaşayanlar arasında bekarlar olduğu kadar evli insanlar da vardı. Burada yapılan saha çalışmasından anlaşıldığına göre, bu odalarda yaşayan insanların hemen hepsinin Anadolu'nun çeşitli yerlerinden İstanbul'a çalışmak ve ailelerine destek olmak üzere gelmişlerdir. Memleketlerinden ayrılıp ilk defa çalışmak üzere İstanbul'a gelenlerin, daha önce gelip şehre yerleşmiş yakın akrabalarının ya da hemşehrilerinin vasıtasıyla bölgeye yerleştikleri anlaşılmıştır. Ancak, yoğun olarak bir bölgeden geldiklerine dair bir tespit yoktur. Dolayısıyla, İstanbul'a göçün genel öyküsüne benzer şekilde, burada da akraba ve hemşehri ilişkilerinin etkisi dayanışma biçiminde, göç sürecindeki belirleyicilik kendini göstermektedir. Yine bu saha araştırması ile bu odalar içinde yaşayanların gündelik zorunlu ihtiyaçlarını karşılamayacakları kadar ilkel koşullara sahip olduğu, ancak uyumak ve güç koşullarda yemek yapmak için kullanılacak durumda olduğu tespit edilmiştir. Tuvaletler, odaların arasında belirli sayılarda ve ortak kullanılırken, banyo olmadığı için, banyo sorunu ya su ısıtılarak ya da sayıları fazla olmayan civardaki duş kabinleri kullanılmaktadır.

Altı-sekiz kişinin yaşadığı tipik bir bekar odası, ısınmak, yemek ve uyumak için kullanılmaktadır. Uyumak için, birbirine iyice yaklaştırılmış ranzalardan oluşan ve adeta hapisane koğunu andıran dar bir alan ihtiyacı karşılamaktadır. Elbiseler, havlular vs. duvarlara gerilen iplere asılmaktadır



Resim 60: Bekar Odaları Ve İç Kalpakçı Çıkmazı.

tarafından denetlenmekteydi. Hatta, kentte herhangi bir cinayet, hırsızlık, soygun olayı çıktığında bekar odalarına baskılar düzenlenmekteydi.



Resim 61: Bekar Odaları Ve İç Kalpakçı Çıkmazı.

Genellikle üzerine gazete serilmiş sehpalarda ya da yerde ve tek tencere içinde hazırlanmış akşam yemeklerinin, herkesin odada bir arada olduğu saate denk getirerek hepsi aynı anda yemektedirler. Böylece, bir aile ortamı ve sıcaklığını da yakalamış olmaktadır.



Resim 62: Bekar Odaları Ve İç Kalpakçı Çıkmazı.

Her ne kadar bekar odalarında yaşayanlar, yoksulluk içinde, fiziksel mekanın kullanımına dair benzer zor koşullar altında hayatlarını devam ettirmeye çalışmaları ortak yönleri ise de; her birinin doğduğu büyüdüğü yer, İstanbul'a geliş öyküsü, bekar odasında ne kadar uzun süredir kaldığı, kent yaşamında nelerle karşılaştığı, kısaca her birinin kişisel yaşam deneyiminin birbirinden farklı olduğu anlaşılmıştır. Fotoğraflarda, bekar odaları, çaresizliği ve çaresizliğin bir sonucunu da yansıtmaktadır. Bu odalarda yaşayanların büyük çoğunluğu kağıt toplayarak ve topladıkları kağıtları satarak geçimlerini sağlamaktadırlar. Kağıtçılık dışında ise, durumu kısmen daha iyi olan az sayıdaki çalışan, işporta tezgahlarında mevsime göre öncelikli belirlenen ihtiyaçlar doğrultusunda seyyar satıcılık yapmaktadır.



Resim 63: Bekar Odaları Ve İç Kalpakçı Çıkmazı.

Fotoğraf 63’da, yirmi senedir kağıtçılıkla geçimini sağlayan elli yaşlarındaki bir kimse görülmektedir. Sosyolog Toksoy, kağıtçılıkla geçimini sağlamak zorunda kalanları şöyle tanımlamaktadır: “Çoğunluğu sabahın ilk saatlerinde kağıt toplamak için yola çıkan ve akşam geç saatlerinde odalarına geri dönen bekar odaları sakinleri, bir göz odada yoksulluğu, zorluğu, hasreti ve yalnızlığı sorgusuz ve sessiz alabildiğine uzun yaşıyorlar.” (Toksoy, 2005, Fotoğrafta Sosyolojik Göz).

İç Kalpakçı Çıkmazı (Samatya), Bir Sokağın Monogrofisi Projesinde (2000-2002), fotoğrafçılar bu projede sosyolog Gülay Kayacan, Ebru Soytemel ve Gamze Toksoy’dan oluşan bir ekiple çalışmışlardır. Sokağın demografik, sosyo-ekonomik, siyasî ve kültürel haritalarının fotografik ve sosyolojik bir dille çıkarılması amaçlanmış, yaşantının görünen ve görünmeyen yüzlerinin keşfedilmesi hedeflenmiştir. Bu çalışma sonunda sergiler düzenlenmiş, fotoğraflarla birlikte sosyolojik çalışmanın bir özetini içeren albüm yayınlanmıştır⁷. Bunları dışında Türkiye’de, Kentsel yaşam ortamları ve değişen kent parçaları, toplumsal koşullar ve yaşam biçimlerine, Toplumsal hareketler, Toplumsal sorunlar gibi birçok benzeri projeler de yapılmıştır. Toplumsal sorunları yansıtan fotoğraf çalışmalarına şu örnekler de verilebilir: Tolga Sezgin’in-Mevsimlik İşçiler, (2005) adlı çalışmasında, yoksulluğun en yaygın olduğu grup, geçici mevsimlik işçiler üzerine bir görsel çalışmadır. Kağıt Toplayıcılar, Kerem Uzel-2002; Çocuk İşçiler, Aclan Uraz-1987-1991; Sokak Çocukları, Tolga Sezgin-2003-2005 gibi benzer çalışmalar da vardır.

⁷ Samatya/İç Kalpakçı Çıkmazı-Bir Sokağın Monogrofisi, Kemal Cengizkan, Dora Günel, 2000-2002, Fu yayınları.



Resim 64: Tolga Sezgin'in-Mevsimlik İşçiler, 2005.



Resim 65: Tolga Sezgin'in-Mevsimlik İşçiler, 2005.



Resim 66: Tolga Sezgin'in-Mevsimlik İşçiler, Hasankeyf, 2005.

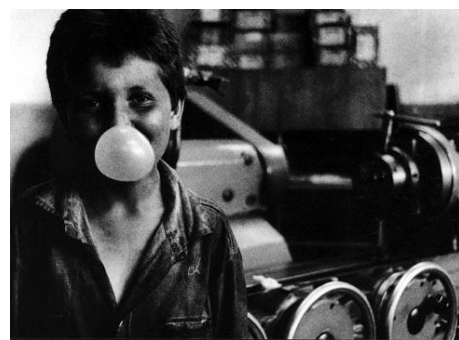


Resim 67: Tolga Sezgin'in-Mevsimlik İşçiler, Hasankeyf, 2005.

Çoğunlukla, sosyologlarla fotoğrafçıların ortak yürüttükleri birçok saha araştırmaları, klasik sosyolojik araştırma yöntemlerini eleştirir nitelikteki bakış açılarını geliştirirken, fotoğraf üzerine odaklanan tartışmaların da içeriğini zenginleştirmektedir. Bu bağlamda fotoğraflar, yalnızca sınıflandırıcı, kayıt edici ya da kanıtlayıcı araçlar değil, yoruma açık kaynaklar olarak ele alındığında, sosyal bilimlerde farklı açılımları besleyecek ve geliştirecek yanlarıyla dikkat çekicidirler (Toksoy, 2007:72).



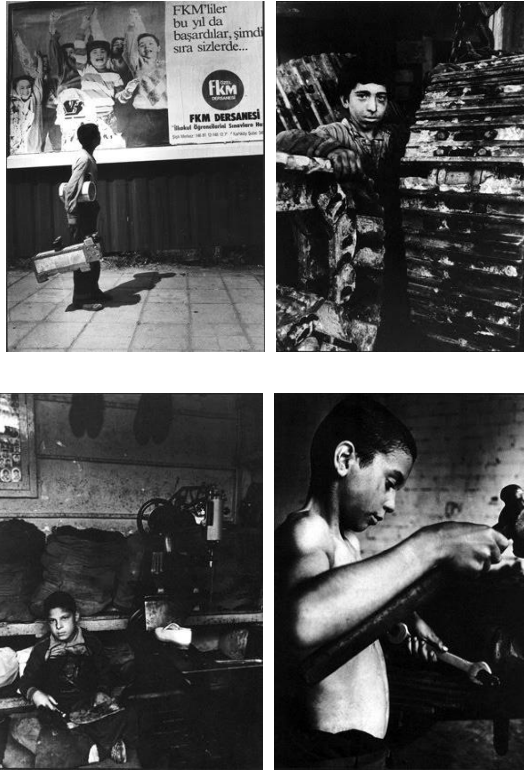
Resim 68-69: Aclan Uraz, Çocuk İşçileri, 1987-1991



Resim 70: Aclan Uraz, Çocuk İşçileri, 1987-1991



Resim 71-72: Aclan Uraz, Çocuk İşçileri, 1987-1991.



Resim 73-74-75-76: Aclan Uraz, Çocuk İşçileri, 1987-1991.



Resim 77-78: Aclan Uraz, Çocuk İşçileri, 1987-1991



Resim 79: Sokak Çocukları, Tolga Sezgin, 2003-2005.

1.4. Toplumsal Yaşamda Fotoğraf

İnsan bilincinin oluşmasında belgesel fotoğrafın başat öge olarak oldukça güçlü etkilere sahip olduğu bilinmektedir. Toplumsal yaşamın çoğu zaman göz ardı edilmiş kısımları üzerine odaklanan bu tür fotoğraflar, “belge” nitelikleriyle toplumsal işlevleri vardır. Fotoğrafta, gösterilen/anlatılan sadece an değil, yaşanan dönemdir; ima eder ve gösterdiği, yaşanmışlığın ispatı olarak kabul edilir. İstatistiklerin sıklıkla değişmesi, yazılan raporların içeriğinin de değişmesine sebebiyet vermesine karşın fotoğraflar, araştırmacılar için gerçeğin bir izi olma özelliğine sahiptir. “Eğer hikâyeyi sözcüklerle anlatabilseydim, yanımda sürekli bir fotoğraf makinesi taşımaya ihtiyaç duymazdım” diyen Lewis Hine, fotoğrafın ifade etmedeki güçlü etkisini vurgulamaktadır (Sontag; 2011:217). Bu işlevleri ile fotoğraf, içinde bulunulan yüzyılın hala en önemli anlatım ve kullanım araçlarından biri olarak varlığını ve etkisini korumaya devam etmektedir. Medyanın etkileme alanında işleyen bir ürün olarak fotoğraf, etkileme çeşitleri ve toplumsal bilinçte, reklam şekillerinin varlığı; ideolojinin görsel parçası olan araştırmalarda incelenmekte ve kullanılmaktadır. Bu durumda, kimin, kimin için ve neden çektiği önemlidir (Zaharova, 2008:155).

Fotografik görüntüler süregitmekte olan bir biyografi ya da tarihin içerisindeki kanıt dilimleridir. Lewis Hine, “şimdiki zaman ile geleceği geçmişe bağlayan insan belgesinden bahsetmiştir. Bunun yanında, fotoğrafın bize sağladığı şey, yalnızca geçmişin kaydı değil, aynı zamanda, bu çağa ait milyarlarca fotoğraf-belgenin tanıklık ettiği üzere, şimdiyle başa çıkmanın yeni bir yoludur (Sontag, 2011:197).



Resim 80: Lewis Hine, Courtesy George Eastman House, 1931

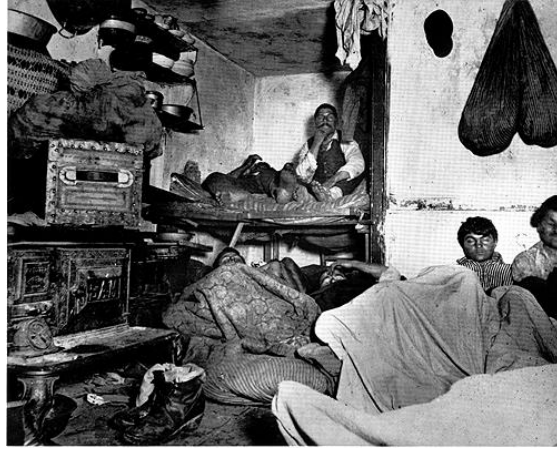
Yaşamdaki birçok olayların fotoğrafla sunulması, insanlarda bilinçlenmeyi sağlamaktadır. Milyonlarca insan, fotoğraf aracılığıyla hem geçmişe ve hem de yaşadığı döneme ilişkin bilgiler toplamakta ve deneyim kazanmaktadır. Sosyal içerikli fotoğrafların toplumu etkileme ve belli bir konuda kamuoyu⁸ oluşturması sürecinde güçlü etkileri vardır. Yani belgesel fotoğrafçılar, belli bazı siyasal koşullarda, farklı coğrafyalarda olup biten gerçekler hakkında toplumların bilgilendirilmesi, bilinçlendirilmesi ve kamuoyu oluşturulmasında öncü rol üstlenmişlerdir. Diğer insanlar adına olaylara tanık olmak ve aktarmak belgesel fotoğrafın ve dolayısıyla fotoğrafçıların öncelikli görevleri olmuştur.

19. yüzyılın sonlarına doğru, fotografik görüntüler, insan yaşamının görünmesi arzu edilmeyen koşullarını da konu etmiştir. Fotoğrafın, ilk kez ilgilenmeye başladığı ve kentleşme sürecine paralel olarak filizlenen sosyal yaşamın yeni problemlerine odaklı görüntüler, bugün hala farklı koşullar etrafında şekillenen birçok çalışma için, dönemin koşullarına ilişkin bilgi veren değerli kaynaklar olarak görülmektedir. Fotografik görüntülerin doğruyu söylediğine dair inancın tam olduğu ve fotoğrafçının da sosyal yaşamın sorunlarına ilişkin elde ettiği görüntüleri, mevcut koşulların iyileştirilmesi

⁸ Kamuoyu ile ilgili çok farklı tanımlamalar yapıldıysa da, genel olarak günlük dilde, “halkın kanaati” olarak tanımlanmakta ve bu anlamda kullanılmaktadır. Kamuoyu ile ilgili farklı tanımlamalar için bkz. Arsev Bektaş, *Kamuoyu-İletişim ve Demokrasi*, Bağlam Yayınları, İstanbul 2000, s. 53-57.

yönünde yararlı olabilmek hedefiyle, kamuoyuna sunduğu bu döneme ilişkin görüntüler, pozitif anlamda etkili olabilme gücüne sahiptirler.

İkinci bölümde daha ayrıntılı olarak üzerinde duracağımız gibi, sosyal belgesel fotoğraf ya da toplumcu belgesel fotoğraf olarak adlandırılan ve fotoğrafın toplumsal yaşamda oynadığı role ilişkin örnekleri olan bu tip fotoğraflar, toplumsal yaşamın kimi problemlerini dönemin iletişim araçlarını kullanarak görünür hale getirmiş, hatta yasalar üzerinde etkili olabilmişlerdir. Örneğin, 1880-1890 yılları arasında Jacob Riis ‘Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor’ adlı projesiyle New York gecekondularındaki sefalet içindeki yaşamın, 1900’lü yılların başında da Lewis Hine, yoksulların, göçmenlerin ve çocuk işçilerin fotoğraflarını çekmişlerdir.



Resim 81: Jacob Riis, Five Cents Lodging, Bayard Street, 1889

Jacob Riis’in başlattığı toplumsal reformcu etkinlik Lewis Hine tarafından sürdürülmüştür. 19. Yüzyılın sonlarından 20. Yüzyılın başına kadar Lewis Hine, çocuk emeğinin sömürülmesini, çocukların kötü şartlarda ve ağır işlerde çalıştırıldıklarını göstermek ve bu çocuklar için bir şeyler yapılması gerektiğini vurgulamak amaçlı fotoğraflar çekilmiştir. Bu fotoğrafçılar arasında Lewis Hine, kompozisyon ve teknik bilgisini bilinçli olarak belgeleme amaçlı kullanan ilk fotoğrafçı sayılabilir. Çünkü Lewis Hine’in fotoğrafları, işgücünün kötüye kullanımına ait federal yasaları etkilemiş ve bu yasalar değiştirilerek çocuk işçiliğinin önlenmesi ve daha insanca çalışma koşullarının oluşturulmasına katkıda bulunmuştur (Becker, 1974:8-9).



Resim 82: Lewis Hine, Massachusetts, 1911.

1947 yılında altı farklı ülkeden altı belgesel fotoğrafçının kurduğu ve aralarında H. Cartier Bresson, Werner Bischof, David Seymour, Ernst Haas, George Rodger ve Robert Capa gibi fotoğrafçıların bulunduğu Magnum ajansı fotoğrafçıları başta II. Dünya Savaşı'nın bütün cephaneleri olmak üzere, Kore, Vietnam fotoğrafları, özellikle Amerika kamuoyunun bir bölümünün savaş konusunda bilinçlenmesini sağlamıştır. İnsanlar tarafından fotoğraflar aracılığıyla tanınan ve anlaşılan bu savaşın yansımaları dilimize, "belleklerden silinmeyen fotoğraflar" olarak geçmiştir (Dinçok, 2006).



Resim 83: Henri-Cartier Bresson – The Hudson and Manhattan, New York 1946



Resim 84: Ernst Haas, Homecoming Prisoners, 1947-1950

Amerikan halkı, kitleler halinde Amerikan yönetiminin saldırganlığını protesto etmiştir. Bu nedenle gazetecilerin yakın zamanımızdaki bazı savaşlarda yer almaması için çaba gösterilmiş ya da çektikleri görüntüler sansür edilmiştir. Çünkü belgesel fotoğrafçılar ya da fotojurnalistler, dünyanın sorun yaşanan diğer köşesindeki insan acılarını görsel belgeler olarak sunarak savaş, açlık ve yoksulluk karşıtı düşüncelerin filizlenmesi sağlamışlardır. Bir diğer Magnum fotoğrafçısı Jozsef Koudelka, 1967 yılında Çekoslovakya başta olmak üzere Avrupa'nın diğer kentlerinde yaşayan çingeneleri konu alan siyah beyaz fotoğraflarıyla dramatik bir yapı kurarak bir grubun yaşamını teknik ve estetik mükemmellikte en ince ayrıntısına kadar belgeleyen fotoğraflar çekmiştir. (A. Beyhan Özdemir Toplumsal Bilincin Oluşmasında Belgesel Fotoğrafın Önemi, <http://www.belgeselfotograf.com/aid=14.phtml>.)



Resim 85: Josef Koudelka, Life of Gypsies, 1962



Resim 86: Josef Koudelka, Life of Gypsies, 1962

Fotoğrafın icadından bu yana insani bir sorunun olduğu her yerde ortaya çıkan belgesel fotoğrafçıların bakışları direkt bir bakıştır. Bu bakışın da tamamen toplumsal olmak zorundadır. Vicdan ve duygu sömürsü yapmayan, sistemi görsel belgelerle eleştiren ve toplumun acı gerçeklerine tanıklık eden fotografik görüntüler, toplumsal bilincin oluşmasında en önemli etkenlerdendir. Bu yönüyle de belgesel fotoğraf, çağının tanıklığı yanında birer de belge durumundadır. Örneğin, W. Eugene Smith'in 1960'ların sonlarında Japon balıkçı köyünde Minamata'da çektiği fotoğraflar (ki bu balıkçı köyünün sakinleri çoğunlukla sakattı ve cıva zehirlenmesinden dolayı yavaş yavaş ölüyorlardı), toplumun öfkesini uyandıran bir ıstırapı belgelediklerinden, kamuoyunda sarsıcı bir etki yapmıştır (Sontag, 2011:128).



Resim 87: W. Eugene Smith, Fishing in Minamata, 1959



Resim 88: W. Eugene Smith, Tomoko Uemura in Her Bath, Minamata, 1972

Smith'in, denize atık bırakan bir fabrikayı fotoğraflaması, fabrika atıklarından etkilenen balıkları, balıkçıları ve bu kirlilikten etkilenen insanların sağlık durumlarının ortaya konmasıyla balıkçılar için kamuoyu oluşturulmuştur. Oluşturulan bilinçle fabrika kapatılmış ve etkilenen insanlara tazminat ödemeye mahkum edilmiştir. İşte fotoğrafı 'belge' olmaktan çıkararak birer "uyarıcı" haline getiren şey onu çeken kişinin o fotoğrafa kattığı yorumu yani insani ve estetik boyutudur. Bu yorum, yaşamın içinde diğer insanların göremediği ayrıntıları görebilmektedir.



Resim 89: W. Eugene Smith, Minamata Disasters, 1972

Belgesel fotoğrafta konuya yaklaşmak, konuyla bütünleşmek, onlarla aynı görüş ve duyguları paylaşmak gereklidir. Toplumsal belgeci fotoğraf anlayışında, çok özel koşulları yaşayan insanların yaşamlarının ve içinde buldukları ortamın belgelenmesi esastır. Bu belgeleme ise ancak görüntünün oluşturulmasındaki karar anının mükemmeliyetçi bir biçimde kullanılmasıyla amacına ulaşabilir. Yaşamı sorgulayan, içindeki çarpık ve bozuk yanlara kitlelerin dikkatini çekmeye çalışan belgesel fotoğraf, bu bilinçle toplum üzerinde etkili olmuş, pek çok başarıya ulaşarak ‘daha iyi bir yaşam’ anlayışının öncüsü olmuştur. (A. Beyhan Özdemir, Toplumsal Bilincin Oluşmasında Belgesel Fotoğrafın Önemi, <http://www.belgeselfotograf.com/aid=14.phtml>).

Çağın sorunlarına tanıklık etmenin yanında bu sorunları yansıtmak, belgelemek, toplumlara bu sorunlardan haberdar ederek çözüm yollarını aramak, savaş, açlık ve yoksulluk karşıtı olmak, insanların ezilmişliğinin ve yaşam koşullarının dikkate alınmasına çalışmak için toplumsal bir bilinç oluşturmak, belgesel fotoğrafçıların ödevlerindedir. Bu anlamda belgesel fotoğraf, olup bitene müdahale etmek, ideolojik bir mesaj vermek, var olan sorunlara karşı çözüm yollarının bulunmasına katkıda bulunmak gibi özelliklere sahiptir. Çektiği her fotoğraf karesi de fotoğrafçıya önemli toplumsal sorumluluklar yüklemektedir. Fotoğrafçı, fotoğrafı toplumsal eleştirinin görsel anlatım aracı olarak kullanmalıdır.

1900’lü yıllara doğru belgesel fotoğraf toplumsal belgeci yaklaşım olarak tanımlanan yöne doğru hızla kaymaya başladı. İlk kez devrimin hemen sonrasında Sovyet Rusya’da kullanılmaya başlayan ve yoğunluklu olarak edebiyat alanını kapsayan ‘Toplumsal Gerçekçilik’ yaklaşımının fotoğraftaki yansıması ‘Toplumsal Belgeselci’ yaklaşım olarak tanımlanmıştır. Toplumsal belgeselcilerin çalışmaları hem belgesel fotoğraftan hem de haber fotoğrafından farklıdır. Toplumsal belgeselci fotoğrafçılar, fotoğrafı sadece mekanları ya da anları görüntüleyen bir araç olarak görmezler. Fotoğraflar toplumsal eleştirinin en güçlü araçları olarak sistemli olarak çekilirler. Çekilen fotoğraflar kişisel arşivlerde yer almak yerine belli bir kamuoyu yaratmak amacıyla yayınlanır. Bu yüzden ‘Sosyal Belgesel Fotoğraflar’ iktidarlar tarafından hep tehlikeli görülmüştür.

20. yüzyılda özellikle siyasal amaçların gerçekleşmesinde öncelikli bir yere sahip olmuş, hem ulusal hem de uluslararası siyasî gelişmeler ve bu gelişmelerin

aktörleri, kamuoyunu dikkate almak zorunluluğunu duymuşlardır. Basın işletmeleri, okuruna sunduğu yazı ve fotoğraflar ile kendi politikası doğrultusunda kamuoyu oluşturmak için bir propaganda yapmaktadır. Bunu gerçekleştirirken elbette olayların ve fotoğrafların seçimi önem taşımaktadır.

Kamuoyunun oluşturulması, oluşmuş bulunan kamuoyunun yönlendirilmesi, bireylere veya kitlelere belirli fikirlerin aşılması ise propaganda ile mümkün olur. Propagandanın, savaş dönemlerinde çok etkin güç olarak kullanıldığını ve propagandacıların, görsel anlatımı amaçlarına ulaşmanın en etkili yolu olarak kullanmakta olduklarını belirtmek gerekir. Tespit edilen her görüntü, denetim altına alınmış görünümüdür ve bir gerilim yaratmak amacını taşır. Görüntüler, izleyicinin görüşüne sunulduğu andan itibaren ise bir eylem olmaktan çıkıp tarihsel bir kayda dönüşür (Karadağ, 2000:126). Burada üzerinde durulması gereken konu ise, fotoğrafların bu süreçte etkin olarak kullanılmasıdır. Çünkü fotoğrafların özellikle basın fotoğraflarının insanları etkilemesi sonucunda savaş isteği yaratmak gibi bir özelliğinin varlığı da bilinmektedir. Nitekim Balkan Savaşları döneminde Türk basınında fotoğraflar birer propaganda malzemesi olarak kullanılmıştır. Bu fotoğraflar üzerinden yapılan propagandada, yayın organları sadece bunları koymakla kalmamışlar, mutlaka altlarına yönlendirici açıklamalar da koymuşlardır. Bu tür fotoğraflar yakın zamanda da basında sıkça yer almıştır.



Resim 90: Balkan Savaşı, 1912-1913

Propaganda amaçlı fotoğrafların bir kısmını da miting resimleri oluşturmuştur. Halkın ortak bir gaye etrafında, aynı duyguları taşıyarak toplandığı alanların resimleri olması bakımından, diğer yandan da yapılmaya çalışılan propagandanın geniş kitleler tarafından desteklendiğinin gösterilmeye çalışılması, propaganda faaliyetlerinin bir başka yönünü gözler önüne sermektedir.



Resim 91: Balkan Savaşı, Hristiyan propagandası, 1912-1913.



Resim 92: Balkan Savaşı, Şükrü Paşa'nın Bulgarlara Kılıcını Teslim Edişi, "Ne Elim Hatıra" yazmaktadır, 1913.



Resim 93: Balkan Savaşı, Bulgar propagandası, 1912-1913.

2. BÖLÜM

2. SOSYOLOJİK ARAŞTIRMA SÜRECİNDE TOPLUMCU BELGESEL FOTOĞRAF ANLAYIŞI

Sosyolojik araştırma süreçlerinde başvurulan yöntemlerden birisi de fotoğraf çekmek ve fotoğraflarla herhangi bir olayı, tarihi ve sorunu belgelemektir. Önceki bölümlerde ifade edildiği gibi, toplumsal bir soruna yaklaşımda “söz” unutulup giderken “görüntü” hem kalıcı olabilmekte hem de sorunun çözümü ve ortadan kaldırılması konusunda birer kanıt oluşturmaktadır. Çağının sorunlarına tanıklık etmenin yanında bu sorunları yansıtmak, belgelemek, toplumları bu sorunlardan haberdar ederek çözüm yollarını aramak, savaş, açlık ve yoksulluk karşıtı olmak, insanların ezilmişliğinin ve yaşam koşullarının dikkate alınmasına çalışmak için toplumsal bir bilinç oluşturmak, belgesel fotoğrafçıların temel amaçlarından (Yaygın, 2011:100). Bu anlamda belgesel fotoğrafı, *çağdaş sorunlara ilişkin duygu ve düşüncelerin aktarıldığı değişimi etkilediği* bir araç olarak nitelendirebilmektedir. James Nachtwey, “kamuoyunun farkında olması gereken kritik konular vardır; değişim için bir dürtü uyandırır. Bir fotoğrafçı olarak amacım değişimi etkilemektir” şeklinde bu durumu özetlemektedir (Oral, 2006:17). Buradan, fotoğrafın toplumsal eleştirinin görsel anlatım aracı olarak işlevinin büyük olduğu anlaşılmaktadır.

“Konusunu yaşanan gerçeklikten alan belgesel fotoğraf, insanların kültürlerini, yaşam biçimlerini, toplumsal değerlerini, siyasal ve toplumsal hareketlerini kayıt altına almaktadır” (Yaygın, 2011:100). Böylece, belgesel fotoğraf görsel bir dil olarak, çağının tanığı olma ve enformasyon özelliğini korumaktadır. Ancak, dijital gelişimle birlikte manipülasyonun kolaylaşması ve bu çağın toplumunun gerçeğe olan inancının sarsılması nedeniyle günümüzde fotoğrafın kanıt olması konusu tartışılır hale gelmiştir.

Birçok toplumbilimcinin fotoğraf konusunda aktif olduğunu belirten Susan Sontag, fotoğrafların “zaptedilmiş deneyimler olarak, ara sıra biriktirme, kayıt etme, ya da sunma ve sonuca ulaşma yolu olarak kullanıldığını açıklamaktadır. Ayrıca, fotoğrafların bize kanıt teşkil ettiğini, hakkında bir şey işitip de şüpheyle

karşladığımız bir olayın fotoğrafı bize gösterildiğinde, olayın kanıtlanmış sayıldığını da ilave etmektedir (Sontag, 2011:5). Bu durumda, bir olaya dair görüntünün fotoğraf makinesiyle kayda geçirilmesinin başka bir özelliği de, onun doğrulayıcı, haklı çıkarıcı işlevidir. Yani, fotoğraf makinesinin kullanıldığı alanlardan birisi de yaptığı kayıtlarla suçlayıcı bir nitelik taşımasıdır. Nitekim fotoğraflar, Paris polisinin Haziran 1871’de Komünarların canice katledilmesinde kullanılmalarından itibaren, modern devletlerin giderek daha fazla eylem yapan kitleleri gözetleyip denetim altında tutmasına yarayan araçlardan biri haline gelmiştir. Paris Komünü, 1871’de fotoğrafın tanık olduğu ilk büyük isyandır; şehri ele geçiren direnişçiler, barikatların üzerinde poz vererek fotoğraf çektirmişlerdir. Ancak, Komün’ün yenilmesinden sonra, polis tarafından bu fotoğraflardan tespit edilen direnişçilerin hemen hepsi kurşuna dizilmiştir (Yurdalan, 2007:102). Böylece fotoğraf, tarihte ilk defa polis tarafından delil olarak kullanılmış ve eylemcileri suçlu durumuna düşürmüştür.



Resim 94: Paris Komünü, 1871.



Resim 95: Paris Komünü, 1871.

Birçok fotoğrafçılar da kültürel konuların, kalıcı kişiliklerin, sosyal türlerin ve karakteristik sosyal durumların ortamının keşfi ile de ilgili olmuşlardır. Hatta ilgili bir sosyologun içinden anlamı hakkında ilginç spekülasyonları üretebileceği yararlı fikirler geliştirebileceği bir detay zenginliğine de dikkati çektikleri olmaktadır. Toplumcu belgesel fotoğrafçılar, genellikle yıllar süren çalışmalarında öncelikli olarak konularına belirli bir bağlam etrafında odaklanırlar, tarafsız olma kaygısı taşımadan siyasal, sosyal olaylar karşısındaki tepkilerini dile getirirler ve bu tepkilerinin ifade aracı olan fotoğraflarıyla kamuoyunda yer almaya çalışmışlardır (Oral, 2006:4). Yine belgesel fotoğrafçılar da, sosyologlar ve kültürel yorumcular kadar bir toplumdaki yeni bir sosyal sınıfın yüksekliği veya unutulmuş gruplara dikkat çekme konusunda duyarlı olmuşlardır. Pek çok fotoğrafçı, Simmel'den Goffman'a kadar, sosyologların şehirler hakkında kuramlar üretme geleneğini anımsatan bir şekilde kentsel yaşamın havasını tasvir etmeye çalışmıştır (Becker, 1974:9). Günümüzde tarihi yapıların, anıtların, ibadethanelerin teker teker fotoğraflarını çekerek ya da içlerinden birine yoğunlaşarak köşe bucak kaydederek fotoğraf çalışmaları yapılmaktadır. Fotoğraf, önemi inkâr edilemeyecek bu türden belgeler için en uygun araç, çoğu zaman videodan bile daha etkilidir (Yurdalan, 2007: 59-60). Sözcüklerin ağırlığı varsa, fotoğrafların da “şok” edici etkileri vardır. Belgesel fotoğrafçılar, gerçekten de belli bazı siyasal koşullarda başka yerlerde olup biten gerçekler hakkında kamuoyunu bilgilendirme, bilinçlendirmede ve uyandırmakta yardımcı olmuşlardır.

“Tıpkı sosyal bilimciler için olduğu gibi, fotoğrafçılar için de, yaşam koşulları, aldıkları eğitim, politik görüşleri, bu işe nasıl başladıkları, hatta araştırmaları için nereden ve nasıl destek aldıkları gibi birçok etmen, onların topluma baktıklarında ne gördüklerini yani “görme biçimlerini” de etkileyecektir. Tıpkı, bir tanıklığın, onu kaleme alan yazarın kimliği, kişiliği, ideolojisi, siyasal var oluşundan ayrı düşünülmemeyeceği gibi. Peki, biz o fotoğraflara nasıl bakıyoruz? İbretle mi? Artık sıradanlaşmış şiddet görüntüleri olarak mı? Başkasının acısını dikizleyerek mi? Yoksa acıları dindirmek niyetiyle mi?..” (Yurdalan, 2007:67).

2.1. Toplumcu Belgesel Fotoğraf Anlayışı

Toplumcu etkileyen, özellikle savaşlar, doğal afetler, grevler, eylemler, gösteriler ve zor koşullarda çalışılan iş bölgeleri gibi olayların fotoğraflanması, bütün kuşaklara aktarılması burada toplumcu belgesel fotoğrafın temel amacını oluşturmaktadır.

