

T.C
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HALKLA İLİŞKİLER VE TANITIM ANA BİLİM DALI
TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

FOTOGRAFİK İMGE VE BASIN FOTOĞRAFLARINDA
ALIMLAMA

YAZAR
ESTEL ŞAHİN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ANKARA - 2020

T.C
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HALKLA İLİŞKİLER VE TANITIM ANA BİLİM DALI
TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

FOTOGRAFİK İMGE VE BASIN FOTOĞRAFLARINDA
ALIMLAMA

YAZAR
ESTEL ŞAHİN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. ŞEBNEM PALA GÜZEL

ANKARA – 2020

ORJİNALLİK RAPORU



BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER
ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS / DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Tarih: 25/06 / 2020

Öğrencinin Adı, Soyadı : ESTEL ŞAHİN
Öğrencinin Numarası : 21320058
Anabilim Dalı : HALKLA İLİŞKİLER VE TANITIM
Programı : HALKLA İLİŞKİLER TEZLİ YÜKSEK LİSANS
Danışmanın Adı, Soyadı : PROF.DR. ŞEBNEM PALA GÜZEL
Tez Başlığı : FOTOGRAFİK İMGE VE BASIN FOTOĞRAFLARINDA ALIMLAMA

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans/Doktora tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam91. sayfalık kısmına ilişkin, 21. / 05. / 2020 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafındanturnitin..... adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % ...12....'dır.

Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. Beş (5) kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

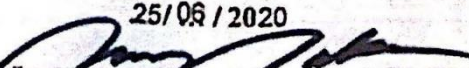
"Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını" inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci İmzası :


ESTEL ŞAHİN

Onay

25/06 / 2020


Öğrenci Danışmanı Unvan, Ad, Soyad,
Prof. Dr. Şebnem PALA GÜZEL

İmza

ÖZET

Bu araştırmanın odağında iletişim ve hukuk fakültesinden iki grup öğrencinin Türkiye'deki mültecilerin yer aldığı basın fotoğraflarına yükledikleri anlamın incelenmesi yer almaktadır. Alımlama kuramından yola çıkarak, özellikle Roland Barthes'ın fotoğraf kavramları, *studium ve punctum*, mültecilere ait görsel imgelere yönelik anlamları nasıl üretip, yeniden ürettiklerini incelemeyi amaçlamaktadır. Tezin ana savı bu iki yorumlayıcı gruba söz konusu kavramlar anlatıldığında anlamlandırma sürecinin hatırı sayılar ölçüde değişeceği'dir.

Bu tezin metodolojik yönelimi niteliklidir. Çalışma, katılımcıların düşüncelerine odaklanmak amaçlandığı için benimsenen veri toplama tekniği odak grup görüşmeleri olmuştur. Katılımcılar imgelerin pasif alımlayıcı olmalarından çok fotoğraf, fotoğrafçı ve gönderge çerçevesinde alımlama sürecinin aktif katılımcıları olarak değerlendirilmiştir. Dolayısıyla, katılımcılar, seçilmiş fotoğrafların çerçevesinin içinde ve dışında kendi düşünümsele ve özdüşünümsele anlamlarını inşa eden ve duygulanımı dile getiren aktif anlam üreticileri olarak değerlendirilmişlerdir.

Bu çalışmadaki fotoğraflar, *Yılın Foto Muhabirleri Dergisi*'nden seçilmiştir. Çalışmanın temel eksen oluşturan *studium punctum* gibi fotoğraf kavramları, alımlayıcıların, fotoğrafları nasıl bir süzgeçten geçirdiklerini ve kavramlarla karşılaşmadan önce ve sonrası ortaya çıkan farklılıkları görmemizi sağlamıştır.

Sonuç olarak, belli bir bağlamda foto muhabirinin çektiği "o an", bir başka zamanmekanda katılımcıların yalnızca özdüşünümünü değil, ötekinin farklılığına yönelik farkındalığını da harekete geçirmiştir. Katılımcılar, Barthes'ın kavramları aracılığıyla basın fotoğrafları üzerine düşünerek, mültecilere ait anlatılar yaratarak, onlara yönelik derin bir anlama geliştirmeye çabalamıştır.

Anahtar Kelimeler: *Göçmen, Mülteci, Alımlama, Studium ve Punctum, Basın Fotoğrafları*

ABSTRACT

The focus of this research is to examine the ways in which two groups of students from communication and law faculties. attribute meaning to the press photographs of refugees in Turkey. Drawing on reception theory, the thesis aims at exploring how the meaning produced and reproduced through visual images of refugees via Barthes' concepts of photography, *studium* and *punctum*, in particular. Thus, the main argument of this thesis is that the meaning generation process will change considerably before and after these concepts are introduced to this two interpretive groups.

The methodological orientation of this thesis is qualitative. As the study aims at reflections of the participants, the technique adopted in collecting data is focus group interviews. The participants are not viewed as passive receivers of images within the frame of photographer, the photograph, and the reference, but rather, active participants of the reception process. Thus, they are taken as active meaning-makers who construct their reflective and self reflective meaning and expressing affection inside and out of the frame of the selected photographs.

The photographs of refugees were selected from *Photo Journalists of the Year Book*. The concepts, such as *studium* and *punctum*, which constituted the main axis of the study, allowed us to see how the participants built their creative meanings of the photographs before and after encountering the aforementioned concepts.

As a result, the decisive moment which was captured by photojournalist in one context triggered not only the self-reflection of the participants but also the awareness of the difference of the Other in another timespace. By contemplating on the press photographs via Barthesian concepts, the participants, creating narratives about them, tried to develop deep understanding towards the refugees.

Keywords: *Immigrant, Refugee, Reception, Studium and Punctum, Press Photos*

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	I
ABSTRACT.....	II
KISALTMALAR.....	III
GİRİŞ	1
BÖLÜM I. FOTOĞRAFİK İMGE: DENEYİM ve ALIMLAMA	7
1.1. Anlamli Bir Metin Olarak Fotografik İmge.....	10
1.2. Fotografik Deneyim ve Alımlama	13
1.3. Basın Fotografik İmge İlişkisi.....	16
BÖLÜM II. GÖÇ , FOTOĞRAF ve MEDYA.....	20
2.1. Kavramsal Açıdan Göç Olgusuna Bakış.....	20
2.2. Göç Fotoğrafi ve Medya.....	25
BÖLÜM III. YÖNTEM	28
BÖLÜM IV. BULGULAR VE YORUM	34
SONUÇ.....	63
KAYNAKLAR.....	69
EKLER 1.....	72
EKLER 2.....	76

ISALTMALAR

M:Moderatör

İFK : İletişim Fakültesi Kadın Katılımcı

İFE : İletişim Fakültesi Erkek Katılımcı

HFK : Hukuk Fakültesi Kadın Katılımcı

HFE : Hukuk Fakültesi Erkek Katılımcı



GİRİŞ

Fotoğraf insanlık tarihine 19. yüzyılın armağanıdır; ortaya çıkışı teknolojinin yeni icatlarla yaşamı dönüştürdüğü; sanatın yeniden tanımlandığı; yeni yeniden-üretim ve çoğaltma tekniklerinin ortaya çıktığı bir döneme rastlamıştır. O dönemden bu yana fotoğrafı çeken, çekilen ve fotoğrafa bakan üçgenindeki ilişki ve etkileşim de radikal bir biçimde dönüşmüştür.

Fotoğraf tarihe tanıklık eden bir kayıt aracı ve bellek olmanın ötesinde, bir belge olarak kabul edilebilir. Bellek olma niteliği fotoğrafa toplumsal ve politik soruşturmanın kaynağı olarak da bir işlev yükler. Fotoğraf tekniği, bakımından kendisine has bir ortam ve özel bir algı oluşturmuş, ilgi çekmiştir. Fakat fotoğrafın üzerindeki esrarengiz durumun ortadan kalkması, fazla zaman almamıştır. İlk yıllardan itibaren sanattan belgeye, haberden reklama, bir çok disiplinde ve sıradışı türler üreten bir alan olması, fotoğrafa ilgi duyanların sayısının hızlı bir şekilde artmasına yol açmıştır.

Bazin (2011:15) plastik sanatların “çıkış noktasının estetik kaygılardan çok, psikolojik isteklerden kaynaklandığı” iddia ederken, bu süreci ‘benzerliğin öyküsü’ ya da ‘gerçekliğin öyküsü’ olarak tanımlar. Fotoğraf da bir sanat dalı olarak bize “gerçekliğin bir öyküsünü verir. Öte yandan Benjamin’e göre (2002:53), sanatın yeniden üretim sürecinde de bir dönüşüm gerçekleşmiştir:

“Fotoğrafla birlikte insan eli, resmin yeniden-üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlerinden kurtuldu; bu yükümler artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildi. Gözün algılaması, elin çizmesinden çok daha az zaman aldığından, resim aracılığıyla yeniden-üretim süreci, konuşmayla atbaşı gidebilecek hıza erişti” (Benjamin,2002:53).

Resimsel yeniden üretimin bir parçası olan fotografik imge, gerçekliğin birebir sureti sayılabilir. Fotoğraf, bir analog yapay bellek olarak gerçeklikte var olanı kayıt etmektedir; nesneyi kaydediyor olması kâğıda yansıyan suretin gerçekliğin birebir yansıması olduğu illüzyonu yaratsa da, bu sadece gerçekliğin kopya edilmesi anlamına gelir. Bu bakımdan fotoğraf çerçevesine yansıyan her görüntü zamanmekândan kopuk bir gerçeklikten ibaret olacaktır.

Fotoğraf, gözün gördüğünün zaman mekânda iki boyuta hapsedilmiş bir suretidir. Barthes'a göre (2014:104), fotoğraf "o anda orada bulunmanın adeta bir sertifikası"dır. Fotoğrafın bu vaadi kusursuz portreler resmeden ressamın yeteneği ile karşılaştırıldığında oldukça mekanik süreci imler.

Medyanın temel olarak iletişim alanında, insanın ilk çağlardan başlayarak toplumu bir şekle bürümeye çok çeşitli yöntemler kullandığı söylenebilir. İlk olarak işaretlerle sonrasında ses ile devam eden günümüzde, teknolojinin kullanımıyla kitle iletişimine dönüşmüştür. Savaş da olduğu gibi iletişimin gelişiminde de teknoloji önemli bir araç olmuştur. Türkiye'nin almış olduğu yoğun göç sonrası, yapılan araştırmalar sonucunda özellikle Suriye iç savaşı ile artış gösteren mülteci sorununu da beraberinde getirmiştir. Özellikle Türkiye gündemine yerleşen mülteci sorunu basında da özellikle görüntülerle birlikte önemli yer bulmaktadır. Basına daha çok foto muhabirleri aracılığıyla taşınan bu mülteci fotoğraflarının hangi koşullarda çekildiği kadar alımlayıcılar üzerindeki yarattığı duygulanım da önemli bir konudur. Alımlayıcıların, gördükleri basın fotoğraflarından yola çıkarak mültecileri algılama biçimleri; içinde buldukları koşulları değerlendirme ve fotoğrafı topyekün anlamlandırma biçimlerinin ortaya konulması bu çalışmanın temel amacıdır.

Flusser (2005:33), fotoğraf çekenle paleolitik dönemde tundrada avının peşine düşen insan arasında bir analogi kurmakta; fotoğraf çeken bir avcıya benzetmektedir: "Bir kişiyi elinde fotoğraf makinasıyla gördüğümüzde, bir tür avlanma davranışına tanık oluruz. Bunlar paleolitikçağda tundrada avlanan bir kimsenin hareketleridir. Fark ise, fotoğrafçının oyununu çalılıkların yerine onun avlanma davranışlarını da belirleyen bu içinde olduğumuz yapay ortamda oynamasıdır" . Flusser bu yaklaşımında, fotoğraf üretmenin hiç bitmeyecek bir değişiklik ve uygulama ile sürdürülebilirliğini düşünmektedir. İnsan yaşamı var olduğu sürece çevresini gözleyecek, izleyecek, kaydedecek ve paylaşacaktır. Teknolojinin sunduğu olanaklarla birlikte görsel kültürün fotografik görüntüleme davranışını giderek seri üretime dönüştürmesiyle insanın bu davranışından vazgeçmesini beklemek olanaklı görünmüyor. O halde giderek genişleyen bu fotoğraf dağarcığının nasıl algılandığı ve anlamlandırıldığı çok daha önemli bir sorun alanı olarak önümüzde durmaya devam edecektir.

Bu tespitten hareketle fotoğraflarda algılanım ve duygulanımın ortaya konulması mülteci sorunu ekseninde bir kalkış noktası olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla araştırmada, Türkiye’de mültecileri yansıtan basın fotoğraflarının alımlayıcılarda yarattığı duygulanımın belirlenmesinin mültecilere yönelik algılanım ve duygulanımın ortaya konmasında önemli bir metin dağarcığı olabileceği öncülünden yola çıkılmaktadır. Fotoğraflardaki anlama yönelen alımlayıcıların üniversitede okuyan gençler olması anlamlandırmadaki farklılaşmayı da gözlemlene fırsatı sunacağı beklentisinden yola çıkmıştır.

Ayrıca yapılan çalışmanın bir diğer amacı; Türkiye’de bulunan mültecilerin basına yansıyan fotoğraflarının Roland Barthes’ın fotoğraf üzerine iki kavramı – *studium* ve *punctum*- çerçevesinde alımlayıcılara sunulması sonrasında, anlamlandırmanın nasıl gerçekleştiğinin tespit edilmesidir.

Araştırmanın metodolojik eksenini nitel araştırma geleneğine yaslanmaktadır. Mültecilere yönelik algının ortaya konulması için mültecilerin foto muhabirlerinin bakış açısından çekilen fotoğraflarına odaklanılmaktadır. Çalışmada foto muhabirlerinin çektiği bu fotoğrafların, onları algılayan ve alımlayanlar tarafından nasıl “okunduğu” ve anlamın okurun beklenti ufkunda nasıl “yeniden yazıldığı” ortaya konulmaktadır. Böylelikle alımlayıcıların mültecilere yönelik öznel fikirlerinin, duygularının katıldığı mülteci algısının fotoğraf dolayımıyla ve fotoğraf kavramlarıyla ortaya konması hedeflenmiştir. Öte yandan anlamlandırmanın farklı bir kavram seti aracılığıyla farklılaşıp farklılaşmadığını ortaya koymak üzere, alımlayıcılara Roland Barthes’ın fotoğraf üzerine bilinen iki kavramı - *studium* ve *punctum*- ile ilgili bilgiler verilmiştir. Bu çerçevede yapılan alımlama sonucunda anlamlandırmada ortaya çıkan farklar da serimlenmiştir.

Başka bir deyişle, bu çalışma haber fotoğrafçılığının görsel analizinde yararlı bir araç olan alımlama çalışmalarına yaslanmaktadır. Fotoğraf çalışmaları alanında metodoloji her zaman önemli bir unsur olarak değerlendirilse de, fotoğrafın alımlanması; fotoğrafla iletişim kuranların görüntüleri değerlendirme ve anlamlandırma biçimleri üzerine sistematik çalışmaların sayıca azlığından söz etmek mümkündür. Dolayısıyla bu çalışma, okur merkezci alımlama yaklaşımlarından oluşan arayüzde, fotoğrafı çeken, fotoğraf ve fotoğrafa bakan arasındaki etkileşimi sorun alanına dâhil etmektedir. Bu sorun alanında fotoğrafa kimi kavramlarla yönelindiğinde, yaratıcı bir fotoğraf okuma sürecinin nasıl gerçekleştiğinin gözlemlenmesi görüşme tekniğiyle mümkündür. Nitekim bir yaklaşıma göre araştırmalarda

yaygın kullanılan veri toplama tekniklerden biri olan görüşme ya da mülakat; yarı yapılandırılmış görüşme soruları sorduğu ve karşısındaki kişinin sorulara yanıtlar verdiği amaçlı bir söyleşidir (Kuş, 2003:50). Görüşmenin diğer bir tanımı ise, önceden belirlenmiş ve ciddi bir hedefe yönelik yapılan, karşıdakine soru sorma yöntemiyle yanıtlar alan etkileşime dayalı bir iletişim sürecidir. Tanımda geçen belirtilen süreç, bu karşılıklı yapılacak iletişimin süreğen ve dinamik yapısını ifade eder. Bu dinamik yapı, karşılıklı bir etkileşime dayalı bir bağ kurmayı gerektirir (Yıldırım&Şimşek, 2005:119-120). Bu saptamadan hareketle araştırma odak grup görüşmesi yoluyla alımlamaya dayalı bu dinamik yapıyı gözlemlemeyi de hedeflemektedir.

Her bakma edimi bir anlam beklentisiyle yüklüdür. Anlam beklentisi şüphesiz bir açıklama yapılması isteğinden ayrı tutulmalıdır. Bakan biri, sonradan açıklama yapabilir; fakat herhangi bir açıklama yapılmasından önce, görünümünün neyi dışavurmak üzere olduklarına dair bir beklenti söz konusudur... Görünümünde okunabilen her şeyin hâlihazırda zaten var olduğunu, ama farklılaşmamış bir biçimde var olduğunu ifade edebiliriz. Farklılığı sağlayan, seçenekleriyle birlikte arayıştır. Görülen şey, ifşa edilen şey, hem görünümünün hem de arayışın çocuğudur” (Berger&Mohr, 2007:109-110).

Alımlama ile ilgili kuramsal yönelimlerin en önemlisi alımlama estetiğidir. Anlamın merkeze alındığı kuramda, anlamın kaynağının yazar mı eser mi, okur mu olduğu sorun olarak ele alınır. Bu kuramda okur merkeze alınmaktadır.

Eco (1991:27), alımlama estetiğinin, asırlar boyunca kendisine getirilen yorumlarla zenginleştiğini ileri süren yorumbilim geleneğine yaslandığını ifade etmektedir. Yapıtın sahip olduğu toplumsal etkiye bağlı tarihsel süreç içinde, alımlayıcıların beklenti ufku arasındaki bağıntının varlığı vurgulayan düşünür, metne getirilen yeni alımlayıcıların yeni yorumlarının, metnin taşıdığı derin amaçla ilgili bir varsayımla bağıntısının da yadsınmadığını görüşündedir (Eco (1991:27). Eco, okurun yorum süreçlerine odaklanırken yazınsal yapıtın, okurun katılımı ile anlamın tamamlanacağı fikrini ileri sürmüştür Dolayısıyla, yazarın ortaya koyduğu metin ile okurun metinde kurduğu anlamın etkileşimli bir süreçte nasıl üretici bir etkinlik haline geldiği vurgulamaktadır. Bu üretici yaklaşım yorumu da kapsar. Bu durum ancak yaratıcı bir etkinlikle gerçekleşebilir. Eco için okurun konumu en az yazar kadar ayrıcalıklı bulurken bu durumu “Okurun anlatı ormanında makul seçimler yapmalıdır” şeklinde değerlendirmektedir. Peki o halde fotoğraf anlatısı ormanında okur nasıl makul seçimler yapabilir?

Anlamlandırmanın alanı olan bir metnin sonsuz sayıda yoruma açık olabileceği düşüncesini ele alan Eco “yorumların sonsuzluğunun metinde mi, yazarda mi yoksa okurun amacına bağlı olduğuna henüz karar vermiş olmak anlamında olmadığını” görüşündedir. Yazarın niyetine bağlı olarak tekil anlamla tasarımılanan bir metnin sonsuz biçimde okunabilmesi okurların anlam ufkundaki karşılaşmadır çünkü aslında “bizi ilgilendiren, olası dünyaların ve bu dünyalarda yaşayanların ontolojisi değil (biçimsel mantık tartışmalarında saygı duyulacak, bir sorun), ‘okurun konumu’ olmalıdır (Eco,1995:122).