Toplumcu belgesel fotoğrafın, başta uygarlığın gelişimi, insanların tarih hakkında fikir edinmesi ve toplumsal olayları aktarmayı sağlayan önemli bir fotoğraf anlayışı olduğu anlaşılmaktadır. Toplumcu belgesel fotoğraflar sayesinde, insanlar geçmişlerine dair bilinç elde ederken, sosyal belgesel fotoğrafın diğer anlatım şekillerinden daha farklı yaklaşım biçimi olan gerçeğe en yakını anlatması ve anlaşılır olması sosyal belgesel fotoğrafın anlatımındaki sadeliği, fotoğrafçıların kompozisyonlarını estetize edişi, sosyal belgesel fotoğrafı anlamlı kılmaktadır.



Resim 96-97-98: 17 Ağustos 1999, Marmara Depremi.



Resim 99: 16 Haziran 2013, Gezi Parkı olaylarındaki yaşanan şiddet, Taksim Meydanı



Resim 100: Bir Ananın Feryadı, Reyhanlı Terör Olayları, 2013



Resim 101: Suriye Olayları, 2013.



Resim 102: National Geographic, Tears in Her Eyes, Syria 2013.

Belgesel fotoğraf üzerine birçok fotoğraf kuramcısı farklı tanımlamalar yapsa da bu tanımların ortak noktası, toplumsal sorunlara yönelim olduğudur. Ken Light, uzun süreli ve derinlikli bir görüntü üretme yöntemi, bir tarz olarak ele aldığı belgesel fotoğrafçılığı tanımlarken, “merkezinde görüntü üreticisinin tutkulu ilgisinin yer aldığı uzun süreli derinlikli fotoğraf projeleri” olarak tanımlamaktadır. Fotoğraf tarihi boyunca belgesel fotoğrafçıların eşsiz rolü, insanoğlunun ümit ve mücadelelerine tanıklık yapmak olmuştur. Belgesel çalışmalar farklı biçimler almış ve farklı yollar izlemişse de, belgesel fotoğrafçılar, dünyanın ve medyaların büyük bölümünün dikkate almadığı olay ve topluluklara tanıklık yapmaya devam etmektedirler (Light; 2006:13-14). Gerçekten de, konusunu yaşanan gerçeklikten alan belgesel fotoğraf; insanların kültürlerinin, yaşam biçimlerinin, toplumun kendisine veya bir başka topluma fotoğrafçının kendi bakış açısıyla yorumlanıp aktarıldığı bir tarzdir. Viktor Kolar’a göre:

“Belgesel fotoğraftan geçen on yıllarda yaygın olan yaşam fotoğrafçılığı, sokak fotoğrafçılığı, hümanistik yönelimli fotoğraf tarzlarıyla, karar ve kararsızlık anları ve yaklaşımlarıyla bütünleştiğini anlatmaktadır. Buradan şu ortaya çıkartılabilir; toplumcu belgesel fotoğrafçılar, dünya görüşlerinin doğal sonucu olarak konularını genellikle toplumdaki yaşantılardan, savaşımlardan, hak ihlallerinden, adaletsizlikten, yoksulluk ve ayrımcılık-ötekileştirme- gibi konulardan seçmektedirler” (Yurdalan, 2007:61).

Viktor Kolar, bu genel tanımlamadan sonra şu gruplamayı yapar;

“Belgesel fotoğraf, fotoğrafçının hayat anlayışı, siyasal tercihleri, entelektüel donanımı, dönemin toplumsal koşulları gibi nedenlerle iki mecrada akar”. Bunlardan biri, salt tanıklığı tercih eden eğilim, gerçeklik karşısındaki tavrını ‘kayıt tutmak’ ve ‘tanık olmak’ şeklinde ifade ederken, diğeriye sosyal belgesel diye bilinir ve gerçeklikle ilişkisini, ele aldığı bu gerçekliği değiştirmek iradesi üstünden kurduğu bilinmektedir. Sosyal belgeselci, gerçeğin kaydını tutarken sorumluluk duygusuyla bir eleştiriyi ve itirazı dillendirebilmektedir”.

Fotoğrafçılardan birçoğu gerek fotoğraflarıyla, gerek fotoğraflarının kullanımıyla, gerekse zihinsel ve duygusal ifadeleri bütünüyle bu değiştirme çabası içerisinde yer almaktadırlar. Her fotoğraf, orada bulunmanın bir sertifikası sayılmaktadır. Burada önemli olan, fotoğrafın kanıtlayıcı bir kuvvete sahip olması ve tanıklığının nesneye değil, zamana dayanmasıdır. Olay, bilimsel açıdan bakıldığında fotoğrafın doğruluğu kanıtlayıcı gücü, temsil gücünün üzerine çıkmaktadır. Bir diğer önemli nokta, fotoğrafın içine girilemiyorsa, bunun nedeni onu kanıtlayıcı gücüdür. Çünkü görüntüdeki nesne kendini tümüyle teslim eder, bakanın görüşü ise kesindir (Barthes, 2008:102).

Yurdalan’a göre, belgesel fotoğraf, bir fotoğraflama tarzının, hayata ve fotoğrafın konusunu derinlemesine ele alan yaklaşımın farklı yanlarıyla göstermeye çalışan fotoğrafçının kişisel algısını fotoğraf diliyle ifade etme pratiği anlamına gelmektedir. Belgesel fotoğrafın günümüzde bir anlama yöntemi ve bu yöntemin estetiği şüphesiz insanın kendini geliştirmesi ile ilgili olduğu görülmektedir. Belgesel yaklaşım bir anlatım biçimi olarak tarafsız olmalıdır. Yurdalan, belgesel fotoğrafı, “fotoğrafçının kendisini de içine katarak tuttuğu kayıtlara işaret eder. Gerçeğin görünümüne bağlı kalarak hayattan alıntılar yapar ve bunları anlamlı bir bütünlük haline getirerek tanıklık üzerinden hikâye kurar” şeklinde tanımlamaktadır. Her fotoğraf, onu çekenin görüşü ve gördüğünün görüntüsüdür. Yani, fotoğraf sadece nesnel bir kanıt değil, fotoğrafçının tanıklığının da kanıtı olarak bir anlam ifade etmektedir: “Ben bunu böyle gördüm” demektir. Bu nedenle her fotoğraf, gerçekliğin öznel algısının, fotoğrafçının kültürel, estetik, siyasal, etik varoluşuyla ortaya çıkan, artistik ustalığıyla belirginleşen ifadesidir (Yurdalan, 2007:59).

Fotoğrafla tanıklık tavrı iki biçimde kendini var etmektedir: Olayları tespit etmek ve gerçekliği değiştirmek. Yani birisinde, hayattaki gerçekliğin sadece tespit edilmesiyle yetinilmekte, diğeri ise “sosyal belgesel” gibi konu edindiği

gerçekliğin değiştirilmesiyle uğraşmaktadır (Yurdalan, 2007:58). Merter Oral, belgesel fotoğrafçılığı en genel şekliyle, “konusunu nesnel gerçeklikten alan ve o sırada kameranın önünde bulunan nesnel gerçekliği büyük oranda manipüle etmeden saptamayı içeren bir fotoğraf pratiği” olarak tanımlamaktadır. Ona göre, toplumsal değişmeyi etkileyen fotografik ajan, belgesel fotoğraf değil, “toplumsal belgesel fotoğraf”tır (Oral, 2006:17). Belgesel fotoğraf, fotoğrafçının kendisini de içine katarak tuttuğu kayıtlara işaret eder. Gerçeğin görünümüne bağlı kalarak hayattan alıntılar yapar ve bunları anlamlı bir bütünlük haline getirerek tanıklık üstünden hikâye kurar (Yurdalan, 2007: 60).

Fotoğraf tarihine bakıldığında, portre fotoğraflarının da ortaya çıkmasının neticesinde, belgesel fotoğrafın pek çok aşamadan geçerek bugünkü tanımına ulaştığı görülmektedir. Fotografik belgelerin ve dolayısıyla ilk fotoğraf örneklerinin portreler olduğu söylenebilir. Fotoğrafın keşfinden bu güne dek yoğun ve etkili olarak kendini hissettiren, fotoğraf tekniğinin gelişmesinde etkili olan temel düşünce “belgeleyicilik” olduğu anlaşılmaktadır. Fotoğraftaki bu belgeci, gerçekçi eğilim her fotoğrafın bir belge olması niteliğinden dolayı Niépce’nin ilk fotoğrafından beri temel eğilim durumunda olduğu bilinmektedir. Fotoğraf, tekniğinin ve araçlarının gelişmesiyle birlikte hemen stüdyo dışına, yaşamın içine taşınmış olup, böylelikle, sembolik-romantik tavırla üretilen fotoğrafın yanı sıra doğanın, insanın, kentlerin savaş alanlarının, çevrenin, dünyanın her an değişmekte olan görüntülerinin tutkulu bir belgecilik anlayışıyla fotoğraflanmasına başlandığı görülmektedir (Cengiz Oğuz Gümrücü, Belge Fotoğrafı).

Uzun fotografik portre geleneği fotoğrafçıları-sosyologların nadiren denedikleri (hayat hikâyesini belgesi geleneğine rağmen)- temsili tiplerle toplulukları ve kültürleri tasvir etmeye çalışmaya teşvik etmiştir. En sistematik girişim, August Sander’in her sosyal sınıftan, meslekten, bölgeden, etnik ve dini gruptan yüzlerce Alman portesi ile Almanya’yı karakterize eden *Men Without Masks (Maskesiz Adamlar)* adlı çalışması olmalıdır (Becker, 1974:9).



Resim 103: August Sander, Menschen Ohne Maske

Portre fotoğrafçılığına apayrı bir boyut getiren Sander'in fotoğrafları, İkinci Dünya Savaşı (1939-1945) sırasında bir kısmı tahrip edilse de, Alman yaşamına ilişkin oldukça geniş bir alanda ipuçları vermektedir. Alman yaşamının karakteristik özelliklerini oldukça etkili bir şekilde betimlemektedir; çiftçiler, esnaf, kadınlar, profesyonel sınıf, sanatçılar, evsizler, sakatlar, sirk çalışanları vs. çeşitli başlıklar altında gruplandırılmıştır. Alt yazılarıyla isimler sunulmuştur. 1911'deki Almanları anlatan bu katalog, toplumsal tiplerin ruhunu ve çeşitliliğini göstermektedir. Bu sunumuyla da çalışma, farklı meslek grupları, sınıfsal göstergeler ya da aile fotoğrafları üzerine çalışan sosyal bilim insanlarına temel referans olmuştur. Sander'in bütün malzemeleri temsili bir nitelik taşır. Verili bir toplumsal gerçekliği- kendi gerçekliklerini- aynı derecede temsil eden işlerdir (Sontag, 2011:72).



Resim 104: August Sander, Menschen Ohne Maske

“Sander, bireyleri temsili karakterlerinden dolayı seçiyor olmaktan ziyade, fotoğraf makinesinin yüzlerin birer toplumsal maske taşıdığını gözler önüne sermemelik edemeyeceği yönündeki doğru bir varsayımla hareket etmektedir. Fotoğrafi çekilen her insan, belirli bir mesleğin, sınıfın ya da ticari kolun göstergesidir” (Sontag, 2011:72). August Sander, ortamın saydamlığını varsayan, yorumсуuz ve yalın biçimde, gerçeğin görüntülerini aktaran bir fotoğrafçıdır.



Resim 105: August Sander, Menschen Ohne Maske

Sander, bireyleri temsili karakterleri için seçmemiş, doğru bir biçimde fotoğraf makinasının, yüzleri birer toplumsal maske olarak açığa çıkardığını varsaymıştır. Fotoğraflanan herkes belli bir ticaretin, sınıfın ya da mesleğin göstergesidir. Bu projede çektiği tüm fotoğrafları belli bir toplumsal gerçekliği temsil etmektedir. Sander, bu fotoğraflarda bir sır aramıyordu, tipik olanı gözlemliyordu. Toplumsal düzeni, sayısız toplumsal tip halinde göstererek ona ışık tutmayı amaçlamıştır. Kişilerin seçiminde toplumsal örneği bilerek geniş tutmuştur. Bürokratları ve köylüleri, uşakları ve sosyete hanımlarını, fabrika işçileri ve sanayicileri, askerleri ve çingeneleri, oyuncularını ve tezgahçıları konuları arasına katmıştır. Bazı fotoğraflar rahat tavırlı, akıcı ve doğalken, bazıları ise acayıptir. Düz ve beyaz bir fon önünde çekilmiş olan pek çok fotoğrafı, kusursuz portreleriyle eski moda stüdyo portreleri arasında bir geçiş oluşturur.

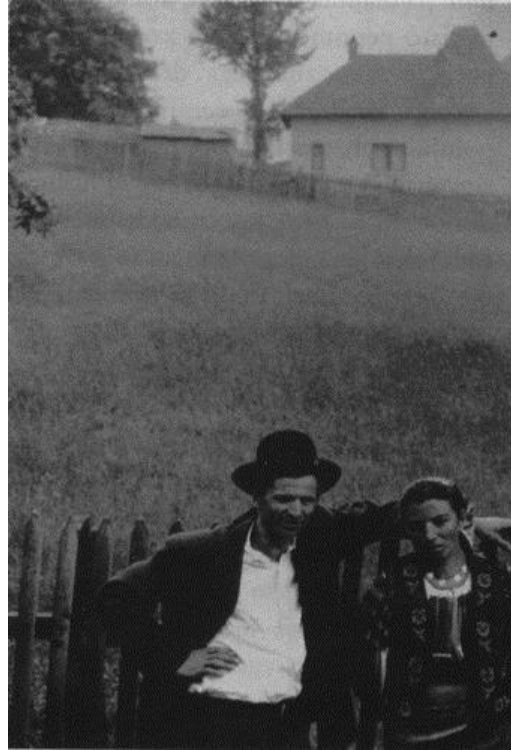


Resim 106: August Sander, Master Mason, 1926

August Sander, dönemindeki Nazi baskılarına ve bombardımanlarına rağmen nazizme yönelen Alman toplumunu gözler önüne seren belgesel ve duyarlı nitelikte fotoğraflar çekmiştir. 1934 yılında “ Dönemin Yüzleri” ya da “Çağın Görünümü” (Analitz Der Zeit) diye bilinen kitabı, Nazi ırkı örneğine uymadığı gerekçesiyle sansür edilmiştir. Naziler tarafından toplatılarak yetmiş binden fazla negatifi ya da

klişesi yok edildi. Savaş sonrasında da, projesini tamamlayamadı. Ondan geriye kalan yüzlerce fotoğraf, eşsiz ve büyüleyici toplumsal kayıtlar olarak tarihe geçti. (Özdemir, Bir Toplumun Belgeselcisi, August Sander <http://www.belgeselfotograf.com/aid=43.phtml>).

Sander, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra gezgin fotoğrafçılık yapmış ve Almanya'daki sosyal durumunu panoramasını oluşturma tasarısını uygulamaya koymuştur. Sander'in çalışmasını model alan çalışmalar üretilmiştir. Örneğin, Paul Strand'in (1971), Fransa, Mısır, Gana, Fas, Kanada ve başka yerlerdeki köylü portreleri, başka yerler ve eşyaların görüntüleri ile çevrelenmiş oldukları halde portrelenmiştir (Becker, 1974:9).



Resim 107: Paul Strand, Romunska Kmeta

Toplumcu belgeselciler ele aldıkları konuyu, bir toplumsal problemi değiştirmek, iyileştirmek için aynı zamanda sorunun bir parçası olmaktadır ve çektikleri fotoğrafları bu doğrultuda mücadele aracı olarak kullanmaktadırlar. Şöyle ki; belgeselci, fotoğrafçının işlevi sadece görmek ve göstermek olarak, tarihe kayıt düşmek ve tanık olmak şeklinde tanımlayarak edilgen bir tutum içinde kalmayı tercih etmektedirler. Toplumcu belgeselcisiyse ele aldığı konu karşısında tarafsız kalmaz,

tanıklıkla, tarihe not düşmekle yetinmez, fotoğraflarının yanı sıra iradesi ve tutumuyla birlikte ele aldığı gerçekliği değiştirmek için de çaba harcamaktadırlar. Sosyal belgesel fotoğrafın toplumsal işlevi bir yana, fotoğrafçının toplumsal örgütlenmeye, hak mücadelesine ya da değiştirme taleplerine fotoğraflarını da içeren daha geniş bir alanda katıldığı var oluş biçimine, hayat tarzına foto aktivizm denir (Yurdalan, 2007:69-70).

Günümüzde toplumsal hayata doğrudan müdahil olmak isteyen, fotoğrafı muhalif mücadelenin bir aracı olarak kullanmaya çalışan bazı fotoğrafçılarsa, sosyal belgesel fotoğraf kavramını yeniden tanımlamak, farklı uygulamalarını, yeni yöntemleri, değişik bakışları da bu alanın kapsamına dâhil etmek gerektiğini düşünmektedir. “Sorumluluk duyan fotoğrafçılık” tanımını kullanmayı tercih edenler olduğu gibi, “foto aktivist” tanımını benimseyenler de (Yurdalan, 2007:68). Foto aktivistler için aslolan, toplumsal ya da doğal bir problem karşısında alınacak kişisel tutumdur. Bu tutumun örgütlü yapılar içinde büyümesi ve doğrudan etki yaratmasıdır. Foto aktivistler sadece fotoğraf çekmekle ve bu fotoğrafları belgesel ya da sosyal belgesel tarzların içinde ortaya çıkararak hayatla buluşturmakla yetinmezler. Foto aktivistler için bir bütün olarak fotoğrafın eğitiminden uygulanmasına ve izleyiciyle buluşturulmasına kadar her aşaması kolektif bir örgütlenme, müdahil olma ve değiştirilmek istenenin yerine yenisini önerme etkinliğidir. Hak ihlallerinin, eşitsizliğin yükseldiği günümüzde fotoğrafçının hayattaki var oluşunu örgütlediği foto aktivizm, daha doğrudan ve eylemci duruşun adıdır. İçinde fotoğrafın önemli bir yer tuttuğu toplumsal tavır alış ya da fotoğraf ekseninde hayata müdahil olma niyeti ve tavrı diye de tanımlamak mümkündür.

Toplumcu belgesel tarzında çekilmiş fotoğraflarda fotoğrafçının sadece belgeleme olduğu gibi kaydetme niyetiyle bir gözlemci gibi hareket etmekten yani “tanık” olmaktan daha fazla iddiası vardır. Toplumcu belgesel fotoğrafçının temel amacının, toplumsal değişimi, dönüşümü belgelerken, bu dönüşüm içinde görmezden gelinen toplumsal problemlere odaklanmak ve fotoğrafları aracılığı ile kamuoyunun bilgilenmesini, soruna ilgi göstermesini sağlamak olduğu söylenebilir. Toplumcu belgesel fotoğrafçı, sadece tanıklık etmekle yetinmeyip, toplumsal yapıdaki kimi problemlere müdahale etmenin yollarını da aramaktadır. Öyleyse,

toplumcu belgesel fotoğrafçısının işin en başından basın fotoğrafçısının iddia ettiği gibi tarafsız bir duruş sergileme kaygısı olamayacağı ortadadır.

İlk belgesel fotoğrafçı Eugene Atget bilinmektedir. 1857-1927 yılları arasında yaşayan fotoğrafçı, belgeselin o dönemdeki tanımını da karşılayan çalışmalar yaptığı bilinmektedir. Paris sokaklarını, çeşmeleri, anıtları on beş yıl boyunca fotoğraflar.



Resim 108: Eugene Atget, Paris

“Atget’in, sokaktaki hayat pek ilgisini çekmez ama görmezden geldiği de söylenemez. Sanatın kavram olarak icat edilmediği dönemleri andırır biçimde zanaatçılığa daha yakın durur ve kapısının üstüne “sanatçılar için fotoğraflar” tabelası asarak çalışmalarını satmaya çalışır”. (Yurdalan ,2007:102).

“İlk belgeselci olarak bilinen Atget’nin adının yanına Berlinli fotoğrafçı Heinrich Zille’in de eklenmesi ancak 1975 yılında fotoğraflarının yayınlanmasından sonra mümkün olmaktadır “(Yurdalan, 2007:102).



Resim 109: Heinrich Zille, Paris, 1976

1858-1929 yılları arasında Atget ile aynı dönemde yaşayan Zille, Parisli meslektaşının tersine ilgisini insanlara yönelttiği bilinmektedir. Pazaryerleri, panayır izleyicileri, işçilerin hayat koşulları, elverişsiz ortamlardaki çocuklar, Zille'nin ana temalarıdır. Atget, sadece boş sokakların fotoğrafını çekerken Zille de sadece sokaktaki insanlarla ilgilenmiştir. Pazara gittiği zaman dikkatini dükkânlara değil, alışveriş yapan yaşlı kadınlar çekmiştir. Fotoğraflarına panayırda düzenlenen eğlenceleri değil, seyircileri aktarmıştır (Freund, 2006:87). Bu yaklaşımıyla günümüzün belgesel tanımına daha yakın durur. Çalışma tarzı ve konusuyla ilişkisi itibariyle de gelişmekte olan basın fotoğrafçılığının ilk kuşağını derinden etkilediği bilinmektedir. Toplumcu belgesel fotoğrafın doğrudan anlatımı ve etkileme özelliklerini Jacob Riis ve Lewis Hine'in çalışmalarında görebiliriz.

Aynı yıllarda Danimarka'dan Amerika'ya giden Jacob Riis, New York'un işçi mahallelerindeki hayatı görüntüleyerek ilk sosyal belgesel çalışmayı gerçekleştirdiği görülmektedir. Bu fotoğrafların toplumsal etkisi daha yayınlanmadan önce görülmeye başlar. Ancak 1890'da *How The Other Half Lives?* (Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor) adıyla 1890'da yayınlanan kitaptaki görüntüler kamuoyunu derinden etkiledi.



Resim 110: Jacob Riis, Men's Lodging Room in the West 47th Street Station, 1892

Aslında Jacob Riis ve Lewis Hine'in adı o dönemde profesyonel fotoğrafçılar arasında anılmadığı bilinmektedir. Düzelmelerini istedikleri bir toplumsal sorunu ele aldığı yazılarıyla dile getirdikleri problemleri, gerçeklik vurgusunu arttırmak için fotoğrafın tanıklığıyla güçlendirmişlerdir. Sosyal belgesel fotoğraf en önemli etkisini Lewis Hine ile göstermiş ve Hine de zaten kendi tarzını, "toplumsal fotoğraf" diye tanımlamayı tercih etmiştir.

Foto haber genellikle, iyi sosyolojik çalışmalarda olduğu gibi, incelenmekte olan konuyla ilgili kişi ve durumların çok çeşitliliğini göstermektedir. Tabii ki, dergi editörleri malzeme seçimi ve düzenlenmesinde belirleyici bir rol oynamaktadırlar. Amerika'da 1936 yılında yayınlanmaya başlayan Life dergisi yayın politikasını 'görmek ve göstermek' üzerine kurar, anlatmak ve dinlemek, yazmak ve okumak yerine görmek ve göstermektir. Bu yanıyla haber fotoğrafının, belgeselin ve fotoröportajın en önemli mecrası doğmuş olmaktadır. Life'in sunuş yazısında zaten bu amaç ifade edilmişti:

"Hayatı ve dünyayı görmek için, büyük olaylara tanık olmak, yoksulların yüzlerine bakmak ve kendini beğenmişlerin tavırlarını izlemek için; tuhaf şeyleri görmek için; makineleri, orduları, kalabalıkları, balta girmemiş ormanlarda ve ayın yüzeyinde beliren gölgeleri görmek için; binlerce kilometre uzaklıkta bulunan şeyleri görmek için duvarların ardına, odalara saklanan ve tehlikeli olabilecek şeyleri, kadınları, erkeklerin ve görmekten zevk almak, görmek ve şaşırarak, görmek ve öğrenmek için."

Life'in yayınladığı fotoröportajlar kimi zaman on, on iki sayfaya kadar yayılabilir ve her biri, sayfa düzeni içindeki görsel etkisi dikkate alınarak yerleştirilir (Yurdalan, 2007:104).

Fotoğrafın basın alanına girmesi çok önemli bir gelişmedir; kitlelerin dünya görüşünü değiştirmiş, bakış açısını genişletmiştir. O zamana kadar sokaktaki insanlar ancak yakınında, kendi sokağında ve mahallesinde gerçekleşen olayları gözünde canlandırabiliyorken, fotoğrafla birlikte ülkenin farklı bölgelerinde hatta sınır dışındaki olaylar yakınına taşındı. (Freund, 2006:96). Basın fotoğrafçısının basılı sayfa aracılığı ile geniş bir izleyici kitlesiyle iletişim kuran bir belgesel fotoğrafçı olduğu, ancak tüm belgesel fotoğrafçıların basın fotoğrafçısı olmadıkları yolunda ortak bir görüş de vardır Bu iki tarz arasındaki ayrım genişlemiş ve son zamanlarda, günlük gazetelerdeki fotoğrafçılar, “belgesel basın fotoğrafçılığı” terimini üretmişlerdir (Light, 2006:14-15). Basın fotoğrafçılığı teriminin kendisi belgesel çalışmayı tanımlamak için sıklıkla yanlış kullanıldığı ileri sürülmektedir. Aslında, bir basın fotoğrafçısının en iyi tanımı, “kendisine verilen görevle foto-öykü, bir olay veya tanınmış bir kişiyi çekerek yayın için görüntü yaratan bir fotoğrafçı” olarak yapılabilir. Basın fotoğrafları çoğunlukla tekil olup bunların da durgun olması gerekmez. Bu tür görüntülerde ayrıntı değil, belli bir şok vardır (Barthes, 2008:57).

2.1.1. Haber Belge Fotoğrafın Kullanım Alanı

“Sosyal keşiflerin, toplumsal olayların savaş, açlık, yoksulluk gibi benzeri durumların haber olarak sunulması ve fotoğraflarla kaydedilmesi önemli bir yer tutmaktadır. Bilindiği gibi, savaş fotoğrafı denince belgesel özelliği olan “tanıklık” fotoğrafları akla gelmektedir. Savaş fotoğrafçıları genellikle savaşın şiddet dolu gerçek yüzünü gösteren fotoğraflar çekmeye çalıştıkları için “nesnel” bir duruş sergilerler. Belgesel fotoğrafın bir türü olan haber fotoğrafının, belgesel işlevinin tarihsellik dolayısıyla biçimlendirildiği görülmektedir. Fotoğraf muhabirleri, haberleri görsel olarak belleklere kazımakla kalmayıp, sonraki nesillere de “tarihi belge” niteliğindeki kareleri bırakırlar. Öyle ki, bazen bir kareleri, bin sözcüğe bedeldir. Öte yandan farklı bir yaklaşım ise delil olma özelliği üzerinden kurulabilir. Her türlü görüntü ve özellikle fotoğraf, devletin toplumları denetlemede kullandığı

önemli mekanizmalardan biridir. Sabıkalılar ve devlete karşı olsun veya olmasın yapılan gösteriler fotoğraflanır, yeri geldiğinde kanıt olarak kullanılır. Ancak haber fotoğrafının kanıt olma özelliğini sadece suçluların, farklı kültürlere ilişkin tarihsel değişimlerin belgelenmesi bağlamında incelenmesiyle sınırlanamaz. Yıllar önce yaşanan ve topluma mal olan bir olay ya da kişi ile ilgili bir film yapılmak istendiğinde ya da teatral bir oyun sahneye konulacağı zaman dönemin göstergelerinin sahneye yansması olan dekorundan, giysilerine kadar her şey hakkında ‘inandırıcı’ bilgiler, genellikle dönemin gazete veya dergilerinde yer almış fotoğraflardan ya da aile albümlerinden ortaya çıkar. Bu doğrultuda haber fotoğrafçısının görevi ile tarihinin görevi örtüşür. Nitekim kaydın doğrulayıcılığına dair gösterilen referanslar arasında tarih, aksesuar, bilinen dönemsellerle birlikte hiç kuşkusuz en çok bilinen nesne kaynağıdır. Üzerinde tarihsel bir ibare bulunan bir gazeteden daha etkin bir referans söz konusu olamaz” (Bayraktaroğlu, “Liberal-Çoğulcu Yaklaşım ve Haber Fotoğrafı”, <http://www.belgeselfotograf.com/aid=99.phtml>).

Sosyal belgesel fotoğrafın başka bir kullanım alanı ise, toplumsal olayların meşrulaştırılması olduğu bilinmektedir. Örneğin; Fidel Castro Küba devrimini yaparken yanında sürekli fotoğrafçılar bulunuyordu. Bu fotoğrafçıların görevi, devrim esnasında yapılan her olayı fotoğraflamaktır. Bu sayede devrim bilinci herkese basit bir şekilde aktarılabilirdi bilinmektedir. Tirso Martinez, Alberto Korda, Raul Corrales bu fotoğrafçılardan bazılarıdır.



Resim 111: Alberto Korda, Küba



Resim 112: Raul Corrales, La Caballeria, 1960

Bu fotoğraflar sayesinde Kübalılar ve farklı ülkelerdeki insanlar Küba devrimini ve tari reformu gibi birçok olayı daha çabuk anlayabildikleri bilinmektedir. Günümüzde yaşayan insanlar Küba devrimini araştırdıklarında, yazılardan çok fotoğraflara ulaşmaktadırlar. Bu fotoğraflar insanlara geçmişte yaşanan olaylar hakkında bilgi sağlamakta, tarih bilinci edindirmekte ve dönemin kültürel özelliklerini bildirmektedir. Bu özelliği Türkiyede de görmekteyiz. Mustafa Kemal Atatürk'ün 1927'deki harf devrimini gerçekleştirdiği sırada "Başöğretmen" fotoğrafı toplumsal bir olayın kamuoyuna aktarmak için önemli bir fotoğraf olmuştur.



Resim 113: Mustafa Kemal Atatürk, 1927.

Çünkü yazı devrimi yapılacağı sırada, hemen hiçbir vatandaş –aydın kesim hariç– yeni harflerle ne yazabiliyor, ne de okuyabiliyordu. Halkın hiç bilmediği bu harfleri tanıtıyordu, öncelik ediyordu.

İlk savaş fotoğrafları denince, Roger Fenton'un fotoğrafları hatırlanmaktadır. Kırım Savaşı (1853-1856) döneminde, ilk deha savaş fotoğrafları çekilmiş ve bu savaş, fotoğrafçı Roger Fenton'un fotoğraflarıyla hafızalara kazınmıştır. İlk savaş fotoğrafçısı olarak bilinen Roger Fenton, savaşın basında yaratılmış kötü imajını ortadan kaldıracak nitelikteki görüntüler üreterek ve böylece savaşa dair olumlu bir izlenim yaratmak üzere 1855'te, Prens Albert'in teşvikleriyle Britanya hükümetinin resmi görevlisi olarak Kırım'a gönderilmiştir (Sontag, 2004: 47).



Resim 114.: Roger Fenton, Kırım Savaşı, 1855

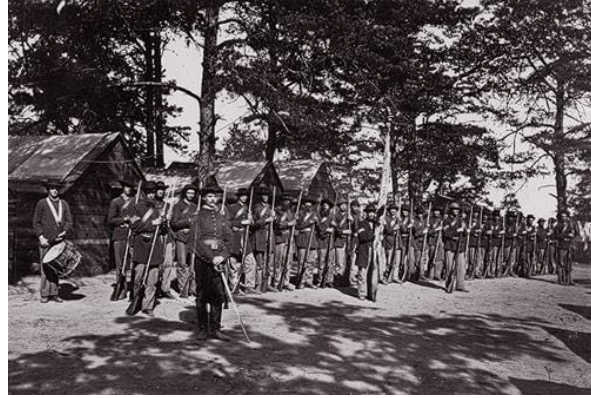
Roger Fenton, aslına bakılırsa ne savaş fotoğrafçısıdır ne de belgeselcidir. Genellikle düzenlenmiş sahneleri, şiddet ve dehşet boyutu yok edilerek kurgulanmış mekânları ve cephe gerisindeki hizmetleri fotoğraflar. O bugünün ifadesiyle, iliştirilmiş muhabirlerindendir. Biraz teknik imkânlar elvermediğinden, ama asıl hükümetle yaptığı sözleşme icabı, savaşa karşı artan hoşnutsuzluğu giderecek ve cepheden olumlu izlenimler yansıtabilecek fotoğraflar çekmiştir (Yurdalan, 2007:102).



Resim 115: Roger Fenton, Kırım Savaşı, 1855.

İlk savaş belgeselleri olarak kabul edilen Fenton'un fotoğrafları, gerek fotoğraf teknolojisi, gerekse uygulanan sansür mekanizması nedeniyle, fotoğraflarda savaşın gerek sivil, gerekse askerler üzerindeki etkisi, dehşeti değil, çatışma sonrası boş arazileri, çadırların önünde kahve veya pipo içen, sanki piknik yapan poz veren askerlerin görüntülerinden oluşmaktadır. Roger Fenton'un koleraya yakalanıp ülkesine dönmesinden sonra, Osmanlı Darphanesi'nde çalışan James Robertson ve Felice Beato görevlendirilmişlerdir (Yavuz, 2012:79-80). O günden sonra da fotoğrafların gerçekliği ile doğruluğu arasındaki ilişki sürekli zorlandı. Aradaki fark yok edilmeye çalışıldı. Sistemli bir çabayla, savaşın ve şiddetin fotoğraflarının gerçeği göstermesi, doğruyu söylememesi için her türlü önlem alındı. Harcanan üstün çaba, kısmen başarılı oldu (Yurdalan, 2007:65).

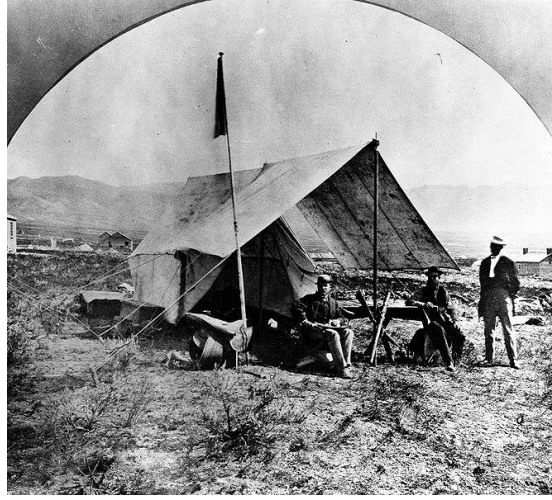
Bir savaşın ilk gerçek görüntülerini ortaya çıkaran Matthew B. Brady, 1861 yılında Amerikan İç Savaşı'nı fotoğraflarla belgelemiştir. Bu çalışmasını yaparken Fenton gibi maddi destek almak yerine, varını yoğunu ortaya koyarak, hatta borçlanarak bağımsız çalışmayı tercih etmiştir. Savaştan sonra çektiği fotoğrafları satmayı planlayan Brady, tasarısını gerçekleştirmek için yanında yirmi kadar fotoğrafçı çalıştırmıştır. Bu şekilde bağımsız çalışması, onun fotoğraflarına da yansımış, teknolojik zorluklara rağmen, savaşın dehşet verici atmosferini yansıtmayı başarabilmiştir.



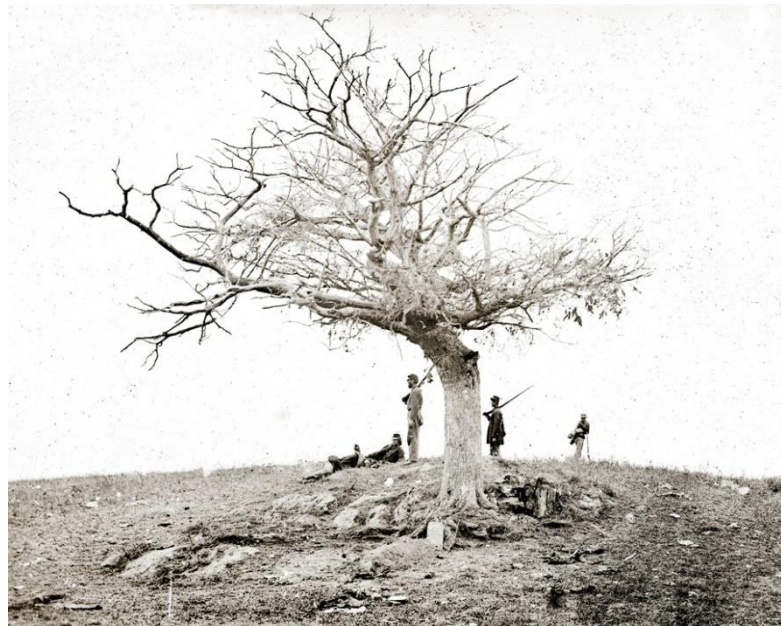
Resim116: Matthew B. Brady, Amerikan İç Savaşı, 1861.

Bu sayede insanlar, fotoğraflar aracılığı ile, savaşın acı gerçeklerini öğrenebilmişlerdir. Kurduğu gruptaki Timothy O'Sullivan ve Alexander Gardner gibi etkili fotoğrafçılarla cepheden ve cephe gerisinden getirdikleri binlerce dageorotip, savaşın korkunçluğunu,

tahrip olmuş yapıları, ölü bedenleri ve perişan aileleri göstererek anlatan bir belgesel oluşturur. Brady'nin evdeki hesabı çarşıya uymaz ve finansal açıdan bir yıkıma uğrar. Arkasında Amerikan İç Savaşı'nın sağlam bir belgeselini bırakarak zorluklar içinde bir hayat sürer. Ama, fotoğraf satışından elde edilen gelir, Brady'nin beklentilerini karşılamamış ve sonuçta Brady, bu macerada tüm servetini kaybetmiştir. Fotoğrafları, başlangıçta kendisine borç veren fotoğraf malzemeleri şirketine vermek zorunda kalmış, şirket ise yıllar boyunca fotoğrafları tekrar tekrar yayımlamıştır (Freund, 2006:98).



Resim 117: O'Sullivan, Clarence King, , 1868



Resim 118: Alexander Gardner, Library of Congress, 1862

20. yüzyılın ikinci yarısı belgesel fotoğrafçıların yeni yollarda yürüdükleri bir dönem olmuştur. Fotoğrafçılar kendi öznelliklerini kadrajlarından, konu seçimlerine uzanan geniş bir düzlemde yeniden üretmişlerdir. Belgesel fotoğraf yeni gelişen gençlik kültürünün etkisiyle ortaya çıkan yeni hayat tarzlarının içinde çoğu zaman aktif bir katılımcı olmuştur. Kültür ve sanat alanında birçok farklı disiplinin iç içe geçmesinden belgesel fotoğraf da etkilenmiş ve sanat alanı yeni bir mecra olarak görülmeye başlanmıştır. Resimsel fotoğrafa tepki olarak doğan doğrudan fotoğrafla ve sokak fotoğrafçılığıyla etkileşerek güç kazanıp yaygınlaşmış ve basın sektöründeki gelişmelere paralel olarak toplumsal tabanını genişletmiştir. Belgesel fotoğrafların aktardığı hikayeler, birincil elden taşıdığı bilgi ve deneyimle özel değerini halen korumaktadır (Ersavcı, 2011: 56). Ancak, Avrupa'daki resimli haftalık yayınların, sosyal analizin bir aracı olarak foto-röportaj ya da fotoğraflı makale bir fotoğrafçılar grubunu ortaya çıkarması, 1920'lere kadar mümkün olmamıştır. Alfred Eisenstaedt ve Erich Salomon, bu dergilerin yetiştirdikleri arasındaki en tanınmış olanlarıdır (Becker, 1974:3).

Sosyal gerçekçi fotoğraf” kavramını benimseyerek toplumsal sorunlara müdahil olmaya çalışan fotoröportaj tarzı, henüz ayaklarının üstünde duramadan yok edilir. Bugün de etkileri süren askeri rejim altındaki depolitizasyon döneminde yeni liberal eğilimlerden esinlenen fotoğrafçılar tarafından o dönemin işleri “sümüklü çocuk fotoğrafları” diye tanımlanır (Yurdalan, 2007:107).



Resim 119: 1980 Darbesi, Türkiye

1980'de Türkiye'de yapılan askeri darbe, demokrasi ve özgürlükleri ortadan kaldırdığı gibi, toplumun diğer dinamikleriyle birlikte fotoğraf alanındaki sürecin

kendi mecrasında gelişerek yetkinleşmesini de engeller. Dünyada yeni liberal politikaların yaygınlaşmasıyla birlikte 1980'lerden itibaren fotoğrafta tanıklık ve hikayeden çok biçim öne çıkar. Yayınlanmak için üretilen belgesel çalışmalar mecrasını yitirmekle kalmaz, yükselen değerlerin gölgesinde bir kenara itilir (Yurdalan, 2007:107). Büyük ajanslar ve dünyanın yaklaşık son altmış yılına ilişkin oluşturdukları olağanüstü görsel arşiv medya tekelleri tarafından satın alınır. Haber fotoğrafının, fotoröportajın bir iletişim ve bilgilenme aracı olarak önemsizleştiği dönem başlar. Belgesel fotoğrafın giderdiği haber alma ve derinlemesine bilgilenme ihtiyacını karşılayacak yeni bir mecra ortaya çıkmaz. Bu dönem hakkında Ara Güler şunları söyler: ‘‘İnsan çok değişti. Fotojurnalizm yer yer var. Yapılacaktır yine de canlanacaktır. Belki daha da canlanacak, daha iyi olacaktır. İnsanlar gittikçe cahilleştiği için röportaja gerek kalmıyor. Çünkü insan merak etmiyor. Merak duygusu gittikçe köreliyor, daha iyi olacaktır (Yurdalan, 2007:107).

Türkiye’de belgesel fotoğrafta 1990’ların sonlarında başlayan yeniden diriliş 2000’lerin başından itibaren gittikçe yayılan bir ilgi alanı oluşturdu. Halen güçlü bir mecra yaratamamış olmasına rağmen biraz heves, biraz merak ve yoğun emekle hiç değilse varlığını sürdürmektedir. Güçlü belgesel çalışmaların ortaya çıkması yakındır diye umut besleniyor (Yurdalan, 2007:108). Sosyal belgesel çalışmalar yapan Fikret Otyam’la aynı dönemde belgesel çalışmalar yapan Ara Güler de üç röportajının en önemli çalışmaları olduğunu söyler: Biri Picasso röportajıdır, diğeri Ağrı Dağı’nda Nuh’un Gemisi’nin havadan çekilmiş fotoğraflarıdır, üçüncüsüyse Afrodisias kalıntılarının Ege’de bulunmasını konu alan çalışmasıdır. (Yurdalan, 2007:110).



Resim 120: Ara Güler, Ağrı Dağı- Nuh’un Gemisi, 1960

Sosyal belgeselciler fotoröportaj çalışırken, foto muhabirleri gibi sadece olaya değil sürece de dahil olurlar. Ele aldıkları konunun kamuya duyurulmasında yarattığı etkiden başlayarak sonraki gelişmelere ve ortaya çıkan sonuçlara kadar aktif bir tanıklık sergilerler. Onların yaptığı sadece bir tanıklığın sunumu değil, derin bir anlama çabasının beraberinde yaşamı sorgulamaktır (Yurdalan, 2007:109).

Fotoğraf konularının seçimi bir yana, çalışmanın etkin kılınması ve yaygın bir sunum sağlanabilmesi için belgeselciler örgütlü yapılarla birlikte çalışmaya özen göstermektedirler. Bir gazete ya da dergi için çalışmakta ya da işledikleri konuda faaliyet gösteren toplumsal örgütlenmelerin desteğini alarak faaliyette bulunmaktadırlar. Nihai hedefleri ‘fotoğraf elde etmek’ olmadığı için, çalışmalarının sunumunda çeşitli yöntemler uygulamaktadırlar. Kimi fotoğrafçılar, uzun süreli belgesel çalışmaları sırasında konuyla ilgili yeni kurumlar yarattılar ya da var olan örgütlenmelere katılarak destek verdiler. Sosyal belgeselciler arasında gittikçe daha çok sayıda fotoğrafçı, konusuyla ilgili kuruluşlarda daha çok yer almaya çalıştıkları anlaşılmaktadır (Yurdalan, 2007:110).

Fotoğrafçılar, toplumun bir parçasını bizlere bir şekilde sunduktan sonra birileri onları gerçeği söylememekle de suçlayabilir. Yani, insanlar sağduyulu bir şekilde, fotoğrafın geçerliliğine yönelik tehdit hakkında hükümler verirler, fotoğraflar iddia ettikleri şeyler olmayabilir. Aslında, bir başka yerlerde benzer şeyleri gördüğümüzün bunların varlığının sorgulanmaması gerektiği; fotoğrafçının sadece zaten bildiğimiz bir şeye dikkatimizi çektiğinin farkına vararak yargımızı fotoğrafta bulunan kanıta dayandırabiliriz. Diğer taraftan, kamuya açık ve bağımsız denetimlere açık bir yerde çekilen fotoğrafların kurgu olamayacağı daha kolay anlaşılmaktadır (Becker, 1974:15).

Tek tek fotoğrafların geçerliliği konusunda şüphe söz konusu değilse bile, bir sunumun “gerçekliği” daha ciddi bir soru olarak kalıcıdır. Aynı insanları, yerleri veya olayları başka birisi sosyal gerçeklik hakkında oldukça farklı bir ifade ile fotoğraflayamaz mıydı? Herhangi bir fotoğraf koleksiyonu, çekilmiş veya çekilebilecek olan çok daha fazla sayıda bir fotoğraflar yığınının arasından yapılmış bir seçimdir ve gerçeğin başka bir şekilde sunulabilmesiyle ilgili sorunun cevabı ise mutlaka evettir. Önyargı suçlamasına şu şekilde çok basit cevap verilebilir: Bir şey

hakkında X doğrudur ifadesi ile, X bir şey hakkında tek doğru olandır ifadesi arasındaki ayrımı yapabilmekte yatmaktadır. Eğer fotoğraflar, beyan edilen ifadenin merkezi olmamakla birlikte, diğer algıların da bulunduğu gösterirse, bu zorluk büyük ölçüde aşılmış olur. Sosyologlar da, genelde çalışmalarını bu tür uyarılar ile sıvarlar (Becker, 1974:15).

Sontag'a göre, çekilmiş olan bir resmin çarpıtılması da mümkündür. Ancak, her zaman için, fotoğraftaki ve benzer bir şeyin mevcut olduğuna ya da olmadığına dair bir kanıya kapılmamızı sağladığı da açıktır (Sontag, 2011:5). Özetle, kurgu, manipülasyon gibi gerçeği saptıran fotoğraflar belgesel fotoğraf sayılmasalar da, dönemin düşünce, tavır ve zihniyetleriyle ilgilenenlere önemli kanıtlar sunduklarından her şeye rağmen başka tarzda birer belgedirler be bu bağlamda tarihsel değerleri olduğu (bu saptırmaların bilgisine sahip olmak koşuluyla) söylenmektedir (Pervan, 2006:79). Hangi koşullarda çekildikleriyle de bağlantılı olmadan bir fotoğrafın gösterdikleri doğru mudur? Aslında bu her zaman fotoğrafçısıyla, fotoğrafa duyulan güvenle bağlantılı olarak cevaplanabilecek bir sorudur.

Fotoğrafın belgesel anlamda kullanılması, kitlelere gerçeğe bu kadar sadık bir görsel malzeme sunması, onun bir propaganda aracı olarak kullanılmasını da beraberinde getirmiş ve Naziler tarafından sistemli bir biçimde siyasi propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Özellikle gazetelerde, propaganda amaçlı yer alan görüntüler toplum üzerinde çok etkili olmaktadır. Gazete okumak demek, bir anlamda görüntüleri de okumak demektir. Bilindiği gibi, siyaset de toplumdan soyutlanamayacağına göre, gazeteler siyasi haber, reklam ve propaganda yazı ve görüntülerden vazgeçemezler. Hatta çoğunlukla gazeteler siyaset sayesinde yaşarlar, siyaset yapanlar da gazeteler sayesinde topluma ulaşırlar (Bodur, 2007:41).

Fotoğrafın bir olay hakkında belli bir ideolojinin aracı olarak propaganda amacıyla kullanımında çoğu zaman fonksiyonu, var olan gerçekliği örtmek, inkâr etmek ya da değiştirmeye yönelik olmaktadır. Bu yüzden fotoğrafların neyi gösterdiği neyi göstermediği üzerine de düşünmek önemlidir. Örneğin, bugün artık görmeye ya da maruz kalmaya alışık olduğumuz savaş fotoğrafları, özellikle savaşı

bu fotoğraflar üzerinden okuduğumuz göz önüne alındığında, duruma verilecek önemli bir örnektir.

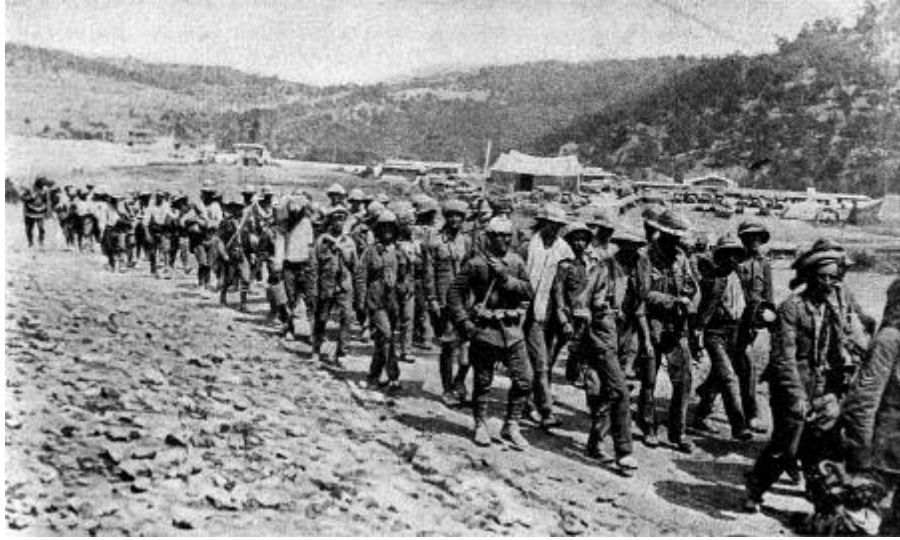
Dünya medyasında yer almaya layık görülen ve görülmeyen savaşlar, şiddet olayları, katliamlar yaşandı ve yaşanmaya da devam ediliyor. Bu konularda yapıldığı bilinen pek çok belgesel çalışmanın bir kısmının görmezden gelindiği de bir gerçektir. Vietnam savaşına kadar çekilen fotoğraflar olabildiğince kontrolde tutulabildi; ama 1960'lardan itibaren foto muhabirleri büyük bir ekseriyetle kendilerini savaşların gerçek yüzünü göstermekle sorumlu saydılar. Yaygın medyanın önde gelenleri de tabi ki boş durmadı, istenmeyen görüntülere karşı cephe açtı, sansürledi ya da alternatif taktikler geliştirdi (Yurdalan, 2007:65). Çünkü savaşa karşı çıkışta, tepkisellikte, fotoğrafın önemli bir payının olduğu biliniyordu. Asya, Afrika ve Latin Amerika'daki ulusal kurtuluş mücadeleleri, sömürgecilerin yaptıkları ve sömürgecinin batışı fotoğraf aracılığıyla daha iyi kavranabilmiş ve beyinlere işlenmiştir.

2.1.2. Haber Belge Fotoğrafında Savaşın Gücü

Bugün görmeye alışık olduğumuz şekliyle bize hayli uzak yerlerde yaşanan savaş gibi *acı olayları* izlemek, o acılar fotoğraflar üzerinden *bakmak, algılamak ve hissetmek* modern bir deneyimdir. Dolayısıyla savaş fotoğraflarının tarihi de fotoğraf mekaniğinin gelişimine paralel olarak görüldüğünü belirtmek mümkündür. Ernst Jünger, “Düşmanı bir anlığına donduran ölümcül bir silah ile büyük bir tarihsel olayı en ince ayrıntısına kadar korumaya çalışan fotoğraf makinesi, aynı aklın ürünüdür” (Sontag, 2004:67) şeklinde bir ifadeyle buna açıklık getirir. Artık savaşların bile imajlarla görülebileceği bir dünyada yaşanmaktadır. Savaşların algılanması, anlaşılması, savaşa karşı toplumsal bir bilinç oluşturulmasında savaş fotoğraflarının rolü büyüktür ve fotoğraf tarihinde çokça örnekleriyle doludur. Ken Light bu durumu, “en başarılı belgesel fotoğrafçılar, savaşları ve zaferleri anlatan antik dönem öykücülerinin işlevlerini üstlenmişlerdir; günümüzde ise bunu fotografik görüntüler aracılığı ile yapıyorlar” şeklinde ifade etmektedir (Light, 2006:13).

Tarihi epey eskiye dayanan savaş fotoğrafçılığı, fotoğrafın gerçeklik etkisini kurguladığı sahnelerle istenilen mesajın doğru iletimini sağlama yönünde bir avantaj olarak kullanılmıştır. İlk dönemlerden itibaren savaş fotoğrafçılığı, çoğunlukla savaşın tek tarafı olan yönetici kesim tarafından görevlendirilmiş kişilerdi ve hatta çoğunlukla bu fotoğrafçılar ne tür görüntüler üretmeleri gerektiğini bilerek savaş bölgesine gitmekteydiler (Toksoy, 2007:118). Denilebilir ki, tarihsel olarak bakıldığında savaş fotoğrafçılığı, savaşı yürüten taraflarca ya da hükümetlerce izin verildiği ölçüde çekimler yapan ve taraf oldukları ülkenin lehinde görüntüler üretmeye çalışan ya da savaşı sürdürmenin gerekli ve tatmin edici yanlarını ortaya çıkarmaya çalışan bir yerden kariyerine başlamıştır.

Birinci Dünya Savaşı (1914-1918)'nda, hükümetler ancak görevlendirdiği, özel izin alan fotoğrafçıların çarpışma bölgelerine gitmesine ve fotoğraf çekmesine izin vermiş olması nedeniyle, fotoğraf tarihinde yoğun sansür uygulanan bir savaş olarak değerlendirilmektedir. İlerleyen ve hızlanan fotoğraf teknolojisine rağmen, uygulanan sıkı sansür nedeniyle, dört yılı aşan bir sürede, beş milyondan fazla insanın öldüğü bu savaştan günümüze çok az sayıda fotoğraf gelebilmiştir (Yavuz, 2012:81).



Resim 121: I. Dünya Savaşı, 1914-18



Resim 122: I. Dünya Savaşı, 1914-18

Bugün hala görüntü bombardımanında önemli bir yere sahip olan savaş fotoğraflarından beklenen özelliklerin çok da değişmediği ortadadır. Bu fotoğraflar, geçmişte olduğundan daha profesyonelce kurgulanmakta, görüntü-mesaj ilişkisini istenen yönde sağlayacak şekilde ve manipüle edilerek kullanılmaktadır. Bu sistemin dışında kalan görüntüler de çoğu zaman sansüre uğratılmaktadır. Özellikle İkinci Dünya Savaşı (1939-1945)'ndan itibaren bu tür uygulamalarda Amerikan tarzı savaş diğer bir ifadeyle bir başarı hikâyesi yaratmıştır. Şöyle ki, Amerikan Hükümeti'nin haber politikasında, çok sayıda savaş görüntüsü üretimi ile tüm medya alanlarını etkileyen acımasız bir sansür uygulamasını bir arada yürütmüştü. Gazete ve dergilere, savaş muhabirleri ve savaş fotoğrafçıları tarafından binlerce fotoğraf gönderilmiş, ancak bunlar basılmadan önce uygun olmayan, çeşitli konularla ilgili olanların yayınlanmasını engelleyen sansür sürecinde dikkatle incelenmiştir. İşte, belgesel nitelikli savaş kanıtlarını propagandaya dönüştüren de bu süreçtir (Clark, 2004:150).

Savaş fotoğrafları, dünyanın bir köşesinde yaşananlara ilişkin haber alma özgürlüğünden çok daha fazlasını ifade ederler. Bu fotoğraflar, neyi ne zaman göstermesi gerektiğine karar veren sistemin ölçüleri içinde yalnızca şiddeti kaydetmenin değil, aynı zamanda tanımlamanın da –özellikle savaş deneyimi yaşamamış insanların gözünde- bir yoludurlar. Ayrıca bu tür görüntülerin, herkes tarafından eşit bir şekilde ya da en azından insanî refleks olarak savaşın korkunçluğunu, vahşetini tasvir eden görüntüler biçiminde algılandığını da söylemek mümkün değildir. Çünkü bu tür görüntülere bakan gözün savaşın hangi tarafında

durduğu, o görüntülerin yaratacağı etkiyi de belirleyecektir. Parçalanmış insan bedenleri, kimileri için vahşet görüntüleri olabilirken, kimileri için haklı davasının kanıtı olabilirler ya da çoğunlukla yapıldığı gibi görüntülerin sahte olduğu iddia edilerek gruplar kamuoyunda aklanmaya çalışabilir (Sontag, 2004:7-12).



Resim 123: ABD- Irak Savaşı, 2003

Bütün bunlara rağmen savaş görüntülerinin, hafızamızda savaşa dair belli bir yargı oluşturmadaki rolleri göz ardı edilemez. Dünyanın herhangi bir köşesinde yaşanan savaşa ve insanlık dramına dair hiçbir bilgileri olmayan ve daha önce herhangi bir savaş deneyimi bulunmamış insanların düşünceleri, onlara ulaşan görüntüler vasıtasıyla kurulmaktadır. Başka bir ifadeyle, bu fotoğrafların katkısıyla, sürekli maruz kaldığımız görüntülerin eğitim sürecinden geçen gözümüz, dünyanın o uzak köşesine ait bu tür dehşet görüntülerini yadırgamaz. Yani tek başına bu fotoğraflara bakma deneyimi savaş karşıtı eylemliliği harekete geçirmede olduğu gibi, olaylara dair bellekte biriktirilen kareler zamanla yadırganmayan, benimsenen düşüncelere, algılara dönüşür. Savaşla ilgili fotoğraflar bir yanı sıra, insafsızca, haksız ve giderilmesi gereken bir acıyı sergilerken; öbür yanı sıra dünyanın o köşesinde böyle bir felaketin gerçekten yaşandığını doğrular. Aynı doğrultuda bu fotoğrafların her tarafa yayılması ve herkes tarafından görülmesi, dünyanın cahil ya da geri kalmış bölgelerinde trajedinin kaçınılmaz olduğuna dair bir inancı beslemekten başka sonuç vermeyecektir (Sontag, 2004:72).



Resim 124: ABD- Irak Savaşı, 2003

Diğer taraftan, savaşa dair fotoğraflar üzerine düşünürken, ifade etmek istediğini anlamaya çalışırken, bu fotoğrafların birebir savaş yerini aktaran türü kadar, savaş süresince kamuoyunda genel bir kanı oluşturmak için kullanılan biçimlerinin de göz önünde bulundurulması önemlidir. Bu şekilde savaşın yürütücüsü olan iktidarın, savaş kararlarının meşruluğunu sağlamak, savaş gereklerine uygun koşulları oluşturmak ve bu doğrultuda kamuoyunu etkilemek, destek almak amacıyla görüntüleri kullanmasının tarihi Birinci Dünya Savaşı (1914-1918)'na kadar uzanır. İlk defa yüksek sayıda askerin öldüğü bu savaştan itibaren, yeni asker bulmanın ikna edici yolu ve savaşın kamuoyunca desteklenmesinin araçları olarak görüntüler, o tarihten günümüze kadar gelişmiş farklı biçimlerde kullanılmaya devam edilmektedir.



Resim 125: I. Dünya Savaşı, 1914-18

Bu anlamda da vazgeçilmez rolüyle fotoğraflar, savaş trajedisine göre ve çoğu zaman sembol oluşturacak şekilde yayınlanmaktadır. Buna örnek vermek gerekirse; asker fotoğrafları, askere uğurlanırken sevinçli bir şekilde; askerlerin cenaze törenlerinde, üzgün ama gururlu ebeveyn fotoğrafları; savaş döneminde verilmek istenen mesaja uygun bir pozla çekilmiş lider fotoğrafları yayınlanmaktadır. Savaşın devam ettiği süre içinde, bu tür örneklerin dışında kalan ve savaşın farklı bir cepheden algılanmasına neden olacak görüntüler ise özenle sansürlenmektedir.

İkinci Dünya Savaşı (1939-1945), savaşan hükümetlerin görevlendirdikleri fotoğrafçıların yanı sıra çok sayıda ajans ve gazetecilerin, dergilerin de foto muhabir gönderdiği bir savaştır. Nükleer silahların kullanıldığı ve Yahudi soykırımı gibi kitlesel sivil ölümlerinin gerçekleştirildiği, insanlık tarihinde en kanlı savaş olarak geçen bu savaşta çok sayıda fotoğraf çekilmiştir. Fakat bu fotoğrafların, hükümetler tarafından sıkı bir şekilde kontrol edilmesinin yanı sıra kendi çıkarlarına göre, propaganda amacıyla kullanıldığı dikkati çekmektedir. “Kahraman asker” düşüncesini benimsetmeyi amaç edinen fotoğraflar, sıkça çekilmiş ve kullanılmıştır. Örneğin, Almanya, hiçbir sivil fotoğrafçının savaş alanında fotoğraf çekmesine izin vermemiş, bütün fotoğraflar Propaganda Bürosuna bağlı fotoğrafçılar tarafından çekilmiştir (Yavuz, 2012:81).



Resim 126: II. Dünya Savaşı, 1939-45

Savaşın fotoğraflanması ve bu fotoğrafların cephe gerisindekiler ulaşmasında *Life* dergisinin payı çok büyük olmuştur. Bu savaş sırasında *Life*'nin Londra'daki fotoğraf sorumlusu olan John Morris, 1972 yılı Eylül ayında Harper's Magazine'de yayımladığı bir yazıda şöyle diyordu: "Ağır yaralıların ve ölülerin yüzleri tabuydu, yakınlarının görüp şok geçirmeleri istenmiyordu. Sonuç olarak silahlarımızın düşman topraklarında yarattığı korkunç görünüşler fotoğraflara yansıtılmıyordu ve bu nokta, kamuoyunun nasıl yönlendirilmiş olduğunu anlamak için son derece önemli...Fotoğrafların yayımlanması yasaklanarak, halkın bilinçlenip savaşa karşı cephe alması önleniyordu. Savaşın akışına zarar verecek fotoğrafların yayımlanmaması gerekiyordu. Bu bakış açısı, fotoğrafçıların da kafalarına öyle işlemiştir ki, kendi kendilerine sansür uyguluyor, temsil ettikleri ülkelerin aleyhine

fotoğraflar çekmiyorlardı. İkinci Dünya Savaşı'ndaki standart yöntem, savaşıma biçimimizin son derece uygun olduğunu göstermek üzerine kuruluydu: güneşin altında, gün ışığıyla birlikte ilerleyen bombalar... Onların saldırılarının neden olduğu yıkımları biraz gösterme izniniz vardı, ama aşırıya kaçmaya izin yoktu, acıma duyguları uyandırılmıyordu. Öteki tarafta da aynı yasalar hakimdi. Hitler'i çalışma kamplarındaki gaz odalarını dolaşırken gösteren bir tek fotoğraf bulamazsınız..." (Freund, 2006:152; Yavuz, 2012:82).



Resim 127: II. Dünya Savaşı, 1939-45

Bu anlayış, halkın savaşa karşı olduğu açıkça anlaşılınca kadar değişmemiştir. John Morris, bu anlayışın Kore Savaşı'ndan sonra kendini gösterdiğini saptamaktadır. Kore Savaşı'nda fotoğrafçılar iki yönlü bir trajediyle karşı karşıya kalmışlar; bir yanda anlamadıkları bir savaşa katılmak zorunda kalan Amerikalı askerler ve diğer yanda kardeşin kardeşi öldürdüğü bir savaşa parçalanan halk vardır. Anlaşmazlık, Vietnam Savaşıyla birlikte doruk noktasına ulaşmış ve Amerika'da kamuoyu derin bir darbe almıştır. Bilinçlerin uyanmasında fotoğrafın rolü büyük olmuş ve Amerika'da sansür kalkmıştır. Gazetelerde ve resimli dergilerde yayımlanan iç parçalayıcı fotoğraflar, sivil halkla beraber Amerikalı askerlerin de içinde buldukları sefaleti ve bu ülkede çektikleri acıları gösteren fotoğraf dizileri, Amerikan vatandaşlarını, hükümetlerinin girişmiş olduğu bu savaşın korkunçluğu konusunda bilinçlendirmiştir (Freund, 2006:153). Belgesel özelliği taşıyan fotoğrafların kamuoyundaki gücünü, etkisini açık şekilde hissettiren, toplumsal

dinamiği harekete geçirici rolü konusunda karşımıza çıkan en etkili örneklerden biri, Vietnam Savaşı (1955-1975) fotoğraflarıdır.



Resim 128: Eddie Adams, Saigon Execution Vietnam , 1968.



Resim 129: (Nick) Ut Cong Huynh Trangbang, South Vietnam, 1972.



Resim 130-131-132-133-134-135: Vietnam War, 1972.



Resim 136-137-138: Vietnam War, 1972.

Cepheden gelen fotoğrafların bir taraftan savaşın iç yüzünü göstererek kamuoyu oluşturduğu ve savaş karşıtı hareketlere destek verdiği bilinmektedir. Vietnam Savaşı, insanlar tarafından fotoğraf aracılığıyla tanınmış ve anlaşılmıştır. Bu savaş dilimize “belleklerden silinmeyen fotoğraflar” olarak geçmiştir⁹. Ronald L. Haeberle, 16 Mart 1968 tarihinde Amerikan askerlerinin My Lai katliamında çok sayıda kadın

⁹ Fotoğrafın bellek oluşumuna katkısı, geçmişten günümüze toplumların belleklerini nasıl kazandıkları ve hangi aşamalardan geçilerek belleklerini yitirdikleri, fotoğrafın icadıyla birlikte belleğin uğradığı değişimler gösterildikten sonra, savaş ve propaganda fotoğraflarının bellek üzerindeki olumlu ve olumsuz etkileri bir çalışma ile ortaya koyulmuştur (Deniz Dinçok, *Fotoğraf ve Bellek*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2006).

ve bebeğin öldürülüşünü fotoğraflamış, gizlice ülke dışına çıkardığı negatifleri sayesinde, bu fotoğraflar ancak 20 Kasım 1969'da *Life* dergisinde yayınlanabilmiştir.



Resim 139: Ronald L. Haeberle, 16 Mart 1968.



Resim 140: Ronald L. Haeberle, 16 Mart 1968.

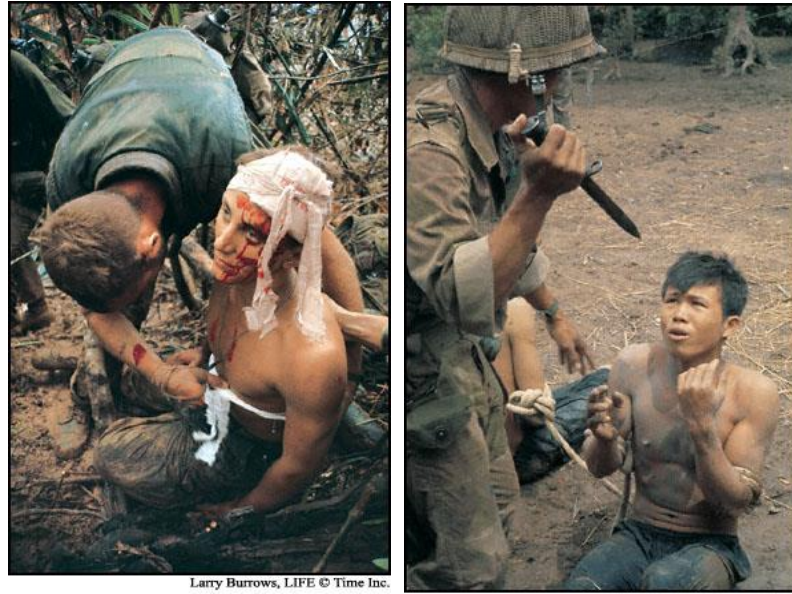
Bu savaş sırasında çekilen çok sayıda fotoğraf, yansıttıkları savaşın dehşet verici ve şok edici görüntüleri ile fotoğraf tarihinde ikon halinde gelmiştir. Amerika'nın Vietnam'da yaptığı yıkım ve Amerikalı askerlerin sıkıntıları fotoğraflara yansıdııkça çok ciddi bir kamuoyu bilinci oluşmuş, bu savaşın anlamsızlığı ve Amerika'nın savaşa katılmasına dair hararetli tartışmaların yükselmesine neden olmuştur. Bu savaş sırasında foto muhabir Larry Burrows¹⁰ renkli olarak çektiği işkenceye uğrayan Vietnamlılar ve yaralı Amerikan askerleri fotoğrafları, çok büyük bir tepki

¹⁰ Bu savaş sırasında Robert Capa mayına basarak, Larry Burrows ise, Kent Potter, Henri Huet ve Keisaburo Shimamoto adlı üç fotomuhabiri ile birlikte bindikleri helikoptere, Amerikan birlikleri tarafından ateş açılması sonucu hayatını kaybetmiştir (Yavuz, 2012:82).

oluşmasına neden olmuştur. Özellikle gençler arasında yaygınlaşan, savaş karşıtı eylemler, hükümetin geri adım atmasına neden olmuştur.