Sanatçının somut kişiliği ile yorumcunun kişiliği arasındaki bu kutuplaşma, bir sanat yapıtının süreğen gizil gücünü, yapıtın kendisinin açmış olduğu yorumların sonsuzluğu içine yerleştirme fırsatı verir Pareyson’a. Sanatçı, bir biçime yaşam kazandırmakla, onu sonsuz sayıda olanaklı yoruma yatkın kılar. Olanaklı diyoruz, çünkü “yapıt” yalnız kendisine getirilen yorumlarda yaşar ve “sonsuz” diyoruz, ama biçimin kendi verimlilik niteliğinden dolayı değil, tersine, bu verimliliğin ister istemez sonsuz sayıda yorumcu kişilikle karışılacağından ve bunların her birinin kendine özgü görme, düşünme ve varlık yolu olduğundan dolayı diyoruz (Eco,1992:213).

Araştırmada, mültecileri konu alan fotoğrafların örneklemini Türkiye Foto Muhabirleri Derneğinin her sene düzenlediği Yılın Basın Fotoğrafları Yarışmalarında ödül alan fotoğraflar 2015-2018 yılları arası esas alınarak, Türkiye’deki mülteci fotoğrafları seçilerek oluşturulmuştur.

Tezin birinci bölümünde fotografik imgenin ne olduğu ve ontolojisi üzerinde durulmuştur. Fotografik imgenin alımlayıcılar üzerinde yarattığı algılanım ve duygulanım potansiyeli ve imge kavramının taşıdığı çokanlamlılığı vurgulanmıştır. Fotografik imgenin biçimi ve tözünün tanımlanması farklı bağlamlarda nasıl anlamlandırıldığı sorunu tartışılmıştır. Aktarım sürecinde tarihsel sürecin işleyişi ve ilk haber fotoğrafından 20.yy basın fotoğrafçılığına kadar olan tarihsel süreçten bahsedilmiştir. Özellikle ülkemizde, basın fotoğrafçılığının oluşum ve gelişim süreci üzerinde durulmuştur. Araştırmanın ikinci bölümünde ise temel ekseni oluşturan mülteci ve göçmen kavramları tanımlanarak, bu kavramların anlam bakımından farklılıkları ve tarihsel süreci anlatılmıştır. Özellikle sığınmacı ve mülteci kavramlarında yapılan değişikliklerle birlikte, göç olgusunun ülkemizdeki görünümüleri üzerinde durulmuştur. Bu kavramlar çerçevesinde göç, fotoğraf ve medya ilişkisi değerlendirilmiştir. Medyanın göç ve mülteci fotoğraflarının sunuş şekli, fotoğrafların kullanımına nasıl ve neye göre karar verdikleri üzerinde durulmuştur.

Yöntem bölümünde, çalışma için seçilen yöntem açıklanmıştır. Nitel araştırmada görüşme tekniğinden ve planlanma sürecinden bahsedilmiştir. Yöntem bölümünün belirlenmesinde, alımlayıcıların duygu ve sözel değişimlerinin incelenebilmesi için görüşme yöntemi tercih edilmiş, koşullardaki değişime balı olarak görüşme ve odak grup görüşmesi kullanılmıştır. Yöntem belirlendikten sonra alımlayıcıların görüşleri bulgular bölümünde serimlenmiştir. Bulgular bölümünde, kavramsal çerçeve dâhilinde alımlayıcıların nasıl anlamlandırdıkları ve ne gibi değişiklikler ortaya çıktığı değerlendirilip yorumlanmıştır. Ortaya çıkan yorumlamalar neticesinde sonuç bölümü oluşturulmuş ve çalışma genel hatlarıyla değerlendirilerek sunulmuştur.



BÖLÜM I. FOTOGRAFİK İMGE:DENEYİM VE ALIMLAMA

“Bir kişi, yarın sanki kör olacakmışçasına fotoğraf makinesini kullanmalıdır.”

Dorothea LANGE

Fotoğraf kelimesi, Yunanca ‘photo’ışık ve Latince ‘graph’ çizmek, iz bırakmak sözcükleri birleşimden oluşmuş bir terimdir. Anlam bakımından, ışık yardımı ile iz bırakmak anlamına gelmektedir. Bu tanımlamalar ile fotoğraf için ön önemli şeyin ışığın var olmasıdır. Işığın olmadığı bir ortamda fotoğrafın varlığından bahsedilemez. Işığı kullanarak yüzey üzerinde hayali görüntünün gölgeler ve yansımalarla ilişkilendirilmektedir (Kılıç,2012:49). Bu iki unsur, nesne, yüzey ve ışık ve izdüşüm gibi öğelerle 19. Yüzyılda teknolojik gelişmelerle yeniden tanımlanır (Kılıç,2012:51). Yüzey üzerine düşürülen görüntüler “iki boyutlu”dur; “kağıt üzerindeki bu görüntü bir nesnenin başka bir yüzey üzerindeki hayali görüntüsüdür (Kılıç, 2012:52).

İlk olarak fotoğrafın tanımlamalarına değinildiğinde “Fotoğraf, doğada mevcut gözle görülebilen maddi varlık ve şekilleri, ışık ve bazı kimyasal maddeler yardımıyla ışığa karşı duyarlı hale getirilmiş film, kağıt veya her hangi bir madde üzerine saptayan fiziksel ve kimyasal bir işlemdir”.

Fotoğraf tarihte ilk olarak siyah beyaz, zaman zaman siyah beyaz arası gibi gri tonlarıyla ortaya çıkmıştır. Fakat renklerin ortaya çıkışı ile renkle tanışmalarının ve kullanmalarının tarihi fotoğrafın bulunuşundan çok daha önce olmuştur. Tarihte ki ilk insanlara ait mağara duvarlarındaki çizimleri dikkate alınmazsa, ressamların tabloları, dinsel amaçlı yapıların duvar süslemeleri binlerce yıldır renklerle serimlenmiştir.

Işıkla yazı yazma ya da ışık yardımıyla resim yapma yöntemi olan fotoğrafik ilk görüntü 1822 yılında Fransız mucit Joseph NicephoreNiepce tarafından gerçekleştirilmiştir Montel, (1972: 9), fotoğrafın icadı ile ilgili olarak 1826-27 yıllarını işaret etmektedir. 1827’ye kadar geçen süreç fotoğrafın baskısının geliştirilme süreci olarak görülebilir. Milattan Önce IV. Yüzyılda Aristoteles’e kadar uzanan fotoğrafın tarihsel süreci içinde birçok araştırmacının fotoğrafın bulunuşuna katkısı olduğu söylenebilir” (Bodur,2006:77-78).

Berger tarihsel süreci “fotoğrafın yadigârları olup bitenlerin izleridir” diye tanımlamaktadır. “Yaşayanlar o geçmişi benimserlerse, geçmiş insanların kendi tarihlerini yaratma sürecinin bütünleyici bir parçası olursa, o zaman bütün fotoğraflar yeniden canlı bir bağlama kavuşacaktır; hapsolmuş anlar olmaktan çıkıp zaman içinde var olmaya devam edeceklerdir (Berger, 2013: 72).

Fotoğraf ışık ilişkisinde ışığın fiziksel olarak incelenmesinde Leonarda da Vinci, Gimbastista Della Porta öncülerdir ve *Camera Obscura* üzerinde çalışmalar yaptıkları bilinmektedir. Fotoğraf makinesinin eski modeli olan bu karanlık kutularla gökyüzünü inceleme fırsatı yakalamışlardır. Kutunun içerisinde oluşan birçok görüntü giderek eğlencenin bir aracı haline gelmiştir (Bodur, 2006:77).

Bu aşamada asıl önemli olan kutunun içindeki görüntünün nasıl dışarıya çıkarılacağı merak konusu olmuştur. Bu nedenle, bilim insanları, ışığa duyarlı cisimleri incelemeye ve ortaçağ simyacılarının “Boynuz ay” dedikleri, gümüş nitrat ile gümüş klorürün özelliklerini daha ayrıntılı bir biçimde çözümlemeye çalışmışlardır. 1802’de İngiliz Thomas Wedgwood (1771-1805) ışık ile kimyasal özleri birleştirmiş ve uzun süre kalıcı olmasa da görüntü elde etmeyi başarmıştır (Bodur,2006:76-78).

Aloys Senefelder’de, kendi yönünden, bambaşka yöntemlerle, görüntüleri kopya etmek ve çoğaltmak için yeni bir yol bulmuştur: Litografi (taşbaskı) yukarıda da söz edildiği gibi görüntüleri kalıcı olarak elde yöntemini Fransız mucit Joseph Nicephore Niepce gerçekleştirmiştir. Fotoğrafçılık, ulaşım ve teknolojilerdeki gelişme ve değişmelerle birlikte kısa sürede geniş katılımcı kitlesine ulaşmıştır (Bodur,2006:77-78). Gelişim süreci içinde de fotoğraf uğraşanları sanatçılar ve tüccarlar olarak sınıflara ayrılmıştır. Eğer bu çok renkli dünyayı siyah-beyaz görmek istersek, onu siyah-beyaz sunabilen video, sinema, fotoğraf gibi araçlara başvurmamız gerekir. Dünyayı siyah beyaz olarak ve doğal karşılayarak seyrederiz.

Öyle ki, çoğu zaman dünyanın siyah beyaz ya da gri olmadığını dahi unuturuz. Gerçekten de çağdaş dünya tarihinin büyük bir bölümünü siyah-beyaz olarak hatırlamaktayız. (Bodur.2006:77-78)

Bir suretle gerçekliği yansıtan fotoğrafın alımlayıcıları için de aynı gerçekliği mi temsil etmektedir? Fotografik imgenin anlamlandırılma tarzları ilgili olarak Sontag (2008:191), kültür ve yaşam tarzı ile imge arasındaki anlamlı bir ilişki olduğu; bu unsurlardaki farklılığı fotoğrafı algılamada da farklılık doğuracağı sonucuna ulaşmaktadır.

“Fotoğraf makinesi, fotoğrafçıyı fotoğrafını çektiği insanlara karşı duyabileceği her türlü sorumluluktan kurtararak, ahlaki sınırları kaldıran ve toplumsal engelleri yok eden bir tür pasaporttur” (Sontag, 2008:51). O zaman fotoğraf, foto muhabirinin elinde daha meşru bir araç olabilir mi?

Fotoğrafın hakikat ile birlikte olduğu iddiasına yönelik en önemli sorgulamalardan biri Barthes’dan (1990:204) gelmiştir. Fotoğrafın anlamlandırılmasında güçlüğü ve hakikat iddialarına “deli doğru” gibi bir tezatla karşılık aramaktadır.

Fotoğrafın “yazgı”sı bu olmalı: Beni “gerçek tüm fotoğrafı bulduğuma inandırarak (kim bilir kaç fotoğrafta bir!) gerçeklik (“Bu oldu”) ile doğruluğun (“işte bu!”) işitilmedik kaynaşımını gerçekleştirir. Hem betimleyici, hem ünlemci olur; duyumsalın (aşk, acıma, yas, atılım, istek) varlığın güvencesi olduğu çılgın noktada görüntüyü taşır, Gerçekten deliliğe yaklaşır o zaman, “deli doğru”ya ulaşır (Barthes,199:204).

Fotoğrafın ele avuca sığmayan tekinsiz yönünü savunan Barthes için, fotoğrafı evcilleştirmenin iki yolu vardır onu sanat haline getirmek ve popülerleştirmektir:

Toplum, fotoğrafı uslandırmaya, durmamacasına kendisine bakan yüzde patlama tehlikesi gösteren deliliği yumuşatmaya çalışır. Bu konuda elinin altında iki yol vardır. Birincisi, fotoğrafı bir sanat yapmaktır, çünkü hiçbir sanat deli değildir. Fotoğrafçının tablo sözbilimine ve onun yüceltilmiş sergileme biçimine uyarak ressamla yarışmakta dayatması bundandır. Fotoğraf gerçekten bir sanat olabilir: kendinde hiçbir delilik kalmadığı, *noema*’sı unutulduğu, bunun sonucu olarak da özü bana etkimez olduğu zaman. Sinema fotoğrafın bu uysallaştırılmasının örneğidir — hiç değilse düşlemsel sinema, yedinci sanat olduğu söylenen sinema; bir film hileyle deli olabilir, deliliğin kültürel

göstergelerini sunabilir, hiçbir zaman doğası (resimsel koşulu) dolayısıyla deli değildir; bir sanrının tam tersidir her zaman; yalnızca bir yanılsamadır; görünümü düşşeldir, anısal değil. Fotoğrafi uslandırmanın öteki yolu onu karşısında kendi yerini belirleyeceği, özgüllüğünü, aykırılığını, deliliğini kesinleyeceği başka hiçbir resim kalmayacak biçimde genelleştirmek, sürüleştirmek, bayağılaştırmaktır.(Barthes 1990:206).

Başka bir deyişle fotoğrafın yükseklik ve genişliği içeren iki boyutuna bir derinlik illüzyonu katması gibi; insan zihnini harekete geçirip ve onun yaratıcılığını radikal bir biçimde değiştirip dönüştürerek derindeki anlamları keşfetmesini sağlayacak bir zemin sunmaktadır. Bu zemin yer yer aykırı tekinsizdir. Ancak bu tekinsizliğin bir ucu da onu anlamlandırarak alımlayıcıya bağlanmaktadır.

Yeniden-üretim tekniği, yeniden-üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden-üretilmiş çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Ve yeniden-üretilmiş olanın, alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir (Benjamin,2002:55).

Benjamin'in ifadeleriyle birlikte düşünüldüğünde, fotoğrafın anlamı fotoğrafı çeken özne, çekilen özne ve alımlayan öznenin deneyimlerinin bileşkesidir; toplumsal ekonomik ve kültürel bağlamdan ayrı düşünülmesi zordur.

1.1. Anlamlı Bir Metin Olarak Fotografik İmge

“Ben imgelemimi yazmak için bir sanatçı kadar yeterliyim. İmgelem bilgiden daha önemlidir. Bilgi Sınırlıdır. İmgelem dünyayı kuşatır.”

Albert Einstein

İmge, çeşitlilik bakımından gizemini halen günümüze kadar koruyan bir kavram haline gelmiştir. İmgedeki özün belirlenebilmesi ve özelliklerinin tanımlanması, doğru bir şekilde ortaya çıkarılması, önemli bir konunun, “yaratma tavrının” çözümlenmesine katkıda bulunabilir. (Işıldak, 2008:65). Bu bağlamda imge; “nesnel dünyanın öznel bir tasarımıdır”(L'Abbe, & Domecq, 1925'den akt. Işıldak, 2008:65).

1968 yılında yazdığı metninde Berger (2015:35), fotoğrafın ontolojisine yönelik bir sorudan yola çıkmakta ve fotoğrafın güzel sanatlar kategorisinde sayılıp sayılmayacağı sorunu üzerine kafa yormaktadır. Meta değeri olmayan güzel sanatların yok olacağı argümanından yola çıkan Berger'e göre (2015:35), fotoğrafın ticari değeri neredeyse yoktur. Ayrıca Yirminci yüzyılın tanımlamasıyla, görülen şeylerin kayıt altına alınması olan fotografik imge, öteki sanatlarda üretilenlerin aksine "eşsiz olmak yerine sınırsızca çoğaltılabilir" olmak durumundadır. Bu yönüyle diğer imge üretim süreçlerinden ayrılmaktadır. Berger için (2015:36) sanat, "toplumsal işlevinin evrilme tarzlarına göre sınıflandırılmalıdır. Meta olarak işlevine göre sınıflandırıldığında fotoğraflar, çoğunlukla sanat sınıflandırmasının dışında" kalacaktır. Bu açıdan bakıldığında yaygın bir biçimde hayatımızı merkezinde konumlanana fotografik imge, iletişim teknolojilerindeki yöndeşmeye paralel olarak "her zaman ve yerde olma" niteliği kazandığında fotoğrafın neliği tartışılmaya devam edecektir.

Oysa Eco (1992:205), Pareyson'a atıfla bize "tüm insan yaşamının biçimler bulma ve üretme" olduğunu, "düşünsel, moral ya da sanatsal düzeyde olsun, insanoğlunun her yaptığı şeyin bir biçimle" sonuçlandığını hatırlatır. Öyle ki, "kendi başlarına bir anlaşılabilirlikla donanmış, her yönden gelişmiş, örgensel, özerk yaratıklar" olarak bu biçimler kuramsal bir kurgudan yazılı metinlere, bir kent kuruluşundan günlük başarılı işlere kadar genişleyen bir yelpazede ele alan yine Eco'ya göre (1992:205);

Her biçim, bir buluş edimi, yani yapılmakta olan nesnenin gerektirdiği üretim kurallarının bulgulanması olduğu için, her insani yapıt da özünde sanatsaldır. Ama her biçim üretiminde sanatsal öge bir kez saptandıktan sonra, sanat yapıtını daha başka bir biçim türünden ayırt eden özerklik ilkesini bulmak da zorunlu olur.

O zaman Eco ile birlikte söylersek, fotoğrafın da bu sürecin parçası olduğu ifade edilebilir. Fotoğrafa düşürülen her biçim, bir insani yapıt olduğu için sanatsaldır. Bu niteliğin temelinde fotoğrafı fotoğraf yapan özgül bir biçimsel bir özerklik olduğu inkâr edilemez. Haber fotoğrafından deneysel fotoğrafa her fotoğraf bu özerklik kendisini hem üretim hem de alımlama süreçlerinde hissettirir.

Öte yandan fotografik imgenin bilgi kaynağı olarak konumu da tartışılmalı olabilir. İçinde bulunduğumuz evrenin bilgi edinebilme amacıyla bir takım süreçlerin olduğu

gözlenmektedir. Bu gözlemler etkin gözlemlere, düşünmeye, düşünceler arası ilişki kurup, bu ilişkileri somutlaştırmak için bir rota izler.

İmge anlam bakımından “gölge”, “hayal” ve “görüntü” kelimeleri ile eş anlamlı olarak anılmaktadır. Bir bakıma asıl anlatılmak aktarılmak istenen şey, hayali olarak kendi zihnimizde canlandırdığımız şey kendi gerçekliğimizin görüntüsüdür. Bu sebepten dolayı imgenin her zaman için tartışma konusu olması oldukça eski zamanlara dayanır. Farklı zamanlar içerisinde farklı şekiller ele alınmış olması da bunun kanıtıdır.

Platon, “imge gerçekliğin yansımından başka bir şey değildir” diye tanımlamıştır. Leibniz, duyuları zaman dilimi içerisinde an’lık olarak tanımlamaya benzeten ilk filozoftur. Hume ise “insanın bilme yetisini, fikirlerin bütününe indirgemek ister. O’nun için fikir, duyulur izlenimin yalnızca bir kopyasıdır; imgedir (L’Abbe, & Domecq, 1925akt. (Işıldak, 2008). “Sartre incelemesinde Descartes, Leibniz ve Hume’un imge anlayışlarının aynı olduğunu, ancak imgenin düşünce ile ilişkisi konusunda ayrıldıklarını belirtir”(Sartre, 2006).

İmge ve imgelem kavramları, oluşturma biçimleri açısından oldukça önemli bir role sahiptir. Yaratma konusunda pek çok bilimsel çalışmalar mevcuttur. Mevcut olduğu kadar oldukça yenidir.

19. yy.’ın başlarından günümüze kadar pek çok kamera üretilmiştir. Pek çoğu amatör amaçlı basit kameralardır ve bunlarla elde edilen fotoğraflar basılıp çoğaltılması pekte net olmayan görsellerin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Baskıya uygun fotoğraflar elde edebilmek için büyük boyutlu filmlere sahip hassas objektifli kameralar kullanmak büyük önem taşımaktadır.