Resim 141: Larry Burrows , Vietnam war , October 28, 1966,



Resim 142-143: Larry Burrows , Vietnam war , October 28, 1966,

Ünlü savaş fotoğrafçısı James Nachtwey, kendisi ile ilgili olan “War photographer-2001 (Savaş fotoğrafçısı)” belgesel çalışmasında fotoğrafa başlangıcını şöyle anlatmaktadır:

“Fotoğrafçı olma kararım, savaş fotoğrafçısı olma düşüncesiyle başladı. Bu kararı 70’li yılların başında Vietnam Savaşı sırasında aldım. Vietnam’dan gelen fotoğraflar, bize gerçekte perdenin arkasında neler olduğunu gösterdi. Bu fotoğraflar, siyasi ve askeri liderlerin söylediklerinin tam tersini gözler önüne sermekteydi. Bunlar, güçlü ve ölümcül savaşın ne

kadar insafsız ve ne kadar soğuk olduğunu gösteren, doğrudan belgesel fotoğraflardı. Bu fotoğraflardan çok etkilendim ve sonunda hayatımı bu geleneği devam ettirmeye adamaya karar verdim” (Yavuz, 2012:83-84).



Resim 144: James Nachtwey, Scarred, 1994.

Vietnam Savaşı'nda fotoğrafın etkisinin-gücünün farkına varan ABD, 1990-1991 tarihindeki Birinci Körfez Savaşı'nda (ABD öncülüğünde, 28 devletin askeri koalisyonuyla Irak'a karşı yapılan savaşta), fotoğrafçılara ancak Basın Bürosundan fotoğraf olarak yayın yapmasına izin vermiştir. Bu nedenle, bu savaşla ilgili olarak fotoğrafın yerini televizyonun aldığı söylenmektedir. Televizyon fotoğrafa oranla hızı, aynı zamanda da kontrolü sansür uygulamasında daha garantili olmasıyla ön plana çıkmıştır. Bu esnada, komutan onayı olmadan yayın yapamayan CNN'in yapmış olduğu ABD yanlısı yayın ve fotoğraflar, kamuoyu desteğini sağlamaya yönelik olmuştur. Bu savaş, gazetecilik terminolojisine yeni bir deyim katmıştır. "Embedded journalist". Anlamı ise, savaşı ordunun imkânlarıyla ve ordunun gözüyle izleyen yine onların gözünden aktaran fotoğrafçı ve gazetecidir (Yavuz, 2012:84). Fotoğraflar diğer toplumu düşünmeye, harekete geçirmeye itecek güce sahip değillerse, işe yaramaz görüntülerden başka bir şey ifade etmez diyen Abbottun, fotoğrafı toplumu harekete geçiren bir katalizör olarak görmektedir. Buradan da açıkça anlaşıldığı gibi fotoğraf, içinde mesaj barındırabilmesi ve provoke edici özelliğe sahip olmasından ötürü propaganda olgusunu içinde barındıran sihirli bir mermiyi andırmaktadır. Bazen savaş fotoğrafları dezenfarmosyon yöntemi olarak da

kullanılmıştır (Bayraktaroğlu, İkinci Körfez Savaşında Fotoğraf ve Propaganda, (<http://www.belgeselfotograf.com/aid=100.phtml>).

Vietnam Savaşından bu yana en görsel savaş haline gelen 2. Körfez Savaşında görsel malzemenin, kamuoyunun bilincini yönlendirebilme yetisi üzerine kurulduğu söylenebilir. 2003'te başlayan İkinci Körfez Savaşında da askerlerle beraber habercilerin de birlikte hareket ettikleri görülmektedir. (Bayraktaroğlu, "İkinci Körfez Savaşında Fotoğraf ve Propaganda" (<http://www.belgeselfotograf.com/aid=100.phtml>). Bu savaşta da, gazetecilerin sokulmadığı, fotoğrafların Basın Bürosu aracılığı ile dağıtımının yapıldığı, dijital fotoğraf makinelerinin, cep telefonlarının ise amatör kompakt fotoğraf makinelerinin yerini aldığı bu savaşta, fotoğrafçıların yerini askerler almış ve askerler çok sayıda fotoğraf çekmişlerdir (Yavuz, 2012:85).



Resim 145: Collage of images taken by U.S. military in Iraq, 2003.

Şunu da belirtmek gerekir ki, dijital teknolojinin kullanıldığı savaştır. Dijital teknoloji, fotoğrafın oluşum sürecini kısaltmıştır. Hızın en büyük önem kazandığı savaş fotoğrafçılığında da, dijital fotoğraf teknolojisi büyük oranda süreci kısaltmış ve fotoğrafçının işini kolaylaştırmıştır. Fakat, dijital teknolojinin gelişimi ile fotoğrafa, manipülasyon ve müdahale de kolaylaşmıştır. Bu da, temel amacı yaşamı estetize temel olmayan, yaşamsal gerçekliği yansıtmayı amaçlayan belgesel fotoğraf alanında bazı tartışmaları da yaratmıştır. Fotoğrafın bir kanıt, bir belge olma özelliğinin

sarsılması nedeniyle, artık fotoğrafa bakan kişi kuşku ile yaklaşmaktadır. Aslında modern bir hayatın belirli bir mesafeden fotoğraflar vasıtasıyla başkalarının acısına bakmak açısından sunduğu sayısız fırsatın çok çeşitli yararları vardır. Bir vahşeti resimleyen görüntüler, kolaylıkla birbirine zıt tepkiler uyandırabilir; bu bir barış çağrısı olabilir, ya da sadece fotoğraftaki bilgilerin sürekli belleğe atılıp üst üste yığılması sonucunda, yaşanan korkunç şeylere dair kafa karışıklığı yaratabilir (Sontag, 2004:11-12).

Belgesel nitelikli savaş fotoğrafının, gerçeği yansıtıp yansıtmadığı konusu, fotoğrafçının niyet, vicdan ve sorumluluk duygusuna bağlı olarak ortaya konmalıdır. Çünkü, deklanşöre basan kişinin görüş ve bakış açısının şekillendirdiği bir kadrarla, yaşamsal gerçekten bir kesit seçmesi sonucu oluşan fotoğrafa, dijital teknolojinin gelişimi ile manipülasyon ve müdahale kolaylaşmıştır. Bu durum, yaşamsal gerçekliği yansıtmayı amaçlayan belgesel fotoğraf alanında, tartışmalar yaratmakta, fotoğrafın bir kanıt, bir belge olma özelliğini sarsmakta ve zihinlerde kuşku yaratmaktadır. Bu ise, belgesel fotoğrafın bir alt başlığı olan savaş fotoğrafındaki yeri önemlidir.

Bu çalışmanın odak noktasını oluşturan Hocalı fotoğrafları (1992), dijitalleşme dönemi öncesinde çekildiğinden en azından zihinlerde bu tür kuşkular doğurmaz. Günümüzde, yüzlerce sayfalarda anlatılabilecek Hocalı Katliamını, birkaç fotoğraf karesi, olduğu gibi topluma yansıtır. Bu olayı fotoğraflarla tespit eden fotoğraf muhabirleri, arka planda kalmayı göze alarak çok zor şartlar altında çalışmışlardır. Onların gözüyle ve tanıklığıyla tarihe, hafızalardan silinmeyecek kareler kazanmıştır. Bu nedenle, Hocalı Katliamını Azerbaycan halkı fotoğraflar vasıtasıyla Dünyaya anlatmakta ve adalet istemektedir. Bu fotoğraflar, Katliamları yaşayıp sağ kurtulanların bile sözlü ya da yazılı anlatımlarından çok fazla detayı yansıtmakta ve çok etkili olmaktadır.

3. BÖLÜM

3. TOPLUMCU BELGESEL FOTOĞRAFLARDA HOCALI KATLIAMI

3.1. Ermenistan-Azerbaycan Arasındaki Karabağ Sorununun

Yansıtılması

Dağlık (Yukarı) Karabağ, Azerbaycan, Ermenistan ve İran arasında önemli bir geçit noktasında bulunan yerleşim yeridir. Coğrafi konumu ve stratejik önemi dolayısıyla, bölgedeki güçlerin ele geçirmek için tarihin hemen her safhasında sürekli mücadele verdiği, savaşlar yaptığı bir bölge olmuştur. Elde edilmesi veya elde tutulması uğruna savaşların yaşandığı Dağlık Karabağ'da verilen mücadele, Ermeni nüfusunun bölgeye yerleştirilmesi şekline dönüşmüştür. Rusların desteğini almayı başaran Ermeniler, adım adım bölgeye hâkim olmaya ve Dağlık Karabağ üzerinde hak iddia etmeye başlamıştır. 20. Yüzyılın başlarından itibaren bölgede yaşayan Azerbaycan Türklerinin anavatanlarından sürgün edilmesi şeklinde yeni bir boyut kazanmıştır.

Ermenistan ile Azerbaycan arasındaki Dağlık Karabağ Savaşı'nın birçok boyutu bulunmakla birlikte, insan hakları ihlalleri diğer boyutlarını geride bırakmış olup bu süreçte çok acı olaylar yaşanmıştır. Tarih boyunca Türklerin yaşadığı bir mekân olarak bilinen bu bölgeyi Ermenistan'ın işgal etmesiyle birlikte binlerce insan mülteci durumuna düşmüş, yurtlarını terk etmek zorunda kalmıştır.

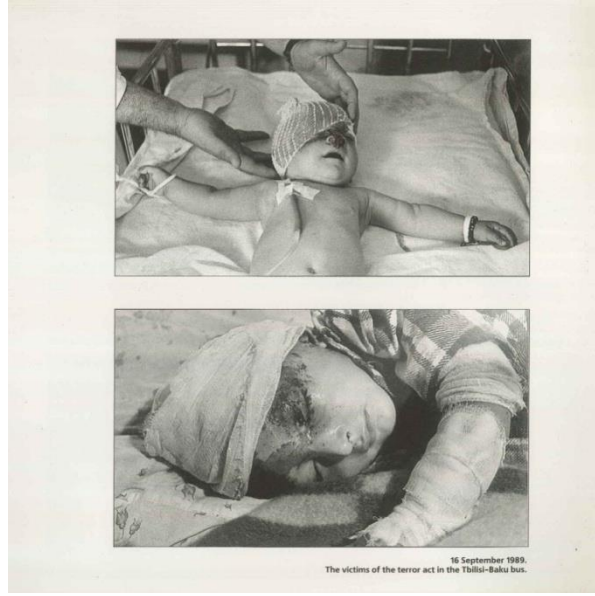


Resim: 146: Azerbaycan Haritası.

Ermeni Cumhuriyeti'nin kuruluşundan önce ve sonra, 1918-1920 tarihlerinde bu topraklarda oturan Azerbaycan Türklerine karşı tarihte benzeri olmayan vahşi muameleler yapılmıştır. Bu dönemdeki bu mezalimleri kanıtlayan çok sayıda raporlar ve belgeler vardır. Ermeni olayları hakkında Fevkalâde Soruşturma Kurulu'nun tutanaklarında "Ermenilerin, mescitlerde kadın ve kızların ırzına geçmelerinden, insanları sokaklarda ve meydanlarda katletmelerinden, onları kuyulara atmalarından ve mescitleri pisliğe dönüştürmelerinden söz edilmektedir. 1918'de Ermeni saldırılarında on dört kişilik bir ailenin katledilmesi ve insanların göğüsleri, burunları ve kulaklarının kesilmesi, gözlerinin çıkartılması, kadınlık organına sopa sokulmuş kadın cesetleri olduğuna dair Ermeni olayları hakkında Fevkalâde Soruşturma Kurulunun raporlarındandır. Yine Ermenilerce esir alınıp zorla Erivan'a götürülen Müslüman kadın ve kızların çirkin ve küçük düşürücü hareketlere uğradıklarına dair belgeler vardır (Azerbaycan Belgelerinde, 2001:27, 59-61). Yapılan vahşet, partizanlıktan ziyade Ermeni milliyetçiliğine dayandırılmaktaydı. Bu dönemde Ermenistan'ın Karabağ ve Nahçıvan'ı işgal ettiği dramın ilk perdesinden pek bahsedilmez. Ermeni vahşetinin en kötüsü, kırk köyün yok edildiği, Zangezür'da görülmüştür. Kanlı ve acımasız saldırılar, 1920 kışının sonuna kadar devam etmiştir. Bundan sonra ise Bolşevik idaresi bölgeye hakim olmuştur (Feigh, 2007:125). 1920'de Sovyet Kızıl ordusu Azerbaycan'ı işgal etmiş, sonra da Ermenistan ve Gürcistan'ı kontrolü altına almıştı. Bu Bolşevik döneminde, iktidar çevresinde özellikle Ermeniler faaliyet gösteriyorlardı (Eroğlu, 1999:23).

Ermenilerin Karabağ üzerindeki iddiaları gerçekte bölgenin 7 Temmuz 1923'te SSCB'ye bağlanmasından itibaren başlar. Fakat problemler bundan sonra ortaya çıkar, sosyal hayatta meydana gelen pek çok aksaklıkların da üstü kapatılarak aslında daha da derinleştirilir. 1923'te Ermeniler Yukarı Karabağ'a özerklik almayı başarmışlardır. Fakat, onlar Karabağ'ı Ermenistan'la birleştirme fikrinden vazgeçmeyip, zaman zaman bu konuyu gündeme getirmişlerdir. Ermenilerin saldırgan tavırları bununla kalmaz.

Sovyetler Birliği'nin yıkılma sinyalleri verdiği dönemlerde, Ermeniler, Karabağ bölgesinde gizli gizli teşkilatlanmaya başlarlar. Karabağ eylemlerinin ilk başladığı yıllarda, 1987'nin sonu 1988'in başlarında, Azerbaycan'ın ve Ermenistan'ın, Sovyetler Birliği ittifakında yer aldığı dönemde, Ermeniler Azerbaycan Türklerine karşı terörist faaliyetlerine girişirler.



Resim 147: Ermeni terörünün hedef aldığı bebekler, 1989.

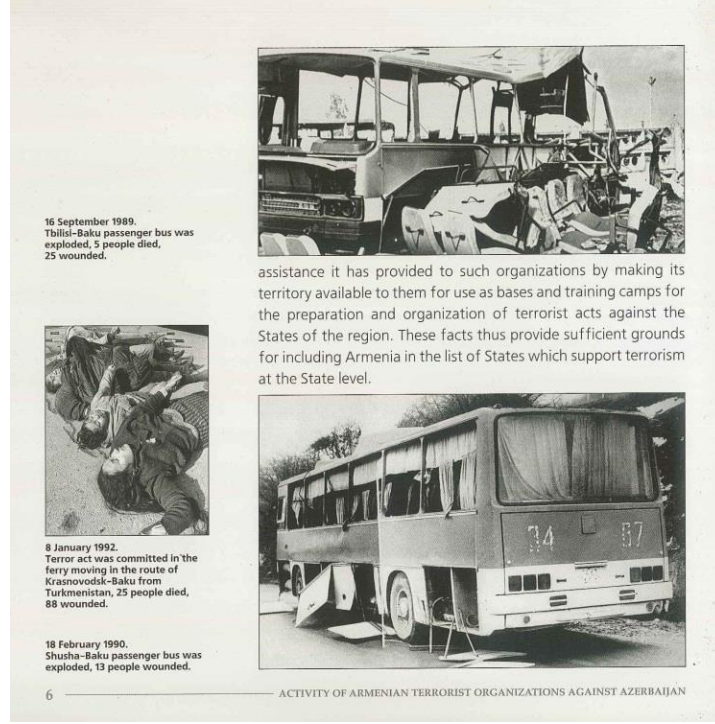
Dağlık Karabağ, birkaç ay içindeki çatışmalarda tümüyle Ermenilerin eline geçecek noktaya nasıl geldi? Sorusu üzerinde durmak ve nedenlerini açıklamak gerekir. İşin bu noktaya gelmesinin birkaç ciddi nedeni vardır. Bunlardan birincisi, Ermenilerin 1988 yılından bu yana yoğun bir şekilde silahlanması ve düzenli bir ordu kurmasıdır. Burada gözden kaçırılan nokta ise, 1988 depreminden sonra Ermenistan'a Batı'dan Fransa'dan ve tahminen Amerikan Ermeni lobisi tarafından insani yardım kisvesi altında silah aktığı ve silahlanmasının büyük kısmını bu şekilde yaptığıdır. İkinci önemli unsur, bölgede bulunan eski Sovyet ordusuna mensup birliklerin dağılması ve başıboş kalmasıdır. Bu arada, eski Sovyet ordusundan Ermenilere cephanelerden silah satışı dahi yapıldığı anlaşılmıştır (Milliyet, 3 Mart 1992:1). Hatta, Sovyet tanklarının bile satıldığı iddiaları da vardır. Başka bir ifadeyle, Ermeniler iki yıldır sürekli silahlanarak, bu saldırı için hazırlanmışlardır.

Ermeniler, bundan sonra, siyasi-ideolojik propaganda enformasyon savaşları alanında sistematik bir etkinlik sergilemeye çalışmışlardır. Ülkede halkı, milli ideoloji çerçevesinde birleştirmek, Azerbaycan'a karşı toprak iddialarının tarihi ve hukuki açıdan dayanaklarını belirlemek, çeşitli ülkelerde yerleşen Ermeni

diasporalarının¹¹ güçlerini verimli olarak kullanmak suretiyle Karabağ Ermenilerini bağımsız olarak sunmak, bu ideolojik faaliyetin en önemli noktalarıdır. (Hasanoğlu, 2011:112).

18 Kasım 1987'de Fransa'da Gorbaçov'un baş ekonomik danışmanı olan Ağanbekyan'ın "Dağlık Karabağ Ermenilerindir ve bu topraklar Ermenistan'a katılmalıdır" şeklinde ilk defa açık bir beyanatta bulunması Azerbaycan Türkleri ile Ermeniler arasındaki sürtüşmeyi başlatır. Şubat 1988'de Dağlık Karabağ'da yaşayan Ermeniler topyekün katıldıkları mitinglerde, Karabağ'ın Ermenistan'ın ayrılmaz bir parçası olduğu şeklinde bir karar kabul ederler. Dağlık Karabağ'ın Ermenistan'la birleştirilmesini isteyenler "Karabağ Komitesi" adı altında bir komitede bir araya gelerek bunun resmen tanınmasına çalışırlar. Bundan sonraki aşamalar Ermenilerin Karabağ'ı merkezden ele geçirme faaliyetleridir. Ermeni gönüllüleri tarafından oluşturulan silahlı grupların Karabağ'a yerleştirilmesinden sonra Gorbaçov'un 25 Temmuz 1990'da, SSCB kanunları dâhilinde olmayan silahlı grupların kurulmasını yasaklayan ve silahların kanunsuz olarak saklanması halinde bunlara el konulmasını içeren bir kanunu yayınlamasıdır. Bu kanunla birlikte derhal Azerbaycan'ın bütün bölgelerinde av silahlarına varıncaya kadar toplanmıştır. Dağlık Karabağ'da ise bu kanunun uygulanması Rus askerleri tarafından yapılmıştır. Bu arada Azerbaycan'da Ayaz Niyazi Muttalibov, 24 Temmuz 1990'da Azeri ve Ermeni köyleri arasında barış anlaşması imzalanmasını teklif etse de Ermeniler buna yanaşmayınca bir anlaşma zemini oluşturulamamıştır.

¹¹ a. (*diaspo'ra*) 1. Herhangi bir ulusun veya inanç mensuplarının ana yurtları dışında azınlık olarak yaşadıkları yer. 2. Herhangi bir ulusun yurdundan ayrılmış kolu, kopuntu. 3. Yahudilerin ana yurtlarından ayrılarak yabancı ülkelerde yerleşen kolları, kopuntu.



Resim 148: Ermeni Terör olayları, 1990-1992.

1990 yılı boyunca Ermeniler, mitingler, grevler ve iş bırakma eylemleri gibi faaliyetlerde bulunurlar, ardından Ermeniler saldırılarını doğrudan Azerilere yöneltirler; otobüs baskınlarından, yolların kesilmesine kadar her tür teröre başvururlar. Bu dönem, Karabağ'da savaş arifesi olarak da yorumlanmaktadır. Çünkü bundan sonra yaşananlar savaşı kaçınılmaz hale getirmiştir. 1991'den itibaren Dağlık Karabağ'ın Türk köylerini Ermeniler işgal etmeye başlarlar. Rus askerleri tarafından da desteklenen Ermeniler, Tuğ, Hocavend, Kerkicihan, Yukarı Divanalılar, Todan, Cemilli, Meşeli, Nebiler, Güneşli, Malıbeyli, Karadağlı, Yukarı Veyselli'yi ele geçirirler (Sarıahmetoğlu, 2011:80-82). Ermeni devleti terörizmi bir devlet politikası haline getirmiş ve bu amaçla birçok terörist teşkilat kurulmuş, her yönüyle desteklenmiştir. Karabağ savaşı ve devamındaki gelişmeler dikkate alındığında, Ermenistan'ın bilinçli olarak Azerbaycanlılara karşı "soykırım siyaseti" yürüttüğü açık şekilde anlaşılmaktadır.

Ermeniler, Sovyetlerin M. Gorbaçov'un iktidarı döneminde, onun gösterdiği yardımdan ve "yeniden yapılanma" idealarından da yararlanarak isteklerine ulaşabildiler. Rusya'nın yardımı ile Ermeniler bugünkü Ermenistan'ı Azerbaycan Türklerinden büsbütün temizlerler. Böylece Ermenistan'da tek bir Azerbaycan

Türkü dahi kalmaz. Bununla da yetinmeyen Ermeniler, fırsattan yararlanarak Dağlık Karabağ'ı da birkaç ay içinde işgal ederler. Fakat bununla da yetinmeyip, dağlık Karabağ civarındaki bölgeleri de işgal ettiler. Böylece, Azerbaycan topraklarının % 20'sini işgal altına alarak, bir milyondan fazla insanı göçmen haline getirmişlerdir.



Resim 149: Karabağ'dan Kaçan Azeriler



Resim 150: Karabağ'dan Kaçan Azeriler



Resim 151: Karabağ'dan Kaçan Azeriler

Ermenistan Dağlık Karabağ'ın karşı işgalci planlarını gerçekleştirmeye başladı. 1988 Şubat'ında yaşanan olayların ardından Dağlık Karabağ Özerk Vilayeti ve Ermenistan Ermenileri, Dağlık Karabağ'a sahip olmak için silahlı mücadele başlattılar. "Sakallılar" olarak bilinen anarşik gruplar, sadece Dağlık Karabağ'a değil, çevre bölgelerde yaşayan Azerbaycanlı nüfusun da korku ve endişeye kapılmasına neden olmuş, onları yaşadıkları yerleri bırakıp kaçmak zorunda bırakılmıştı. SSBC silahlı birliklerinin, Ermenistan ve Dağlık Karabağ Özerk Vilayeti'nde bulunan askerler de bu konuda Ermenilere yardımcı olmaktaydı. 1991'in sonlarında SSBC'nin çökmesi sonucu post-Sovyet mekânında oluşan yeni jeopolitik ortamda, Ermeniler resmen Azerbaycan'a karşı savaş başlatmışlardır. (Mahmudov, 2011: 40-42). Öncelikle Dağlık Karabağ'da Azerilerin yaşadığı topraklar işgal edildi. 15 Ocak 1992'de Kerkicihan, 10 Şubat'ta Mali beyli ve Kuşçular köyü işgal edildikten sonra Hocalı ve Şuşa'nın abluka çemberi daraltılmaya başlandı. Ermeniler Şubat'ın ortalarında Karabağlı Köyü'nü de işgal ettiler. Böylece Dağlık Karabağ'ın köy ve kasabaları tamamen işgal edilmiş oldu. (Mahmudov, 2011:42).



Resim 152: Karabağ'dan Kaçan Azeriler

Azerilerin durumuna gelince, Muttalibov'un Moskova'ya güvenmesi nedeniyle ciddi bir hazırlık ve tedbirler alınmadığı anlaşılıyor. Halkın cephesi milislerinden başka Dağlık Karabağ'da çarpışma olmadığı gibi, bu dönemde organize güç oluşturulması çabası da yoktur. Hatta Muttalibov, bu dönemde, Azerbaycan'ın karışması ve iç savaş çıkmasından korkmuştur (Milliyet, 3 Mart 1992:1).

3.1.1. 26 Şubat 1992 Hocalı katliamı

Hocalı stratejik olarak Karabağ dağ silsilesinde Ağdam-Şuşa, Eskeran-Hankendi yollarının üzerinde yerleşmektedir. Hocalı'nın stratejik konumu Ermeni silahlı birliklerinin buraya saldırmasına müsaittir. Burası, Dağlık Karabağ bölgesinin merkez şehri olan Hankendi'den 14 km. kuzeydoğusunda bulunan Azerbaycan'ın çok eski tarihe sahip yerleşim alanlarından biridir (Mahmudov, 2011:42). Karabağ'daki tek mevcut hava alanının burada olması ve demiryolunun da buradan geçmesi nedenleriyle kentin stratejik önemi vardır. Dolayısıyla, Yukarı Karabağ bölgesinin en önemli tepelerinden birisinde olan Hocalı, stratejik olarak Ermenistan silahlı kuvvetleri için askeri bir hedef halindedir.

Hocalı, 1991 yılının Ekim ayından itibaren ablukadaydı. Ekim'in 30'unda kara yoluyla ulaşım kapanmış ve tek ulaşım vasıtası helikopter kalmıştı. Hocalı'ya son helikopter 28 Ocak 1992'de gitmiştir. Şuşa şehrinin semalarında bir sivil

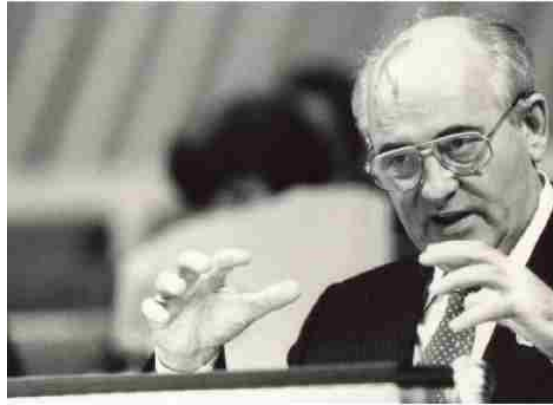
helikopterin vurulması ve bunun sonucunda 40 kişinin ölümünden sonra bu ulaşım da kesilmiştir. Ocak ayının 2'sinden itibaren şehre elektrik verilmemiştir. Şubat'ın ikinci yarısından itibaren Hocalı, Ermeni silahlı birliklerinin ablukasına alınmış ve her gün toplarla, ağır makineli silahlarla saldırıya maruz kalmıştır. 936 km²'lik alana sahip ve 2.605 aileden ibaret 11.356 kişinin yaşadığı Hocalı kasabası, 26 Şubat 1992 tarihinde yüzyılın en acımasız soykırımına maruz kalmış ve kasaba tamamıyla yok edilmiştir. Bu katliam yaşandığı sırada Azerbaycan silahlı kuvvetlerinin koruması altında değildi ve tamamen savunmasız bir durumdaydı. Hocalı'da dağınık halde elinde hafif silahlar bulunan 150 kişi bulunmaktaydı. Azerbaycan silahlı kuvvetleri Hocalı halkına yardım edemedi, hatta uzun süre cesetlerin alınması bile mümkün olmadı. Ermenistan silahlı kuvvetleri köyü üç yönden kuşatarak, helikopter ve ağır silahların yardımı ile önce köyü bombalamış ve ardından da köye girerek katliam yapmıştır. Ermeniler bu köyü işgal ederek bütün bölge halkına bir mesaj vermek istemekteydiler. Nitekim Azerbaycan Türkleri için ağır bir mesaj vermiş oldular. Hocalı işgal edilerek bölgedeki çözülme hızlandırılmış oldu. Ermeniler bu hamleyle aynı zamanda önemli bir stratejik mekânı da işgal ederek askeri açıdan önemli bir başarı elde etmiştir. Ancak, insanlık adına tarihin en acımasız soykırımı gerçekleştirilmiştir (Atmaca, 2009:63).

Ermenilerin tarihi süreçte görülen ve belgelerle de sabit olan terör faaliyetleri Hocalı'da tekrarlandı. Hocalı olayları, Karabağ Savaşı'nın ayrılmaz bir parçası olarak görülmektedir. Azerbaycan'ın Dağlık Karabağ Bölgesinde bulunan Hocalı'ya, o günkü adıyla; Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği silahlı Kuvvetlerine ait 366. Alay'ın desteklediği Ermeniler, hain bir saldırı düzenlediler. Hocalı'da gerçekleştirilen katliamı giden süreçte Rusların, Ermenileri desteklediği de bilinmektedir.



Resim 153: Hocalı Katliamında Çocuk ve Kadın Cesetleri

Daha önce belirtildiği gibi, Ermeni gönüllülerinden oluşan silahlı gruplar sistematik olarak Karabağ'a yerleştirilmişlerdir. Bu olayın hemen ardından Gorbaçov, 25 Temmuz 1990'da yayımladığı bir kanun ile SSCB yasadışı silahlı grupların kurulmasını yasaklamış ve kanunsuz olarak saklanan silahlara el konulmasını sağlamıştır. Bu kanunla birlikte Azerbaycan'ın bütün bölgelerinde av silahları da dahil olmak üzere bütün silahlar toplanmış, Dağlık Karabağ'da ise bu görev Rus askerleri tarafından yerine getirilmiştir.



Gorbaçov'un ilgisizliği sonuçta bölücülük hareketlerini alevlendirmiştir.

Resim 154: Mihail Sergeyeviç Gorbaçov.

Hocalı, Dağlık Karabağ özerk vilayetinin merkezi olan Hankendi'den 14 km. Kuzeydoğuda en önemli tepelerinden birinde bulunan bir kasabada bulunmaktadır. Bu nedenle stratejik önemi vardır. Ayrıca, Azerbaycan'ın çok eski tarihe sahip yerleşim alanlarından biridir (Mahmudov, 2011:42). Bu bölge yıllardır, Azerbaycan ile Ermenistan arasında sorunlar yaşanmasına neden olmuş, Ermenistan'ın bölgeye defalarca saldırı ve işgallerine maruz bırakılmıştır. 1991'de Sovyetler Birliği dağılınca Dağlık Karabağ Bölgesi Parlamentosu, bağımsızlığını ilan etmişti. Öte yandan, 1990 yılından beri Azerbaycan ile Ermenistan arasında süren çatışmalar sonunda bir milyona yakın Azeri, kendi topraklarında göçmen durumunda yaşamak zorunda kaldı.



Resim 155: Göçe Mecbur Edilen Azeriler

Ermenilerin istila ettiği her yerde, Ermeni idarecileri, subayları, askerleri, güvenlik kuvvetleri, çeteleri ve yerli Ermeni halkı, Türkleri katlediyor, tecavüzlerde, yağmalarda ve tahribatlarda bulunuyorlardı. Bu durumu gören yüzlerce, binlerce Türk, namusunu, canını kurtarmak için muhacerete başvurmak zorunda kalıyordu. Kaçanlar ise çamurların, suların içinden, yağmur, kar ve fırtına altında, ızdırapla dolu bir yolu seçmek mecburiyetindeydi. Muhacirler alabilecekleri birkaç parça eşyayı hatta birkaç ailenin eşyasını ancak bir arabaya yükleyebiliyorlardı. Ermenilerin, Dağlık Karabağ'ı Azerbaycan topraklarından koparmak için birtakım stratejik planları uygulamaya başlamıştı. Farklı zamanlarda, Azeri köylerine baskınlar ve katliamlar yapıldı. Baskıya maruz kalan Azeriler, yerlerini, evlerini terk ederek göçe başladı.



Kendi vatanlarından göç ettirilmiş yaşlılar

Resim 156: Göç Ettirilen Yaşlılar

Sovyet yönetiminin Ermenistan'ı desteklemesi, Ermenilerin tahrik edilmesi ve güç göstermelerine neden olmuştur. 1990 yılının Ağustos ve Eylül aylarında Ermeniler saldırılarını doğrudan Azerilere yönelttikleri saldırılara başlamışlardır. Buna bağlı olarak otobüs baskınları, yol kesme gibi terör eylemleri yapmışlardır. Ermenilerin neden oldukları olaylardan dolayı 1990 yılı başlarında yaklaşık 186 bin Türk, Ermenistan'dan Azerbaycan'a göçe zorlanmıştı. Saldırıda ölenler hakkında verilen resmi rakamlar 613 olduğu söyleniyordu. Ancak hakikatin boyutları daha korkunçtu; çünkü kanıtlar, katliam bilançosunun 1300 kişi olduğunu söylüyordu. Hocalı'da yaşayan Ahıska Türkleri de yakılarak öldürülmüştür. Bu şu demektir ki; Hocalı katliamı dünya kamuoyundan kasıtlı olarak gizleniyor. Rusya olaylarla ilgisinin olmadığını her fırsatta iddia etse de, Rus ordusuna ait 366. Alayın, 1991'in sonbaharından beri Ermenilerin safında savaştığı, adı geçen alaydan kaçan dört askerce doğrulanmıştır.



Resim 157: Hocalı Katliamında Yüz Derisi Yüzülmüş İnsan Ceseti

O gün Hocalı'da yaşananlara tanıklık edenlerin ifadelerine ve eldeki delillere bakıldığında, yapılan zulmü tarife imkân olamayacağı gibi, insan hafızasının anlaması da mümkün değildir. Gece baskınıyla savunmasız sivil halk çocuk, yaşlılar katledilmiştir; 56 hamile kadının karınları yarılmış, doğmamış bebekleri süngü uçlarına geçirilerek yok edilmiş, 487 kişi ağır yaralanmış, 1275 kişi de esir edilerek işkence yapılmıştır.



Resim 158: Hocalı Katliamında Kurban Bebek

Hocalı uzun süredir Ermeni birliklerinin ele geçirmek için plan yaptığı ve planlarını uygulamaya koyduğu bir yerleşim yeridir. Sıkıntı içinde bulunan gerek

Hocalı sakinlerinin gerekse Hocalı'daki yönetim birimi Bakü hükümetine kendilerine yardım için müracaat etmelerine rağmen bu talepleri nedense cevapsız kalmıştır. Muttalibov yönetimi, olayların çok öncesinde hiçbir önlem almayıp, ihtiyaç ve talepleri de karşılamamıştı. 7 Nisan 1992'de Bakü'de yayınlanan *Halk Ordusu* gazetesi, "Hocalı o kanlı geceden 3 ay 25 gün önce unutulmuştu" diye yazarak bu durumu çok net özetlemiştir (Sarıahmetoğlu, 2011:84).

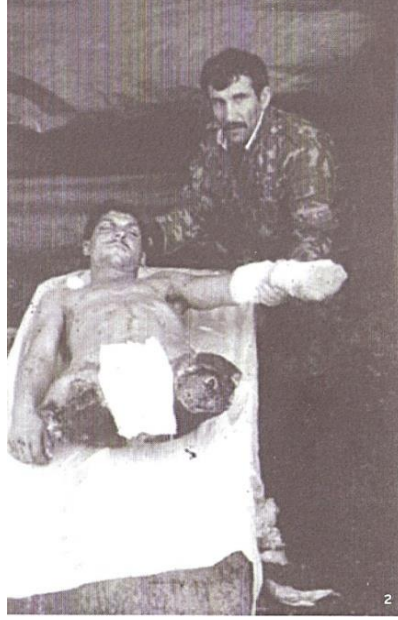


Resim 159: Hocalı'dan Halkın Helikopterle Kurtarılması

Hocalı'nın aylardır Ermeni işgali altında olması ve Eskeran yolunun derin hendekler ve mayınlarla döşenmesi, aynı durumun Hocalı-Şuşa için de geçerli olması yüzünden ulaşım vasıtası olarak tek çare helikopterlere kalır. Ancak, yaşanan işgal ve çatışmalarda helikopterlerle çok az yardım malzemesi ulaştırılabilir, ciddi sosyal problemler halkın yaşama ümidini de kırar. Karayolu açılmadığından Hocalı halkının beklediği yardım gidemez. Buna yol açan ve tedbir almayan Bakü yönetimi o dönemde sert bir şekilde eleştirilmiştir. Bu katliam ve mağlubiyetin bir halk ayaklanmasına yol açabileceğini düşünen hükümet, Hocalı'da yaşananların ertesinde devletin yayın organlarında, basında, televizyonda bu habere yer vermez. Üstelik bütün devlet yayın organları Hocalı'nın Ermeniler tarafından ele geçirilişinin tamamen uydurma bir haber olduğunu belirtir (Sarıahmetoğlu, 2011:84-85).

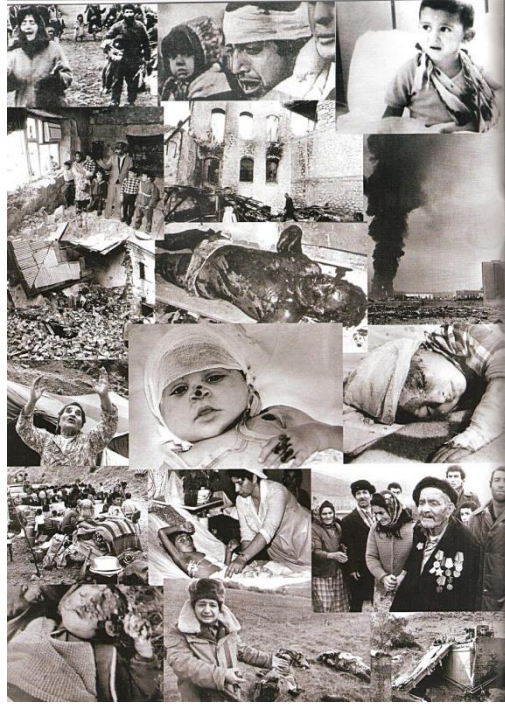
Türkiye'de, bu mezalime dair en detaylı bilgi veren gazetelerden birisi Milliyet'tir. Gazetenin 1 Mart 1992 tarihli nüshasında, uluslar arası başlatılan barış çabalarının nafile olduğunu, Hocalı ve Şuşa'dan kaçıp Ağdam'a sığınmak isteyen

sivil Azerilerin Ermeni ateşi altında kaldığını bildirmektedir. İlk belirlemelere göre Hocalı'da 1234 ceset bulunurken, Ermenilerin topyekün saldırıya hazırlandığını ve yığınak yaptığını halkın panik içinde kenti terk etmekte olduğunu da belirtmektedir.



Resim 160: Hocalı Katliamında Bacaklarını Kaybeden

Hocalı'da yangın ve saldırıdan kurtulanlar gece Ağdam'ın Şelli köyüne ve civar bölgelere hareket ederler. Yüzlerce Hocalı sakini yaşlı, kadın ve çocuk orman ve dağ yollarında kardan donarak ölür. Ermeniler, Ağdam'a da top ve füze saldırılarını yoğunlaştırırlar.(Milliyet, 2 Mart 1992:7). Azeri-Ermeni Savaşı sadece Hocalı ile sınırlı değil, daha sonra bölgeye yayılan ve Azerbaycan topraklarının beşte birinin işgali, 20 bin kişinin ölümüne, 100 bin kişinin yaralanmasına, 50 bin kişinin sakat kalması ile sonuçlanan bir süreçtir. Mülteci ve göçmen sayısı milyonu geçmiştir (İbayev, 2011:87).



Resim 161: Ermeni Terörü Kurbanları, 1992.

Ermenistan, Azerbaycan'a karşı savaşı sürdürerek 1993 yılının Temmuz-Ekim ayları arasında, Ağdam, Füzûli Cebrail, Kubadlı ve Zengilan illerini işgal etmiştir. Demek ki Ermeniler, insan kıyımı ile birlikte toprağı yağmalamak taktiğini de hayata geçiriyorlardı. Resmi bilgilere göre, Ermeni işgalcileri tarafından 314 kadın, 58 çocuk ve 255 ihtiyar olmak üzere 4861 Azeriyi rehin ve esir almışlardır. Bunlardan 145 kişi esaret altındayken öldürülmüşlerdir. İnsanlık dramınının bir başka boyutu da Ermenilerin, rehine ve esirlerin gerçek sayılarını uluslar arası insanî yardım kuruluşlarından saklayarak, onlara insanlık dışı acımasızca davranması, köle gibi çalıştırması ve onlara hakaret ederek aşağılamaları olmuştur (Mahmudov, 2011:43).



Resim 162: Hocalı Katliamından Görüntüler

Ermenilerin işgal ettiği bölgelerde Azerbaycan halkının dramını yansıtan fotoğraflar ve çok sayıda görgü tanıkları vardır. Yerli ve yabancı basın mensupları, foto muhabirlerin yanında Rus idarecilerinin ve Ermenistan yöneticilerinin itirafları da dikkati çekmektedir. Esirler ve rehinelerin yaşadıklarına dair anlattıkları ise insanlık vicdanı ile bağdaşmamaktadır.

Ermeni saldırıları işgal altındaki Azerbaycan'ın kültürel varlıklarını da, özellikle yağmalamış ve acımasızca tahrip etmişlerdir; 22 müze ve 4 resim galerisi, 9 tarihi sarayı yağmalamış ve yok etmişlerdir. Kütüphaneler dağıtılmış ve yakılmıştır. Köprüler, yollar, sağlık kuruluşları da tahrip edilmiştir.



Resim 163: Hocalı Katliamından Görüntüler

3.2. Tanıkların Dilinden Fotoğraflarla Hocalı Katliamı

Hocalı katliamı olarak bilinen trajedi, 25 Şubat 1992'de Azerbaycan'ın Karabağ bölgesindeki Hocalı kentinde yaşanmış olup, çok sayıda sivilin, kadın, çocuk, bebek demeden Ermeniler tarafından öldürülmesi olayıdır. Sovyet Sosyalist Cumhuriyetleri Birliği dağıldıktan sonra dağlık Karabağ bölgesini ele geçirmek için Ermeniler önce Hocalı şehrini kuşattılar. Bütün ulaşım yollarını kapattılar. Havayolunu da helikopterle yapılan ulaşımı durdurunca diğer Azerbaycan bölgeleriyle irtibatını kestiler. 25 Şubat'ta ise sivil, kadın, çocuk, yaşlı ayırımı yapmaları 700'e yakın kişiyi katlettiler. Bu katliamda 487 kişi ağır yaralı olarak kurtulmuş. 1275 kişi rehin alınmış. 150 kişi ise kaybolmuştur. Cesetler üzerinde yapılan incelemelerde birçoğunun yakıldığı, gözlerinin oyulduğu, kulakları, kafaları ve burunları ile vücutlarının çeşitli uzuvlarının kesildiği görülmüştür. Aynı vahşetten hamile kadınlar ve çocuklar da kurtulamamıştır (Atmaca, 2009:62-63). Buradaki kıyım, tek kelimeyle bir “ imha” hareketiydi. Savaşın neye benzediğini fotoğrafların kendileri söylüyor diyen Sontag (2004:6), “...savaş yırtar, savaş parçalar, savaş iç deşer, savaş bağırsakları söküp boşaltır, savaş teni yakıp kavurur, savaş yıkıp yok eder” ifadeleriyle sanki Hocalı katliamının korkunçluğunu anlatmaktadır. Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak* adlı, savaş fotoğrafçılığının misyonu ve başkalarının acılarıyla ıstıraplarına duyarlı olmak üzere bir insanlık dersi verdiği kitabında, “savaşın ve dehşetin yüzünü sergileyen fotoğraflara bakmaya ne kadar dayanabiliriz?” diye sorar. Aynı soruyu, Hocalı katliamı, sivil toplum üzerinde yaşanan acıyı yansıtan fotoğraflara bakarken de sormalıyız. Savaşların yıkıp yok ettiği, siviller, kadın, çocuk, hamile bedenler, bebeler...Bu fotoğraflara bakıp ta acı duymamak, bunları görüp de irkilmemek, bu gibi kıyımlara yol açan zihniyeti ortadan kaldırmak için mücadele etmemek bir “insan” olarak mümkün mü? Bu savaş ve dehşet fotoğrafları, bir gerçeğin kanıtı olarak okunmalı ve olayın perde arkası ortaya konulmalıdır.

Hocalı'daki katliam üzerine ilk defa 28 Şubat 1992'de olay yerine helikopterle gelen basın mensupları, 500 metrelik arazinin cesetlerle kaplı olduğunu görmüşlerdi. Bu soykırımı dünyaya duyuran ve dünyanın dikkatini buraya yönlendiren gazeteciler ve bu gazetecilerin gizlice çekip yayınladıkları fotoğraflar olmuştur. Bu olayla ilgili değişik tarihlerde dünya'nın birçok gazetesinde haber ve fotoğraflar yayınlanmıştır. Bu fotoğraflar, cephede savaşan askerlerin fotoğrafları değil, savaşın sivil halk üzerindeki

trajik yansımalarıdır. Habercilerin çektiği bu fotoğraflar, Karabağ ve Hocalı bölgesindeki katliamı önleyememiş; ama diğer bölgelerdekilerin katledilmesini durdurmuştur. Tek bir fotoğraf karesi bile bazen dünya kamuoyunun dikkatini çekmekte ve tepki göstermesini sağlamaktadır. Uzun bir makale veya bir kitaptan daha fazla kamuoyunda tesir gösteren –adeta ibretlik denilebilecek- fotoğraf kareleri vardır.

“Savaş zaruri olmadıkça cinayettir” diyen Atatürk ne kadar da haklıymış. Fotoğrafta görülen yuvasız kalan çocuğun yıkık duvar altından sürünerek çıktığı ve şoku atlatamadığı her halinden bellidir.



Resim 164- 165- 166: Hocalı Katliamından Kurtulanlar

Hocalı katliamı haberinin dünyaya ulaştırılmasında ve Ermenilerce esir alınan Azerbaycanlılara karşı yapılan zulümleri kaydeden cesur muhabir Çingiz

Mustafayev'in çok büyük emeği olmuştur. Daha sonra O, Ermenilere karşı Nahçıvannik kasabası yakınlarında yapılan savaşı kaydederken kahramanca canını vermiş, gösterdiği hizmetlerinden dolayı Azerbaycan Milli Kahramanı adı ile ödüllendirilmiştir (Aziz, 2013:172).



Resim 167: Hocalı Katliamında Çocuk ve Yaşlı Kadın Cesedi

3.2.1. Basın Mensuplarının Tanıklığı

Azerbaycan Gazeteciler Birliği, tüm dünyadaki meslektaşlarına yayınladığı bir duyuruyla, Dağlık Karabağ bölgesinin Hocalı kasabasının Ermeni Militanları tarafından işgali sırasında yaratılan vahşeti görebilmeleri için, bölgeyi ziyaret etmeleri çağrısında bulundu. Azeri Kadınlar Birliği'nin yayınladığı bildiri de, "Ermeni neo-faşizmi" olarak nitelendirilen saldırganlığa karşı tüm dünya kamuoyu, Azerbaycan'daki saldırı kurbanlarına yardıma çağırıldı. Çok sayıda Azeri kadını, Ağdam'da Komünist Parti'nin merkezine giderek, "yakınlarımızın cenazelerini bize verin" şeklinde bağırdılar (Milliyet, 2 Mart 1992:7).

İlk günlerde, Fransız gazetelerinden bir tek *Liberation*, 3 Mart 1992'de katliamla ilgili objektif bir haber yayınlanmıştır. Le Figaro ve diğerlerinde sessizlik sürmüştür. İngiliz gazetesi, *Guardian*, basında süren bu sessizliği şiddetle eleştirmiş ve Karabağ katliam haberlerinin ve fotoğraflarının ve televizyon çekimlerinin dünyaya yayıldığını bildirmiştir. Bunların kamuoyuna yansıtılmadığını ve

“tutukluluk” devam ettiğini vurgulamıştır. İngiliz gazetelerinden *London Times*, bu konuda objektif yayını başından itibaren devam ettirmiştir (Milliyet 2 Mart 1992).

Alman gazeteleri ise, bu konuda önyargılı davranmışlardır. Karabağ’dan gelen katliam haberlerine bir ölçüde yer verilmiştir; fakat onların bölgede muhabirlerinin olmadığı ve ancak ajanslardan gelen bilgilerin özeti ile yetinmişlerdir. Alman gazetelerinin bu katliama pek ilgi göstermediği ve hatta *Die Welt* gazetesi haberinde, Azerbaycan’ı, savaşı bilinçli olarak büyütmele suçlamıştır.

İngiliz basınında, bölgeye Moskova’dan gönderilen muhabirler, *Independent* ve *Daily Telegraph* gazetelerinde yayınlanan haberlerinde, katliamın var olduğunu doğrulamışlardır (Milliyet, 6 Mart 1992:6).

Bu olaya tanık olanlar ve katliam sonrası Hocalı’ya giren haberciler gördükleri tüyler ürperten manzara karşısında şaşkına dönmüşlerdir.

Çingiz Mustafayev, Hocalı’da gördüğü korkunç manzarayı şöyle tarif etmiştir: “Yüzlerce insanın cesedinin çoğunluğu yakın mesafeden, başından kurşunlanmış 2 yaşından 15 yaşına kadar çocuk, kadın ve ihtiyar cesetleri. Cesetlerin durumundan anlaşılır ki, hiçbiri karşı koymaya, kaçmaya çalışmamıştır. Onları son derece soğukkanlılıkla, vahşilikle katletmişlerdir. Her şeyden önce anlaşılır ki, bazılarını kenara çekip, tek tek öldürmüş, diğerlerini aileleri ile kurşuna dizmişlerdir. Birçok cesette yedi sekiz, hatta daha fazla kurşun yarası vardır. Bu kurşunlardan biri mutlaka kafaya isabet etmiştir. Yani, yaralananların işini bu şekilde bitirmişlerdir.



Resim 168: Katliam Sonrasında Taşınan Cesetler

Bazı çocukların kulakları kesilmiş, erkeklerin çoğunun kellesi dağılmıştır. Yağmalanan cesetleri saymak mümkün değildir. Soykırımın nişaneleri olarak ilk defa iki helikopter, 28 Şubat’ta gelmiştir. Daha gökyüzünde iken 500 metrelik bir

alanın insan cesetleriyle dolduğunun şahidi olduk. Helikopterden indiğimiz gibi Ermeniler ateş etmeye başladı. Ancak dört ceset helikoptere alabildik. Gördüğümüz manzara çoğumuzun aklını başından almıştı. Kendimize gelemiyorduk.



Resim 169: Arazilerde Katledilen İnsanlar

2 Mart tarihinde yabancı gazetecilerle tekrar aynı yere gelince de, aynı vaziyetle karşılaştık. Cesetlerin çoğu daha iğrenç bir şekil almıştı. Cellâtların, bu süre içinde her gün vahşiliklerini devam ettirmekten zevk aldıkları görülmektedir” (Aziz, 2013:172-173).



Resim 170: Arazilerde Katledilen İnsanlar

Hocalı’da insanların vahşice katledilmesinin şahidi olan, *Moskovskiye Novosti* gazetesinin muhabiri Viktoriya İvleva’nın itirafları da tüyler ürperticidir. “O, Hocalı’ya hücum eden birinci helikopterde değil, ikincisinde gelmiştir. O, karşıdan bulutu andıran bir şeye yaklaştığını görüp, kaydetmiştir ki, sonra anladım ki, bu bulut gibi görünen yarıçıplak insanlar grubu imiş. Türklerin grubunun sonunda üç çocuğu

olan kadın gidiyordu. Karın üstünde, yalın ayak. O, çok zor hareket ediyordu. Sık sık yıkılıyordu. Onun çocuklarının en küçüğü iki günlük idi. Bu insanların sonraki durumlarını ise, biz cesur gazeteci Mustafayev'in çektiği görüntülerde görmüştük” (Aziz, 2013:173).



Resim 171: Arazilerde Katledilen İnsanlar



Resim 172: Katledilen Çocuk ve Kadınlar



Resim 173-174-175: Katledilen Yaşlılar

Bir başka gazeteci, orada yaşananları şu sözlerle aktarmaktadır: ‘*Dağlık Karabağ’ın Hocalı kentinin düşüşünü bir gün boyunca yaşadım. Görüntülerle belgeledim ve video çekimleriyle bir günde 1.300 Azerbaycan Türk’ünün Ermeni çetecilerle öldürülüşünü bütün dünyaya duyurdum. Hocalı katliamı anlatılamaz bir vahşetti. Azerbaycan yönetimi ve Cumhurbaşkanı Ayaz Müttelibov, olayı dört gün boyunca kamuoyundan gizlemeye çalıştılar. Bütün Azerbaycan şok olmuştu. Ermeni kasaplarının bıçaklarından, kurşunlarından kurtulmayı başaranlar; kadınlar,*

çocuklar, ihtiyarlar karlı dağlarda tipi altında Ağdam'a gelmeyi başardıklarında çoğunun ayakları donmuştu.



Resim 176: Katliam Kurbanlarının Sürükleyerek Taşınması

Bazılarının ayakları ise kangrenden dolayı kesilmişti. Ermeniler vahşetin her türlüünü sanki ibret olsun, örnek olsun diye yapmışlardı. İhtiyar dedelerin, yaşlı anaların yüzleri jiletlerle doğranmış, genç kadınların göğüsleri peynir gibi kesilmiş, bebeklerin kafa derileri yüzülmüştü. Hocalı ile Ağdam arasındaki 12 kilometrelik orman boyunca cesetler dizilmişti''. Gözleri dönmüş Ermeni çeteleri korkunç katliamı gerçekleştirirken, insanlığı unutmuşlardır. Suçsuz, günahsız, insanları öldürürken, şişleme, süngüleme, kulak, burun kesme, göz oyma, tırnak sökme, sigara söndürme, ne kadar vahşi yöntem varsa, hepsini uyguladılar.



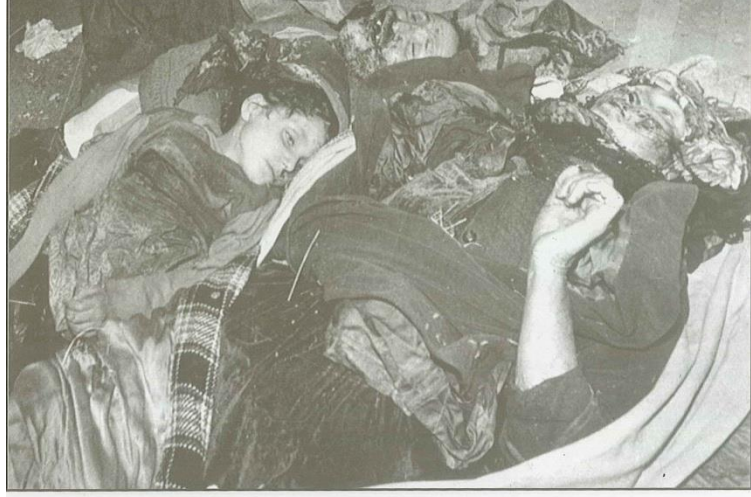
Resim 177-178: Hedef Alınan Bebekler

Katliam yerini gören Karabağ'daki Milliyet gazetesinin Muhabiri Rehber Beşiroğlu, bu fotoğrafları ağlayarak çektiğini ifade etmiştir. Ermenilerin kana doymadığını, bebeklerin karınlarının deşildiğini, kadınların süngülendiğini, erkelerin gözleri oyulup, kulakları ve burunlarının kesildiğini, her tarafın cesetlerle dolu olduğunu yazmaktadır. Beşiroğlu gördüklerini şöyle anlatmaya devam eder:“*Tüm dünyanın seyrettiği vahşi katliamı yaşadım. Gözü dönmüş Ermeni çeteleri Karabağ'daki Azeri köylerini birer birer ele geçirirken, tarihte eşine az rastlanır bir soykırıma giriştiler. Delik deşik edilmiş, tanklar altında ezilmiş bebekler, kadınlar yaşlılar gördüm.*



Resim 179: Katledilen Yaşlılar

Hocalı'da Gülsüm Hüseyin'in 3 yaşındaki kızı Nuriç'i, annesinin gözlerinin önünde süngüleyerek öldürdüler. Hemen yanında 4 yaşındaki bir başka bebe daha süngülenmiş yatıyor. Bir genç anneyi, bebeğini emzirirken öldürüp göğsünü kestiler. Bebek, kesik memeden bir süre kan emdi, sonra da öldü” (Rehber Beşiroğlu, Milliyet, 4 Mart 1992:1).



Resim 180: Çocuk ve Kadın Cesetleri



Resim 181: İki torunu öldürülen Gülsün Nine.

Ermenilerin, tarihe 26 Şubat Soykırımı olarak geçen katliamı, geride yüzlerce masum insanın cesedini bıraktı. 69 yaşındaki Hatın Nine'nin biri kız iki torununu gözlerinin önünde Ermeniler öldürürken, o, yalvarıyordu: *“Onları bırakın, beni öldürün”*. Ermeniler, *“olmaz, torunlarını öldüreceğiz, sen seyredeceksin”* dediler. (Milliyet, 4 Mart 1992:1).



Resim 182: Öldürülen Çocuklar

“Kana susamış Ermeniler, can havliyle kaçan Azerileri kurşunluyor, süngülüyor, kesiyordu. Dondurucu soğukta, dağ, tepe, kayalık, çalılık demeden sırtlarında yatalak analarını, hamile karılarını taşıyan insanlar gördüm” (Rehber Beşiroğlu, Milliyet, 4 Mart 1992:1).



Resim 183: Kaçarken Katledilen Azeriler

26 Şubat 1992 günü yaşanan vahşetten sonra Hocalı bölgesini gezen Fransız gazeteci Jea-Yves Junet, gördüğü katliamının boyutlarını şu cümlelerle anlatıyordu: *“Ben savaşlarla ilgili Alman acımasızlığı konusunda çok şey duydum. Faşistlerin acımasızlığı konusunda çok şey duydum, Ermeniler 5-6 yaşındaki çocukları, sivil halka öldürerek onları geride bırakmıştır. Hocalı’daki gibi bir vahşete dilerim kimse tanık olmaz”* (Aşırılı, 2005:69; İbayev, 2011:90).



Resim 184: Hocalı Katliamı, 1992

İtalyan basını ise, Ermeni katliamını, “Tarihte görülmemiş vahşet” olarak nitelendirerek veryansın etmiştir. İtalya’da ülkenin en çok satan *Corriere della Sera*, gazetesi, Ermeni milislerin Karabağ’da yaptıkları katliama ilişkin yazısında,

Ermenilerin kadın, erkek, çocuk demeden bütün köy halkını katlettiğini, tarihin hiçbir döneminde görülmeyen bir vahşet yarattıklarını belirtmiştir.

“Karabağ Vahşet Tepeleri”, başlıklı haberde, Hocalı köyü halkının katledildiğini belirterek olayın korkunçluğuna dikkat çekilmektedir. Hocalı’da, Ermenilerin katliam sonucu kırılmış kafataslarına, yakından açılmış ateş sonucu parçalanmış vücutlara, yüzülmüş kafa derilerine rastlanıldığı halkın panik ve korku içinde olduğu belirtilmektedir (Milliyet, 6 Mart 199:6).



Resim 185: Yakınlarını Kaybeden Azerilerin Feryadı

Ağdam’da Komünist Parti Merkezi’ne akın eden Azeri kadınlar, gözyaşları arasında Hocalı baskınında canlarını yitiren yakınlarının cenazelerini istediler. Cenazeler teşhis edildikçe acıklı sahneler yaşanıyordu. Çocuklarının, eşlerinin, yakınlarının cenazeleri başında Azeri kadınlarının feryatlarını da yansıtan fotoğraf kareleri yürekleri sızlatmaktadır (Milliyet, 2 Mart 1992:7).

Azerbaycan’ın tanınan televizyon operatörlerinden Seyidağa Mömsümlü, Karabağ savaşında Hocalı dâhil, birçok çatışma bölgelerinde çekimler yaptı. Ancak, yıllar geçmesine rağmen, yer aldığı çekimler arasında Hocalı soykırımını yansıtan kareleri hala unutamamıştır. 1992’de Hocalı Soykırımını kayda alan Azerbaycanlı operatörlerden biri olarak katliamlara tanık olmuştur. O anları hatırladıkça; “Hocalı Soykırımını hayatımın en zor günüydü. Operatör olarak, en vahim çekimi idi. Bir daha böyle görüntüleri çekmek istemiyorum...” diyor, gözleri yaşla doluyor.

O günlerde yaşadığı stres ve üzüntüler, olayın şok etkisi sağlığını kötü etkilemiştir. Hocalı'nın işgal haberi üzerine bölgeye giden Seyidağa, tanık olduğu vahşeti şöyle anlatmaktadır:

“Ben saat 12’de Ağdam’daydım. Orada korkunç sahneye tanık oldum. Çevrede kendi evlerinden kovulmuş, işkencelere maruz kalmış yaralı insanlar vardı. Hemen çekimlere başladım, Hocalı yolunun cesetlerle dolu olduğu haberini de almıştım. Bu haberin doğruluğunu kontrol etmek için Ağdam gönüllü taburunun Komutan Allahverdi Bağirov’dan, o bölgede çekim yapabilmem için bana yardım etmesini rica ettim. Komutan, bu arazinin Ermenilerin kontrolünde olduğunu söyledi. Benim ısrarlı ricalarım üzerine, bir yolun olduğunu söyledi. Karşı taraf-Ermeni tarafıyla ilişki kurmaya kalkıştı. O, Ermeni askeri birliklerinin komutanı Vitalik’le radyo bağlantısı kurdu. İlk başta çekimlere izin verilmedi. Durumun böyle olduğunu gören Allah verdi; karşı tarafa, “öyle anlaşılıyor ki, bu katliamda bizzat sizin parmağınız var!”demesi üzerine, tavrı değişti. Ermeni komutanı, kitlesel katliamdan Hankendi’nde (Stepanakent) bulunan Rusya silahlı kuvvetlerinin 366. Alayının suçlu olduğunu söyledi. Kendi alayının da, onları takip ettiğini ekledi. Nihayet çekim izni alındı ve benimle beraber cesetleri çıkartmak için iki Azerbaycanlı savaşçı da gitti. Bana iki Ermeni askeri de eşlik ediyordu. Biz Askeran yönüne de gittik. Yerleşim biriminin girişinde köprünün altında ve üstünde işkence edilmiş, katledilmiş sivil halkın cesetleri vardı. Bu feci manzarayı nasıl kaydettiğini de şöyle anlatıyor: “Ben hayatımda ilk defa böyle bir katliamın tanığı oluyordum. Çevre ihtiyar, kadın ve çocuk cesetleriyle doluydu. O zamana kadar ben bu tür kareleri sadece filmlerde ve televizyon belgesellerinde görmüştüm. Ağdam taburunun askerleri cesetleri topluyor, gördükleri manzaraya dayanamayıp ağlıyorlardı. Bu kareleri kameranın hafızasına aktarmıştım. Ben gördüğüm her şeyi kaydetmeye devam ediyordum, o anın sorumluluğunu da idrak ediyordum. İdrak ediyordum ki, ikinci duble çekmek imkanım olmayacaktır. Açıkçası, hem de görevimi yaparken bir Azerbaycanlı olarak Ermeni askerleri önünde zaafımı, üzüntümü belli etmek istemiyordum. Tabii ki, bir gazeteci gibi kendi vatanında yaşanan savaşı, katledilmiş soydaşlarının katliamını aydınlatmak insanı acıtıyor.

Gördüğüm feci manzara beni çok kötü etkilemiş ve sarsmıştı. Kendi soydaşlarını çirkin hale düşürülmüş durumda görmek, insanın aklını başından alır.

Çekim zamanı dostum, Hocalı'nın kahraman oğlu Elif Hacıyev'in cesedine rastladım. O anda, ne yapacağımı, ne söyleyeceğimi bilemedim, dilim lal olmuştu..."



Resim 186: Yakılan Bir Azeri

Bölgede çekim yapan başka gazetecilerden de bahsetmektedir: "Kültür Evi'nin yanındaki cesetleri çekerken bizim taraftan helikopterin yaklaştığını gördüm. İçinde gazeteciler vardı; fakat pilot iniş yapmaya yanaşmıyordu, belli ki korkuyordu. Helikopterdeki yabancı muhabirlerin ısrarıyla nihayet helikopter iniş yaptı. Tam çekime başlamışlardı ki, Ermeniler ateş açtı. Helikopter hemen oradan kalktı. Yerde ise, kamerası ile tek bir kişi kaldı. O, tüm tehlikeye rağmen, çekimlere devam etti. Daha sonra öğrendim ki, hayatını tehlikeye atan bu genç operatör gazeteci Çingiz Mustafayev'miş. Daha sonra bir helikopter gelip onu götürdü. Orada gördüklerinin tamamını kaydedemediğini belirtmektedir. "Askeran köprüsünün üzerinde başları kesilmiş yaklaşık 30 Azerbaycan askerinin ceseti vardı. Onları çekmeye izin vermediler.



Resim 187: Katledilen Çocuk ve Kadınlar

Koruma görevlisi çekim yapılmasını yasakladı. Ağdam'a döndüğünde, gördüklerini şöyle anlatır; “Ağdam'a sığınmış ve o gece şans eseri sağ kalmış Hocalı sakinleri, getirilen cesetler arasında kendi yakınlarını arıyorlardı. Bu görüntüleri çekmek oldukça güçtü. Ağdam Camii'ne getirilen cesetlere bakmak mümkün değildi, onlar arasında bir tek bütün ceset yoktu; gözleri oyulmuş, derisi soyulmuş, dişleri sökülmüş cesetler herkesi dehşete düşürmüştü. Ben Bakü'ye döndüğünde bu görüntüleri yayınlamak için montaj çalışmalarına başlamıştım. Maalesef, Devlet Televizyonu bu veya diğer nedenlerden dolayı yayına izin vermedi. Azerbaycan halkı, o katliamı ilk kez Cengiz (Çingiz) Mustafayev'in çekimleriyle televizyondan seyretti ve şok oldu. Çektiğim görüntülerle bir belgesel hazırladık ve filmi çoğaltarak, Alman ve Türk şirketlerinin yardımıyla yurtdışına gönderdik. O dönem, Azerbaycan için çok zor bir dönemdi, savaş dolayısıyla ülkede askeri sansür hâkimdi. Ülke gerçeklerinin uluslararası kamuoyuna iletilmesinde imkân ve durum uygun değildi. Ancak, bu zorluklara rağmen, istiyorduk ki, dünya bizim sesimizi duysun, Hocalı'da Karabağ'da yaşanan olaylar hakkında gerçeği görsün ve öğrensin.

Ermenilerin öldürülen Azerbaycanlıları defnetme usulü ise, insanlığa yakışmayacak bir şekilde olmuştur. Bu meseleden bahsederken Rus Albay V. Savelyev, “onları yarım metre kazılmış çukurlara atıp üstlerine toprak atıyorlardı. Akşamları çukurların etrafında köpeklerin ve çakalların sesinden, havlamalarından insan vehimleniyordu. Her yerden pıhtılaşmış kan ve ceset geliyordu” açıklamasını yapmıştır. (Aziz, 2013:174).