Fotoğraflar yazılı metinlerden farklı olarak anlamlandırılması daha zorlu metinlerdir çünkü çok katmanlıdır:

Fotoğraflar, görünümünden alıntı yaparlar. Alıntının alınması, fotoğrafın anlamının belirsizliğinde yansıyan bir süreksizlik doğurur. Fotoğrafı çekilmiş bütün olaylar -belirli bir olayla var olan kişisel ilişkiden dolayı o eksik sürekliliği kendi hayatlarıyla tamamlayan kişilerin dahil olduğu olayları saymazsak- belirsizdir. Resimlenmiş olayları -az çok doğrulukla- açıklayan kelimelerin kullanılması, fotoğrafların belirsizliğini ona bakan sıradan gözlerden gizler.”(Berger&Mohr,2007:120) (...)kendi başlarına belirsizdir görünüm, çok

anlamla yüklüdürler. Bunun içindir ya, görsel olan hayret uyandırır ve bunun içindir ki, görsel olana dayanan hafıza, akıldan daha özgürdür” (Berger&Mohr, 2007:125).

Her türlü yazılı iz önce saydam, arı ve yansız bir kimyasal öge gibi çökelir, içinde süren yavaş yavaş asıltı durumunda bütün bir geçmişi, gittikçe yoğunlaşmakta olan bütün bir şifrelemeyi ortaya çıkarır” (Barthes,2006:22). Barthes’ın yazı için söyledikleri fotoğrafa uyarlandığında kağıttaki görüntünün yüzeyinde geçmişin çökmeden asılı durumda kaldığı söylenebilir.

1.2. Fotografik Deneyim ve Alımlama

“Hiçbir metinde anlam tümüyle tüketilemez.”

Derrida

Almanya’da Konstanz Üniversitesi’nde gelişen alımlama estetiği kuramı, okur merkezli kuramlar arasında yer almaktadır. Wolfgang Iser ve Hans R. Jauss bu akımın ilk temsilcileri arasında yer almaktadır. “Alımlama estetikçilerinin okur, eser, yazar ve toplum dörtlemesi arasından merkeze oturttukları, unsur okurdur” (Selden, 1997: 56). Her ne kadar diğer üç unsuru yok saymasalar da bu üç unsura anlam verenin okur olduğunu düşünmektedirler. Onlara göre okuma eylemi; yazar, toplum ve eser ile okurun diyalektine dayanan etkileşimli bir süreçtir.

Okurun, edilgen yapısından çıkartılıp etken bir konuma yerleştirildiği, anlamın ve estetiğin yazarın, eser ve okur üçgeninde üretildiğini savunan bu yaklaşım okurun sadece pasif bir alıcı konumunda olmadığını aksine tekrar yorumlayıcı ve anlam yükleyici bir konuma yerleştirir:

Edebi metin kendi yeteneklerimizi harekete geçirerek sunduğu dünyayı yeniden yaratmamızı sağlar. Bu yaratıcı etkinliğin ürünü, onu gerçekliğiyle donatan, bizim metnin virtüel boyutu diyebileceğimiz şeydir. Bu virtüel boyut metnin kendisi ne de okurun imgelemi değil; okurun imgelemi ile metnin bir araya gelmesidir. Gördüğümüz gibi, okuma aktivitesi bir çeşit perspektif, niyet, hatırlama kaleydoskopu olarak nitelendirilebilir. Her cümle bir sonrakinin bir bakıma vizörüdür; bu da önizlemeyi değiştirir ve yeniden okunan şeyin vizörü olur. Tüm bu süreç, metnin potansiyel, anlatılmamış gerçekliğin inşa edilmesi anlamına gelir.

Ama bu durum yalnızca virtüel boyutun ortaya çıkarılabileceği çok çeşitli araçlar için bir çerçeve olarak görülmelidir. Beklenti ve geçmişe yönelme süreci hiçbir şekilde dirençsiz bir akış halinde ilerlemez (Iser,1972:284).

Bu noktada yapısalılık ve postyapısalcılık gibi daha dolaylı yaklaşımlar olduğu gibi postmodern edebiyata okuru merkez alarak en fazla yaklaşan eleştiri akımı Alımlama Estetiği olmuştur. Berna Moran, alımlama estetiği'nin tanımını şöyle yapmaktadır: “1960’ların sonundan bu yana edebiyat eserlerinin anlamı ve yorumu ile ilgili olarak okurun işlevini inceleyen çeşitli kuramlara verilen genel bir addır” (Moran, 2014: 240).

Bu bağlamda alımlama estetiği'nin sanatın tanımıyla uğraşmadığını, anlam üzerinde yoğunlaştığını ve anlamın yazarda mı eserde mi yoksa okurda mı ortaya çıktığını sorguladığını görürüz. Aslında alımlama estetiği, bu sorgulamada okurdan yana net bir tavır koyar. “Zira okur olmadan edebiyat metinleri de olamaz edebiyatın var olabilmesi için okur da yazar kadar hayati önem taşır.” (Eagleton, 2014: 87). Ya da Eco'nun ifadesiyle “ yalnızca öykü anlatmanın oluşturucu ögesi olarak değil, öykülerin oluşturucu ögesi olarak, okur her zaman vardır” (Eco, 1995:7).

Alımlama sürecinde yazarın ortaya koymuş olduğu metin ve okurun metni kalkış noktası olarak ele alıp kendince oluşturduğu anlam olmak üzere iki türlü anlamdan söz edebiliriz. Etkileşime dayalı bu süreçte “metni durağanlıktan çıkararak ona dinamizm kazandırır. Zira metne ilişkin yapılan her okuma metnin yeniden üretimi anlamına gelir (Genç, 2007: 396). Dolayısıyla alımlama estetiği kuramının sanata ilişkin diğer tüm tartışmaları bir kenara bırakarak “anlam” konusunu merkeze aldığı söylenebilir. Jauss (1982: 3'den akt Tüzel & Kurudayıoğlu, 2013:103) bu noktada; yazar, eser ve okur üçgeninde okurun sadece pasif bir alıcı konumunda olmadığını aksine tekrar yorumlayıcı ve anlam yükleyici bir enerji olduğunu savunmaktadır.

“Yazarın Ölümü (*The Death of the Author*)” adlı yazısında, Barthes'ın, “Tanrısal-Yazar” öldü diyerek yazarın metinden bu silinmesine dikkat çektiği görülür. Ona göre modernist edebiyatın yazarları baskın, hükmeden ve her şeyi bilen “tanrısal anlatıcı” kullanmayarak kasıtlı olarak “tanrısal yazarı” öldürmüşlerdir. Okuma, anlama ve yorumlamaya dayanır” diye tanımlamaktadır. Duygusal Etki Kuramı'na göre, sanatın

özü/işlevi arınma, zevk, heyecan gibi psikolojik alandaki etkilerdir. Alımlama Kuramı ise sanatın tanımıyla uğraşmaz, anlam sorununa eğilir (Tüzel & Kurudayıoğlu, 2013:104).

Bu kuramın en temel argümanı aktif bir okur ileri sürmesidir. Bu durumda metni yazarın niyetinden bağımsız düşünen, edilgen durumdan çıkartılarak metnin iç bağıntılarını, karakter, olay, zaman ya da mekân ile ilgili birçok noktayı inşa etmeye yatkın, izsüren bir okurdan söz edilecektir.

Umberto Eco (1991: 16-17), alımlamayı şöyle tanımlamaktadır:

Herhangi bir metnin (dilsel olmayan bir metin de olabilir) işleyişi, üretilme anının yanı sıra (ya da üretilme anı yerine) bu metnin anlaşılması, gerçekleşmesi, yorumlanması açısından hem alıcısının (gönderilen) oynadığı rol, hem de metnin bu tür katılım biçimlerini nasıl öngördüğü göz önüne alındığında açıklanabilir”

Bu görüşlerden hareketle fotografik imgenin alımlanması ile metinselci yaklaşımlar arasında kurulan paralellik görüntüye dayalı anlamının sınırlarının sorgulanması için bir fırsat sunacaktır. Alımlama estetiğinde, bir metin iki kutuplu bir yapıya sahiptir; bunlar metnin yazar tarafından oluşturulan sanatsal (artistic) ve metnin okuru tarafından gerçekleştirilen (aesthetic) kutuplarıdır (Iser 1972: 279). Iser deyimiyle bu okur-yazar yöndeşmesi fotoğraf da daha farklı bir artistik ve estetik anlam ufukları oluşturma potansiyeline sahiptir. Iser, bu ufukları biraraya getirirken örnek okur ve örnek metni tanımlamaktadır.

Iser, örnek bir “okur” ve örnek bir “metin” programı çizer. Ona göre; her metnin, gerçek yaşam dünyasından birtakım uzlaşmaları, kuralları, değer dizgelerini (sistem) ve edebî kalıpları kendine özgü sürdürmesine “metnin gereçler donanımı” (malzeme/repertuar) denir. Bu malzemenin tümü, alışlagelmiş bir gündelik dil düzeninde değildir. Aksine bir yazarın seçme ve düzenlemesiyle elde edildiği için, okur, okuma sırasında söylenenden söylenmeyi çıkarabilir. Yazarın derinlere (aysberg gibi) bıraktığı temel kavramlar örgüsüne varır, böylece eserle okur iletişimi de bu şekilde kurulur (Genç,2007:402).

Eco (1995:123-124) da benzer bir biçimde örnek okur, örnek okur ampirik okur ikiliği, repertuar ise ansiklopedi ile karşılanırsa da her iki düşünürün vurguladığı okurun yaratıcı eylemidir. Örnek okurlar yaratarak direnmeyi bir terapi ile birleştirebilirler:

Masum ve hoş, kimi zaman da yaşamı bir rüyaya değil, bir kâbusa dönüştüren sonuçlarıyla yaşamda belirivermesine olanak sağlayan mekanizmayı da hep anlatı ormanlarındaki gezintimizi sürdürerek anlayabildik. Okur ile tarih, kurmaca ile

gerçeklik arasındaki karmaşık ilişkiler üzerine düşünmek, aklın canavarlar üreten uykusuna karşı bir tür terapi oluşturabilir (Eco,1995:157)

1.3. Basın ve Fotografik İmge İlişkisi

Çağdaş anlamıyla basın fotoğrafçılığı mesleğinin doğuşu 20. yüzyılın ilk çeyreği içerisinde gerçekleşmiştir. Ancak, 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yoğunlaşan ve 19. yüzyılda doruk noktasına ulaşan icat ve buluşlar basın fotoğrafçılığının içine doğacağı sosyo-ekonomik ortamın şekillenmesini sağladı.

19. yüzyılın ikinci yarısından 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadarki gelişmeler ise basın fotoğrafçılığının özünü oluşturdu. Basın fotoğrafçılığının dünyadaki gelişim sürecinde sosyo-ekonomik, teknolojik ve bilimsel gelişmelerin yanı sıra kültürel gelişmelerin de katkısı bulunmaktadır. (Gazi,2015, s:3)

Günümüzde taşıdığı anlamda foto muhabirliğinin büyük serüveni, 14 Ekim 1843'te basın fotoğrafı niteliğini taşıyan ilk fotoğrafın çekilmesiyle hayatımıza adım adım girmeye başlamıştır.

Bazin (1967: 14) fotografik imgenin nesnenin, kendisi olduğunu iddia eder. Bazin böylece fotoğrafı nesnenin mevcudiyetinin bir 'uzantısı' olarak tanımlar ve fotoğraf için fazlaca kullanılan 'gerçekliğin aynası' eğretilmesinin ötesine geçer. Birçok farklı kuramcı, fotoğrafı, belirtsellik niteliğini vurgulayacak şekilde bir 'iz' ya da 'kalıntı' olarak kavramsallaştırmıştır. Arnheim'in (1974: 155) daha önce alıntıladığımız iddiasının yanı sıra, Krauss (1985: 203) fotoğrafı tanımlarken, aynı eğretilmeleri kullanarak fotoğrafı kumdaki ayak izlerine ya da benzetir. Resim, heykel ve çizimden tamamen farklıdır çünkü fotoğraf "gerçeğin -bir transferi", ya da "atıfta bulunduğu dünyaya nedensel olarak bağlı fotokimyasal olarak işlenmiş bir iz"dir.

Gazetelerin görsel damarları "olarak tanımlanan o fotoğraflar, haber metinlerine "görsel derinlik, gerçeklik, ispat etme duygusu katar"; "altyazılar ise fotoğraftaki görsel bilgiyi detaylandırarak, imgeye zemin kazandırır ve zemini katmanlaştırır" (Yalyalı,2009:4).

Göstergebilimci Carl Sanders Peirce'in ikon, indeks ve simge üçgenine yerleştirdiği gösterge tanımıyla değerlendirildiğinde fotoğrafın indeks ve ikon özelliği taşıdığı açıktır. Görüntüsel gösterge (icon) kavramsal açıdan benzerlik ilişkisine dayanır. Bu benzerlik ilişkisinin önkoşulu o nesnenin varlığı ve görüntüsel göstergesiyle arasında bir benzerlik ilişkisi olmasıdır. Görüntüsel göstergede zamanmekan birliği ya da nesne ve gönderen arasında bir çakışma olması gerekmez. Belirti, nesnesinin yokluğunda gösterge niteliğini yitirecek olan ama yorumlayanın yokluğunda bu özelliği yitirmeyecek olan göstergedir. Gösterge ile nesnesi hastalık- belirti ilişkisine benzer bir nedensellik bir bağı içermelidir. Sembol, yorumlayan olmadığında kendisini gösterge yapan özelliği kalmayan, kültürel ve dilsel uzlaşımlara dayalı göstergedir (Peirce,1998:5).

Çünkü tek başına “kayda geçirilen ân ile şimdiki ân arasında her zaman bir uçurum taşıyan” (Berger&Mohr, 2007: 79) fotoğraf, imgelerin anlatılara karıştığı üstüste anlatılar toplamı olarak hem umuda hem de travmaya eklemlenen yeni anlatıların gizilini taşır:

Kayda geçirilen ân ile fotoğrafa bakılan şimdiki ân arasında bir uçurum bulunur. Fotoğraf gerçeğine o kadar alışmış durumdayız ki, bu ikili mesajın ikincisini (özel koşullar dışında -örneğin, fotoğrafı çekilen kişinin tanıdık biri olduğu, şimdi çok uzaklarda yaşamakta ya da ölmüş olduğu haller dışında) bilinçli bir şekilde kaydetmez olduk artık. Böylesi durumlarda fotoğraf, çoğu hatıradan veya yadigârdan daha travmatik bir etki yapar, zira o uçurumun veya ölümün doğurduğu sonraki süreksizliği -kâhincesine- doğrulayan bir yanı vardır. Bir ân için eskiden o atın yanındaki adama âşık olduğunuzu ve onun şimdi kayıplara karışmış biri olduğunu hayal edin. Yine de, eğer o adam size tam bir yabancıysa, akla sadece ilk mesaj gelecektir; fotoğraf öyle bir belirsizlikle yüklüdür ki, olaydan da bir şey anlamazsınız. Fotoğrafın bize gösterdiği, insanın uydurmayı tercih ettiği bir hikâyeye yakıştırılabilir (Berger&Mohr, 2007: 91).

Özellikle anlatıyı harekete geçiren seri fotoğraflar, yazının olmadığı bir düzlemde anlatıyı demirleyen unsurlar olabilirler.

Fotoğraflar görünümünden yapılan alıntılara eğer ve ifade gücü uzun alıntı adını verdiğimiz pasajlarla sağlanıyorsa, o zaman çeşitli alıntılardan bir bileşim oluşturma, bir iletişim sağlama imkânı da tek fotoğraflarla değil, grup ya da seri fotoğraflarla gerçekleşecektir (Berger&Mohr, 2007: 270)

Bir haber fotoğrafı genellikle bir anlatıyı vurgulamak için kullanılan ilginç bir resim değildir. Bazen doğruluk, gerçeklik, kültürel değer sistemleri ve algı fikirlerini içeren bir hikaye anlatma biçimidir. Tüm kültürel unsurlar gibi, fotoğraflar da

bağlamlarından anlam kazanır. İster deneysel fotoğraf ister haber fotoğrafı olsun, ister bir gazete sayfasında yayımlanmış, ister bir sergi duvarına asılı olsun, fotoğraflar, kendileri hakkında üretilmiş olan yazılı, sözlü ya da görsel söylemlerde varlıklarını sürdürebilirler. Fotoğrafın hiçbir bağlamı olmadığını düşünsek bile, çalışmayı gerçekleştirenin kendi bağlamını sağlama isteğimize akıllica faydalandığı anlamına gelir (Becker,1995:8).

Başka bir deyişle, diğer tüm fotoğraflar gibi haber fotoğrafları da hep bir alımlayan varsayar; alımlayanın yokluğunda varlıklarından söz etmek mümkün değildir. Bu durumda fotoğraf okumak tek yönlü bir içselleştirme değil çokyönlü ve katmanlı bir alımlama sürecidir.

Simge yaratan, işleminden geçiren ve saklayan fotoğrafçılar” için “kamera bir araç değil bir oyuncak ve fotoğrafçı bir işçi değil bir oyuncudur (Flusser,2005:26).

Aynı durum alımlayıcı için de geçerlidir. Salt fotoğrafçının değil alımlayıcının da bu süreçte homo faber (alet yapan işleyen insan) ve *homo ludens* (oyun oynayan) olduğunu söylemek mümkündür.

Barthes’ın özellikle basın fotoğrafçılarına tavsiye niteliğinde olabilecek ifadeleri düşünülürse farkındalık ve duyarlılık salt okurun değil foto muhabirinin de etik alanında yer almaktadır:

Şu yeryüzünde güncel olayları yakalayacağım diye çırpınan bütün genç fotoğrafçılar ölüm’ün görevlileri olduklarını bilmiyorlar. Çağımızın ölüm’ü üstlenme biçimi bu: çılgıncasına canlının yadsıyıcı kaçamağı. Fotoğrafçı bir bakıma bu işin ustasıdır. Çünkü, tarihsel olarak, Fotoğrafın XIX. yüzyılın ikinci yarısında başlayan “ölüm bunalımı”yla bir bağıntısı bulunması gerekir; ben, kendi payıma, fotoğrafın çıkışını durmamacasına toplumsal ve ekonomik bağlamına yerleştirmek yerine, ölüm ile yeni imgenin insanbilimsel bağının araştırılmasını yeğledim (Barthes,1990:200).

Foto muhabirinin fotoğraflarla gerçekleştirdiği gazetecilik, foto röportaj bir tür ele geçirme olarak tanımlanabilir.

Fotoğraflar gerçekten de zaptedilmiş deneyimlerdir; fotoğraf makinesi ise, biriktirmeye meyilli bilincin ideal kolu. Bir şeyin fotoğrafını çekmek, fotoğraflanmış olan o şeyi ele geçirmektir. Başka bir deyişle, bir şeyin fotoğrafını çekmek, dünyayla, insanda bilgilenme -dolayısıyla, güçlenme- duygusu uyandıran bir şekilde ilişkiye girmektir” (Sontag, 2008:3).

O zaman fotoğraf okuma eylemi içerisindeki alımlayıcılarında “zaptedilmiş bu deneyimleri” zaptetdikleri söylenebilir.

Röportajlardan oluşan foto-hikâyeler, hikâye olmaktan ziyade birer tanıklık anlatımı olarak kalırlar; bu yüzden, görüntülerin kaçınılmaz belirsizliğini aşmak için kelimelere yaslanmak zorundadırlar. Röportajlarda belirsizlik kabul edilemez; hikâyelerdeyse bu kaçınılmazdır. Fotoğrafa özgü bir anlatı formu varsa, bu, sinemanın anlatı formuna benzemeyecek midir? Şaşırtıcı gelebilir size ama, fotoğraflar filmlerin tam zıttıdır. Fotoğraflar geçmişe dönüktür ve öyle alımlanırlar: Filmlerse ileride meydana gelecek şeylere dayanırlar.