Resim 188: Öldürülen Çocuklar

Ermeni ve Rus askerleri Hocalı'da soykırımı öyle korkunç ve gaddarca hayata geçirmişlerdi ki, bu devrin birçok dünya matbuatı sahifelerinde yankılanmıştır. Amerikalı gazeteci Thomas Goltz: “Fotoğrafçı arkadaşım öylesine etkilenmişti ki fotoğraf çekebilmesi için kendisini objelerin üzerine doğru itmeme gerekiyordu. Cesetler, mezarlar, evet bunları kaldıracak mide lazımdı. Ama olanları anlatmak, dünyaya duyurmak gerekiyordu. Hayatta kalanları bularak hemen orada anlattıklarımı kaybettik. Bazı cesetleri tanımaya çalıştım, ama suratlarından vurulanlar, tanınmayacak halde olanlar vardı. Bazılarının kafa derisi yüzülmüştü” (Paşayeva-Memmetova, 2013:186).



Resim 189: Arazideki Ceset Yığınları

“İzvestiya” gazetesi muhabiri V. Belih: “Zaman zaman Ağdam’a cesetler getiriliyordu. Tarih boyunca böyle bir şey görülmemiştir. Cesetlerin gözleri çıkarılmış, kulakları ve başları kesilmişti. Birçok ceset zırhlı araçlarla sürüklenmişti, işkencelerin haddi hesabı yoktu”.

“La Croix-L’événement (Krua l’Eveneman)” dergisi (Paris), 25 Şubat 1992: “Ermeniler Hocalı’ya saldırdılar. Tüm dünya tanınmaz hale gelen cesetlerin şahidi olmuştur. Azerbaycanlılar bin kişinin öldüğünü söylüyor”.



Resim 190:İşkence Edilen Bebek

Fransız gazeteci Janiv Junet, katliamın boyutlarını şu cümlelerle anlatıyordu: “Biz Hocalı katliamına şahit olduk. Yüzlerce ceset gördük. Bunların içinde kadınlar, yaşlılar, çocuklar ve kenti savunanlar vardı. Emrimize helikopter verildi. Gökyüzünden gördüklerimizi kameraya alıyor. Hocalı ve etrafını kaydediyorduk. O sırada Ermeniler helikoptere ateş açtılar ve biz çekimi yarım bırakarak geri çekilmek zorunda kaldık. Ben savaş hakkında çok şey duymuştum. Alman Nazilerinin gaddarlığını okudum, ancak Ermeniler masum halkı ve 5-6 yaşındaki çocukları öldürmekle vahşilikte onları bile geride bırakmışlardı. Biz hastanede, vagonlarda, hatta anaokullarında ve sınıflarda çok sayıda yaralı gördük. Hocalı’daki gibi bir vahşete dilerim kimse tanık olmaz (İbayev, 2011:90; Paşayeva-Memetova, 2013:183).

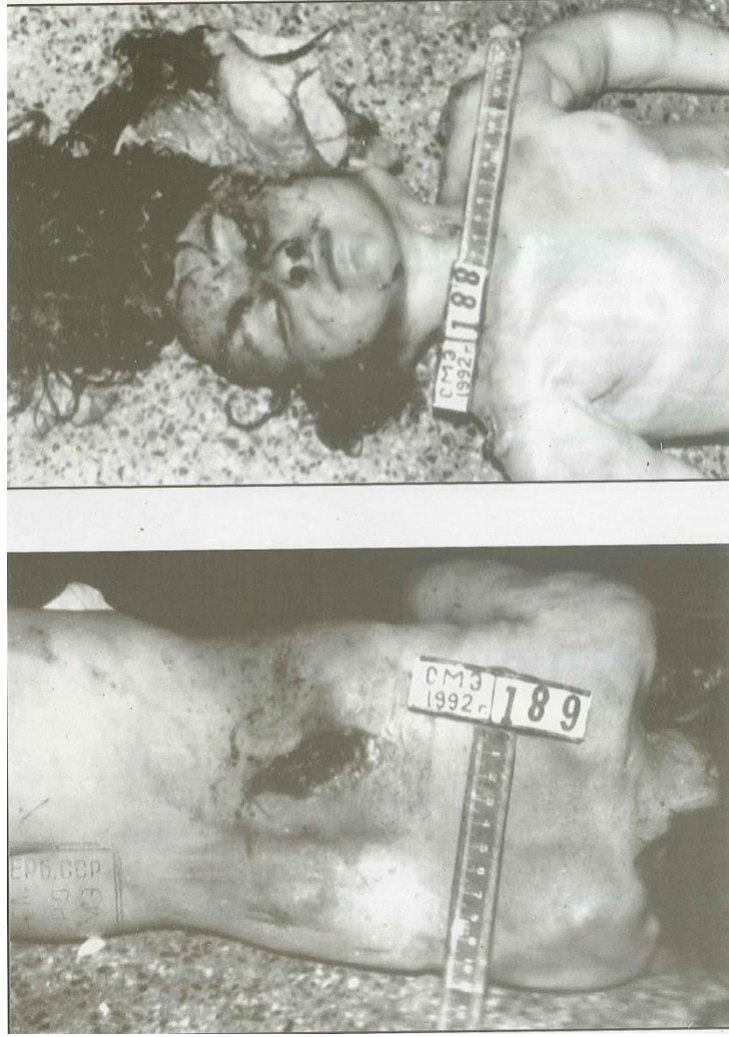


Resim 191: Arazilerde Katledilen İnsanlar

BBC TV'sinin 3 Mart 1992 günkü bülteninde, Azerilere göre, Hocalı'da bin dolayında sivilin yakın mesafeden ateş açılarak öldürüldüğünü belirtirken, öldürülen sivillerin görüntülerini de ekrana getirmiştir. BBC'nin haberinde, Ermenilerin, katliamı inkâr etmedikleri ve sadece öldürülen sivillerin sayısını düşürdüklerini kaydedilmiştir. BBC TV'nin bölgedeki muhabirinin yorumu, "Artık Ermenilerin de kendi yaptıkları bir katliamı var" şeklindedir (Milliyet, 4 Mart 1992:19).

"Financial Times" gazetesi (Londra), 9 Mart 1992: "Ermeniler Ağdam'a doğru giden kalabalığı kurşun yağmuruna tuttu. Azerbaycanlılar bin iki yüz kadar ceset saymış. Lübnanlı kameraman, ülkesinin zengin Ermeni Taşnak lobisinin Karabağ'a silah ve asker gönderdiğini onayladı".

"London Times" gazetesi (Londra), 4 Mart 1992: "Birçok insan çirkin hale getirilmiş, küçük kızın sadece kafası kalmış".



Resim 192: İşkence Edilerek Öldürülenler

“İzvestiya” gazetesi (Moskova), 4 Mart 1992: “Kamera kulakları kesilmiş çocukları gösterdi. Bir kadının yüzünün yarısı kesilmişti. Erkeklerin kafa derisi yüzülmüştü.”

“Le Monde” gazetesi (Paris), 14 Mart 1992: “Ağdam’da bulunan basın mensupları, Hocalı’da öldürülmüş kadın ve çocuklar arasında kafa derisi yüzülmüş, tırnakları çıkarılmış üç kişi görmüşler. Bu, Azerbaycanlıların propagandası değil, bir gerçektir”.



Resim 193: Öldürülen Çocuklar

“İzvestiya” gazetesi (Moskova), 13 Mart 1992: “Binbaşı Leonid Kravets: “Ben kendim bir tepede yüze yakın ceset gördüm. Bir erkek çocuğunun kafası yoktu. Her tarafta işkenceyle öldürülmüş kadın, çocuk ve yaşlılar vardı”.



Resim 194: İşkence Edilerek Öldürülenler



Resim 195: İşkence Edilerek Katledilenler

“Valer Actuel” dergisi (Paris), 14 Mart 1992: “Bu ‘özerk bölgede’ Ermeni silahlı birlikleri Yakındoğu’da üretilmiş yeni teknolojiye, ayrıca helikoptere sahiptirler. ASALA’nın Suriye ve Lübnan’da askeri kampları ve silah depoları bulunuyor. Ermeniler yüzden fazla Müslüman köyüne saldırı düzenlemiş Ukraini ve Karabağ’daki Azerbaycanlıları öldürmüşlerdir” (Paşayeva-Memmetova, 2013:185).

İngiliz muhabir R. Patrik (olay mahallinde bulunmuştur): “Hocalı’da yapılan vahşet dünya kamuoyu nezdinde hiçbir suretle haklı gösterilemez!!!” (Paşayeva-Memmetova, 2013:186).

“Golos” V. Stacko: “Savaşın yüzü yoktur. Yalnızca çokça maske, kanlı gözyaşları, ölüm, acı, harabeler. Hocalı’da bebekleri, ya da anneleri neden katlettiler? Allah insanı cezalandırmak istediğinde, onun aklını almış” (Paşayeva-Memmetova, 2013:186).

Bulgaristan’da yayınlanan “Nie” gazetesi Hocalı Soykırımı’na özel bir sayı ayırdı. Yazar Violetta Parvanova: “Hocalı tüm insanlığın faciasıdır”. (Paşayeva-Memmetova, 2013:186).

3 Mart 1992 tarihinde “BBC Morning News” saat 7.37 yayınında durumu şöyle aktarmıştır: “Canlı yayın muhabirimiz yüzden fazla Azerbaycanlı, erkek, kadın ve bebek cesedi gördüğünü, cesetlerin kafalarına yakın mesafeden ateş edilerek öldürüldüklerinin anlaşıldığını bildiriyor” (Paşayeva-Memmetova, 2013:186).

“Financial Times” gazetesi (Londra), 14 Mart 1992: “General Polyakov, 366 numaralı alayın 103 Ermeni askerinin Dağlık Karabağ’da kaldığını bildirmiştir”.



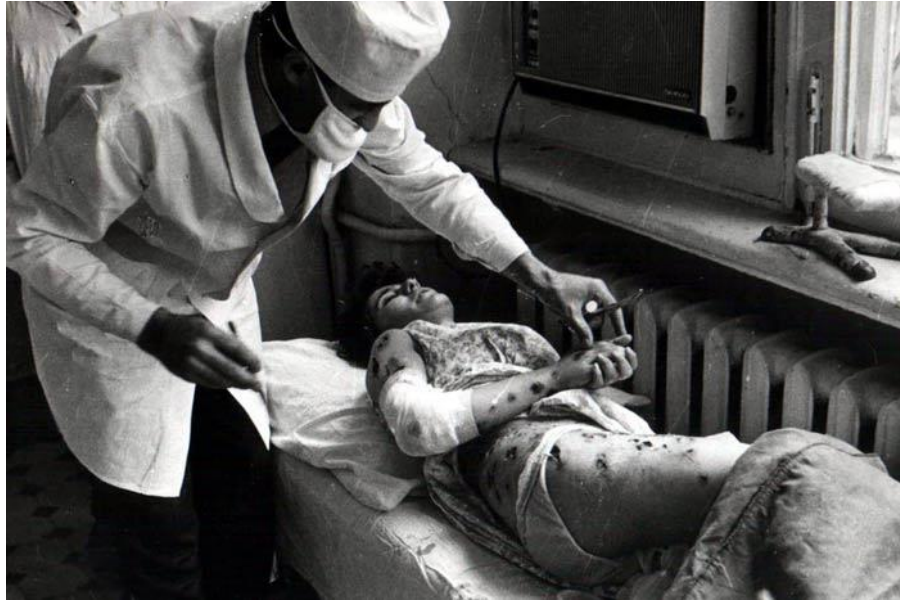
Resim 196: Katledilen Kadın ve Erkekler

“Ermeniler, Hocalı’dan sonra Ağdam’a da yoğun bir saldırıya geçtiler. Ermenilere destek veren Rus askerleri, tanklarla Azerilerin üzerine saldırdılar. Öldürdükleri

Azerilerin cesetlerini bile para karşılığı veren Ermeniler gördüm” (Rehber Beşiroğlu, Milliyet 4 Mart 1992:1).

11 Mart 1992 tarihli “Krasnaya Zvezda” gazetesinde yayınlanan “Karabağ: Sonuna Kadar Savaş” adlı makalede, 366 numaralı alayın askeri personelinin Hocalı’nın işgalinde Ermenilerle beraber oldukları ve alayın askeri araçlarını Ermenilere teslim ettikleri açıkça itiraf edilmiştir:

“Valer Actuel”, 14 Mayıs 1992: “Dağlık Karabağ’da Ermeniler Suriye ve Lübnan’dan ASALA örgütüne temin edilen en yeni silah ve helikopterleri kullanmışlardır” (Paşayeva-Memmetova, 2013:187).



Resim 197: İşkence Edilen Bir Kadının Tedavisi

Binbaşı Leonid Kravets şöyle yazmaktadır (İzvestiya gazetesi, 13 Mart 1992-Moskova): “26 Şubat tarihinde olağan uçuş sırasında yerde kırmızı lekeler dikkatimi çekti. Hızı azalttım, o sırada uçuş teknisyeni, “Yerde çocuklar ve kadınlar var” diye bağırdı. Ben de 200 kadar cesedi bizzat görüyordum. Cesetlerin arasında ellerinde silah olan adamlar dolaşıyordu. Daha sonra cesetleri almak için helikopterle aynı yere gittik. Aslen Hocalı’dan polis yüzbaşı da bizimle beraberdi. Cesetlerin arasında dört yaşındaki oğlunu kafası ezilmiş olarak görünce aklını oynattı. Başka biri bir çocuğun kafasını kesmişlerdi. İşkenceyle öldürülmüş kadın, çocuk ve yaşlı cesetleri her tarafa saçılmıştı” (Paşayeva-Memmetova, 2013:187).

Ünlü Azerbaycanlı televizyoncu, Azerbaycan Televizyonu muhabiri, daha sonra savaş ortamında görevini yaparken hayatını kaybeden Cengiz Mustafayev gördüklerini şu sözlerle anlatmıştır: “İlk kez 28 Şubat’ta iki askeri helikopter eşliğinde olay mahalline gittik. Havadan, büyük bir alanın insan cesetleriyle dolu olduğunu gördük. Pilotlar helikopteri indirmeye korkuyordu, çünkü o bölge Ermenilerin kontrolü altındaydı. Buna rağmen yere indik ve helikopterden çıktık, o sırada bize ateş edildi. Bizimle beraber gelen polis memurlarının, cesetleri yakınlarına teslim etmek üzere helikoptere almaları gerekiyordu. Ama onlar topu topu 4 ceset alabildi, geri kalanlarını almak mümkün olmadı. Gördüğümüz dehşetli manzara karşısında şok geçiriyorduk. İki kişi de bilincini kaybetmişti” (Paşayeva-Memmetova, 2013:188).



Resim 198: İşkence Edilen Bir Kadın

Ermenistan’ın bugünkü Cumhurbaşkanı olan Serj Sarkisyan’ın olaylara ilişkin sözleri: “Hocalı’dan önce Azerbaycanlılar, bizim kendileriyle şakalaştığımızı düşünüyorlardı. Ermenilerin, masum insanlara saldırmayacak bir halk olduğunu sanıyorlardı. Biz bu önyargıyı yıkmayı başardık. İşte, ne oldu?!” (Paşayeva-Memmetova, 2013:189).

Fransa’da yayınlanan “Frans Katolik-Ekklezia” dergisinin Ermeni muhabiri Berain Siraelyan o tarihlerde şöyle yazar: “Hocalı’yı gözlerimle gördüm. Ben toprak uğruna yapılan savaşların bu tarzda yürütülmesinden yana değilim. Her yer kan

kokuyordu. Karın üzerinde üst üste istiflenmiş sahipsiz, kimsesiz cesetlerden korktum...Bu kan için Azerbaycan tarafının, yarınki kuşakların sessiz kalmayacaklarını düşünerek korktum...Bugün Ruslar bizim yanımızda. Ya yarın? Yarın biz yalnız kalabiliriz...’’ (Paşayeva-Memmetova, 2013:189).

Bazen bir fotoğraf bin kelimeye bedeldir: Aşağıda resimden anlaşıldığı üzere, Ermeni askerleri tarafından Azeri Türk’ünün vücudunun belirli uzuvları kesilmiş, çeşitli işkencelerde bulunmuş ve yanında Türk kardeşinin bulunduğunu görmekteyiz. Kanıt niteliği taşıdığı için bu fotoğraf ve buradaki diğer fotoğraflar sosyolojik araştırmada oldukça önemlidir.



Resim 199: İşkence Gören ve Bazı Uzuvları Kesilen Bir Kişi

Hocalı katliamına tanık olan ve daha sonra Beyrut’a yerleşen Ermeni gazeteci Daud Hayriyan, Ermenilerin Hocalı’da Azerbaycan Türklerine yaptığı mezalimi gururla anıyor. Hayriyan ‘‘For the Sake of Cross ‘(‘Haç Uğruna) adlı kitabının 62-63. sayfalarında Hocalı soykırımını anlatıyor: ‘‘Sabah ayazında Daşbulak yakınlığındaki bataklığı geçebilmek için cesetlerden köprü yapmamız gerekti. Ben cesetlerin üzerinde yürümek istemedim. Yarbay Ohanyan, bana korkacak bir şey olmadığını işaret etti. Ben ayağımı 9-11 yaşlarında bir kız cesedinin göğsüne basarak yürümeye başladım. Ayaklarım ve pantolonum kana bulanmıştı.Bu şekilde 1200 cesedin üzerinden geçip gittim.Martın 2’sinde cesetlerin yakılmasıyla ilgilenen Gaflan Ermeni Grubu 2000 civarında alçak Moğol’un (Türk’ün) cesedini toplayarak

Hocalı'ya 1 kilometre mesafede yaktı. Son kamyonda kafasından ve kollarından yara almış olan yaklaşık 10 yaşlarında bir kız çocuğu gördüm. Dikkatli bakınca çok yavaş soluk alıp verdiğini fark ettim. Yüzü morarmıştı. Soğuğa, aç ve ağır yaralı olmasına rağmen hala sığıdı. Gözlerinde ölüm korkusu vardı. Ölümle çarpışan o çocuğun gözlerini ben hiçbir zaman unutmayacağım. Sonra Tigranyan soyadlı bir asker kızı kulaklarından yakalayarak artık üzerilerine mazot dökülmüş olan cesetlerin üstüne fırlattı. Sonra onları yaktılar. Ateşte yanan ölü bedenler arasından bir çığlık işittim gibi geldi. Yapabileceğim bir şey yoktu. Ben Şuşa'ya döndüm. Onlar Haç uğruna savaşmaya devam ettiler.”(Paşayeva-Memmetova, 2013:189-190).



Resim 200: Çocuk Cesetleri

Kitlesel kırimın yaşandığı Hocalı'da Çingiz Mustafayev ile birlikte bulunmuş olan Rusyalı gazeteci Y. Romanov, Karabağ'ı anlattığı “Ben Savaşı Çekiyorum” adlı kitabına şu sözlerle başlamaktadır: “Bu nasıl bir ulusal bağımsızlık hareketiymiş. Tanrım? Romanov, sivillerin katledildiği bölgeye gittikleri anı şöyle nakletmektedir: “Ben helikopterin camından bakıyordum ve gördüğüm, bu insanlık dışı dehşet verici manzara gerçek anlamda beni hayretler içinde bırakıyordu. Karın eridiği dağ yamacının gölgesinde sararmış otların üzerinde insan cesetleri bulunuyordu. Büyük bir alan kadın, yaşlı ve çocukların cesetleri ile doluydu. Cesetler arasında bulunan ninesine (anneannesine) sarılmış küçük kız cesedi, insanı yakan bir manzara idi. Beyaz saçlı, başı açık ninenin yanına küçük kız uzanmıştı. Nedense, onların ayaklarını dikenli tellerle bağlamışlardı. Ninenin elleri de bağlıydı. Her ikisinin kafasında kurşun yarası vardı. Yaklaşık 4 yaşındaki kız çocuğu hayatının son

anında ellerini ölmüş anneannesine uzatmıştı. Bu sahneden o kadar etkilendim ki, kamerayı bile unuttum...”.

“Kayda aldığım 37 saniye ellerimi yakıyor. Kalabalığın arasından çıkarak kameramı yukarı kaldırıyorum. Aktarıcıda içinde yaralıların olduğu arabanın ilerlediği yol görünüyor. Yaralıları sedyelere koyuyor, perondan doğruca vagonların açık pencerelerinden geçirerek ameliyat vagonuna götürüyorlar. Kafası sarılmış küçük bir kız var. Sargısı her iki gözünü de kapatacak şekilde. Kameramı kapatmadan küçük kıza doğru eğiliyorum:

-Neyin var yavrum?

-Gözlerim yanıyor... Amca, gözlerim yanıyor... Gözlerim yanıyor!!!

Doktor elini omzuma koyuyor:

- Kız kör. Gözlerini sigarayla yakmışlar... Bize getirdiklerinde sigara izmaritleri gözlerinden sarkıyordu...

Okurum beni affetsin; ama gözümle gördüklerimi, kulaklarımla duyduklarımı dilimle anlatamıyorum. Böylesi anıların bir iz bırakmadan unutulup gitmesi mümkün değil, akşam bu bölümü yazdıktan sonra, ertesi gün şakaklarımdaki beyazların arttığını fark ediyorum...” (Paşayeva-Memmetova, 2013:185).

Assa İrade Ajansı, Ermenilerin Hocalı’yı işgali sırasında ölenlerin sayısını 1234 olarak vermektedir. Azerbaycan’da yas ilân edildi. Burada ölenler anısına, tüm Azerbaycan’da bayraklar yarıya indirilirken, bayraklara siyah kurdeleler bağlanmıştır (Milliyet, 2 Mart 1992: 1,7).

ABD Kongre üyesi Senatör Moody: “Ermeniler katliam yapıyor” diyerek isyan da bulunmuştur. Wisconsin eyaleti temsilcisi Jim Moody, yayınladığı bir açıklamada, Kongre üyesi Wayne Owens’in, Azerilere ticari yaptırımlar gibi girişimlerini şiddetle eleştirerek, bölgede saldırılara uğrayanların asıl Azeriler olduğunu kaydetmiştir. Moody, açıklamasında, Ermeni teröristlerinin masum Azerileri köylerinde katlettiklerini belirtirken şunları da belirtmiştir: “Radikal Ermeniler, Türklere ve Türkiye’ye yıllardır saldırdılar. Türkiye ve Türk asıllı Amerikalılar bu saldırılara karşı koymaya başlayınca, bunlar bu sefer karşılık veremeyenler üzerine yönelttiler

saldırıları”. Moddy, ABD Kongresine, bölgedeki olaylarla ilgili olarak tek taraflı bilgi verildiğini de belirtti. Çünkü, 1992 yılı aynı zamanda ABD’de seçim yılıydı ve ermeni lobisi faaliyetlerini hızlandırmıştı (Milliyet, 4 Mart 1992:19).



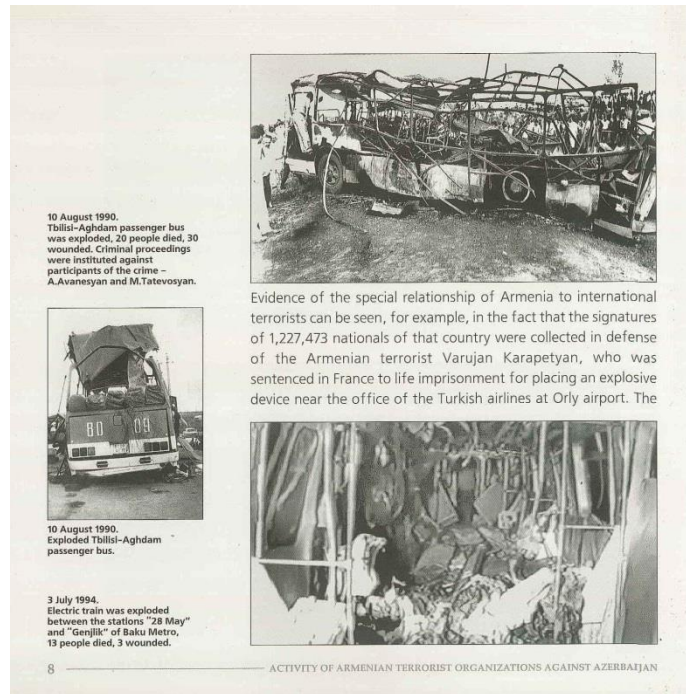
Resim 201: Yurtlarından Göç Ettirilen Azerbaycanlılar

Karabağ savaşı sırasında yüzlerce Azerbaycan vatandaşı çocuk, kadın ve yaşlılar Ermenilerce esir götürülmüş, rehine olarak yıllarca bu ülkenin çeşitli yerlerinde tutulmuşlar. Onlar, Ermeni esirliğinde dayanılmaz işkencelerin kurbanı oldular. Esir ve rehinelere çeşitli korkunç işkenceler yapıldı; onlar hunharca dövülüp, kasten sakat durumuna düşürülüp, göğüslerine kızdırılmış haç markalar damga basılıp, tırnakları ve dişleri çıkartılıp, yaralarına tuz basılıp, ölene kadar lastik ve demir sopalarla dövülüp, damarlarına benzin verilip, vücut azaları kesilip kendilerine yedirilip, üzerlerinde tıbbi deneyler yapılmıştır. Azerbaycan’da esir ve kayıp, rehin alınmış vatandaşlarla ilgili kurulmuş devlet komisyonundan edinilen bilgilere göre, 1335 kişi, 246 ihtiyar, Ermeni esaretinden serbest bırakıldı; ama tecavüz sonucu esir alınmış 4868 kişi, o cümleden 55 çocuk, 326 kadın, 410 ihtiyar halen kayıptır. Kesin deliller göstermektedir ki, en az 783 Azerbaycan vatandaşının kayıp olduğu, uluslararası örgütler tarafından da kanıtlanmıştır. Uluslararası kızıl haç komitesi de kişilerden bir kısmının gerçekten de esir alındığına dair bilgileri doğrulamaktadır. Bugüne kadar, akibeti belli olmayan bu kişilerin çoğu kadın ve çocuktur. Rehin alınıp sonradan serbest bırakılanlardan bazılarının anlattıklarına göre, onlara reva görülen muamele tamamen bir insanlık suçudur.

3.3. Hocalı Katliamındaki Fotoğrafların Etkin Kullanımı ve Kamuoyu

Uluslar arası İnsan Hakları İzleme Örgütü (Human Rights Watch), Hocalı katliamında çocuk cesetleri gördüklerini ve bunların yakın mesafeden ateş edilerek öldürüldüğünü rapor etmiştir. Hocalı katliamını, “Ermenistan-Azerbaycan, Dağlık Karabağ anlaşmazlığı boyunca işlenmiş en büyük sivil kırım” olarak nitelendirmiştir. Örgüt ayrıca, Ermeni silahlı birliklerinin sivillerin ölümünden dolayı sorumluluk taşıdıklarını kaydetmiştir.

Azerbaycan parlamentosu 1994’te Hocalı’da yaşanan katliamı “soykırım” olarak kabul etti. Avrupa Konseyi Parlamenterler Meclisi üyeleri Arnavutluk, Azerbaycan, Birleşik Krallık ve Türkiye’nin yanında, Bulgaristan, Lüksemburg, Makedonya, Norveç tarafından yayımlanan 324 nolu Avrupa Konseyi Bildirgesinde; “Ermeniler tüm Hocalıları katlettiler ve tüm şehri harap ettiler” ifadesi geçmiştir. Ayrıca, Avrupa Meclisi’nin otuz üyesi, Hocalı katliamının Ermeniler tarafından 19. Yüzyıldan itibaren devam ettirilen “soykırım”ların bir aşaması olarak ele alınması gerektiğine dair bir demeç vermiştir (Atmaca, 2009:69-70).



Resim 202: Ermeni Terör Olayları



Resim 203: Hocalı Katliamı Haberi, Milliyet Gazetesi, 1992.

Hocalı katliamında, Ermenilerin Azeri halkına karşı soykırım suçunu işlediğini ispatlayan birçok fotoğrafın canlı tanıkları vardır ve onlar günümüzde bu “soykırımı” dünyaya anlatmaya çalışmaktadırlar. Bunlardan birisi de eşi ve çocuğu dâhil 22 yakınıni kaybeden Rahile Guliyeva’dır. Rahile Guliyeva, katliam sırasında Hocalı kasabasında yaşıyordu. Ermeni askerleri buraya saldırdığında, önce evlerinin bodrumuna saklandılar. Askerler şehri ateşe verdiğiinde, saklandıkları yerden çıkarak kentin tek çıkış noktasına, Ağdam kasabasına giden ormana koştular. Ancak, Ermeni askerleri, orman yolunu da tutmuştu. Ölüm artık önlerini kesmişti. Rahile Guliyeva, katliam günü üstelik üç aylık hamileydi ve iki yaşına bir oğlu vardı. Oğlunu kimselere veremedi. Onu sıkı sıkı göğsüne bağladı, fakat kaçarken tam 4 kurşun bedenine isabet etmişti. Kendi bedenini delip geçen kurşunlardan biri, oğlunun ölümüne neden olmuştu. Biricik evladı kollarının arasında can çekişerek ölmüştü. Bu kadar değil, eşini, kayınvalidesini, kayınbabasını, görünçelerini, kaynını ve onların çocuklarını da kaybetmişti. Ölüm kokan ormandan ağır yaralı halde kaçmayı başardıktan sonra karnındaki bebeği ile hayata tutunmaya, yaşamaya çalıştı. 6 ay sonra bebeği, kızını Zarife dünyaya gelmişti.

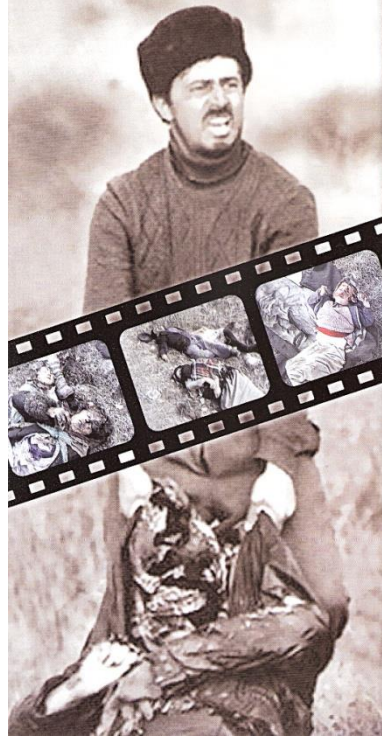


Resim 204: Rahile Guliyeva ve Kızı Zarife, 2012.



Resim 205: Zarife Guliyeva Basın Toplantısı, Hocalı Katliamını Anlattı, İstanbul 2012.

Zarife, 20 yaşına geldiğinde (2012'de) geçen yüzyılın en dehşetli katliamlarından birinin yaşandığı Hocalı'da Azerbaycanlı sivillere yönelik olarak gerçekleştirilmiş olan soykırımın faillerine hesap sormak istedi. Katliamının üzerinden yaşı kadar süre geçtiğini belirterek, olayın sorumlularının yargılanmadığını belirtmiş ve adalet istemişti. Annesinin vücudundaki kurşun yarasına ve hatta bütün Azerbaycanlıların kalbindeki kurşun ve şarapnel yaralarına dikkat çekti. Önce Ermenistan Cumhurbaşkanı Sarkisyan'a, sonra da Fransa cumhurbaşkanı Sarkozy'ye birer mektup yazarak yaşanan katliamını bütün dehşetiyle anlattı. Hocalı'da işlenen soykırımın tanınmasına ilişkin yasa tasarısının Fransa Senatosu'nda görüşülmesi önerisinde bulunmasını Sarkozy'den istedi.



Resim 206: Hocalı Katliamı, 1992

Bütün bu kamuoyuna anlatma çabalarına rağmen Ermenistan, Azerbaycan topraklarının % 20'sinin işgalini yasa dışı olarak halâ sürdürmekte ve savaş dolayısıyla yerlerinden, yurtlarından edilmiş 1 milyondan fazla sivil halk, Azerbaycan geneline dağılmış geçici mülteci kamplarında yaşamaya devam etmektedir.

Dağlık Karabağ Savaşına insan hakları açısından bakıldığında tablo gerçekten acı vericidir. Bugünün modern dünyasının önem verdiği değerler bu savaşta ihlâl edilmekle kalmamış, insan hakları açısından kötü örnekler hafızalara kazınmıştır. Çünkü, insan hakları alanında mücadele edilen “etnik temizlik”, “soykırım”, savaş suçlarına ilişkin birçok fiil tespit edilmiştir. İşkence, aç bırakma, şeref ve namusu alçaltma, tecavüz, insanları çeşitli tıbbi denemelerin objesi yapma gibi birçok suç Ermeni yetkililerce doğrudan veya azmettirmesi sonucunda işlenmiştir. Bu fiillerle, Azerbaycanlı sivil halk ve esir alınan askerlere karşı yaşam, kadın, çocuk, hasta, esir, mülkiyet gibi haklar çiğnenmiştir. Ermenistan, bu hakları koruyan uluslar arası sözleşmelere taraf olsa da bu sözleşmelere uymamakta ısrar etmektedir. Bununla birlikte, uluslar arası sözleşmelerin uygulanmasını takip eden komite, komisyon ya da mahkemeler, Ermenilerin bu fiillerini gereğince ele almamakta ya da uyarma,

kınama gibi basit cezalarla geçiştirmektedir. Bu durum, Ermenileri daha da cesaretlendirmekte, yeni terör eylemlerine ve insanlığa karşı birçok suçu işlemeye teşvik etmektedir. 20. Yüzyılın en korkunç olayını yapan Hocalı katliamından sorumlu Ermeniler, halâ başlarını dik tutabilmektedirler.

Britanyalı gazeteci Tomas de Vaal'ın "Karabağ-Kara bağ" adlı kitabında, "Sarkisyan'ın, meydana gelen bu olaylarla ilgili olarak daha samimi ve daha sert şeyler söylediğini ve şu ifadede bulunduğunu kaydetmektedir: Hocalı olaylarına kadar Azerbaycanlılar, Ermenilerin sivillere karşı güç kullanmayacaklarını düşünüyorlardı. Ama biz bu klişeyi yıktık".



Resim 207: Milliyet Gazetesi, 1992

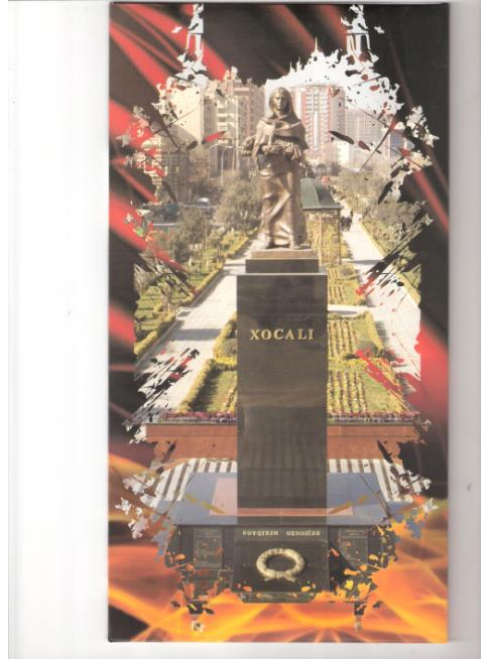
Birleşmiş Genel Kurulu'nun 9 Aralık 1948 tarihli ve 260 (III) sayılı kararı ile kabul edilen soykırım suçunun önlenmesi ve cezalandırılmasına ilişkin Beyannamenin 2. Maddesine bağlı olarak insanlık suçu işlenmiştir. Azerbaycan hükümetinin tüm çabalarına rağmen, Ermenistan'ın Azerbaycan'a karşı işgalci tutumu BM ve Uluslar arası kamuoyunca resmen onaylanmamıştır. Burada şunu da hatırlatmak gerekir ki, Azerbaycan, Ermenistan tarafından yapılan saldırganlığı zamanında duyuramamıştır. Bunun nedeni, 1992-1993 yıllarında Azerbaycan'ın bu süreci kontrol etmesinin imkânsız oluşu idi. Bu katliam, uluslar arası bir suç olmasına rağmen, aradan 21 sene geçmiş ve henüz Hocalı soykırımını yapanlar

gereken cezayı almamışlardır. Bu durum çok tehlikeli ve yeni katliamların yaşanmasına neden olabilir.



Resim 208-209: Milliyet Gazetesi, 1992.

Hocalı katliamına tepki Türkiye'nin çeşitli illerinde protestolar şeklinde gösterilmiş ve gösterilmeye de devam etmektedir. "Dünyaya sesleniyorum, bu olay üzerinde eşit mesafede ilginizi sürdürün!" diyen Türkiye'nin başbakanı Süleyman Demirel, bazı diplomatik girişimlerde bulunmuşsa da pek etkili olamamıştır (Milliyet, 4 Mart 1992:7).



Resim 210: Hocalı Katliamını Anma Anıtı, Azerbaycan

Etnik terörü de, yaşanan kanlı kargaşaları da bu bağlamda görmek ve uygar insanlık adına; Vietnam'daki Amerikan, Afganistan'daki Sovyet, Kuveyt'teki Irak ve Karabağ'daki Ermenistan'ın işgallerini aynı terazilerde tartmak ve bütün bu işgaller konusunda aynı ölçüleri ve değer yargılarını kullanmak gerekir. Bütün dünyanın, bu işgale hep birlikte karşı çıkması gerekir. Bu işgale ve toplu kısımlara seyirci kalınırsa; yarın, bu saldırılar yeni yeni sorunlara yol açabilir. Devletler hukuku açısından Karabağ'da yaşanan, "işgal" ve "soykırım" olayıdır, bunun sorumlusu da Ermenistan'dır.

Yaşadığımız çağ, bir "insan hakları çağı" diye nitelendirilmektedir. Birleşmiş Milletlerden, AGİK'e kadar bir dizi kurum var, kural var ki, hepsinin hedefi, her türlü insan hakkı ihlâline karşı çıkılmasıdır. Uluslar arası bir dayanışma içinde, uluslar arası tepkiler gösterilmesidir. Medeni olma iddiasındaki her insanın, her kuruluşun katkısıyla...



Resim 211: Milliyet gazetesi, 1992.

İnsanların yaşama hakkına-hem de bu kadar gaddarca, vahşice, barbarca-tecavüz edilmesinden daha ciddi bir “insan hakkı ihlâli” olur mu? Nerede o dayanışma? Nerede o tepkiler? Ve Batı’nın Fransa gibi belirli ülkelerindeki “insan hakları” bayrağını kimseye bırakmayan aydınlar, gazeteciler, yazarlar, televizyoncular, neredeler? Ermeni katliamını bugün de görmezlikten gelen Fransa’nın, o tarihlerde TV’si, Türkleri Ermeni kanına susamış caniler gösteren bir film dahi yayınlamıştı. Fransızların bu tutumuna rağmen, nihayet olayın üzerinden bir hafta geçtikten sonra, Batılı bazı gazeteler duyarlı davranmışlar, Ermenilerin yaptığı katliamı dünyaya duyurmaya çalışmışlardır. Bunu üzerinedir ki AGİK, -saldıran Ermeniler olmasına rağmen- taraflara ateşkes çağrısı yapmıştı.

Olayların yaşandığı sırada da, şimdilerde de bu yürek parçalayıcı duruma seyirci kalınıyor, dünya seyrediyor! Vahşet, katliam tüm boyutlarıyla fotoğraf ve tanıklarıyla ortadadır. Onun, Karabağ ve çevresinde bıraktığı kanlı izler, hiçbir lafla hafifletilemez, “abartmadır” diye de geçiştirilemez.



Resim 212: Babasını kucağında taşıyan Azeri, Milliyet gazetesi, 1992.

Karabağ'dan göç eden binlerce insan yazın kavurucu sıcağında, kışın dondurucu soğuğunda çadırlarda kalmak zorunda kalır. Genç yaşlarında yurdundan yuvasından zorla çıkarılan birçok insan, gençliğinin nasıl geçtiğini, genç yaşta ihtiyarladıklarını belirtirken, toprak derdinin hiçbir derde benzemediğini ifade etmekte. Dökülmüş, soğuğa dayanamayan yaşlılar ve çocuklar, zor şartlar altında can verirken, yakınlarının, çaresizlik içerisinde ölüme yürüdüklerini gören her insanda, bu dramatik durum, hafızalardan çıkmayacak iz bırakmış. Bu olaylar olalı onca yıl geçmesine rağmen, sözünü ettiğimiz sahneleri hatırladıklarında gözlerinden yaşların gelmesine mani olamayan Karabağlılar, ölünceye kadar bu dehşet anını unutamayacaklarını ifade etmekte.



Resim 213: Hocalı Katliamı Fotoğraf Sergisi, 2013.

Azerbaycan halkı 21 senedir mücadelesini kararlılıkla ve daha yoğun olarak dünya kamuoyunda sürdürmektedir. Azerbaycanlı masum sivillere karşı yapılan soykırım konusunda dünya devletlerinin gerekli tutumu takınacaklarına ve sorumluların cezalandırılmaları için de gerekli tavrı sergileyeceklerine olan inançlarını da korumaya devam etmektedirler. Bu konuda basına ve medyaya, bu olayların yegâne kanıtları olan görüntülerden fotoğrafları ve video kayıtları, yaşayan canlı tanıklarla birlikte yayınlanmaları, topluma yansıtılmaları konusunda büyük görevler düşmektedir; Azerbaycan halkının kalplerindeki kurşun yaraları iyileşinceye dek!

3.3.1. Hocalı Fotoğraflarına Genel Bir Bakış

Ermenistan'ın Dağlık Karabağ'da işgalci bir rejim oluşturmasının ve Hocalı katliamının en önemli belgeleri, kanıtları fotoğraflardır. Bu fotoğraflar, görgü tanıklarının, katliamdan kurtulanların anlatımlarıyla da birebir örtüşmektedir. Fotoğrafların yansıttığı ve tanıkların anlatımına göre, Ermenilerin yaptığı katliamdan sonra Hocalı bölgesi, adeta ölüm tarlaları durumundaydı.

Hocalı katliamı, amaç, yöntem ve boyutu açısından Nazilerin İkinci Dünya Savaşı yıllarında gerçekleştirdikleri soykırım¹² ile aynı özelliklere sahiptir. Bu katliam, Ermenilerin insanlık tarihine vurduğu, iyileşmeyecek bir derece yarasıdır. Hocalı'da, hiçbir suçu olamayan, kenti terk etmeyen, savunmasız sivil halk acımasızca katledilmiştir. Görgü tanıkları, söz konusu gece (26 Şubat), 2 yaşından 15 yaşına kadar onlarca çocuğun ve yaşlıların kurşuna dizildiğini, bazı cesetlerde birden fazla yara yerinin bulunduğunu, bu cesetlerden bazılarının kafasının otomatik silahla dağıtıldığını belirtmişlerdir. Bu ise, yaralıların silahla daha sonra öldürüldüğünü göstermektedir. Birkaç çocuk cesedinin kulakları kesilmiştir. Yaşlı kadının yüzünün sol kısmında derisi soyulmuş, yaşlı adamın kafa kemiği çıkartılmıştır (İbayev, 2011:89). Fotoğrafların çoğunluğu çocuk cesetlerini yansıtmamasının nedeni, büyüklere ait cesetlerin Ermeniler tarafından yığınlar halinde yakılmasıdır.



Resim 214: “Hocalı Katilleri Mahkemeye” Yazılı Pankart

¹² Çağdaş anlamda soykırım (genosid); ırk, millet veya dini inancı yüzünden nüfusun büyük bir kısmının yok edilmesi olarak ifade edilmektedir.



Resim 215: Hocalı Katliamı Görüntüleri

Hocalı Olayına ilişkin gerçekleri hatırlatan ABD Kongre üyesi Den Barton, “Human Rights Watch”, “Memorial” ve diğer etkin kaynaklara dayanarak, Hocalı’da vahşice bir etnik arındırma eylemi yapıldığını, masum çocuk, kadın ve yaşlılara karşı akıl almaz gaddarlık yapıldığını, soykırım kurbanlarının cesetlerinin bile Ermeniler tarafından aşağılandığını bildirmiştir. Barton, Hocalı Soykırımı’nın ardından olay yerini kaydeden ve bu savaş sırasında öldürülen Azerbaycanlı televizyoncu Çingiz Mustafayev’in röportajına dayanarak Ermeni vahşetini şu sözlerle anlatmıştır: “Çocukların kulakları kesilmiş, yaşlı kadının suratının sol tarafının derisi soyulmuş, erkeklerin kafası delinmiştir. Ermeni silahlı kuvvetleri, Hocalı’da yaptıklarını savaşın sonuna kadar kendileri için bir taktik adım olarak belirlemişlerdi” (Paşayeva-Memmetova, 2013:196).

Olayın gerçekleştiği günlerde bazı yabancı basın mensuplarının vahşeti görmezlikten geldiğini hatırlatmak gerekir. Başta Fransız gazetecileri olmak üzere,

batı basınının bir kısmındaki “görmezlikten gelme”, “sessiz kalma” marifeti ise, o vahşete suç ortaklığı yapmak demek değil midir? Üstelik, Fransız basını katliamları, “Azeri saldırılarına karşı Ermenilerin korunması gereği”ydi şeklinde bir ifadeyle geçiştirmeye çalışmıştı (Milliyet, 4 Mart 1992:1).

“Bu vahşeti görmezlikten gelmek de vahşettir”.-Karabağ katliamından kurtulanlar anlatıyor: 69 yaşındaki Hatın Nine:

“-İkiz iki torunumu gözlerim karşısında doğradılar. Bana dedi ki: seni öldürmeyeceğiz; ama bebekleri gözümün karşısında öldürdüler”.



Resim 216: “Evlat acısı” ile yüzünü yırtan bir Azeri annesi

72 yaşında Hüseyin İbrahimoglu:

-“Hocalı kasabasında bizim Türk köyünü iki saat içinde göğe savurdular. Çocukları, bebekleri, vahşicesine öldürürken dediler: Siz Türksünüz, ölmelisiniz...”.

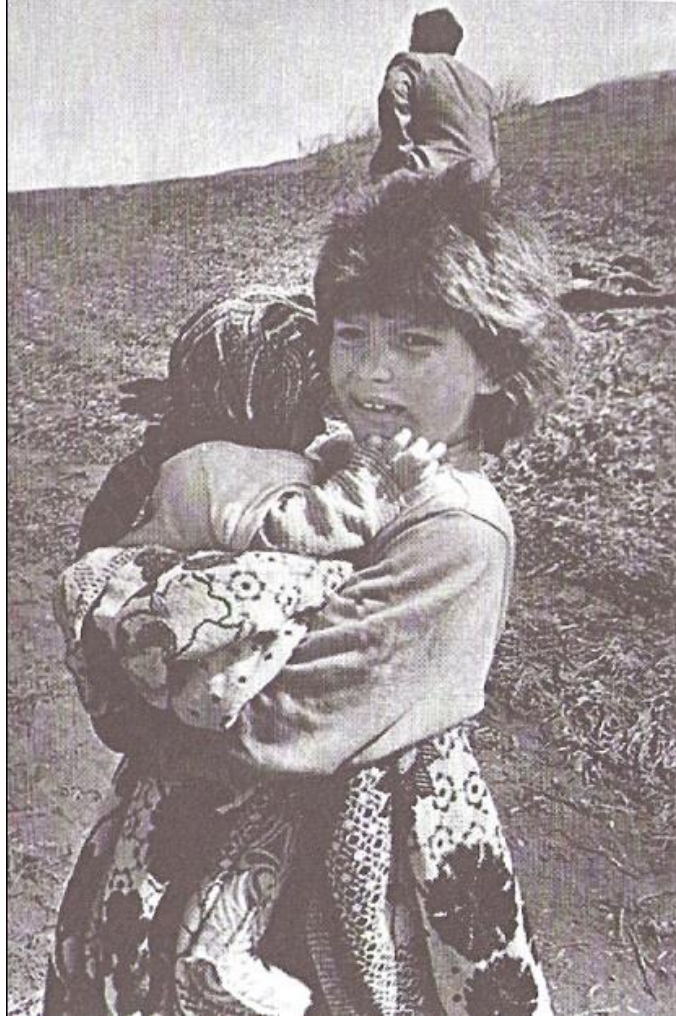
28 yaşındaki Gülsüm Hüseyin: “3 yaşındaki kızım gözlerim karşısında karnından süngüye geçirdiler” (Milliyet, 4 Mart 1992:1).

İşte bu anlatılanlar yalan mıdır? Olayları görenler ve belgeleyenler hayal mi gördüler? Veya bunları bölgedeki Türk gazetecileri mi uydurdular? Peki bu fotoğraflar! Bunlar, şüphesiz yaşanan gerçeğin çürütülemez kanıtıdır. Ayrıca,

kuşkuya yol açıcı böyle iddiaların öne sürülemeyeceği, İngiliz gazetecilerinin yazdıklarıyla da bellidir. *Sunday Times* gazetesi muhabirleri Karabağ'daki durumu Türk gazetecilerden önce bildirdiler. Kaldı ki, işte fotoğraflar ortadadır. Süngülenen gözleri oyulan kulakları kesilen insanların fotoğrafları...Yayın yapan Ermenistan Radyosu bile, bunlara “yalan”dır diyememiş, “abartmadır” demiştir. Yani “bir şeyler” olmuş ama durum anlatıldığı kadar değilmiş....Belki, Hocalı kasabasının köyünü, Hüseyin İbrahimoğlu'nun anlattığı gibi iki saat içinde değil de dört saat içinde yok etmişlerdir veya Gülsüm Hüseyin'in üç yaşındaki kızına, süngüyü karnından değil de göğsünden batırmışlardır. Vahşet tüm boyutlarıyla, görüntüleriyle ortadadır. Onun, Karabağ ve çevresinde bıraktığı kanlı izler, hiçbir lafla hafifletilemez.

Karabağ'dan ayrılan her insanın gözü önünde katliamının fotoğrafı, gönlünde ise bir sızı kalmıştır. Bu savaşta bazıları anne babasını, bazıları da çocuklarını kaybetmiş. Bazıları da yaşanan kargaşa anında, onlarca kilometre yolu, kışın soğukunda yürüyerek kat etmek zorunda kalmış. Yurtlarını mecburen terk etmek zorunda olan birçok mülteci de bu arbedede kaybolmuş, bir iki yıl geçtikten sonra, Azerbaycan'ın bir köşesinde ortaya çıkmış. Aç susuz ölümün pençesinden kaçan bunca insan, kışın dağlarda ağaç kabukları yiyerek, kar sularından içerek ölümle mücadele etmişler. Bu zorlu imtihanda onlarca insan hayatından olurken, kurtulanlar da kendilerini hayata bağlayan bazı bağların koparılmasının sıkıntısıyla hayatlarını devam ettirmek zorunda kalmışlardır. Artık Hocalı adı tüm Azerbaycan Türkleri için acı, hüznün ve zulüm sembolüne dönüşmüştür. Hocalı'da yaşananlar, vahşet, Karabağ işgalinin acı ve zulüm dolu bir sahnesidir.

Bazı fotoğraflar vardır ki, yaşananlara dair “simgedir”, siyasi kararların, askeri müdahalenin “anahtarıdır”. Örneğin, Afganistan'da mahzun bakan Afgan kızının yeşil gözleri, Afganistan'a askeri müdahaleyi tetikleyen, insani açıdan “meşruiyet” belgeseli olmuştur. İşte, Hocalı katliamında tüm ailesini ve yakınlarını kaybeden ve bebek kardeşiyle kalan küçük kızın çaresizliği de, korku dolu bakışları da Afgan kızınıninki gibi anlam yüklüdür. Fotoğraftaki 6 yaşındaki Azeri kızı, ailesinden kimse kalmadığı için küçücük kardeşini kucağına alarak sahiplenmiş, şaşkınlık ve şok içerisinde ayakta durmaya çalışmaktadır.



Resim 217: Yakınlarını Katliamda Kaybeden Azerbaycanlı Kız, 1992.

4. BÖLÜM

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Görsel çalışmalar içinde oldukça geniş yer tutan fotoğraf, icadından günümüze kadar toplumun farklı alanlarında önemli bir işlevi üstlenmiş; kimi zaman sanat akımlarını yönlendirmiş, kimi zaman da sosyal dönüşümlerin belgelenmesinde etkin bir rol almıştır. Fotoğraf, sosyal bilimcilerin toplumu anlama ve tanımlama çabasında bu anlamda geniş bir araştırma ortamı sağlamaktadır. Fotoğraf tarihi içerisinde toplumcu belgesel fotoğraf türleri, görüntülerle çalışmayı amaçlayan sosyologlar için temel kaynaklar olarak ele alınmaktadır. Sosyal yaşamın birçok alanına ilişkin ve özellikle modernizmin yarattığı toplumsal problemlere odaklı bu tür fotoğraflar, sosyal bilim araştırmalarında referans olmaktadır. Çünkü bu tür fotografik görüntüler, yoruma ve analize açık kaynaklar olarak, sosyal bilimlerin klasik araştırma yöntemlerine farklı açılımlar getirmekte, eleştirileri zenginleştirmekte ve disiplinlerin ortak bilgi üretimine bir zemin hazırlamaktadır. Dolayısıyla, sosyolojik araştırmalarda yaygın kullanımlarının yarattığı ortamın zenginliği ve gündelik hayatın adeta bir parçası haline gelmesi, bu konunun önemini daha da arttırmaktadır.

Sosyolojik araştırmalarda kitle iletişim araçlarında önemli bir işlevi olan fotoğraf, geçmişte yaşanan olayların hatırlanmasında kitlelere tanıklık eder. Hatta yansıttığı, hatırlattığı olaylar üzerinde, yaşananlara ilişkin insanları düşünmeye sevk eder, kitlelerin bakış açılarını değiştirebilir. Öyle fotoğraflar vardır ki toplumsal sorunlara dikkat çekme ve çözüm üretmede adeta birer simge olmuşlardır. Fotoğraflar, aynen yazılı belgeler gibi birer arşiv kaydı ve kanıt olarak da değerlendirilebilirler ki, bu hiç de küçümsenecek bir işlev değildir; ancak bu fotoğrafları sergilemenin ve onlara bakmanın bunun ötesinde ne gibi anlamları ve işlevleri olabilir? Asıl üzerinde durulması gereken sorun budur.

Toplumcu belgesel fotoğrafın en etkili kullanım alanlarından biri, insanı insana anlatma, çağdaş insanlık sorunlarına eğilme ve bu sorunlar konusunda bilinç uyandırma işlevidir. Fotoğraf, kamuoyunun farkında olması gereken kritik konulara dikkati çeker, bir dürtü uyandırır. Özellikle savaşa dair fotoğraflar, olayın yansıması olarak geçmişe ait kanıtlar ve belgelerdir. Toplumcu belgesel tarzı fotoğraflar, sadece fotoğrafçının yararına yapılan bir şey olmaktan daha çok, oldukça sıradan olayları

akışı içerisindeki, doğal bir parça olarak düzenli bir şekilde gerçekleşen bir şey olduklarını ifade ederek bundan daha fazlasını iddia ederler (Becker, 1974:14).

Fotoğraflardan geniş ölçüde yararların kurumların başında basın gelmektedir. Toplumun olaylar hakkında bilgi sahibi olmasında önemli rolü olan yazılı basının, fotoğrafın icadından ve gazetelerde basılabilir gelişime ulaşmasından sonra inandırıcılık gücü artmıştır. Basındaki fotoğraflar, olayların birer kanıtı olarak yer almaktadırlar, okuyucuya bilgiler görüntülü olarak iletilmektedir. Gazete okumak demek bir anlamda görüntüleri de okumak demektir (Bodur, 2007:41).

Belgesel fotoğraf, basın fotoğrafçılığı ve foto röportaj gibi kavramlar, benzeri yolları izlediklerinden sıklıkla birbirlerinin yerlerine kullanılan kelimelerdir, ancak anlamlarında ve amaçlarında farklılıklar vardır. Bunlara ilişkin ortak görüş, basın fotoğrafçısının basılı sayfa aracılığıyla geniş bir izleyici kitlesiyle iletişim kuran bir belgesel fotoğrafçı olduğu, ancak tüm belgesel fotoğrafçıların basın fotoğrafçısı olmadıkları yolundadır. Son yıllarda bu iki tarz arasındaki fark genişlemiştir. Bir basın fotoğrafçısının tanımı, “kendisine verilen görevle foto-öykü, bir olay veya tanınmış bir kişiyi çekerek yayın için görüntü üreten bir fotoğrafçı” olarak yapılmaktadır. Yine son yıllarda, günlük gazetelerdeki fotoğrafçılar “belgesel-basın fotoğrafçılığı” terimini ortaya çıkardılar. Bu ise, gazetelerinin sayfalarında görünen kısa vadeli editöryal ve bağımsız projeleri tanımlamaya yöneliktir (Light, 2006:14-15).

Sosyolojik araştırma sürecinde fotoğrafın kullanımı konusunda bazı tartışmalar vardır. En son tartışmalar, sosyal bilimcilerin karşılaştığı önemli sorunları yararlı bir biçimde gündeme getirirken, bazen de tüm bir araştırma girişimini boşa çıkarma tehdidi taşımakta, üstelik bütün gayreti kurmaca üzerine inşa edilmiş bir gerçeklik algısı uğruna heba edildiğini ima etmektedir. Son dönemde tartışmaların, sosyal bilimciler tarafından toplanan verilerin tarafsızlığı ve bu verilerin ortaya koyduğu sonuçlar hakkında soru işaretleri yaratması gibi, fotoğraf da yakın takibata alınmıştır.

“Dünyaya açılan saydam bir pencere” yönündeki varsayım, fotoğrafın eleştirel bir şekilde analiz edilmesinin önüne geçmektedir. Belgesel fotoğrafçılar, basın fotoğrafçıları ve bilim insanları açısından ne kadar güvenilir olsa da, üzerlerinde oynanılıyor olması, çok güvenilen bu alana daha ihtiyatlı yaklaşılmasına neden

olmaktadır. Tıpkı saha notları ve diğer veri türleri gibi fotoğraflar da sosyologlara, toplumsal ve maddi dünyayı tarafsız ve önyargısız bir şekilde belgeleyemeyebilir, ancak en yetenekli söz sanatçıların dahi elinden kurtulan insan, nesne ve olayların karakteristik özelliklerini gösterebilir. Fotoğraflar aracılığıyla kolayca fark edilen ya da gözden kaçan ilişkiler keşfedilebilir ve kanıtlanabilir (Prosser ve Schwartz, 2006.102).

Fotoğraflar, bizi gösterdikleri deneyimi paylaşmaya davet ediyorlarmış hissini uyandırsalar da ancak farklı bir bağlamda ve belirli bir mesafeden, deneyimin kısıtlı bir görünümünü izlememizi mümkün kılarlar. Fakat aynı zamanda uzak bir geçmişte ve yerde kaldığı düşünülen olayları bir parça yakınlaştırır ve tanıdıklaştırır ve böylece şimdiyle ilişkilendirilmelerini kolaylaştırabilirler. Fotoğrafların yanlarında yer alan metinler, izleyicileri fotoğrafları nasıl anlamaları gerektiği konusunda yönlendirir. Açıktır ki, söz konusu olan acının, vahşetin, savaşın, yoksulluğun fotoğrafları “gerçek” fotoğrafların gösterdiğinden çok daha karmaşıktır. Gördüğümüzü ve fotoğrafların kanıtladığı şeyleri anlamaya çalışmak, bu gösterilen olgulara kimlerin sebep olduğunu ve çoğu zaman da devletlerin şiddet araçlarının ve yöntemlerinin rolünü kavramayı gerektirir. Böyle bir sorgulama yapılmadığında, fotoğraflar sadece insan doğasının ve hayatın kötü ve acı verici yanlarını hatırlatan bir başka imgeye düşebilirler. Sontag’a göre bunun nedenlerinden biri, fotoğrafların bize “enformasyonla dolup taşan bir çağda, bir şeyi kavramanın hızlı bir yolunu ve onu hatırd tutmanın yoğunlaşmış bir formunu sunmalarıdır. (Sontag, 2003:21-22). Olanlar ve nedenleri unutulur, geriye hafızalarda sabitlenmiş imgeler kalır. Tüm bu nedenlerle, fotoğrafların belgelerin ve sözlü tanıklıkların birlikte sunulması bu durumda önem kazanmaktadır.

Fotoğraflar ve sözlü tanıklıklar, saldırıya maruz kalanların ve o gün yaşananlara tanıklık edenlerin deneyimlerini duymamızı ve biraz olsun hayal edebilmemizi mümkün kılarken, kitap şeklinde yayınlamak, fotoğraflarda ve belgelerde bulunan kanıtlarla desteklenerek tüm bunları anlamlandıracak bir çerçeve sunar. Yoksulluk, acı ve vahşet fotoğrafları, sık sık yapıldığı gibi, bir sergi mekânında böyle bir çerçeve sunulmaksızın gösterildiğinde, fotoğraflar karşısında izleyicinin tepkisi çoğu zaman, duygulanmak ve üzülmeğe öteye gidemez.

Sontag, “eğer fotoğrafına baktığımız acıya, adaletsizliğe hemen müdahale etme şansımız yoksa fotoğrafların gösterdikleri geçmişte kalmışsa veya olduğumuz yerden uzakta gerçekleşiyorsa-bunun ne anlamı vardır?” diye sorar. Cevabı, düşünmektir; tüm bunların yaşandığı ve yaşanmaya devam ettiği bir dünyada yaşadığımızın farkında olmak, teşhir edilen ya da “ifşa” edilen suçlara sebep olanlar ve bunların nasıl durdurulabileceği üzerine düşünmektir. Dolayısıyla, bu zamana kadar bilinmeyen fotoğrafların gün ışığına çıkmasının harekete geçirdiği şok dalgalarıyla birlikte, daha uzak geçmişe bakışımızın kurulmasına ve gözden geçirilmesine katkıda bulunurlar. Artık, herkesin bildiği fotoğraflar, bir toplumun hakkında düşünmeyi seçtiği ya da düşünmeyi seçtiğini ilan ettiği şeylerin bütünleyici bir parçasıdır.

Bu bağlamda elde ettiğimiz verilerden yola çıkarak böyle bir çalışmanın yapılmasının en önemli nedeni, kamusal alanda tespit edilen bu fotoğrafların varlığını ortaya çıkartmak ve dolayısıyla herhangi bir şekilde “yok olmalarını” engellemektir. Bu “ifşa” etmek ve başkalarını da “tanık” olmaya davet ederek fotoğrafların örtbas edilmelerini önleme arzusundan kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda, büyük trajedilerde insanlığın ortak vicdanı olarak tarihe kayıtlar düşen belgesel fotoğrafa, “Tanıklarıyla Hocalı Katliamı Fotoğrafları” özelinde bir örnekleme yapılmıştır. Çünkü dünya Hocalı katliamını, olayın üzerinden bir hafta geçtikten sonra fotoğrafların basında yer almasıyla öğrenmiş, olayın vahim boyutu ancak bu fotoğraflarla anlaşılmıştı. Buradaki ilk görüntüleri kaydeden ise, Azerbaycanlı basın mensubu Çingiz Mustafayev olmuştur. 21. yüzyılda, sürekli örtbas edilmeye çalışılan toplumsal katliamı “ifşa” eden bu fotoğraflar çalışmada, sorgulamaya tabi tutularak, insanlığın ortak vicdanı olarak bir kez daha tarihe kaydedilmektedir.

Hocalı fotoğrafları, tarihi kanıtlığı, tanıklığı ve delil olma özelliği olan belgesel fotoğraflardır. Yerli ve yabancı basın mensuplarının, habercilerin, foto muhabirlerinin kaydettiği görüntülerdir. Savaşın, cephe gerisinde sivil halk üzerindeki dehşet verici görüntüleridir. Şimdi bunlara ibretle mi bakmalıyız? Acıyarak mı? Yoksa başkasının acısını paylaşarak mı? En doğrusu, olayın tanıklarının anlatımlarıyla bakarak olayı bütünüyle kavramaktır.

Son söz olarak, bu katliamı yapanlara karşı kullanılacak en iyi ve etkili silahın, “tarihi bir kanıt” olarak bu fotoğraflar üzerinde çalışma olduğunu düşünmekteyim. Çünkü bunlar gerçektir, gerçek de yine en güçlü silahtır. Olay her ne kadar unutturulmaya çalışılsa da fotoğraflar unutturmaz ve bütün detayları korur. Fotoğrafların yansıttığı Hocalı Katliamı, 20. Yüzyılın sonunda dünyada gerçekleşen en korkunç olaylardan biridir ve Srebrenitska’da olanlara çok benzemektedir. Yalnız, Srebrenitska Katliamını yapan Sırlar, uluslar arası kanunlara teslim edilirken, Hocalı Katliamından sorumlu Ermeniler, dünya kamuoyu karşısında halâ başlarını dik tutabilmekte ve halâ öldürülen Azerilere “kurban” gözüyle bakılmamaktadır.

5. BÖLÜM

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

ABBASLI, Eldeniz, (2003). **İnsanlık Ayıbı Hocalı Katliamı**, Logos, Avşarelleri, 3. Sayı, Bakü / Azerbaycan.

AŞIRLI, Akif, (2005). **Hocalı Türkün Soykırımı**, Bakü.

ATMACA, Tayfun, (2009). **Sosyal Sömürülen Topraklarda Sürgünler ve Soykırımlar**, 1.Baskı, Ankara.

Azerbaycan Belgelerinde Ermeni Sorunu (1918-1920), Ankara, 2001.

AZİZ, Boran, (2013). **Mart Faciasından Hocalı'ya Azerbaycan'da Ermenilerin Türk Soykırımı**, Aktaran: Sebahattin Şimşir, IQ Yayınları, İstanbul.

BAUDILLARD, Jean, (1998). **Simülakrlar ve Simülasyon**, çev. Oğuz Adanır, İzmir.

BAUMAN, (1998). Zygmunt, **Sosyolojik Düşünmek**, çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

BARTHES, Roland, (2008). **Camera Lucida “Fotoğraf Üzerine Düşünceler”**, Altıkırkbeş Yayın, 4.Baskı, Kadıköy, Eskişehir, Frisco.

BECKER, Howard, (1974). **Photography and Sociology**, Studies in the Antropology of Visual Communication 1, 3-26, Nortwestern University Press, Evanston.

BERGER, John , (2011). **Görme Biçimleri**, İstanbul.

BERGER, J. Ve J. MOHR, (2007). **Anlatmanın Başka Bir Biçimi**, Agora Kitaplığı, 1.Baskı, İstanbul.

BUCK - MORSS, Susan, (2003). **“Rüya Alemi ve Felaket” Doğuda ve Batıda Kitlesele Ütopyanın Tarihe Karışması**, Metis Yayınları, İstanbul.

CENGİZHAN, Kemal-GÜNEL, Dora, (2002). **Samatya/İç Kalpakçı Çıkmazı-Bir Sokağın Monografisi**, Fu Yayınları.