Bir fotoğrafa baktığınızda orada ne için çekildiği sorusunun cevabını aramalısınız. Sinemaya gittiğinizdeyse bir sonraki sahnede neyin geleceğini bekliyorsunuzdur. Bütün film anlatıları, bu anlamıyla, maceradır: ilerlerler, varırlar. Geriye dönüş (flashback) terimi, filmdeki o ileriye gitmeye dönük ortadan kaldırılmaz sabırsızlığın kabulüdür” (Berger, J.& Mohr, J.,2007:36).

O halde, alımlayıcıların, zaptedilmiş deneyimler olarak foto muhabirinin kadrajına giren mültecilerin, sığınmacıların ya da göçmenlerin göç fotoğraflarına yönelik yaklaşımının değerlendirilmesi toplumsal-kültürel ve tarihsel-politik bağlamın ve medyanın değerlendirilmesini içermelidir.

BÖLÜM II. GÖÇ VE FOTOĞRAF VE MEDYA

Türkiye coğrafi konumu nedeniyle birçok mülteci ve göçmen için oldukça önem arz eden özel bir konuma sahiptir. Avrupa ve Asya kıtalarının bağlayıcı konumu durumunda olması nedeniyle ilk giriş ve geçiş noktasıdır. Uzun yıllar göç almasına rağmen daha önce benzeri yaşanmamış bir mülteci akını sonucunda 2011 yılı itibariyle Suriye bölgesinde başlayan savaş nedeniyle olağan dışı bir artış göstermiştir. Diğer mülteciler çoğunlukla Irak, Afganistan ve Somali gibi Ortadoğu ülkelerinden gelmektedirler. Bu nedenden dolayı Türkiye mülteci krizinde en fazla sorumluluk üstlenen ülke olması nedeniyle bu durum toplulukları ve ulusal bütçe kaynaklarını önemli ölçüde de etkilemiştir.

Özellikle Türkiye son yılların en büyük göç dalgasıyla karşı karşıya kalmakla beraber, 2011 yılının Mart ayından itibaren, Ortadoğu’da iç karışıklıkların başlamasından bu yana ülkemize göç her gün biraz daha artmaktadır. Mültecilerin, Türkiye’ye sığınmacı olarak gelmesi pek çok zorluk yaşanmasına sebep olmuş ve aynı zamanda stratejik konumu bakımından, göç dalgası yaşaması pek çok problemi de beraberinde getirmektedir. 2012 ve sonrasında Ortadoğu’da yaşanan iç karışıklıklara bağlı insan hakları ihlallerindeki alevlenme, “insani yardım” taleplerinde “dramatik artışları da beraberinde getirmiştir”. Bunun sonucunda diğer ülkelerle karşılaştırıldığında “güçlü tarihi, kültürel bağları olan Türkiye” çok daha yoğun bir biçimde süreçten etkilenmektedir.

2.1. Kavramsal Açıdan Göç Olgusuna Bakış

Göç kavramını terminolojik olarak ele aldığımız iç ve dış göç olarak ikiye ayırmak mümkündür. Göç denilince yabancılar hukuku açısından kastedilen dışgöç olup, bu olguya literatürde yaygın şekilde “uluslararası göç” (*international migration*) denmektedir. Göç uluslararası göç kavramının duruma göre “dışa göç, içe göç ve “transit göç olmak üzere üç farklı” manayı içinde barındırdığını söyleyebiliriz (Çiçekli.2015:332). Başka bir tanımı ise; “Bir insanın yaşadığı ülkeyi terk ederek başka bir ülkeye yerleşmek amacıyla gitmesine “göç”, ülkesinden ayrılarak yabancı bir ülkeye yerleşmek sebebiyle giden kişiye ise “göçmen” adı verilmektedir.

Bu göç tanımında ‘‘yerleşmek amacının’’ önemli bir yere sahip olduğu varsayımına varılır’’ şeklinde tanımlanmıştır.

Berki’nin bir başka bir tanımlamasında ise ‘‘Ancak, bir ferdin yerleşmek niyetiyle bir yabancı ülkeye gitmesinden bu ferdin vatandaşı olduğu ülkeye yerleşmek üzere dönmeyeceğine veya hiçbir şekilde ülkesine uğramayacağı manası çıkmaz’’(Berki.1996:82).

Bu kavramların tamamı geniş anlamıyla değerlendirildiğinde uluslararası literatürde göçmen olarak nitelendirilen kişi veya kişiler Türk hukuku açısından yabancı olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle göç ve göçmen kavramları aslında ‘‘Anglo-Sakson hukuk sistemlerinde kullanılan terimlerdir.

Avrupa’da ise bu kavramlar yerine yabancı terimi daha yerleşik olarak kullanılmaktadır.

Türkiye, bölgesel konumu nedeniyle bir geçiş coğrafyası olarak uluslararası göç hareketleri hem bir kaynak ve ‘‘transit bölge olma durumunu devam ettirmekte hem de hızlı bir şekilde hedef ülke konumuna gelmektedir’’. ‘‘Türkiye’nin bu deneli hedef ülke halini alıyor olması, bu durumu kaldıracak mali yükü ve hukuksal reformlara olan ihtiyacı da arttırmaktadır’’. ‘‘Cumhuriyetin kurulmasından bu yana Türkiye’de izlenen uluslararası göç politikaları zaman içerisinde ülke içi ve ülke dışı faktörlerin etkisiyle değişime ve dönüşüme uğramıştır. Cumhuriyet dönemi göç politikaları açısından üzerinde durulması gereken konuların başında İskân Kanunu ve bu kapsamda izlenen içe göç politikaları gelmektedir.1990’lı yıllarla birlikte Türkiye’nin uluslararası göç yolları arasında hem transit hem de hedef ülke olarak önemli bir yer işgal ettiği görülmektedir (Çiçekli.2015:346).

Özellikle göç akımlarında doğudan batıya gidecek olan mülteciler tarafından daha zengin ve cazip olarak görülmektedir. Bunun bir nedeni de güzergâhın asıl hedefinin Kuzey oluşu, Kuzey ülkelerine göre daha az gelişmiş olmasından kaynaklanmaktadır.

Ortadoğu'nun son yıldır içinde bulunduğu karışık durumdan dolayı Türkiye'nin çok daha fazla göç almasına sebep olmuştur. Ulusal düzeyde sorun haline gelen bu durum, göç veren ülke içinde itibarının zedelenmesine sebep olmaktadır.

Ortadoğu, Afrika ve Asya da yaşanan karışıklıkların özellikle 2011 yılında ciddi bir göç dalgasını oluşturmuştur. Bu göç süreci, ülkedeki insan hakları ihlallerindeki alevlenmeyle birlikte durumun giderek bir iç savaşa dönmesi; insanların yerinde edilerek ülkelerini terk etmek zorunda bırakılmalarıyla ciddi bir uluslararası sorun haline almıştır. Diğer komşularıyla karşılaştırıldığında “güçlü tarihi ve kültürel bağları olan Türkiye ise bu yoğun göç akımından en çok etkilenen ülke olmuştur. Ayrıca “2,5 milyonun üzerindeki sığınmacıyı kabul eden ve 5-5,5 milyar dolar doğrudan insani yardım harcaması yapan tek ülke Türkiye'dir.

Türkiye'de hukuk sisteminde konu ile ilgili kimi boşluklar 30 Kasım 1994'te Resmi Gazete'de yayınlanan yönetmelikle doldurulmaya çalışılmıştır. 1994 Yönetmeliği olarak anılan *Türkiye'ye İltica Eden Veya Başka Bir Ülkeye İltica Etmek Üzere Türkiye'den İkamet İzni Talep Eden Münferit Yabancılar İle Topluca Sığınma Amacıyla Sınırlarımıza Gelen Yabancılar Ve Olabilecek Nüfus Hareketlerine Uygulanacak Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik*'in amacı konuyla ilgili idari / yasal çözümler oluşturmak amacıyla çıkarılmıştır.

Türk hukuk sisteminde mülteci ve sığınmacı kavramları arasında uluslararası hukuk literatüründe benimsenen yaklaşımdan daha farklı bir ayırım yapılmaktadır. 1994 tarihli İltica ve Sığınma Yönetmeliği ile İçişleri Bakanlığı'nın genelge ve talimatlarında terminoloji sorunu çözülmeye çalışılarak mülteci ve sığınmacı kavramları birbirinde ayrılmaya çalışılmıştır. (Çiçekli.2009:39).

1994 tarihli İltica ve Sığınma Yönetmeliği'nde benimsenen ayrıma göre, mülteci:

Avrupa'da meydana gelen olaylar sebebi ile ırkı, dini, milliyeti (tabiiyeti), belirli bir toplumsal gruba üyeliği veya siyasi düşünceleri nedeniyle tatbikata uğrayacağından haklı olarak korktuğu için vatandaşı olduğu ülke dışında bulunan ve vatandaşı olduğu ülkenin himayesinden istifade edemeyen veya korkudan dolayı istifade etmek istemeyen ya da uyruğu yoksa ve önceden ikamet ettiği ülke dışında bulunuyorsa oraya dönmeyen veya korkusundan dolayı dönmek istemeyen yabancısıdır.

1994 tarihli İltica ve Sığınma Yönetmeliği'nde sığınmacı ise şöyle tanımlanmaktadır:ırkı, dini, milliyeti, belirli bir toplumsal gruba üyeliği veya siyasi düşünceleri nedeniyle tatbikata uğrayacağından haklı olarak korktuğu için vatandaşı olduğu ülke dışında bulunan ve vatandaşı olduğu ülke himayesinden istifade edemeyen veya korkudan dolayı istifade etmek istemeyen ya da uyuğu yoksa ve önceden ikamet ettiği ülke dışında bulunuyorsa oraya dönmeyen veya korkusundan dolayı dönmek istemeyen yabancısıdır.

1994 İltica ve Sığınma Yönetmeliğindeki bu ayırıma göre, Avrupa dışından gelen ve “Cenevre Sözleşmesi'ndeki” tanıma uygun olarak mülteci olarak kabul edilebilme kriterleri taşıyan yabancılar ülkeye sığınmacı olarak kabul edilebilecekler. Bu durum yabancıları “sığınmacı statüsü verilmesi şartıyla, üçüncü bir ülke tarafından” belirli bir süre çerçevesi dahilinde mülteci olarak ülkede kabul edilecekleri anlamına gelmektedir. Genel olarak bakıldığında Avrupa'dan gelerek koruma talebinde bulunanlara mülteci, Avrupa dışında kalanlara ise sığınmacı denmektedir.

Mülteciler, uluslararası hukuk tarafından tanımlanır ve korunur. Mülteciler; eziyet, çatışma, saldırı veya toplum huzurunu ciddi şekilde bozan diğer durumlarda, geldikleri ülkelerindeşında bulunan ve bunun sonucu olarak da ‘uluslararası koruma’ talebinde bulunan kişilerdir. İçinde buldukları durumlar, çoğunlukla o kadar tehlikeli ve dayanılmazdır ki, yakın bölgelerdeki ülkelerde güvenlik arama amacıyla ülkelerinin milli sınırları dışına çıkarlar. Bu nedenle de devletler, BMMYK ve ilgili kuruluşların desteğini kazanarak uluslararası ‘mülteci’ statüsüne girerler.

Yönetmelikte bu kadar detaylı olarak tanımlanmalarının sebebi, evlerine geri dönmelerinin aşırı tehlikeli olmasıdır; bu nedenle de başka yere sığınmak zorundadırlar. Bu kişiler, sığınma taleplerinin reddedilmesi halinde, büyük ihtimalle ölümcül sonuçlara maruz kalacak insanlardır”.¹

¹Birleşmiş Milletler Mülteciler Yüksek Komiserliği, Aralık 2019, www.unhrc.org.tr

Türkiye, 1951 Cenevre Sözleşmesi'ni bir coğrafi sınırlama ile imzalamıştır. Coğrafi sınırlamanın sonucu olarak Türkiye, Avrupa Konseyi üyesi ülkeler² dışından gelen iltica etmek isteyen kişilere geçici uluslararası koruma sağlamaktadır. Coğrafi sınırlamadan dolayı ulusal ve uluslararası mevzuattaki kavramlar farklılık göstermektedir. Avrupa Konseyi üyesi olmayan İran, Irak, Afganistan, Somali, Sudan gibi ülkelere iltica talebiyle Türkiye'ye sığınanlar söz konusu coğrafi sınırlama nedeniyle mülteci statüsüne sahip olamamaktadır.

Türkiye'nin içinde bulunduğu coğrafi konum, siyasal düzensizlikler ve iç karmaşalar nedeniyle ülkelerini terk edenler için Türkiye sınırlarını sığınma amaçlı geçişlere uygun hale getirmektedir. Siyasi otoritelerin sürece yönelik tavrı Suriye'de yaşanan savaş nedeniyle pek çok göçmen içinde "açık kapı" politikasıyla çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu sığınmacı ve mültecilerin büyük çoğunluğu "Asya", "Afrika" ve "Ortadoğu kökenli "göçmenler"den oluşmaktadır. Aslında bu durum, "Türkiye'nin Birleşmiş Milletler 'in 1951 tarihli Cenevre Sözleşmesi'ne koyduğu coğrafi sınırlama maddesiyle bir aykırılık göstermektedir. Türkiye 1951 Cenevre Sözleşmesi'ni coğrafi sınırlama ve zaman sınırlaması ile kabul etmiş, 1967'de Mültecilerin Statüsüne dair Ek Protokole dâhil olunca zaman sınırlandırmasından vazgeçmiş, fakat coğrafi sınırlamayı muhafaza etmeye devam etmiştir.

Türkiye'nin içinde bulunduğu bu durum ekonomik, siyasi ve toplumsal pek çok alanda her geçen yıl daha da sorun yaşamaktadır. Nitekim uzun yıllardır göç alan bir ülke konumu halinde olması şartları giderek daha da zorlamaktadır. Bunun yanı sıra Suriye'deki savaşın başlaması nedeniyle yaşanan pek çok kötü hadise nedeniyle medyada göçmenlere daha çok yer verilmeye başlanmıştır.

Özellikle basın paylaştığı çarpıcı fotoğraflar kimi zaman uzun süre gündem olurken kimi zaman ilgi aşağı yöne doğru ilerlemiştir. Nitekim basın ve medya üzerinden servis edilen mülteci fotoğrafları, alımlayıcı-sanatçı-fotoğraf arasındaki ilişkinin değerlendirilmesinde rol oynayan unsurlardır.

² Avrupa Konseyi üyesi 47 şunlardır: Almanya, Andora, Arnavutluk, Avusturya, Azerbaycan, Belçika, Bosna Hersek, Bulgaristan, Çek Cumhuriyeti, Danimarka, Ermenistan, Estonya, Finlandiya, Fransa, G. Kıbrıs Rum Yönetimi, Gürcistan, Hırvatistan, Hollanda, İngiltere, İrlanda, İspanya, İsveç, İsviçre, Karadağ (Montenegro), İtalya, İzlanda, Letonya, Lihtenştayn, Litvanya, Lüksemburg, Macaristan, Makedonya, Malta, Moldova, Monako, Norveç, Polonya, Portekiz, Romanya, Rusya, San Marino, Sırbistan, Slovakya, Slovenya, Türkiye, Ukrayna, Yunanistan'dır.

Günümüzde milyonlarla ifade edilen sığınmacı, mülteci, göçmen, geçici koruma altındakiler kategorisinde anılan bu insan topluluklarının bir sınırdan diğerine yolculuk ederken yaşantılarını ortaya koymanın en önemli araçlarında birisidir fotoğraflar. Fotoğrafta nasıl temsil edildikleri algılanma biçimlerini de değiştirmektedir. Çoğu zaman farklı destinasyonlara yönelen kitleler halinde gördüğümüz için, onlara alışkanlıkları, özelemleri ve umutları olan kimlik sahibi öznelere onlara odaklanmadan, kim olduklarını düşünmeden geçebiliyoruz.

Bozdağ ve Smets (2017:4047), Nick Ut'ın 1973 de çektiği Vietnam Savaşı'nda napalm saldırısı esnasında çektiği Phan Thi Kim Phúc fotoğrafı ile Kevin Carter'ın akbabanın izlediği Sudanlı çocuk fotoğrafları gibi, Nilüfer Demir'in çektiği Suriyeli Alan Kurdi'nin fotoğrafının da ikonik hale geldiğini dile getirmişlerdir. 2 Eylül 2015'te ailesi ile birlikte Muğla'nın Bodrum ilçesinden Yunanistan'ın İstanköy adasına şişme botla geçmeye çalışırken annesi ve kardeşi ile birlikte boğularak hayatını kaybeden üç yaşındaki Alan Kurdi Suriyeli göçmenlere yönelik dünya çapında bir duyarlılığı tetiklemiştir.

Bozdağ ve Smets (2017) çalışmalarında Kurdi'nin fotoğraflarının anlamlarının belirli ulusal bağlamlara –Türkiye ve Belçika- bakıldığında milliyetçilik ve inanç tarzına saiklere bağlı olarak önemli ölçüde farklılaştığını ortaya koyuyorsa da çalışma Twitter kullanıcılarının yaratıcı üretimleriyle Kurdi'den yana insani duygulanımlarını dışavurmanın aracı olarak sosyal medyayı kullanmalarını göstermesi açısından oldukça dikkat çekicidir.

Yine, basın ve medyada yer alan fotoğraflar makro politikaların insani yönünü etkileme ya da değiştirme konusunda oldukça sınırlı olduğunu göstermektedir.

2.2. Göç, Fotoğraf ve Medya

Toplumsal yapının göç hareketlerine olan rolü oldukça önem taşımaktadır. Toplumlar, farklı kültür, din, mezhep ve gruplardan oluşan sistem ve ilişkiler ağıdır. Göç olgusu bu

bağlamda, toplumun farklı kesimlerini de barındırması nedeniyle göç edilen alanları yaşanılır hale getirmeye odaklanır.

Göç kavramı; kişilerin yaşamakta olduğu topraklardan, alıştıkları sosyal yapılarından, hâlihazırda sahip oldukları ekonomik imkânlardan kısacası toplumsal yaşamın birçok unsurundan uzaklaşarak veya uzaklaştırılarak yeni yaşam alanlarına kapı açması olarak ifade edilebilmektedir (Toros, 2008: 9). Uğuz ve diğerleri (2004: 387) ise, konuya farklı bir perspektiften bakarak göç kavramını yeni bir topluluk hareketi olarak görmekte olup toplumun çeşitli bileşenlerle etkilendiğini ve bu doğrultuda uyum sağlama sorunlarıyla karşı karşıya kalılabileceğini öngörmektedir. Daha geniş kapsamlı bir göç tanımı yapılacak olursa; bir yerden başka bir yere yapılan, sosyo-kültürel, politik ve bireysel dinamiklerden etkilenen, kısa-orta ve uzun vadeli olabilen bu eylemin, geriye dönüş planlı veya sürekli yerleşim hedefi güden bir yer değiştirme hareketi olduğu anlaşılmaktadır (Yalçın, 2004: 12-13).

Göç fotoğrafları alımlayıcılarını derinden etkileme potansiyeline sahiptir. Fotoğraflar sadece bakını değil “onu çeken de inandırmaya yarar”(Yurtalan,2018:20). Fotoğraf çeken de ikna etmelidir. “Fotoğrafi çeken gözleriyle gördüğü için doğruluğundan emin olduğu gerçeği yeniden üretmekte” ve deklanşöre “gördüklerine hakikat attettiği için” basmaktadır (Yurtalan,2018:20).

Savaş görüntüleri en temelde medyayı ve iktidarı elinde bulduran hakim gücün ideolojik amaçları doğrultusunda servis edilir. Bu bağlamda geleneksel medya, topluma mesajlar ve simgeler iletir ve başka haber konularında da olduğu gibi-hâkim ideolojinin (toplumun yapısının, ekonomik ve siyasi sistemin) yeniden üretilmesinin bir aracı haline gelir. (Yaylagül: 2008: 154). Bu noktada habercinin bize sunduğu görüntünün altında yatan anlam, seçtiği kadrajla bütünleşir.

Toplumsal bir olayın, bir çatışmanın, bombalanmış ya da yanmış evlerin görüntülerinin biraz daha uzaktan veya yakından çekilmesi, aşağıdan ya da yukarıdan kadraja alınması ona bakan izleyicilerde de farklı anlamların oluşmasına neden olacaktır (Fırat: 2008:5).

Bundan dolayı editoryal bir seçim ve sunumdan geçirilen görüntüler yüzeyde savaşın sonuçlarını, kurbanlarını ve tüm olumsuz özelliklerini göstermek gibi bir iddia ile yayınlanırken, aynı zamanda hakim gücün propagandasının da bir nesnesi olurlar. İletişim ortamının değişimi, anlamın/mesajın üretiliş biçimini ve doğal olarak iktidar ilişkilerini de etkilemektedir (Castells: 2012:2).

Eğer geçmişe ait bir fotoğrafa yönelme ve onu anlamlandırma ve bir bağ kurma arzusu ancak “o geçmişin tarihe dair bir şeyler bilme”kle olanaklıdır (Berger,&Mohr, 2007:94) çünkü foto muhabiri seçiminde özgür olsa da tarihsel kültürel bağlamda bir tercih yapmıştır.

Böylece bir yazının seçimi, sonra da sorumluluğu bir özgürlük belirtir ama bu özgürlüğün sınırları tarihin değişik anlarında hep aynı değildir. Yazar yazısını zamandışı bir tür yazınsal biçimler ambarından seçemez. Belirli bir yazarın olası yazıları tarihin ve geleneğin baskısı altında belirlenir (Barthes,2006:22).

Demek ki yazı özgürlük olarak yalnızca bir andır. Ama bu an tarihin en açık anlarından biridir, çünkü tarih her zaman ve her şeyden önce bir seçim ve bu seçimin sınırlarıdır (Barthes,2006:23).

Foto muhabiri göç ile ilgili kayıt tutmaya başladığı anda itibaren yaptığı seçim hem onun özgürlüğü hem de seçiminden kaynaklanan deyim yerindeyse tutsaklığıdır. Bu hem tarihe tanıklık etmenin getirdiği tarihsel bir sorumluluk, hem de etik bir sorumluluğu içermektedir.

BÖLÜM III. YÖNTEM

Görsel olanın iki boyutlu bir biçimde yaşama dâhil olması yalnızca bir zihin dönüşümünü değil ona eşlik eden psikososyal ortamı dönüştürmüştür. Dünyayı giderek görselliğe dayalı olarak işleme ve değerlendirme bilimsel araştırmanın da en önemli odaklarından biri haline gelmiştir.

Diğer bir deyişle görsellik ve görsel kültürün dönüşümlerine yönelik merak bilimsel alanda önemli paradigma değişimlerine yol açmıştır. Pozitivist paradigmadan postmodern soruşturmaya kadar geniş bir yelpazede nicel nitel yaklaşımlar sabit ve hareketli görüntünün toplumsal kültürel alanda oluşturduğu dönüşümü açıklama ya da anlamaya yönelik bir girişim içinde olmuşlardır.

Bu çalışmanın yöntemsel yönelimi inşacı bir ontoloji, yorumcu bir epistemoloji ye dayandığı için niteliksel bir damar taşımaktadır. Yorumsamacı paradigma, öznel derinde ne düşünüp hissettiklerini anlamaya çalışırken, günlük deneyimlerini, duygularının derin anlamlarını ve davranışlarının arkasında yatan öznel gerekçelerini derinlemesine kavramaya çalışmaktadır. Toplumsal kültürel olgular, onlara katılanların sahip oldukları anlamlar üzerine inşa edilir. Dilthey'in öncüsü olduğu bu yaklaşımda, gerçekliğin insan öznel gerçeği sürekli yeniden inşa edip yorumlamalarının bir ürünü olduğu; toplumsal kültürel olanın amaçlı simgesel ve metinsel yanının derin anlama ile değerlendirilmesi gerektiği vurgulanır. Öznenin dış gerçekliğe yansıyan söylem ve eylemlerinin öznel anlamını toplumsal kültürel bağlam ile ilişkisinde değerlendirir (Gürbüz&Şahin, 2015:35).

Nitel araştırma yöntemi, tümevarımcı bir yaklaşıma sahiptir: Özelden genele, parçadan bütüne doğru giden bir akıl yürütme ilişkilendirmeye dayandırılır (Gürbüz&Şahin, 2015:30). Olguları derinlikli anlayabilmek, katılımcıların/okuyucuların/alımlayıcıların bakış açılarını ifade etmelerine odaklanmaktadır.

Nitel araştırma yöntemlerinin doğal ortama duyarlı olması, araştırmacının katılımcı rolü olması, bütüncül bir yaklaşıma sahip olması, algıların ortaya konmasını sağlaması,

araştırma deseninde esnekliği olması diğer önemli özellikleridir (Yıldırım ve Şimşek:2005: 48). Son yıllarda nitel araştırmalara verilen önemin artması, nitel araştırmalarda kullanılacak veri toplama yöntemlerini de önemli hale getirmiştir. Nitel araştırma yönteminde verilerin toplanabilmesi için kullanılacak teknikler, gözlem, görüşme ve doküman incelemeleridir.

Bu tekniklerden biri olan görüşme, insanların gerçekliğe ilişkin algılarına, anlamlarına, tanımlamalarına ve gerçekliği inşa ediş tarzlarına vakıf olmanın en iyi yolu olarak değerlendirilmektedir (Punch,2005:166). Görüşme birden fazla kişiyle aynı anda yapılıyorsa grup görüşmesi ya da odak grup görüşmesi adını almaktadır (Punch,2005:168).

Nitel bir veri toplama tekniği olan odak grup görüşmeleri, derinlemesine ve detaylı bilgi elde edilmesine olanak tanır. Bu çalışmada nitel araştırmalarda kullanılacak olan veri toplama tekniklerinden odak grup görüşmesi tercih edilmiştir. Odak grup görüşmeleri katılımcıların duygu, düşünce, tecrübe, eğilim gibi kişisel özelliklerini yansıtabilecek bir görüşme yöntemidir. Bireysel ve odak grup görüşmesi katılımcıların zihnindeki algılama tarzlarını ve öznel anlamlandırmaları dışavurumu için oldukça elverişlidir.

Odak grup görüşmelerinde, belirlenen bir konu hakkında katılımcıların bakış açılarına, yaşantılarına, ilgilerine, deneyimlerine, eğilimlerine, düşüncelerine, algılarına, duygularına, tutum ve alışkanlıklarına dair derinlemesine, detaylı ve çok boyutlu nitel bilgi edinmek hedeflenir. Katılımcılar, araştırmanın sorun alanını oluşturan konuları tartışmak üzere bir ya da birkaç kez yaklaşık 1,5 ila 2,5 saat biraraya gelmekte, moderatör eşliğinde önceden belirlenmiş sorulara yönelik görüşlerini açıklamaktadırlar.

Grup görüşmelerinde araştırmacı grup etkileşimin ortaya çıkarılması ve sürdürülmesinde kolaylaştırıcıdır (Punch,2005:168). Morgan (1996:149) veri toplama aracı olarak ve katılımcıları eğitmek, harekete geçirmek veya müdahale etmek için birbirinden farklı biçimlerde odak grupları ayrı ayrı araç olarak kullanmadan kaynaklanan yarılmanın giderek kapatılmasına yönelik çabaları dile getirmektedir. Ayrıca araştırmacı-araştırılanlar arasındaki bölünmenin yapaylığı yerini araştırmacının da katılımıyla daha etkileşimli bir boyut kazanmaktadır. Bu damardan ilerleyen bu çalışmada kavramların tanıtılması eşliğinde

hem eğitime odaklı hem de güncel bir sorun alanı olan göçmen ve mültecilere yönelik odak grup tasarımıyla tekniği Morgan'ın görüşüne paralel esnetme çabasıdır. Ayrıca, bu çalışmada moderator, fotoğraflara yönelik görüşlerin, anlamların ve algıların kavramlar öncesinde ve sonrasında alımlayıcılar tarafından ortaya konmasında kolaylaştırıcı bir rol üstlenmenin yanısıra, yer yer fotoğrafları alımlayanlarla birlikte bir söyleşme içinde olmuş, özdeşünümle kendi anlamlandırma tarzını da gözlemlene fırsatı bulmuştur.

Odak grup görüşmelerinin amacı, anlamların genellemesi değil, farklılığın ve çeşitliliği tanımlanması, katılımcılar hakkında açıklama değil, katılımcıların durumu nasıl algıladığını ortaya çıkarmaktır. Bu çalışmada, nitel araştırmaların doğası gereği, alımlayıcıların kavramlar çerçevesinde algılarını, duygularını ve fikirlerini paylaşabildikleri katılımcı bir ortamın sağlanması hedeflenmiştir. Ayrıca bu sayede alımlayıcılar birbirlerinden öğrenme olanağına da sahip olmaktadır. Morgan'ın "grup etkisi" olarak tanımladığı bu süreçte, katılımcılar, kendi bilgi ve tecrübelerine göre bir dağarcık oluşturabilmektedir (Morgan,1996:139). Ayrıca bu görüşmelerdeki istekli katılımcıları gören gönülsüz katılımcılarda konuşmaya yatkın hale gelmektedir. Bu yönüyle odak grup görüşmeleri daha yüzeysel ve derindeki bilgilerin ortaya çıkarılması amacı ile kullanılmaktadır. Bu anlamda nitel araştırmaların genel özelliğine uygun olarak odak grup görüşmelerinde de katılımcıların sahip oldukları bilgi, deneyim, duygu, algı, düşünce ve tutumlar önemlidir. Odak grup görüşmesinde asli olan genellemelere, açıklamalara ulaşmak değil, katılımcıların görüşlerinin ve bakış açılarının betimlenmesi; duygulanımlarının dile getirilmesi için karşılıklı etkileşimin işe koşulmasıdır.

Morgan (1996: 144), odak gruplardaki katılımcı ve konu çeşitliliğinin grup doygunluğu sağlamak için gereken grup sayısını artıracığını ifade etmektedir. Bu çalışmada kullanılan iki grupta katılımcılar farklılaştırılırken, onlara gösterilen fotoğraflar ve aktarılan kavramlar sabit tutularak kavramların anlamlandırmaya katkısı gözlemlenmiştir.

Odak grup görüşmelerinde elde edilen bilgilerin genellenmesi gibi bir amaç konusu olmadığından, alımlayıcıların kendi değerlendirmeleri önemlidir. Amaç genellemelere ulaşmak değil, görüşleri ortaya çıkarmaktır. Odak grup görüşmelerinin katılımcılar arasındaki etkileşimi artıracak bir özelliğe sahip olması, elde edilecek bilgileri daha da önemli hale getirmektedir.

Birbirlerinden etkilenen katılımcılar farklı görüşlerin ortaya çıkmasını sağlayabilmektedir. Ancak bu noktada, etkin ve edilgin alımlayıcılar arasında bir denge gözetilmelidir. Moderatörün en önemli görevi odak grup görüşmesinin sağlıklı bir şekilde yapılmasını kolaylaştırmaktır.

Bu çalışma kapsamında seçilen fotoğrafların alımlayıcılarda neler düşündürdüğü, neler çağrıştırdığı, nasıl hissettirdiği ve kavramlar tanıtıldıktan sonra anlamlandırma farklılık yaratıp yaratmadığını gözlemleyebilmek için odak grup görüşmesi tercih edilmiştir. Dolayısıyla odak grup görüşmesi ile ilgili fotoğrafların alımlanması sonucu katılımcıların algılanım, düşünüm ve duygulanımlarının toplanması hedeflenmiştir. Bu amaçla araştırmada odak görüşmeleri iki farklı grup halinde gerçekleştirilmiştir. Bu görüşmelerden ilk grupta odak grup görüşmesi yüz yüze gerçekleştirilmiş; öğrencilerin izni alınarak kayıt cihazları yardımıyla görüntülü olarak kayda geçirilmiş; bu kayıtlar deşifre edilerek bilgisayara aktarılmıştır. İkinci grup görüşme ise dijital ortamda görüntülü görüşmelerin kayıt edilmesi ile gerçekleştirilmiştir.

Birinci grup İletişim Fakültesi öğrencilerden oluşurken ikinci grup ise Hukuk Fakültesi öğrencilerinden oluşmaktadır. Her iki grup farklı üniversitelerin fakültelerinden seçilmiştir. Görüşme grupları 10'ar kişilik bir ve 5'er kişilik iki grup olmak üzere toplam 20 kişiden oluşmaktadır. Farklı grupların tercih edilmesinin sebebi katılım sağlayan öğrencilerin farklı eğitimler almaları ve bakış açılarının aldıkları eğitime göre de şekilleniyor olmasının yanı sıra nasıl bir süzgeçten geçirdiklerini görmek açısından tercih edilmiştir. Özellikle 20-25 yaş aralığının kapsıyor olması bu yaş grubunun göçmen ve mülteci sorununa nasıl bir çerçeveden baktığını da anlamamızı sağlamıştır.

Birinci gruptaki odak grup görüşmesi herbiri yaklaşık birer saat süren iki oturum şeklinde gerçekleştirilmiştir. Birinci oturumda katılımcılara fotoğraflar gösterilmiş ve fotoğraflara ilişkin algılamaları, duyguları ve görüşleri sorulmuştur. İkinci oturumun başında

katılımcılara Barthes'in *studium* ve *punctum* kavramları hakkında kısa bir bilgi verilmiştir. Kavramlar hakkında katılımcıların ellerine söz konusu iki kavramla ilgili bilgi kartları (Ek 2) da verilerek kavramları kullanmaları kolaylaştırılmaya çalışılmıştır. Bunun ardından herbir fotoğrafı kavramlar çerçevesinde yeniden değerlendirmeleri istenmiştir. Grup içi etkileşimin ikinci oturumda daha net gözlemlendiği bir odak grup görüşmesi gerçekleştirilmiştir.

Özellikle ikinci grup Hukuk Fakültesi öğrencileri ile yapılan görüşmeler sürecinde, sürece önceden kestirilemeyen dışsal unsur dâhil olmuştur. Sars-CoV2 virüsünün neden olduğu Covid19 küresel salgını nedeniyle, tüm görüşmeler uzaktan iletişim yöntemi olan kameralı görüntü sistemi ile beşerli gruplar halinde iki oturumda yapılmıştır. Bu görüşmeler öncesi dijital kaynaklı herhangi bir aksama yaşanmaması ve sürecin daha anlaşılır olabilmesi için önceden elektronik posta aracılığıyla bir sunum dosyası halinde gerekli açıklamalarla birlikte fotoğraflarda gönderilmiştir. Sürecin olağan odak grup görüşmesinden farklı olması tamamen olağanüstü hallerden kaynaklanmış; çalışmanın sürdürülebilirliği için ikinci grup arasında zorunlu olarak böyle bir yaklaşım farklılığına gidilmiştir.

Çalışma esnasında Barthes'ın *studium* ve *punctum* kavramının seçilmesinin temel sebepleri, bu kavramların hem alımlama paradigmasındaki örnek okuru açığa çıkarabilecek bir potansiyele sahip olduğu görüşüyle; kısmi nesnellik ve öznellik fotoğraf alımlamasını farklılaştırabileceği yönündeki kabuldür. Nitekim Barthes (1996:33) Camera Lucida (Aydınlık Oda) adlı yapıtında *studium*'a şöyle yaklaşmaktadır:

Bu fotoğraflar hakkındaki duygularım ortalamadır, neredeyse belirli bir eğitimden kaynaklanır. Bu tür bir insan ilgisini anlatacak Fransızca bir sözcük bilmiyorum, ama sanıyorum böyle bir sözcük Latince'de var: *studium*. En azından ilk anda "çalışma" anlamına değilse de, bir şeye uygulama, insan için bir tat, genel, hevesli, ama tabii ki özel keskinliği olmayan bir tür kendini verme anlamına gelir *studium*. Politik tanıklık olarak da alsam, nefis tarihsel sahneler olarak keyfini de çıkarsam, bu kadar çok fotoğrafla ilgilenmem ancak *studium* yoluyla olur: çünkü biçimlere, yüzlere, hareketlere, mekânlara ve eylemlere kültürel olarak (bu çağrışım *studium*'da vardır) katılırım.

Buna bağlı olarak *punctum* kavramlarının ise sınırları şöyle çizilmektedir:

İkinci öge *studium*'u kırar (ya da deler). Bu kez onu arayıp bulan (*studium* alanını egemen bilincimle incelediğim gibi) ben değilimdir. Bu öge sahneden yükselir, bir ok gibi dışarı fırlar ve bana saplanır. Bu yarayı, bu diken batmasını, sivri uçlu bir aletle yapılan bu izi anlatan Latince bir sözcük var: bu

sözcük benim durumuma daha da iyi uyuyor, çünkü hem bu sözcük delme kavramına gönderme yapıyor, hem de sözünü ettiğim fotoğraflar aslında delinmiş, hatta bu hassas uçlarla delik deşik olmuşlar; bu izler, bu yaralar, kesinlikle birer noktadır. O halde *studium*'u bozacak olan bu ikinci öğeye *punctum* demeliyim; çünkü *punctum* aynı zamanda ısırik, benek, kesik, küçük deliktir -ve aynı zamanda zarın her bir atılışıdır. Bir fotoğrafın *punctum*'u beni delen (ama aynı zamanda beni bereleyen, bana acı veren) o kazadır (Barthes ,1996:33).

Bundan sonraki bölümde araştırmanın uygulama sürecinde elde edilen bulgular verilmektedir.



BÖLÜM IV. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, çalışmaya katılan alımlayıcıların, Barthes'ın *studium* ve *punctum* kavramları sunulmadan önce ve sonrasındaki değerlendirmeleri yer almaktadır. Çalışma ilk aşamada alımlayıcılara kavramlar hakkında herhangi bir bilgi verilmeden, bakış açılarını görmek hedeflenmiştir. Kavramlar hakkında bilgi verilerek tüm fotoğrafların bir kez daha değerlendirilmesi beklenmiştir. Buradaki amaç, kavramların alımlayıcı ve fotoğraf arasında bir farklılık yaratıp yeni bir pencere açma olasılığını görebilmektir.

Birinci odak grup görüşmesi, İletişim Fakültesi öğrencileri ile yapılmıştır. İletişim fakültesi öğrencilerinin tercih edilmiş olma sebebi, *studium* ve *punctum* kavramlarına kısmi aşinalığından yola çıkarak fotoğrafları nasıl değerlendirebildiklerini görüşüdür. Ancak uygulama esnasında kavramlara yönelik farkındalık açısından grubun homojen olmadığı gözlemlenmiştir. Bu nedenle kavramların tanıtılması amacıyla açıklamalar yapılmış; yorum yaparken kartlara başvurmaları için zaman tanınmıştır. İkinci odak grubun Hukuk fakültesinden seçilmiş olma sebebi ise, fotoğrafla ilgili kavramlara nispeten uzak oldukları sayılıdır. Ayrıca farklı bir perspektiften sözkonusu kavramlarla fotoğraflarda yansıtılan göç olgusunun değerlendirilme biçimlerini gözlemlemek; kavramların tanıtılmasından sonra eski anlamın nasıl dönüşebileceğini serimleyebilmek amaçlanmıştır.