CLARK, Toby, (2004). **Sanat ve Propaganda**, Çev. Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- DERMAN, İhsan, (2009). **Fotoğraf Ve Gerçeklik**, Hayalbaz Kitap, 1.Baskı, İstanbul.
- DOĞAN, İsmail, (2007). **Sosyoloji Kavramlar ve Sorunlar**, 7. Baskı, PegemAyayincılık, Ankara.
- DORA, Serkan, (2003). **Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji**, Babil Yayınları, 1.Basım, İstanbul.
- EROĞLU, Mecbure, (1999). **Rusça Belgelere Göre Ermeni Meselesi**, Köksav Yayınları, Ankara.
- FEIGH, Erich, (2007). **Gerçekleri Resimlerle Ortaya Çıkartıyor-Ermeni Mitomonyası**, çev: Can Ceylan.
- FLUSSER, Vilem, (2009). **Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru**, Hayalbaz Fotoğraf, İstanbul.
- FREUND, Gisele, (2008). **Fotoğraf ve Toplum**, Sel Yayıncılık, 2.Baskı, İstanbul.
- GÜLER, Ara, (2011). **Fotocep**, Fotoğrafevi Yayınları, 2.Baskı, İstanbul.
- HYDE, Ralph (1988), **Panoramania**, The MIT Pres, London.
- KARADAĞ, Çerkes, (2000). **Sözde Fotoğraf**, İmge Yayınevi, 1.Baskı, Ankara.
- La Terre Arménienne Terror de Armenia**, (2006), Kismet Matbaası, Bakü.
- Life Library of Photography**, (1970). Editors of Time-life books, Nisan.
- MAHMUDOV, Yakub- ŞÜKÜROV, Kerim, (2005). **Karabağ, Real Tarih, Faktlar, Senedler**, Tehsil Neşriyatı, Bakü.
- ÖZARSLAN, Dikmen, (2005), **Sanat ve Sosyoloji**, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- ÖZDAL, Işık, **Panoramik Fotoğrafın Kökenleri ve Türkiye Örnekleri**, Agora Kitaplığı, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü, İstanbul.
- PANOFKY, Erwin, (1995), **İkonografi ve İkonoloji**, Çev. Engin Akyürek, Afa Yayınları, İstanbul.
- PAŞAYEVA, Ganire-MEMMETOVA, Havva, (2013). **Hocalı Soykırımı, 26 Fevral 1992, Tanıkların Dilinden**, Bakü.

- PLATONOVA, A. – GANJA, A.O., (2007). **Fotoğraf Sosyolojisi**, Rusya Federasyonu İktisadi Gelişme ve Ticaret Bakanlığı Devlet Üniversitesi-İktisat Yüksekokulu, (GU-VŞE), Sosyoloji Fakültesi, “Görsel Sosyoloji-Sosyolojik Hayal (Uygulama) Ders Programı, 1.Baskı, İstanbul.
- PRAKEL, David, (2010). **Sosyal Bilimsel Düşünce İçinde Görüntülerin Yeri**, Horner Kitabevi ve Yayıncılık, İstanbul.
- SARIAHMETOĞLU, Nesrin, (2011). **Karabağ**, IQ Yayınları, İstanbul.
- SONTAG, Susan, (2003). **Başkalarının Acısına Bakmak**, Çev: Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- SONTAG, Susan, (2011). **Fotoğraf Üzerine**, Çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, 2. Basım, İstanbul.
- SÖZEN, M.-TANYELİ; U., (1994). **Sanat ve Sanat Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- SZTOMPKA, Piotr, (2007). **Görsel Sosyoloji - Sosyolojik Hayal (Uygulama)** Eğitim Kursu Milli Araştırma Üniversitesi, İktisat Yüksekokulu, Hayalbaz Kitap, 1.Baskı, <http://soc.hse.ru/gsoc/vccv/>, Moskova.
- SZTOMPKA, Piotr, (2007). **Vizualnaya Sotsiologiya Fotografiya Kak Metod İssledovaniya (Görsel Sosyoloji - Araştırma Yöntemi Olarak Fotoğrafçılık)** Logos, Moskova.
- The Series of “The true facts about Garabagh”**, Haydar Aliyev Foundation, Azerbaycan.
- TURANİ, Adnan, (1988). **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- VARGI, Elif, (2012). **Sosyal Medya’da Fotoğraf Paylaşımı ve Instagram Üzerine**, Fotoritm.
- YAYKIN, Murat, (2011). **Fotoğraf İdeolojisi Algıda Gerçeğin Bozulumu**, Kalkedon Yayınları, 2. Baskı, İstanbul.
- YURDALAN, Özcan, (2007). **Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj**, 3.Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul.

MAKALELER

BODUR, Feyyaz, (2007). “**Fotoğraflarla Siyasal Propaganda: 21 Temmuz 2007 Tarihli Gazetelerde Siyasi Partilerin Propaganda Amaçlı İlanlarında Kullandıkları Fotoğraflardaki Söylemler**”, İletişim Fakültesi Dergisi, İstanbul, s. 39-52.

ÇAĞAN, Kenan, (2007). “**Sanat ve Edebiyatın Toplumsal Perspektifi - Siyasal İlişkilerine Dair Genel Bir Çözümleme**”, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyoloji Bölümü, Afyon.

ERASLAN, Sefer Aşır, (2011). “**Hocalı Katliamı ve Türk Dünyası**”, Türk Ocağı / Sayı 115.

GÖKER, Emrah. “**Araştırma Açısından Pierre Bourdieu’nün Sanat Sosyolojisi**”.

HASANOĞLU Fuad, (2011).“**Ermenistan-Azerbaycan, Dağlık Karabağ İhtilafı ve Bilimsel Yönleri**”, Karabağ, Sorular ve Gerçekler, GYF 2011, , s.110-123.

İBAYEV Vefaddin, (2011). “**Yukarı Karabağ İhtilafında Ermenistan’ın Uluslar arası Hukuku Çiğnediği Durumlar**”, Karabağ, Sorular ve Gerçekler, GYF, 2011, s.87-110.

LIGHT, Ken (2006), “**Sosyal Belgesel Fotoğrafçı**”, çev. Merter Oral, **Toplumbilim**, Bağlam yayınları, İstanbul, Sayı: 19, 13-15.

MAHMUDOV, Yakub, (2011). “**Karabağ Tarihi**”, Karabağ Sorunlar ve Gerçekler, GYF, s. 5-52.

NEMECZEK, Alfred-PALTZER, Rolf Allan, (1988). “**Fotoğraf Yoksa Resim de Yok**”, **Adam Sanat**, 28, Mart 1988, s. 53-71.

ORAL, Merter, (2006). “**Fotoğraf ve Toplumsal Değişme**”, **Toplumbilim**, sayı 19, Bağlam Yayınları, İstanbul, 17-24.

PERVAN, Muazzez, (2006). “**Fotoğraftan tarihe Giden Yol**”, **Toplumbilim**, Sayı 19, Bağlam Yayınları, İstanbul, s. 79-85.

PROSSER, Jon-SCHWARTZ, Dona, (2006). “**Sosyolojik Araştırma Sürecinde Fotoğrafın Yeri**”, çev: Ebru Aykut, **Toplumbilim**, Sayı 19, Bağlam yayınları, İstanbul, s. 101-112.

TATLIPINAR, Eyüp, (6 Ekim 2012). “**Bir Portre Fotoğrafı Neler Anlatır?**”, **Akşam** Gazetesi, İstanbul.

TOKSOY, Gamze (2005), “**Fotoğrafta Sosyolojik Göz: İstanbul’da Bekar Odaları**”, Haz. Aylin Dikmen Özarlan, **Sanat ve Sosyoloji**, Bağlam Yayınları, İstanbul.

YAVUZ, Uğur Günay, (2012). “**Savaş Fotoğrafı Tarihinde Dijitalleşme Süreci ve Fotografik Etkisi**”, **The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication-TOJDAC**, April, Volume 2, Issue 2, 79-88.

ZAHAROVA, N. Yu., (2008). “**Vizualnaya Sotsiologiya: Fotografiya Kak Obyekt Sotsiologičeskogo Analiza**”, **Jurnal Sotsiologii i Sotsialnoy Antropologii**, Tom XI, No: 1, s. 147-154.

TEZLER

ÇELİKER, Murat, (2009). **Lider İmajının Yaratılmasında Fotoğrafın İşlevi**, Süleyman Demirel Üniversitesi, Grafik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Isparta.

DİNÇOK, Deniz, (2006). **Fotoğraf ve Bellek**, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

ERSAVCI, Cem, (2011). **Belgesel Fotoğraf Estetiğinde Bir Alt Tür Olarak Kişisel Anlatılar**, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı Fotoğraf Programı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

TOKSOY, Gamze, (2007). **Sosyal Bilimsel Düşünce İçinde Görüntülerin Yeri ve Fotoğrafın Potansiyeli**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

GAZETE VE DERGİLER

La Croix-L'événement (La Krua L'eveneman) Dergisi (Paris), 25 Şubat 1992; **The Sunday Times** Gazetesi (Londra) 1 Mart 1992, 8 Mart 1992; **Financial Times** Gazetesi (Londra) 9 Mart 1992; **Newsweek**, 16 Mart 1992; **The Times** Gazetesi (Londra), 2 Mart 1992, 3 Mart 1992, 4 Mart 1992; **The Newyork Times**, 3 Mart 1992; **İzvestiya** Gazetesi (Moskova) 4 Mart 1992; **Le Mond** Gazetesi (Paris) 14 Mart 1992;

The Washington Post, 28 Şubat 1992, 2 Mart 1992, 3 Mart 1992; **The Independent**, 12 Haziran 1992;

Milliyet gazetesi, 1 Mart 1992, 2 Mart 1992, 3 Mart 1992, 4 Mart 1992, 5 Mart 1992, 6 Mart 1992, 7 Mart 1992.

İNTERNET ADRESLERİ

BAYRAKTAROĞLU, Ali M., “**İkinci Körfez Savaşında Fotoğraf ve Propaganda**”, <http://www.belgeselfotograf.com/aid=100.phtml>).

BAYRAKTAROĞLU, Ali M., **Liberal Çoğulcu Yaklaşım ve Haber Fotoğrafı**, Süleyman Demirel Üniversitesi, <http://www.belgeselfotograf.com/aid=99.phtml> , Isparta.

From 1839 to the Present/Beaumont Newhall, The History of Photography: **Doğrudan Fotoğraf**, http://www.belgeselfotograf.com/dogrudan_fotograf.phtml

GÜMRÜKÇÜ, Cengiz Oğuz. **Fotoğraf-Belgesel Fotoğraf-Fotoğrafın Tarihi-Fotoğrafın Kısa Geçmişi**, http://www.belgeselfotograf.com/fotografin_tarihi.phtml.

ÖZDEMİR, A.Beyhan, Toplumsal Bilincin Oluşmasında Belgesel Fotoğrafın Önemi, <http://www.belgeselfotograf.com/aid=14.phtml>

TUNÇ, Handan. **Toplumsal Belleğin Görsel Taşıyıcısı Olarak Fotoğraf Sanatı**, <http://www.belgeselfotograf.com/aid=96.phtml>

VARGI, N. Elif. **Daguere Louis Jaques Monde** Sayı 18, [fotografya.gen.tr](http://www.fotografya.gen.tr) http://www.fotografya.gen.tr/index.php_louisjaquesmande

YAYKIN, Murat. **Fotoğrafta ‘etik’ Sorunu**, [http:// www.belgeselfotograf.com /aid=43.phtml](http://www.belgeselfotograf.com/aid=43.phtml)

DVD

Hocalı Soykırımını 20. Yıl, Bir Daha Hocalı Yaşanmasın! (1992), DVD.

Hocalı Katliamı DVD, 226 (1992 yılı).

Ermeni Terörü, Azerbaycan Kültür ve Dayanışma Derneği, İstanbul.

KONFERANS

“Ermeni Mezalimi”, konuşmacı: Tenzile Rüstemhanlı, Azeri Türk Kadınlar Birliği Başkanı, “Hatun” dergisinin Kurucusu, Konferans Yeri: İstanbul Üniversitesi Avrasya Enstitüsü, 13. 04. 2013 saat: 16.00, İstanbul.

“Hocalı Soykırımını 1992”, Konuşmacı: Ganire Paşayeva, Azerbaycan Milletvekili, Yeri Beykent Üniversitesi Taksim Yerleşkesi, 28 Şubat 2012, Saat: 10:30, İstanbul.

EKLER

EK-I

Katliamdan Kurtulanların Anlatımları

Adışirin oğlu Mehemed Salmanov (1952 doğumlu)'un anlattıkları: “Şubat ayının 25’ini 26’sına bağlayan gece Ermenistan Silahlı Kuvvetleri’nin Hocalı’yı işgal ederek insanları öldürdüğü sırada, bir kısım insan ormana kaçarak saklanmayı başarmıştı. Fakat Ermeniler ormanı da çevirmişti. Hava çok soğuktu, biz aç ve susuzduk. Hayatta kalmak için Ağdam’a bir yol bularak kaçmamız gerekiyordu. Oysa her taraf Ermenilerle doluydu. Kaçma şansımız çok düşüktü. Ormanda Ağdam istikametinde ilerlerken 27 Şubat 1992 tarihinde Ermeniler beni yakaladı. Beni makinelinin kundağıyla tekmeyle, yumrukla yere devrilene kadar dövdüler... Ermenilerden biri, “Arkadaşın nereye gitti?” diye sordu. Beraber kaçtığımız Hocalı sakini Tahir’le birbirimizi ormanda kaybetmiştik. Şöyle dedim: “Onu benden önce yakaladınız, nerede olduğunu siz bilirsiniz.” Silahlı Ermenilerden biri, “Bak bakalım bu mudur?” diyerek çalılıktaki cesedi gösterdi. Oraya bakınca Tahir’in kafası kesilmiş cesedini gördüm. Cesedini tanınmayacak hale getirmiş, kulaklarını ve üreme organını kesmişlerdi” (Paşayeva-Memmetova, 2013:140).

“Bir kızıl geceydi
Soğuktu, zemheriydi
Kesilen bin üçyüz candan
Elli altı kadın hamileydi
Karınları deşildi
Bebeleri çıkartılıp kesildi
Bunun adı nefret
Bunun adı vahşet
Bunun adı kıyametti!”



Karnı Deşilen Hamile Bir Kadın

Annesi'nin karnı yırtılarak bebeği çıkarılan bu fotoğraftan etkilenmemek mümkün değildir. Bebeğin suçu neydi ? Peki ya annesinin? Kelimelerin yetersiz kaldığı bu fotoğrafta henüz kordon bağı kesilmemiş ve vahşice hamile kadının karnından yırtılarak zorla süngüyle çıkarılan bebeğin dokunaklı bu fotoğrafı çok derin acılar hissetmeye yetmektedir. Bu vahşeti, Rafet Sertoğlu'nun *Hocalı Katliamı* başlıklı yukarıda verilen dizeleri çok net tanımlamaktadır.



Kol ve Bacakları Kesilen İşkence Gören Bir Azerbaycanlı

Ömer Seyfettin'in *Başını Vermeyen Şehit* adlı eserinde yazdığı gibi, fotoğraftaki, ayaklarını vermiş, ama başını ve canını vermemek için direnmiştir”.

“Sanat olmasına lüzum yoktur fotoğrafın. Fotoğraf tarih olayıdır. Tarihi zaptediyorsun, bir makine ile tarihi durduruyorsun” diye özetleyen Ara Güler’in de dediği gibi o anki yaşanan durumlar fotoğraf aracılığıyla gelecek nesillere aktarılabilmektedir. Basit bir fotoğraf makinesi dahi olsa bireyin elinde fotoğraf aktarıldıktan sonra insanlar daha inançlı, bilinçli ve sorumluluk duygusuyla hareket etmektedir. Sosyolojik açıdan da insanlar için çok önemli olan kanıt niteliği taşıyan bu tüm fotoğraflar büyük önem taşımaktadır.

Ali Oğlu Vugar Necefov (1960 doğumlu) şunları aktarmaktadır: “Bizimle beraber esarete bulunan kadınlara, çocuklara, yaşlılara işkenceler yapıyorlardı. Hocalı sakinlerinden Ahıska Türkü Ahmet’in kafasını gözlerimizin önünde kestiler. Sonra beni Hankendi’ye götürerek bir ahırda zincirlediler. Beni sık sık demir sopalarla dövüyorlardı. Vücuduma birkaç yerden bıçak darbesi de vurdular”. (Paşayeva-Memmetova, 2013:142).

Şahmalı kızı Zuleyha Sadikova (1947 doğumlu) şunları anlatmıştır: *Askeran Emniyet Müdürlüğü’nün nezarethanesinde tuttukları sırada Ermeniler bize çok işkence çektirdiler. Bizi dövüyor, tekmeliyor, tahkir ediyorlardı. Genç kızları zorla bizden kopararak götürdüler. Esirlere ne olduğunu bilmediğimiz, zehirli ilaçlar içiriyorlardı”* (Paşayeva-Memmetova, 2013:142).





Arazide Katledilenler

Hüseyin oğlu Rüstem Usupov (1943 doğumlu) şöyle anlatmaktadır: *Hankendi'nde bizi nezarethanede aç susuz tutuyor ve her gün dövüyorlardı. Benimle beraber tutulan Kayyum Aslanov'un altın dişlerini söktüler. Uzun boylu insanları, ağızlarına, burunlarına daha iyi tekme atabilmek için diz çökmeye zorluyorlardı. Esirlerden biri böğründen kurşun yarası almıştı. Zavallının yarası fena oldu, adam bakımsızlık yüzünden öldü*" (Paşayeva-Memmetova, 2013:142).



Yakınları Öldürülenlerin Feryadı

Samet kızı Neneş Selimova (1930 doğumlu)'nın anlattıkları: *"Hocalı'nın işgali sırasında üç oğlum – Bahadır oğlu Fahrettin Selimov, Aras Selimov ve Mikail Selimov; kızlarım –Bahadır kızı Şehla Selimova ve Humar Selimova; eşim Mikail oğlu Bahadır Selimov kurtarılamadı. Bahadır'la Mikail ormanda katledilmiş. Beni, Aras'ı, Fahrettin'i, Şehla'yı (üç çocuğuyla beraber) ve Humar'ı Ermeniler Askeran*

yakınlarında yakaladılar. Ermeniler oğlum Aras'ı gözlerimin önünde doğradılar ve beni onun etinden yemeğe zorladılar. Üç gün bir çiftlikte tutsak edildikten sonra esir değişimi yapıldı ve serbest kaldık” (Paşayeva-Memmetova, 2013:147).



Hedef Alınan Bir Bebek

Hocalı Soykırımı sırasında 8 yaşında olan Hatıra Oruçova yaşadıklarını şöyle anlatmıştır: *“Babamı annemi ve 6 yaşındaki kızkardeşimi gözlerimin önünde öldürdüler. Bana da kurşun isabet etti. Vücudumdaki kurşun yarası çoktan iyileşse de, gözlerimle gördüklerimin yarası asla iyileşmeyecektir...”* (Paşayeva-Memmetova, 2013:156).

Ramil Hasanov: *Ermeniler gelince ormana kaçtım. Üç gün ormanda aç susuz kaldım. Susuzluktan ölmek üzereydim. Mecbur kalınca çok kar yedim* (Paşayeva-Memmetova, 2013:156).

Fuat Gülmemetov (Hocalı katliamı sırasında 4 yaşında idi), *Ermeniler tabancayla beni ayağımdan vurdu.*



Yaralı Kurtulabilen Çocuk

Azerbaycan'ın Hocalı kasabasında 1992'de Ermeni askerleri tarafından gerçekleştirilen katliamın canlı tanıklarından olup Hocalı'da yaşayan Canan Orucov, özellikle kadın ve çocukların bulunduğu çok sayıda insanın katledildiğini anlatmıştır. Onun 16 yaşındaki oğlu kurşuna dizilmiş, 23 yaşındaki kızı, ikiz çocuklarıyla birlikte ve 18 yaşındaki diğer kızı rehin alınmıştır. Seriyye Talibova, 4 Ahıska Türkü'nün ve 3 Azerinin kafasının kesildiğini belirtmiştir. Anne-babalarının gözü önünde çocuklara işkence yapılmış ve hunharca öldürülmüşlerdir. Azeri askerlerin gözleri çıkartılmıştır" (İbayev, 2011:89).

Hocalı'da yaşayan Senuber Elekberova, Nahçıvanık Köyünde kadın, çocuk ve yaşlı cesetlerden oluşan bir tepeyi hiç unutmayacağını anlatır. Bu köyde, pusuda iki kızı öldürülmüş, kendisi ise yaralı kurtulmuştur. Ayrıca bu köyden 200 Azeri rehin alınarak götürülmüştür (İbayev, 2011:90).

Bunlardan, Hüseynova Mehriban Allahverdi kızı, Hocalı'nın işgali sırasında 3 çocuğu ile birlikte rehin alınmıştı. Esaretten serbest bırakılan, Mayıl Memmedov'un anlattığına göre, kendisi Mehribanı çocukları ile birlikte Erivan kentinde soruşturma Tacridhanası'nda görmüştü; fakat sonradan Şuşa şehrine gönderilen Mayıl'ın onlardan hiçbir haber alamadı. Ermeni tarafı, bugüne kadar inkâr ediyor, onların hayatlarına ya da akıbetlerine dair bilgileri günümüze kadar gizlemektedir.

Diğer bir kadın, Hüseynova Tamara Salih kızı, 26 Temmuz 1992'de Tovuz ilinin Alibeyli köyünde ermenilerce rehin alındı. Kardeşi Akif Hüseynov ablasını

bulmak, ona ulaşmak için birkaç defa ermeni tarafı ile yaptığı görüşmeler sırasında Tamara Hüseynova'nın Berdrayonunun Paravakar köyünde olduğunu kanıtladı. Ermeni Alaverdian Şamir Alekseyeviç adlı şahıs da, Akif Hüseynov'a telgrafla, ablası Tamara'nın rehin olduğunu doğruladı. Ayrıca, Tamara'nın rehin olduğu, esir ve rehinelerin kurtarılması kayıp kişilerin aranması için kurulan uluslararası çalışma grubu tarafından da teyit edildi; fakat Tamara'nın esaretten sonraki kaderi bugüne kadar aydınlatılamamıştır.



Katledilen Çocuk ve Yaşlılar

Bir diğer vahim olay da Ermenilerin çocukların organlarını çıkararak pazarlamalarıdır: 24 Temmuz 1993'de rehin alınırken 3 yaşındaki Şövgi Haganioglu Aliyev'in kol kemiği Hankendi'nde ermeni doktorları tarafından çıkartılmıştı. Sonra da çocuk sakat kalmıştır. Kelbecer ilçesinin işgali sırasında rehin Gülcamal Kuliyeva'nın yeni doğmuş oğlu Arzu Hacıyev'e Ermeni doktorunca yasak olan iğneler yapıldı (31.03.1993) sonra da çocuk ömür boyu sakat kaldı ve 2003'te 10 yaşında vefat etti. Ermeniler 15 yaşındaki rehine Nezaket Memmedova'nın gözleri önünde babasına korkunç işkenceler yapıp, onun kulaklarını kestiler. Kızı ise 4 bin Rus rublesi karşılığında sattılar. Ağdam'dan rehin alınan Keklik Hesenova'ya korkunç işkenceler yapıldı, çivi kelpeteni ile 16 dişini çıkardılar. Yine, yaşlı kadın

Şerhiye Şirinova'nın 8 altın dişini çivi kelpeteni ile çekildi. Altı ay boyunca işkenceler gördü. Hocavent'in Karadağlı köy sakini Hakikat Yusuf kızı Hüseynova, Ermenilerin 1992 Şubat'ında aynı köyden aralarında kadın ve çocuk da olan 10 kişiyi diri diri yaktıklarına şahit olmuştur.



Yaralı Bir Bebek Ve Katledilen Çocuklar

İmaret Memişova, Kelbecer ilçesinin işgali sırasında iki çocuğu ile rehin alınmıştı gözleri önünde sekiz yaşındaki oğlu Taleh'i Ermeniler kurşuna dizmiş cesedi de yakmışlar. Sonra İmaret ve 10 yaşındaki diğer oğlu Yadigar ve daha birçok çocuk ve yaşlıları Hankendi'ne götürmüşler ve işkence yapmışlardır. Bunlar, esir ve rehin alınan Azerbaycan Türklerine karşı işlenen suçların bir kısmıdır. Ermenistan, uluslararası hukuk normlarını açıkça çiğnemiştir. Oysa ki, 1949 yılında kabul edilen Cenevre Beyannameleri ve ek protokoller, vesayet altında bulunan şahıslara karşı zor kullanımını ve savaş zamanı işkence yapılmasını yasaklamıştır. 1984 yılı BM beyannamesine göre denetim mekanizması olarak işkence aleyhine komite oluşturulmuştu. (İbayev, 2011:92)



Arazide İnsan Cesetleri



Yakınlarını Kaybedenlerin Feryatları

Füzûli bölgesi Kürtmahmutlu köyünden Mürvet Ağayev, oğlu ile birlikte esir alınmış, sonra oğlu, kendisinin gözü önünde öldürülmüştür. Kendisi de acımasızca dövülmüş kulakları kesilmiş, elleri telle bağlanmış, ağaçtan asılarak ayakları altında ocak yakılmış ve ayakları da yanmıştır (İbayev, 2011:94). Refik Kuliyeve, rehin alınmış ve sonra serbest bırakılmıştır. Onun gözleri önünde 30 sivilin öldürüldüğünü, diğerlerinin işkence ve acılara maruz kaldığını anlatmıştır. İnsanların kızgın demirle göğüsleri yakılmış, yanan ağaçla dövülmüş, ağızlarına yanan kömür konmuştur (İbayev, 2011:94).

Vladimir Şuşev, rehin alınıp özgür bırakılmıştır. Onun annesini, kız kardeşini ve yatalak hasta olan kardeşini kurşuna dizmişlerdir. Şuşa bölgesi Kuşçular köyünde yaşayan Niyaz Zeynalov, köyleri işgal edildiğinde (Şubat 1992), yaşlı annesi ve köydeki birkaç ihtiyarın canlı canlı yakıldığını, esaret altındakiler arasındaki Şemkirli, bir erkek çocuğun kafasının kesildiğini gördüğünü anlatmıştır. Benzer işkencelere uğrayan daha çok kişiler olduğuna dair kayıtlar vardır (İbayev, 2011:95).



Ağır Yaralı Bir Çocuk

Moskova “Anım Hakları’nın Korunması Merkezi”nin, Hocalı’nın işgali sırasında insan haklarının toplu olarak çiğnenmesine ilişkin şu bilgileri vermiştir: “Mülteciler, Ermenilerin pususuna yakalanmış ve kurşuna dizilmişlerdir...Dört gün boyunca Ağdam’a 200 ceset getirilmiş, onlarca cesede işkence edildiği belirlenmiştir.” Dört cesetin kafa derisi soyulmuş, bir cesedin kafasının kesildiği ortaya çıkmıştır. Ağdam’da 181 ceset (51 kadın ve 13 çocuk olmak üzere 130 kişi) adli tıptan geçirilerek 151 kişinin ölümüne kurşun yarasının, 20 kişinin kurşun parçasının, 10 kişinin ise ölümüne kaba aletle vurulmanın neden olduğu anlaşılmıştır...Ağdam’da sağlık treninin kayıt defterinde kayıtları bulunan 598 kişinin vücuduna zarar verildiği ve donduğu ortaya çıkarılmıştır. Aralarında canlı insanın kafa derisinin soyulduğu da belirlenmiştir. (İbayev, 2011:91).

Nihayet, bu katliam Ermenilerin gaddarlığını, insanlığını lekeleyen hareketleri gözleri ile gören bu vahşiliklerin şahidi Rusya federasyonu Baş İstihbarat İdaresinin Albayı V. Savelyev’i de üzmüş ve sarsmıştır. O: “*Ben bütün bunları biliyorum. Her şey gözlerimin önünde oldu. İnsanların, çocuk ve kadınların, hamile kadınların kurşunlanmış bedenlerini unutamam. Bırakın, Azerbaycanlılar beni bağışlasın ki, bütün bu kanlı ve amansız hadiseler olurken elimden hiçbir şey gelmedi. Sadece on dokuz sayfalık raporu hem Kremlin’e, hem Savunma Bakanlığı’na, Baş İstihbarat İdaresine gönderdim. Okuyun dedim. Biz Ruslar subaylarının şerefi, görün nasıl lekelendi. Bu oyunlara Rus subaylarını göndermekle onları alçalttılar, şereflerine lanet damgası vurdular. Ben, on adımdan kurşun yarasından can veren sekiz, dokuz kıza hiç yardım edemedim...*” (Aziz, 2013:173:174).



Katledilen Bir Yaşlı Erkek

EK II

Konferanslar

“Hocalı Soykırımı 1992”, Konuşmacı: Ganire Paşayeva, Azerbaycan Milletvekili,
Yer; Beykent Üniversitesi, Taksim Yerleşkesi, Sıraselviler cad No:65, 28 Şubat
2012, Saat: 10.30, İstanbul.



“Ermeni Mezalimi”, Konuşmacı: Tenzile Rüstemhanlı, Azeri Kadınlar Birliği Başkanı, Konferans Yeri: İstanbul Üniversitesi Avrasya Enstitüsü, 13.04.2013, Saat: 16.00, Bayezit İstanbul.

Konferans, sunucunun konuşması ve takdimi ile başladı. Ardından, Ermenilerin Azerilere yaptıkları zulümler videodan (ben de video'nun bir kopyasını aldım) izlendi. Videoda dikkatimi fazlasıyla çeken şey ise, kameramanın ağlaması ve devamlı “Allah, Allah” diye inleyişi idi ve tabii ki en vahimi, ölü çocuk cesetleri..

Prof. Dr. Metin Karaörs ilk başta konuşmasını yapıyor. 7 bağımsız Türk devletimizin olduğunu; fakat paramparça olduğunu söylüyor, dil birliğimizin olmadığını altını çiziyor. Kartal benzetmesini yapıyor, Azerbaycan için Batı Türklüğünü taşıyor. Biz kimseye soykırım yapmadık diyor. Şarlroman binlerce Türk'ün gözlerini kör etmişti. Moskov zulmü, Ermeni mezalimi, zulüm olmasaydı bir milyara yakın Türk olacağımızı söylüyor. Onun düşüncesine göre gerçekleri söyleyemiyoruz.

Kürsüye Tenzile Hanım geçiyor. Ermeni mezaliminin milli bir mesele olduğunu söylüyor. “Sabır lazım dinlemek için, içim yanıyor” diyor ve ekliyor: “İbretten, kinden uzak durarak, sakince adaletle konuşmaya çalışacağım. Ermeni propagandasında hep yalanlar vardı. Ermeni meselesi 1914 ve 1920 tarihleri arasında Güney Kafkasya'da yaşanan soykırımı ve Hocalı soykırımıdır diyor. Kendisinin iktisatçı olduğunu; ama soykırımdan sonra bu konunun çok ilgisini çektiğini söylüyor. “Ermenilerin derdi neydi?” bunu araştırmak istermiş önce ve Türkleri öldürdüklerini anlatmışlar kendisine, dolayısıyla araştırmak istemiş ve doktorasını yapmış. Türk milleti sadece Ermeni meselesi ile değil de Türklükle sınav aşamasındadır diyor. Çarlık Rusyası kuvvetleri bu dönemde Azerilerin üstüne gitmişler ve Doğu Anadolu'ya girmenin gerektiğini söylemişlerdir. Sesi titreyerek anlatmaya devam ediyor. Tenzile Rüstemhanlı (Azerbaycan-Türk Kadınlar Birliği Başkanı) Rusya'nın denizden denize projesi olduğunu söylüyor.

21 Mart 1828 bayram akşamı Çarın imzasıyla Türk'ün yaşadığı Ermeni vilayeti yaratılır. Ermeniler yurtdışından göç ettirilmiştir ve azınlıklıdır. İngiltere, Fransa ve Rusya'nın desteğini almışlardır.

24 Nisan sözde Ermenilerin soykırımı günü Ermeni çeteleri, Van'da Erzurum'da yıkıp dağıttılar. (ağlayarak konuşuyor). Komitelerin kapatıldığı gündü çünkü tehcir kanunu Mayıs'ta çıkmıştır...Komiteler Azeriler Türk ve Müslüman oldukları için kastetmişlerdir. Amaçları Müslümanları bölgeden uzaklaştırmaktır. Bu soykırında 12.000 adam katledilmiştir, bir günde 1918'de insanları toplu halde gömmüşlerdir. Yakup Mahmudov toplu mezarları açmıştır ve işte gerçek soykırım budur. Dünya soykırımını insanlık suçu olarak söylese, (kişi bile söylese soykırımdır) 1953'te Türkiye sınırında Ahıskahılar da ayrı şekilde zulüm görmüşlerdir. 1 milyona yakın Azeri soykırımı gerçekleşmiştir.

1918'de Kafkaslarda Ermenileri planlı programlı şekilde Azerbaycan topraklarına yerleştirerek, Ermenistan kurulmuştur. Garbaçov'un eliyle 300.000 Azerileri Şubatta herşeyi ellerinden alarak göç ettirildiğini söylemektedir. Amaç Karabağ'ı ele geçirmek idi. Peki, neden Hocalı bölgesi? Bu görüntüler insanlığın yüz karasıdır, amaçları nedir? Amaçları, her geçen gün biraz daha Türklerin gözlerini korkutmaktı, dolayısıyla işgali tamamlamışlardır. 7 bölgesi de kanlı şekilde işgal edilmiştir. Amaç Barış masasında 7 bölgeyi zorla razı ettirmektir.

1918'te başlayan katliamlarda biz istesek de istemesek de beraber hareket etmek zorunda olduğumuzu söylemektedir. Azerbaycanlıların Milli Aydınları yardım istemiştir. Osmanlı parçalanma döneminde dahi o milli nur, Enver Paşa, Azerbaycandaki vaziyetin önemini farketmiştir. Azerileri yok olmaktan böylece kurtardık. Bugün Karabağ'da şehit olanlarımızla koyun koyuna oldukları görülmektedir. Tenzile Hanım, konuşması bitinceye kadar bir yudum su içmemiştir.

Bakü'de kardeş kömeği derneği kuruldu. (Benim dahi bu sırada gözlerim doldu) Hiçbir millet geçmişine takılmamalı tabii ki diyor, ancak geçmişini bilmeyen, geleceğini bilemez demektedir. Dünya'da Türk olmak zordur diyor Tenzile Hanım; ama devam ediyor "Allah'ım iyi ki beni Türk yaratmışsın!!Türk milleti kesinlikle katliam yapmamıştır".

"Soykırım yapan zihniyet Kayseri'de Bursa'da patrikhane yapmasına izin verir miydi peki?" diye soruyor. "Bizim olana yapmak için bunları önce konuşsunlar diyor. Milletın güzel yüreğine yaklaşan bu insanlar bizim duygularımızı istismar etmesinler. Ermenistan'da bir tane dahi Türk Azeri yok! Ama Azerbaycan'da Ermeni

dilinde kasetler, TV programları ve Ermeni okulları vardı diyor. Teşekkür ediyor ve bitiriyor konuşmasını..

EK-III

Yerinden yurdundan Göç Edenler