İletişim fakültesi katılımcı öğrenci sayısı 3 kadın ve 5 erkek toplam 9 kişiden oluşmaktadır. Hukuk fakültesi katılımcı öğrenci sayısı 6 kadın ve 2 erkek toplam 8 kişilik bir guruptan oluşmaktadır. Her iki fakültenin katılımcıları 3.ncü ve 4.ncü sınıflarda eğitim gören öğrencilerdir.

İletişim fakültesi kadın katılımcılar için kodlama olarak IFK kullanılırken erkek katılımcılar için IFE olarak kodlanmıştır. Hukuk fakültesi öğrencilerini iletişim fakültesi öğrencilerinden ayırabilmek için ise kadın katılımcı için HFK, erkek katılımcı için HFE olarak kodlama yapılmıştır. Katılımcılarının yanında bulunun sayı numarası ise kaç kadın kaç erkek olduğunu anlayabilmek adına numaralandırılmıştır.

Öğrenciler, İletişim Fakültesi öğrencilerinin kullanmış olduğu kavramlardan farklı olarak, fotoğrafları öncelikle inceleyip daha sonra bu fotoğraflar hakkında neler düşündükleri gibi sorular sırasıyla sorulmuştur. Hukuk fakültesi öğrencilerine küresel salgından dolayı görüşme şekli kameralı görüntü olarak ayarlanmış ve bu kişilerle 5'erli gruplar halinde görüşme yapılmıştır. Görüşme tekniğinde herhangi bir aksama yaşanmaması için önceden Barthes'ın *studium* ve *punctum* kavramları ile ilgili metin ve fotoğraflar elektronik posta aracılığıyla gönderilmiştir. Bu nedenle bazı aksamaların yaşanması kaçınılmaz bir durumdur. Almış oldukları eğitimin farklı olması ve sahip oldukları sosyo kültürel sermayeleri yüzünden bu grubun bakış açıları bir diğer gruba göre farklılık göstermesi beklendiği için sorular sorulmadan önce öğrencilere kısa açıklamalarda bulunulmuş, *punctum* ve *studium* kavramlarını açıkladıktan sonrada kendilerinden olarak neler düşündüklerini yazılı olarak ifade etmeleri istenmiştir.

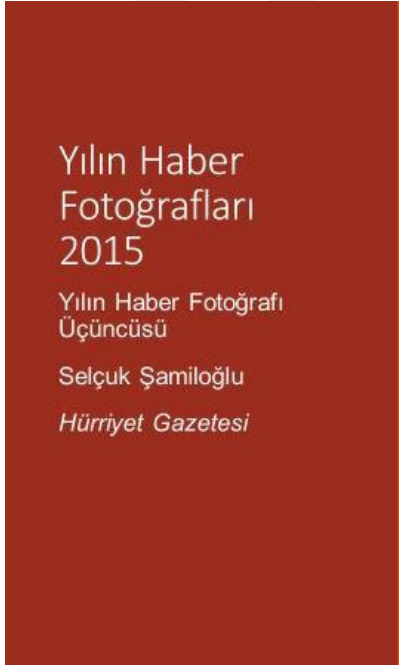
Hukuk fakültesi öğrencileri ile zaman mekan ve araç olarak çok daha farklı teknik kullanılmıştır. Tüm dünyaya Sars-Cov2 virüsünün yayılmasıyla birlikte çalışmanın vearaştırmanın seyride değişmek zorunda kalmıştır. Bu nedenle pandeminin yaşandığı süre boyunca çalışmanın devam edebilmesi adına Hukuk fakültesi öğrencileri ile yapılan görüşmeler internet aracılığıyla Zoom programı (kameralı görüntü) kullanılarak gerçekleştirilmiştir.

Bu nedenle İletişim fakültesi öğrencileri ile yapılan görüşmeden çok zaman mekan ve araç olarak farklı teknik kullanılmıştır. Dolayısıyla elektronik bir arayüz kullanıldığı için jest, mimik, duygu değişimleri, duruş ve tavırları, iletişim fakültesi öğrencileri gibi net bir şekilde sergilenmesi ve incelenmesi bu konuda mümkün olmamıştır.

Her iki farklı grupta uygulanan görüşme tekniği benzerlik gösterse de, ikinci grupta zaman mekân uzaklığı, aracılı iletişimin kullanılması, iletişimin yazıyla ifade edilmesi gibi etmenlerden kaynaklanan gözlem ortamında bir farklılık olması araştırmada bir sınırlılık olarak kabul edilebilir. Bu sınırlılıktan kaynaklanan boşluk yazıyla telafi edilmeye çalışılmıştır.

Yarı yapılandırılmış görüşme türünde, sorular önceden hazırlanabileceği gibi oturumun oluşturduğu atmosfer bağlamında yeni sorularda eklenebilmektedir. Bu şekilde uygulandığında görüşme yapılan kişiye büyük ölçüde rahatlık ve katılım serbestliği sağlamaktadır. Alımlayıcının görüşlerinin ve yargılarının ne denli farklı veya benzer olduğunu anlamamızı katkıda bulunmaktadır. Bu nedenle bu çalışmada katılımcılara yarı yapılandırılmış görüşme soruları yönelten moderatör ortamdaki katılımı teşvik etmek amacıyla onların ifadelerine mecbur kalmadıkça müdahale etmemiştir.;

Kamera görüntü sistemi aracılığıyla yapılan görüşmede birinci grupta ki ayrıcalıklar tanınmadığı için katılımcılara fotoğrafların tamamı hakkında değerlendirme yapmaları istenmiştir. İletişim fakültesi ve Hukuk fakültesi öğrencilerin görüşme ve değerlendirmeleri tek bir çatı altında toplanarak görüş bildirdikleri fotoğrafların altına derlenerek eklenmiş ortaya çıkan veriler üzerinden değerlendirme yapılarak sunulmuştur.



Ek 1 -Fotoğraf 1

İFK1 Kodlu Kadın Alımlayıcı;

Şu an karede anne ve çocuğu görüyoruz onun dışındaki ortamda ne olup bittiğini görmüyoruz bende biraz bu konuda merak uyandırdı. Aslında genel olarak baktığımda fotoğraflarda çaresizlik görüyorum. Bunun üzerinden konuşacak olursak bu fotoğrafta büyük bir üzüntü var ama bazılarında o karamsarlık ve çaresizliği daha çok görüyorum. Belki renklerde kaynaklı olabilir. Özellikle çocuğun tek başına olduğu fotoğrafta belki ortamdaki kaynaklı eski ve dökük olması nedeniyle yine de çocuğun orda umudu temsil ettiğini düşünüyorum.

Fotoğrafların açıklamasını yaparken mülteci/göçmen fotoğrafları olduğunu söylemişsiniz fakat söylememiş olsaydınız bile yine de bu fotoğrafların mülteci/göçmen fotoğrafları olduğunu söyleyebilirdim. Çevremizde, yaşamımızda ve dünya genelinde çok sık bu tarz fotoğraflar gördüğümüzden dolayı bir zaman sonra alışlagelmiş hale geliyor.

Çocuğun yüzündeki çaresizliği görüyorum. Baktığım zaman sadece mülteci/göçmen görmüyorum. Anadolu insanına baktığımızda da o yokluk içindeki insanların bir benzerini görüyorum. Bu fotoğraflar sadece mülteci/göçmen fotoğrafları değil aslında bir insanlık dramı. Aslında fotoğrafı çeken kişi, bu insanları fotoğraflarken hissettikleri duyguları ve duruşları beni oldukça merak ettirdi.

Bu fotoğraflara ilk baktığım zaman acıma hissi uyandırıyor bende. Yoğunluklu olarak hüznün var. Buradaki punctum ağlayan insanların olması. Bu insanların arka planına baktığım zaman savaş var. Baktığımız karenin bir sesi olması aslında karede görünen ağlayan o çocuğun sesini duyuyor gibi hissetmemiz bende bir *punctum* yaratıyor.

İFE1 Kodlu Erkek Alımlayıcı;

Bu tarz fotoğraflar o kadar arttı ki alıştık ve yabancılaştık, duygu maalesef uyandırmıyor çünkü hemen hemen her yerde bu tarz manzaraya çok sıklıkla karşılaşıyoruz. Hatta öyle karelerle karşılaşıyoruz ki oldukça acı verici olabiliyor.

İFE3 Kodlu Erkek Alımlayıcı;

Burada kayıp edilmiş bir şey var. Kadının yüzündeki ifade bana *punctum* olarak görülüyor.

İFK1 kodlu kadın alımlayıcı ve İFE1 erkek kodlu alımlayıcının fotoğrafa bakış açılarında benzerlikler görülmektedir. Devamlı olarak maruz kaldıkları bu fotoğrafların, kendilerini derinden etkileyen fotoğraflar olmadıklarını belirtmektedirler. Çaresizlik

duygusunu yoğun olarak dile getiren alımlayıcılar fotoğrafların studium kavramından uzak daha çok punctum kavramına yakın duygular ifade etmektedirler. Bunun bir nedeni devamlı maruz kalınan görüntülerin yoğunluğu ve alımlayıcıların yaşam şartları büyük bir etkidir.

HFK1 Kodlu Kadın Alımlayıcı

Fotoğrafların çaresizlik, acı, keder, yalnızlık, endişe, kabullenme, yardım dileme, hemen hepsinde ümit ve ümitsizlik iç içe duruyor.

Beni en çok etkileyen masum bir çocuğun koşullar ne kadar kötü ve kabul edilmesi zor olsa bile bir tahta salıncakla bile mutlu olabildiğidir. Mülteci çocukların hemen hepsinde yaşadığı ve şahit olduğu zor durumları göz önüne alırsak ufacık güzelliklerden mutlu olma, kanaat getirme durumu yaşanıyor...

Sığınmacılar neler hissediyorsa aslında fotoğrafa bakanlara yani algılayıcıya da bire bir aynı hisler geçiyor. Umutsuz, her şeylerini kaybetmiş ve ne yapacaklarını bilmeyen insanların yaşadıkları çaresizlik ve kocaman hissizlik.

HFK1 kodlu kadın alımlayıcının söylemlerinden çocukların yaşadıkları zorluğun, umutsuzluğun ve çaresizliğin ne kadar baskın olduğunu dile getirmektedir.

HFE1 Kodlu Erkek Alımlayıcı

Fotoğraftaki annenin çaresizliği bebeğin korkusu ilk baktığımda bana çarpıcı gelen durum buydu sanırım. Kavramsal olarak bunu punctum diye tanımlayabilirim. Bakışlarında ki çaresizlik tüm hayatlarını çepeçevreleyen yoksulluğun birer izleri gibi. Yitirilmiş ümitlerin bakışı ve bu hayattan kaçış isteği, tüm ruh hallerinde görülebiliyor.

Çocuğun hiçbir şeyden habersiz masum mutluluğu yansımış hayatlarına, umutsuzluk yansımış gözbebeklerine kadar...

HFE1 kodlu erkek alımlayıcı HFK1 kodlu kadın alımlayıcı ile söylemlerinde benzerlik göstermektedir. Çaresizlik ve yoksulluğun bariz izleri olduğunu dile getirmiştir. Özellikle ruh hallerine dikkat çeken alımlayıcı, çocukların yüzüne vuran masumiyetin, duruşlarında kendini belli eden çaresizlik üzerinde vurgulama yapmaktadır.

HFK2 Kodlu Kadın Alımlayıcı

Fotoğrafa ilk baktığım anda bende uyandırdığı duygu acı. 10 saniye sonra hissettiğim şey ise mültecilerin kendilerinden başka hiç kimselerinin olmadığı gerçeği. Evet bu dünyada hepimiz yalnızız ve belki hepimiz ‘ah’ dediğimizde, canımız yandığında ilk olarak annemize sarılmak isteriz işte bu fotoğraftaki bana göre diğer en önemli vurgu annedir ve insanların acıların aynı yollarla dindirmeye çalıştığı gerçeğidir.

HFE2 Kodlu Erkek Alımlayıcı

Bir annenin kucağında ki bebeğin duruşunda gizlidir aslında punctum. Belki göremediğimiz fakat annede hissettiren o çocuğa olan hisleridir. Fotoğrafi çeken fotoğrafçının yakaladığı “an” larda gizlidir asıl çarpıcı olan. Çünkü bizler o kareden bakarken, fotoğrafçıların hayatın içinden yaşayarak deneyimlemeleri çok daha çarpıcı bir punctum çıkarıyor ortaya. Evet belki Barthes’ ın söylemleri dışında bir zorlama fakat her duygunun her düşüncenin farklılığı gibi kavramlarında kişiye göre farklı olacağını düşünmekteyim.

HFK2 kodlu kadın alımlayıcının duygu yoğunluğu fotoğraftaki anne- çocuk olmasından dolayı HFE2 erkek alımlayıcıya nazaran daha fazla olduğu görülmüştür. Uzun yıllardan beri ülkemiz devam eden mülteci ve göçmen sorunu, televizyon, gazete gibi basın organları tarafından yoğun olarak aktarılmasından dolayı alımlayıcıların bakış açısını duygu ve düşüncelerini oldukça etkilemiştir. Duygularının punctum kavramıyla sabit kalıyor olması ise alışlagelmiş durumun bir sonucudur.

Yılın Haber
Fotoğrafları
2015

Selçuk Şamiloğlu
Hürriyet Gazetesi



Ek 1 -Fotoğraf 2

İFE1 Kodlu Erkek Alımlayıcı;

Çuvallar oldukça dikkat çekici özellikle hiçbir yetişkinin bulunmaması da oldukça ilginç.

İFK1 Kodlu Kadın Alımlayıcı;

Fotoğrafta sadece çocukların olması ve yetişkinlerin olmaması dikkatimi çekti. Özellikle küçük bir çocuğun elindeki bebek, anne babasının olmayışı durumu daha da içler acısı hale getirmiştir.

İFK2 Kodlu Kadın Alımlayıcı;

Aslında mülteci gibi gelmedi. Belki de konuyu bildiğimden dolayı mülteci olarak değerlendirmedim. Köyde yaşayan topluluğun bir yerden başka bir yere göç çocuklar olduğunu düşündüm.

İFE4 Kodlu Erkek Alımlayıcı;

Hikayenin tamamı düşünüldüğünde çocukların işçi olarak oraya gitmesi öncesi ve sonrasını düşündürüyor. İlk baktığımda sınırı geçiş değil de tarlada çalışan insanlar gibi görünüyor.

IFE1, IFK1 ve IFK2 fotoğrafları genel olarak punctum çerçevesinde değerlendirmiş ve yoğunluklu olarak çocukların ebeveynleri olmadan bu yaşam mücadelelerine değinilmiştir. Bu yolda yalnız olmaları IFK2 tarafından mülteci olarak değil de iç göç, mevsimlik çalışan aileler gibi görüldüğünü ifade etmiştir

HFK1 Kodlu Kadın Alımlayıcı;

Aslında fotoğraftaki kahramanlar çok değil bundan bir kaç sene önce bizimki gibi hayatlara sahip olmalarının yanı sıra bir işleri, evleri, arabaları, okulları vardı. Ama siyasi çıkarlar yüzünden çıkan iç savaş yüzünden kendi ülkelerinden, şehirlerinden, mahallerinden ayrılmak zorunda kalan ve tek umutları maalesef Avrupa olan bir mülteci statüsünde yaşamlarını idame ettirmek zorunda bırakılan insanlar bunlar.

Karenin içindeki görüntü öylesine üzücü ki küçük yaşta hayatlarını kurtarabilmek için tehlikeli yola çıkmış ve bir umut bekler gibiler. Bu fotoğraflar öylesine derin ki çerçeve dışına çıkarak çarpıcı olmalarının yanı sıra geride kalmış hayatlarını şuan nerde nasıl olduklarına dair merak duygusu oluşturuyor. Belki de böylesine merak ettiğimiz bu hayatlar studium oluşturmaktadır.

HFK4 Kodlu Kadın Alımlayıcı

Bundan çok değil birkaç sene önce bizimle aynı çağdaşlıkta yaşıyorlardı. Kadınlar sokaklarda rahatça dolaşp, araba kullanabiliyorlardı bir gece de bu hakları ellerinden alındı ve sessizce hiç sorulmadan. Sadece erkeklerin savaşmak için sokağa çıkabildiği bir hayatları olamaya başladı. Ne gariptir küresel salgının yaşandığı bu dönemde tüm dünya eve hapsolmuşken bile yine kimsenin aklına gelmiyor belki de çok küçük bir azınlığın aklına geldiği insanlar.

Fotoğrafların çarpıcılığından çok bundan sonra nasıl hayatlar yaşadıkları ya da yaşayacakları inanılmaz merak uyandırıyor. Karenin her bir köşesi birer punctum alsında ama studium çok daha derin anlamlara yöneltiyor insanı .

HFK1 ve HFK2 fotoğrafın tek bir çarpıcı yanını olmasından ziyade daha çok çerçevenin tüm hatlarını değerlendirmişlerdir. Özellikle studium kavramını kullanarak yorumladıkları bu fotoğraflar hayatlarını kurtarabilmek adına çıkmış oldukları bu yolda

çocukların ailelerini nereden geldiklerini nereye gittiklerini neler yaşadıklarına dair merak duygusu uyandırmış ve bu konuda vurgulayıcı sözcükler kullanılmıştır.

HFE4 Erkek Alımlayıcı

Fotoğraflarda ki en dikkat çekici olay belki de çocukların var olmasıydı. Çocukların gülüyor ya da ağlıyor olmasından çok her çocuğun bakışı aslında vurgu noktası yani punctumu oluşturmaktadır. İçselleştirdiğim bu fotoğraflar birer öykü. Bu öyküler bir bütün halde studium oluşturmaktadır.

İnsanların nerde olduğu, ailelerinin kim olduğu, hayatta kaç kişinin kaldığı, ne kadar süredir bu durumu yaşadıkları gibi bazı merak dolu sorular getiriyor insanın aklına. Küçücük bedenler olmanın yanında çok büyük hikâyeler çıkıyor arkalarında.

İFE1, İFK1, İFK2 ve HFK1, HFK2, HFE4 arasında ki ortak benzerlik çocukların yalnız olmasıyken, farklılaştıkları yer ise punctum ve studium kavramlarıyla olan değerlendirmeleridir. Bir gurubun iletişim odaklı almış oldukları eğitim nedeniyle farklı bir bakış açısı oluştururken, hukuk eğitim almış gurubun küresel olarak yaşanan pandemi nedeniyle yaşamış oldukları duygulanım fotoğrafları değerlendirmede daha çok içselleştirmelerine sebep olmuştur.



Ek 1 -Fotoğraf 3

İFE3 Kodlu Erkek Alımlayıcı;

Fotoğrafın geneline baktığımız zaman bunun mülteci fotoğrafı olarak anlamamız biraz zor çünkü ekonomik durumu kötü sokaklarda yalın ayak çocukları da anımsatıyor. Öncesinde genele olarak fotoğrafların tamamının mülteci/göçmen fotoğrafı olduğunu söylememiş olsaydınız bunu anlamamız biraz zor olabilirdi.

İFK1 Kodlu Kadın Alımlayıcı;

Fotoğrafta o anda olmak diye bir durum var. O anı yakalamak ve bitirmek. Siyah beyaz herhangi bir fotoğraf çok güzel olmayabilir ama onun sadece siyah beyaz oluşu bile fotoğrafı etkileyici kılar.

İFE3 ve İFK1 alımlayıcıların ortak olarak söylemleri, fotoğrafın siyah beyaz oluşunun dikkat çekiciliğini vurgulayarak punctum olduğunu dile getirmişlerdir. Aynı zamanda İFE3 alımlayıcının fotoğraflara olan aşinalıktan dolayı, bu fotoğrafların mülteci çocuklar olmasından ziyade İstanbul'un yoksul semtlerinde yaşayan çocuk örneklerini de anımsattığını dile getirmiştir

HFK1 Kodlu Erkek Alımlayıcı;

Ölümlerle yaşam mücadelesi yansımış tüm *auralarına* küçücük bedenlerde büyük beklentiler var gibi bazılarının gözlerinde. En korkunç olanı ise asıl çocukluğu kaybolmuş nesiller yansımış karelere yarının belirsizliğiyle.

Çocuk olmak özgür olmaktır, bir bankın tutunma demirinde kendine oyalanacak bir oyun kurup başka dünyalara gitmektir. Gülümsemektir çocuk olmak. Ne güzel gülümsemiş! Yokluğun içinden yüzüme tokat gibi inen gerçek sahip olduğum şeylere rağmen gülmeyen yüzüm oldu.

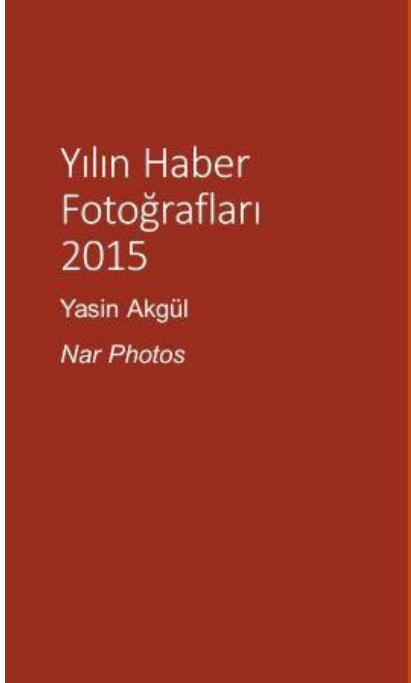
HFK2 Kodlu Kadın Alımlayıcı

Kargaşa. Her bir karede bambaşka bir kargaşa ama bende yarattığı en derin duygu kaos hali, sonra göç hali, gitme hali, nereye gidileceğinin bilinmezlik hali yolculuk hali. Hani bir yolculuğa çıkmadan önce evde herkeste bir heyecan olur evin altı üstüne gelir, valizler hazırlanır, herkes bir yere koşuşur ya, işte o mutlu halin mutsuz kargaşası bu sanki bir savaşın ortasında çaresizce başlarına ne geleceğini bekleyen karamsar kararsız yüzler.

Aslında her fotoğraf karesi tek başına birer punctum. Böylesine çaresizliğin vahametini yaşadığı anı görüyor olmak bile ürpertiyor insanı.

HFK1 ve HFK2 alımlayıcıları diğer gurubun aksine fotoğrafta ki çaresizliğin ve yoksulluğun ne kadar derin olduğuna dair yorumlamalarda bulunmuşlardır. Küçük bedenlerin çaresizlik içerisinde umut ışığı bekler gibi atılan o bakışın aslında pek çok şey ifade ettiğini aktarmışlardır.

Özellikle her iki gurubu bir birinden ayıran en önemli etken yine Barthes'ın punctum ve studium kavramları olmuştur. İFE3 ve İFK1 fotoğrafı punctum çerçevesinde değerlendirirken HFK1 ve HFK2 içselleştirerek daha çok studium bağlamında değerlendirerek sunmuştur.



Ek 1- Fotoğraf 4

İFE2 Kodlu Erkek Alımlayıcı;

Bir yaşam mücadelesi içerisinde oldukları oldukça belli.

İFK1 Kodlu Kadın Alımlayıcı;

Kurtuluş savaşı ve Cumhuriyetin yeni kurulduğu dönemdeki mücadeleleri anımsatıyor. Yinelıyorum siz bu fotoğrafların mülteci/göçmen fotoğrafları olduğunu söylemeseydiniz anlamamız biraz zor olabilirdi hatta belki hiç anlayamazdık.

IFE2 ve IFK1 alımlayıcıların ortak söylemleri mültecilerin yollarda götsermiş oldukları yaşam mücadelesiydi fakat IFK2 alımlayıcının görüntedeki insanların Kurtuluş Savaşı sonrası yaşanan mücadeleye benzetmesi görsellere olan aşinalıktan kaynaklandığını belirtmiştir. IFE2 ve IFK2 alımlayıcıları fotoğrafları punctum dolayımında değerlendirmiyor.

HFE1 Kodlu Erkek Alımlayıcı;

Fotoğrafların pek çoğunda yokluk, fakirlik ve sefalet yansımış. Savaşın gerçek yüzünü her zaman mülteciler gösterir çünkü onlar savaşın yarattığı en acı tablodur ve insanlığın utanmadan bıkmadan baktığı en büyük fotoğraftır.

Bir zamanlar kendi hür hayatlarında diledikleri gibi yaşayıp diledikleri gibi hareket eden bu insanların bugün bu hale gelmelerinin tek sebebi birilerinin yeni dünya düzeni oluşturma ve enerji kaynaklarına hâkim olma isteğinin bitmez tükenmez arzusudur. Fotoğraflar bize şunu hatırlatıyor bugün onların fotoğraflarına bakan bizlerin yarın onlar gibi olmayacağımızın bir garantisi olmadığıdır.

HFK2 Kodlu Kadın Alımlayıcı;

Çocuk olmak ne güzel deriz her zaman işte tam olarak bu toz toprakta da olsan güller, çiçeklerle harikalar diyarında da yaşasan çocuksan anlamazsın. Mutlulukların farklıdır duyguların farklıdır ya işte bu fotoğrafta da çocuk olmak var. Dışarıda onların hiç bilmediği harika bir dünya var ve belki bu dünyadan haberleri olmadığı için kendi hallerinde toz toprak yolda bilinmezliğe yürüyorlar. Evet gözlerinde umut yok sevinç yok ve hatta kaygı var ama yine de çocuk olmanın bilmezliği var gözlerinde ne olacak ya da daha kötü neler olacak bilmeden gidiyorlar.

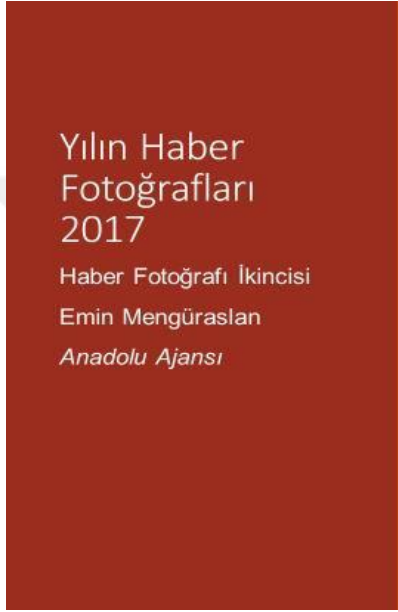
HFE1 ve HFK2 söylemlerinin ortak vurgusu umutsuzluk olmuştur. Yürüdükleri bu yollarda savaşın en acı yüzünü ve kaybettiikleri umudun yolculuğu olduğunu aktarmışlardır.

HFK5 Kodlu Kadın Alımlayıcı

Fotoğraflarda ağırlıklı olarak çocuklar dikkat çekiyor ilk bakışta... büyüklerin verdiği kararlar en çok çocukları etkiliyor. Omuzlarındaki ağır yüklerle bilinmezliklere gidiyorlar. Umutsuzluk içinde umuda doğru giden çocuklar onlar. Her kare fotoğrafın ayrı bir hikayesi bu hikayeleri başlatan punctumlar mevcut gibi. Bu kavramlara çok aşina olmasakta aslında çarpıcı, delip geçen derinden hissettiren

gibi sözlerin aktarılması belkide bizim bilmeden de olsa bu kavramları kullanıyor olduğumuzu gösterir.

Özellikle umut, sevinç, çaresizlik, umutsuzluk kavramlarını sıklıkla dile getirmişlerdir. Çerçeveyle sabit kalmayıp çerçeve dışına çıkarak merak ettikleri bu hayatları studium dolayımında değerlendirmeye sunmuşlardır.



Ek 1- Fotoğraf 5

İFE2 Kodlu Erkek Alımlayıcı;

Kadının bakışı oldukça etkileyici. Bu tarz görsellere o kadar alışkınız ki son bir kaç yıldır denizlerde olan olaylar yüzünden artık duyarsızlaşabiliyoruz.

İFE4 Kodlu Erkek Alımlayıcı;

İpi tutmak için verdiği mücadele... Halata olan sıkı sıkıya tutunma şekli öylesine çarpıcı ki tam bir punctum örneği sergilemektedir.

İFK2 Kodlu Kadın Alımlayıcı;

Adamın eli o son yakalama arzusundaki bakışı oldukça etkili. Bu karenin belkide en bana en derin gelen vurgusu oydu. Son bir yaşam mücadelesi belkide son bir umut...

Tabiki tam olarak nihai sonucun ne olduğunu bilemesekte vurgulanan o el punctum olma özelliğini taşıyor.

İFK1 Kodlu Kadın Alımlayıcı;

Ekranında görünen halat aslında onların hayata tutunmak isteğinin göstergesi değil midir? Metaforik bir anlam taşıyor olabilir.

IFE2, IFE4, IFK2 ve IFK1 alımlayıcıları diğerlerinin aksine pandemi sürecinden önce değerlendirdikleri fotoğrafları punctum düzeyinde bakmış daha çok çarpıcı gelen yanlarını vurgulamışlardır. Bu süre zarfında her iki gurubun farklı bakış açısında ortaya çıkarmıştır.

HFK3 Kodlu Kadın Alımlayıcı

Çocuğun duyguları tüm bedeniyle yaşadığı tarif edilemez acı ve annenin içinden haykırarak ama sağlam durmak adına kendini sıkan tarifsiz acının yüzüne yansımalarıdır *punctum*. Sadece insanca yaşayabilmek için atılan adımlar... Dünyanın yalnızca bir oyundan ibaret olduğunu anlamış çocuğun masumca bakışı belkide o bakıştır *punctumu* yakalamamı sağlayan ya da adaletsiz olan bu dünyanın içinde yaşamak zorunda kalan çocuklar. İnsan hakları mı? Gelişmiş diye tabir ettiğimiz ülkeler dışında söz etmek mümkün değildir bu kareleri görenler için.

HFK3 alımlayıcının fotoğrafa dair yapmış oldukları yorumların içselleştirilerek aktarıldığı fark edilmiştir. Özellikle denizin içinde yaşam mücadelesi veren bu karenin, son dönemde yaşanan pandemim süreciyle beraber hayatta kalmanın nedenli önemli ve zor olduğu bilinci uyandırmıştır.

HFK5 Kodlu Kadın Alımlayıcı

Sadece ülkelerin meseleleri değil aslında tüm dünyanın meselesi olması gereken noktada ne yazık ki kısa bir dönem hatırlanıp uzunca bir dönem unutuluyorlar. Aslında her bir kare pek çok yaşanmışlığı anlatıyor hikayeleştiriyor savaşın acımasız sert yüzünü bize çarpıcı gelen o punctumu bulduğumuzda canlandırıyor zihinlerimizde o hikayelerini

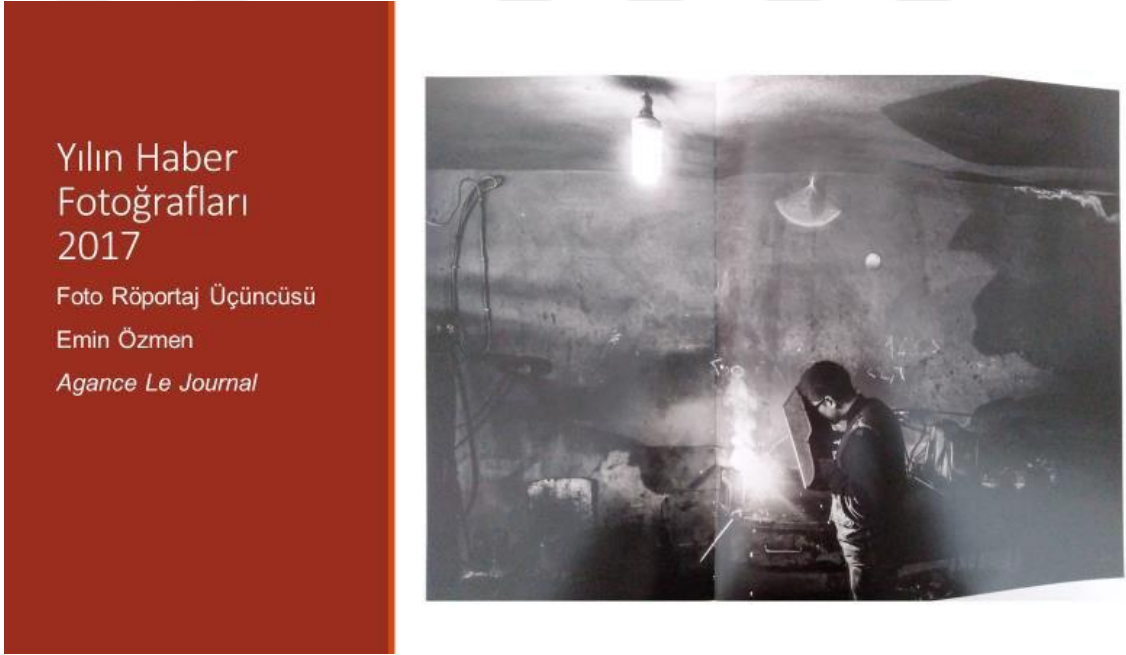
Neler düşündüğümüzden daha çok neler yapmalıyız veya yapmamalıyız aslında tartışılması gerekenler aslında neden bu halde oldukları? Neleri yanlış yaptıkları veya yaptıklarımız ve neden bilinmeze doğru bir yolculuğa çıkmak zorunda kaldıkları?

Yaşadıkları çaresizlik, ümitsizlik, acı aslında hiç yaşamadığımız ama yaşamayacağımız anlamına gelmeyen duygular bütünüdür. Bir bağ kurmak istesek

de aslında kuramayacağımız bağlar ne yazık ki. Kısa bir zaman hatırlanır sonra tekrar unutulur.

HFK5 alımlayıcının özellikle yaşanan bu insani dramın artık sadece ülkemizin değil dünyanın da sorumluluğu olduğunu dile getirmiştir. Pandemi kişilerin yaşamlarında oluşturmuş olduğu bu duygulanımdan dolayı fotoğrafı yorumlarken kendi hayatlarından birer aktarma yapıyormuşçasına bir duygulanım yaşadıkları görülmüştür.

IFE2, IFE4, IFK2 ve IFK1 alımlayıcıları çerçeveye sabit kalarak aktarımı tamamlarken, HFK3 ve HFK5 ise çerçeve dışına çıkarak fotoğrafları içselleştirmişlerdir.



Yılın Haber
Fotoğrafları
2017

Foto Röportaj Üçüncüsü

Emin Özmen

Agance Le Journal

Ek 1- Fotoğraf 6

İFE3 Kodlu Erkek Alımlayıcı;

Toplumun belli bir kesimi bu çocuk işçiler üzerinden özellikle halkımız tarafından çocukların kullanılıyor olması oldukça dikkat çekici. Günlük 100 TL çalıştırılması gerekirken çocuk işçileri 10 TL çalıştırmaları doğru değil ve bunu suistimal ediyorlar aslında. Sanıyorum ki bizde olan etkisi hiçbir zaman tam olmayacak örneğin 17 Ağustos depremini yaşayanlarla yaşamayanlar arasında fark vardır. Bu nedenle bizler bu durumu yaşamadığımız için algılamada farklılık yaratır ve o derin duyguları ne olursa olsun hiçbir fotoğraf karesi tam olarak vermez.

İFE2 Kodlu Erkek Alımlayıcı;

Acaba sorumluluktan mı kaçıyor olabiliriz diye düşünmeye başladım. Görmezden geliyoruz. Aslında o karelerde bir insanlık dramı var. Bunlara baktığımızda alışılmış diye bilir miyiz emin değilim bu tamamen sorumluluktan kaçmak aslında.

İFK3 Kodlu Kadın Alımlayıcı;

Ben aslında devletin fazlasıyla sorumluluk aldığını düşünüyorum. Toplum olarak bazı konularda hem fikir olmadık gelip gelmemeleri konusunda. Onlarında birer insan olduğu gerçeğine henüz vardığımızı düşünmüyorum.

İFE2, İFE3 ve İFK3 alımlayıcıların çocuk işçi kavramına bakış açılarının aynı olması dikkat çekici. Özellikle yasal olmayan şekilde çocukların çalıştırılıyor olması bunun bir dram olması vurgulanmaktadır. Çocuk işçilerin sadece mülteci çocuklar arasında değil kendi ülke vatandaşımız olan çocuklar arasında olan yaygınlığı konusunda dile getirmektedirler.

HFK3 Kodlu Kadın Alımlayıcı

Fotoğraflar aslında hayatın hep geri plana attığımız veya bakmaktan çekindiğimiz gerçek yüzünü yansıtır. Karelenmiş hayatlar bir hayat olmaktan çok öyküye dönüşmeye başlıyor bir bir incelendiğinde. Ne yazık ki en kötüsü de silahlar arasında normalmiş gibi büyümek zorunda kalan çocukların var olduğunu bilmek. Bilmekle beraber bilmezlikten gelmek.

HFK4 Kodlu Kadın Alımlayıcı

İnsan olmanın tüm hakları ellerinde alınmış sadece nefes alabilen canlı olarak kalmaları dışında çok gelişmiş ülkelerin yardımını olmadan tek başına üstelenmiştir bu sorumluluğu Türkiye. Kimine göre doğru kimine göre yanlış. Bu tabiki tartışmaya açık bir konudur. Sığınmacıların içinde bulunduğu bu durum kendilerinden sonraki tüm nesli yok etmekle karşı karşıya oldukları da bir gerçek. Yok oluş belki asimile olmakla tabir edilebilir. İşte budur insana en çarpıcı gelen ve içinde punctum bulunan hayatlar.

HFK3 ve HFK4 diğer guruba nazaran temel hak ve özgürlükleri üzerinde durmuşlardır. Çocuğun yaşam, eğitim, gıda gibi temel haklarının elinden alınarak ucuz iş

gücü niyetine kullanılıyor olmasını oldukça yıkıcı bulduklarını dile getirmişlerdir. Eğitim görmesi gereken yaşlarda yasal olmayan şekilde çalışıyor olmalarının dramatikliği üzerinde durmuşlardır.

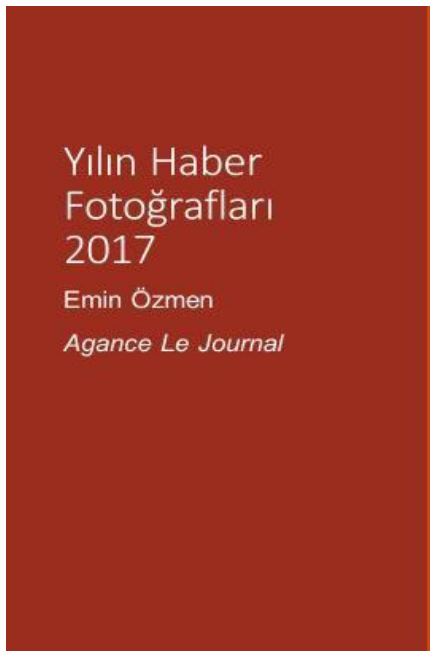
HFK5 Kodlu Kadın Alımlayıcı

Temel kişi hak ve özgürlüklerini güvence altına alan uluslararası belgelere göre hakların tanımlarında en önemlisi yaşam hakkıdır aslında ama her zamanda ilk olarak o alınır insanın elinden. Böylede bir durum vardır. 1989 tarihinde Birleşmiş Milletler tarafından kabul edilmiş çocuk haklarının 6.maddesinde yıllardır okutulan "Her çocuğun temel yaşama hakkına sahip olduğunu" artık önemsemez olduk.

Evet bu bir hukuk meselesi fakat yetersiz kalmış.

Ne acı ki bunu bir hukuk öğrencisi olarak dile getiriyor olmam. Çünkü "hak" ve "özgürlük" anlam bakımından birbirinden ayrı fakat bağlam bakımından birbirini her daim destekleyen kavramlardır. Tıpkı studium ve punctum da olduğu gibi.

Fotoğrafın bir kare olmasından çok yaşamlarının vehametini vurgulanmıştır. Silahların mermilerin sıradan gelen bir hayat haline gelmesinin ne denli yıkıcı sonuçlar bıraktığını dile getirmektedir. Barthes'ın studium kavramı ile yorumladıkları bu fotoğraf aslında bir kareden çok küçük bedenlere sığdırılmaya çalışılan kocaman hayatları ifade etmektedir. Diğer fotoğraflarda da olduğu gibi içselleştirilerek aktarılmasının temel sebeplerinden birini pandemi süreci oluşturmaktadır.



İFE2 Kodlu Erkek Alımlayıcı;

O anı yaşamadığımız sürece bu soruların bir önemi yok. Çocukların eğitim görmesi gereken yaşta çalışıyor olmalarının tabiki çok ciddi sebepleri var. Bu hayat onların tercihi değildi ne yazık ki kimi pek çok sebepten çalışmak zorunda kalıyor.

Kaybolmuş kimlikler onlar. Şartların zorluğu, çocuk olmaları pek çok suistimalde zemin hazırlıyor. Punctum belki de tam olarak işte budur çocukların kendisi. Nasıl hayatlar yaşadıkları işten sonraki hayatları kaçının ailesi olup olmaması da merak uyandırıyor buda beraberinde studium kavramıyla özdeşleşiyor.

İFE4 Kodlu Erkek Alımlayıcı;

Çocuk işçilerin fotoğraflarının genelinde siyah beyaz kullanılmasının nedeni umudun azlığını sembolize ediyor olabilir. Belki de çocukların anonimleşmiş hayatları bu karelerin en büyük öyküsünü oluşturuyor. Bu karelerde pek çok punctum var aslında çünkü her biri kendi içinde oldukça etkileyici ve çarpıcı fakat kendisinden büyük yükleri omuzunda taşıyan çocuk punctum örneği.

IFE2 ve IFE4 alımlayıcıların fotoğrafların siyah beyaz kullanılmasının çok dikkat çekici olduğunu belirtmişlerdir. Özellikle çocuk işçilerin pek çok meslek gurubunda çalışıyor olması punctum örneğini olduğunu dile getirerek çocukların tarlada sanayide terzide çalışıyor olmasının ne denli üzücü olduğu konusunda ortak bir kanıya vardıkları görülmüştür

HFK2 Kodlu Kadın Alımlayıcı

Oysa daha iyi şartları hepsi isterdi ama maalesef dünya o kadar adil bir yer olamadı ve insanoğlu hep sadece kendi için iyi olanı istemekten asla vazgeçmedi. İnsanoğlu bencil ve acımasız hepimiz sadece kendimiz için iyi olanı istiyor ve hepimiz hayatta kalma mücadelesi veriyoruz. En kötü şartlar altında bile canlı olmak hayatı yaşamak duygusu var içimizde buradaki insanlar sorsanız asla ölümü istemezler o nedenle bu keşmekeşe bu hayata tahammül ediyorlar.

Başka bir ülkenin topraklarında vatansız kalmak belki de fotoğraf karelerine sığamayacak bir acıdır.

HFK3 Kodlu Kadın Alımlayıcı

Hür yaşamak istemenin veya sadece kendi topraklarında doğmuş olmalarının bedelinin bu kadar ağır ödememeliler. Şayet çocuk hakları veya insan haklarında

söylenildiği gibi “her bireyin hakkı” sözlerinin yerine 1.nci sınıf bireyin hakkıdır diye değiştirmek daha doğru olurdu.

Nasıl zordur doğduğun büyüdüğün yeri yalnızca hayatta kalabilmek için ardında bırakmak belki de o fotoğrafları bir kare olmaktan çıkarıp hayatlarını sorgulamamızı sağlayan aslında o kareyi çeken fotoğrafçıdır. Savaşın acımasızca her yaşamlarına yapışip kalan bir parçasıdır bizi punctuma sürükleyen.

HFK2 ve HFK3 alımlayıcıların, çocukların zorlu yaşam şartlarının nedenli etkileyici olduğunu dile getirerek insan haklarının yoksun kaldığını belirtmişlerdir.

Alımlayıcıların almış oldukları eğitim, çevre ve kültür fotoğraflara olan bakış açılarının arasında oluşan farklılık ve benzerlikleri de görmemizi sağlamaktadır. Kavramsal açıdan yapılan bu değerlendirmeler grupların farklı dinamik yapılarla sahip olduklarında göstermektedir.

HFE4 Erkek Alımlayıcı

Tüm dünyanın hayretler içerisinde izleyip hiç bir şey olmamış gibi davrandığı bu fotoğraflara kayıtsız kalmak imkansız. Mülteci, Sığınmacı, Göçmen ve her nasıl adlandırılıyorsa hepsini bir kenara bırakarak sadece insan olmanın gerçeğine varmak gerekli diye düşünüyorum. Bu hayat ekonomik ve kültürel donanım bakımından iyi olan insanlara sadece ait olmamalı. Bu gün çok zor zamanlar yaşadığımız pandemi sürecinde onları anlamız için bir sebep daha doğmuş fakat yine de at gözlüklerimizi çıkarabileceğimizi hiç düşünmüyorum. İnsan olmak hepsi bu aslında. Bu kadar büyük bir dünyada hep birlikte yaşamamızın zor olduğunu görüyor olmamız aslında çok acı bir durum.

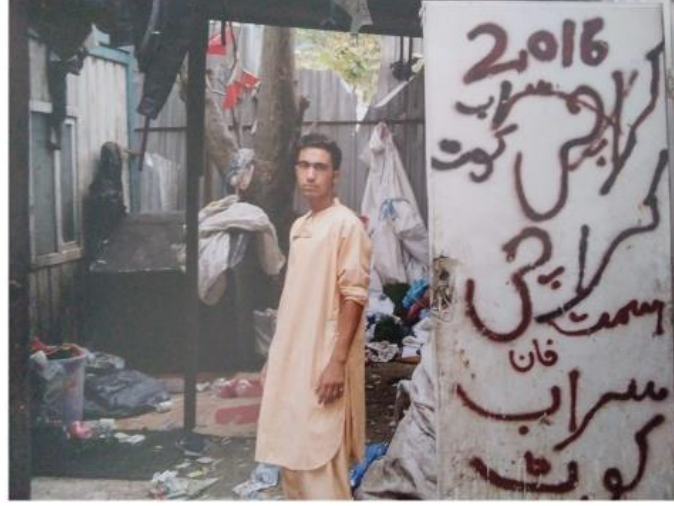
IFE2, IFE4 ve HFK2, HFK3 ve HFE4 arasındaki farklılıklarda bu şekilde ortaya çıkmaktadır. IFE2, IFE4 alımlayıcıların kavramlara olan hakimiyetinden dolayı değerlendirme sürecinde daha teknik açıdan yaklaşımlarını sağlarken, HFK2, HFK3 ve HFE4 alımlayıcılarının ise daha içsel ve duygu yoğunluklu olarak aktarım sürecine girdiklerini görülmüştür.

Bu nedenle fotoğrafla aslında birer kare olmaktan çok birer hikayeye öyküye dönüşen sessiz filmler gibidir. Alımlayıcılar üzerinde bıraktığı izlenim Barthes'ın punctum ve studium kavramlarının ne denli önemli olduğunu ve fotoğrafların, sinemadan tiyatrodan televizyondan farklı olarak hareketsiz olmasına rağmen, alımlayıcılar tarafından nasıl canlandırıldığını da gözler önüne sermiş oldu.

Yılın Haber
Fotoğrafları
2017

Emin Özmen

Agance Le Journal



Ek 1- Fotoğraf 8

İFK2 Kodlu Kadın Alımlayıcı;

Sessiz hikayeler gibi hepsi. Özellikle duvardaki arapça yazıları dikkatimi çekiyor. Kendi kayıplarının içinde belkide hiç bilmediğimiz o dili duvarda yazarak kendi küçük özel yaşam alanlarını oluşturuyorlar. Halen geleneksel giyim tarzlarından vazgeçmiyor olmaları dil ve kültüre olan bağlılıklarını ve bunu kaybetme korkusu yaşadıklarını gösterir. Karenin aslında her yanı oldukça çarpıcı fakat en dikkat çeken yanı arapça yazılar bu da en belirgin punctum benim için.

İFE3 Kodlu Erkek Alımlayıcı;

Punctumu ararken aslında adamın arkasında görünen o bir yığın eşya gözüme çarpıyor. Çünkü öylesine karmaşık ki arka plan acaba yaşadıkları alan mı yoksa iş yerlerine ait bir yığın mı diye merak ettiriyor. Eşyalar öylesine dağınık ki çerçeveden dışına çıkıp neler olup bittiğine dair merak uyandırdı bende.

İFK2 ve İFE3 alımlayıcılar fotoğrafın en çarpıcı yanının duvardaki Arapça yazı olması olarak belirtmişlerdir. Özellikle her iki alımlayıcı da fotoğrafta ki adamın giyiminin halen kendi kültürlerine olan özlemi ve eskisi gibi olma umudu taşıdıklarını dile getirerek studium kavramından yola çıkarak karenin anlatısını oluşturmuşlardır. Çaresizlik vurgusunu sıklıkla kullanan İFK2 ve İFE3 fotoğraf karesinin o an ki zaman diliminde sınırlı kalarak değerlendirmişlerdir.

HFK2 Kodlu Kadın Alımlayıcı

Bir annenin bakışı, çocuğun bir yere tutunması, duvarda ki Arapça yazılar, peş peşe yola düşmüş küçücük çocuklar ve daha nice birer *punctum*. Bundan ziyade asıl en büyük olayı *punctum* olarak belirlediğimiz alanların arkasında oluşan hayatın kendisidir işte *studium*.

İnsanın ölümden kurtulmak için bir dala tutunması. Tutunacak bir dalının olması deriz ya hani işte burada aciz insanın o dalı bulduğunda nasıl da sarıldığının soyut yüz hali var.

Aslında biz de somut olarak tutunacak bir dal ararken, işte içimiz tüm organlarımız bu adamın ki kadar çaresiz. Ama yüzümüzde binlerce maske var ancak insan ölüme yaklaştığı anda ya da korku anında düşürür maskelerini, unuttur çünkü. İşte bu fotoğrafta hissettiğim maskesiz bir çaresizlik, hayata tutunabilmek için her şeyi yapabilecek insanoğlunun sureti.

HFE2 Kodlu Erkek Alımlayıcı

Başka bir millete ait olan dillerini, kültürlerini bilmedikleri insanların yaşadığı topraklarda o milletin halkına ayak uydurma zorunluluğunu yaşarken bir yandan hayat kaygısı, korku, endişe tüm yaşamlarını sarmalamış durumda. Hayat devam ederken sosyal ihtiyaçları da beraberinde getiriyor.

Para kazanmak, yemek yemek, sağlık ihtiyaçlarını karşılamak gibi. İnsanlar tarafından hor görülmeyle maruz kalmış aşağılanmış istenmemiş olmalarına rağmen yine de bir nefes uğruna hayatta kalma iç güdülerini ağır basmıştır. Kolay değil hem de hiç. Pek çoğu Arap olduğu için istenmemiş ama akıllara şu soru geliyor peki ya bu insanlar Avrupa'nın herhangi bir ülkesinden gelmiş olsaydı aynı şiddet terörüne yine de maruz kalacaklar mıydı?

HFK4 Kodlu Kadın Alımlayıcı

Bu insanlar savaştan kurtulmuş olabilirler; savaşı arkalarında bırakmış olabilirler peki yaşanmışlıklar ve görülen o korkunç katliamları gerilerinde bırakabilecekler mi? Katliamları unutup umut ettikleri Avrupa ülkelerinde istedikleri çağdaş yaşama kavuşabilecekler mi?

İki zıt kavramı bir arada yaşıyorlar; umut ile umutsuzluk, yaşam ile ölüm gibi... herşeyin kıyısındalar aslında bu insanlar.

IFK2 ve IFE3 alımlayıcıların aksine HFK2 ve HFK4 fotoğrafları temel hak ve özgürlükler dolayımında değerlendirmişlerdir. Yaşadıkları zorlukların, temel ihtiyaçlarının, güven ortamının nasıl sağlandığı konusu alımlayıcılarda en önemli sorunsalı oluşturmuştur. Fotoğraf karesinin bir çerçeveden çok geçmişten geleceğe uzanan bir yaşam öyküsü olduğunu aktarım sürecinde ki değerlendirmelerden sonuç olarak çıkarabiliriz.

İletişim Fakültesi öğrencilerinden görüşme sonunda fotoğrafları Barthes'ın *studium* ve *punctum* kavramları üzerinden mülteci ekseni çerçevesinde bir değerlendirme yapmaları beklenmiştir.

IFE1/Kavramlarla baktığımız zaman bir şeye odaklanma, hikayeyi düşünmeye zorluyoruz kendimizi. Kavramlarla bakmadığımızda, düşünerek çıkartmadan daha duygusal ağırlıklı değerlendiriyoruz.

IFE1 erkek alımlayıcının, fotoğrafları alışık olduğumuz manzaralardan dolayı herhangi bir etki yaratmadığını hemen hemen her sene her yerde bu tarz görsellere maruz kaldıklarını belirtmiştir. Bu nedenle kendisinde çok fazla çarpıcı gelen bir yanın olmadığını vurgulamıştır. Fakat Barthes'ın kavramları aktarıldıktan sonra, bakış açısında daha sıradanlaşmış gelen fotoğrafların daha anlamlı, seçilebilir ve duygu yüklü olarak aktarıldığı belirlenmiştir.

Studium ve *punctum*'unda aslında tam olarak yapmak istediği şeyde budur. Daha önce fark edilmemiş, dikkat çekici olmayan yanları gün yüzüne çıkarabilmek ve aslında orda bir hayatın var olduğunu ve şuanda o hayatın devam edip edemediğini gösterebilmeyi amaçlar

IFE2/ Fotoğraflardan sonra uzun zamandır düşünmediğim kadar mülteci ya da sığınmacı gerçeğini düşündüm.

IFE2 erkek alımlayıcı E1 ile benzerlik göstermiş olsa da aslında çalışma kapsamında kendisini düşünmeye yönelttiğini ifade etmiştir. Daha önce hiç üzerinde durmadığını ve bu kadar irdelemediğini dile getirmiştir. Özellikle en dikkat çeken ayrıntı ise kavramlardan önce sadece sık maruz kaldıklarını dile getiren alımlayıcı kavramlar ışığında baktığında aslında

fotoğrafların dikkat çeken yanlarının ‘‘siyah beyaz ‘’ olduğunu dile getirmiştir. En nihayetinde genel tasvirlerde bulunan alımlayıcıların aslında kavramların fotoğraflar üzerinde ki etkisinin, çalışma esnasında ne denli etkili olduğunuda yaptıkları açıklamalarda ki farklılıkla ortaya koymuş oldular Çocuk işçilerin fotoğraflarının genelinde siyah beyaz kullanılmasının nedeni umudun azlığını anlatmak gibi bir durum olabilir

İFK1/ Fotoğraflara ilk baktığımda hissettirdiği şeylerle aslında sonradan baktığımdakiler biraz değişkenlik gösterdi diyebilirim. Kavramları daha önceden biliyor olmama rağmen fotoğraflara kavramlar hatırlatıldığında daha derinlemesine bakabildim. İlk bakışta göremediğim şeyler dikkatimi çekti. Bir fotoğrafa baktığımda öncelikle aklıma gelen şey o an’da olabilmektir. Bunu punctum kavramıyla birleştirip bir değerlendirme yapmak etkili oldu.

İFK1 kadın alımlayıcının özellikle kavramlar öncesinde yapmış olduğu değerlendirme ile kavram sonrası değerlendirme arasında bir fark görülmüştür. Değerlendirmeler kavram öncesi daha genel ve yüzeysel sadece görüneni aktarırken, kavram sonrası bu değerlendirmeler daha da derine inmiştir. Yorumlama şekili çerçeveyi aşmış ve çerçeve dışında da neler olup bittiğininide dair merak uyandırmıştır.

İFK2/ Fotoğrafların genelinde bir hüzn vardı. Fotoğraflarda sadece kadraja giren kısımdaki olayları görüyorduk. Bu bana şunu düşündürdü, fotoğrafçı bu fotoğrafı çekerken ne hissediyordu. En önemlisi de şunu düşündüm acıyı fotoğraflamak ne kadar kolaylaştı. Acı çektiğini gördüğümüz birinin fotoğraflamak yerine yardım etsek ya da elimizden ne geliyorsa yapsak daha yararlı olmaz mıyız? Acılarını fotoğraflayarak bunu dünyaya yayıyoruz, böyle de bir durum var diyoruz. Fakat bunu herkes yaparsa kimse acı çekene bir yardımda bulunmaz. Sonuçta deklanşöre basmak yardım etmekten daha kolaydır.

Studium ve punctum yazım üzerinden örnek vermem gerekirse, ilk paragrafta kullandığım ilk cümle studium’du ve geri kalan bütün cümleler yani kendimi kaptırarak yazmış olduğum diğer bütün cümleler tamamen punctumdur. Kısacası benim studiumum hüzn, punctumum ise yabancılaşmayı.

Kavramlara bakmadan önce ilk kavramlardan sonrası arasında hiçbir fark olmadı. Ben bunu fotoğraflarla ilgili bilgi düzeyime ve yorumlama yeteneğime bağlıyorum. Çünkü her fotoğrafta önemli bir şey vardır, her fotoğraf bir şey hissettirir ve her fotoğraf bize bir şeyler düşündürür.

İFK2 kadın alımlayıcı fotoğrafların ilk aşamada mülteciye benzetememe sebebinin, göçmenler ya da mültecilere ilişkin sürekli maruz kaldıkları aşırı enformasyondan kaynaklanan duyarsızlaşmanın olabileceğini dile getirmiştir. İFK2 kavramları daha önceden bildiği için fotoğraflarda kendisine çarpıcı gelen pek çok yanın olduğunu ve her karenin bir yerinden çıkıp ruhunu delip geçen bir şeyler taşıdığını ifade etmiştir.

Her çerçevenin düşündürücü etkisinden dolayı kavram öncesi ve kavram sonrası yapılan açıklamalar bu nedenle benzerlik göstermiştir.

Alımlayıcıların kavramlardan önce ve kavramlardan sonraki bakış açılarında belirgin bir farklılık gözlenmiştir. Fotoğraflar ilk aşamada alımlayıcılar tarafından daha genel değerlendirmeye tabi tutulurken, kavramlardan sonra bu değerlendirmenin ana hatları daha da belirginleşmiş ifadelerde daha çarpıcı yanlar ortaya çıkmıştır.

İFE3 / Fotoğrafların mültecilere ait olması bir yana, bizler fotoğraflara baktığımızda duygularımız artarak sürdürüyor ve fotoğrafların içerisindeki unsurlar olarak incelemeye koyuluyoruz. Ne zaman o çareyi anlatmak istersek o zaman çareyi yaşatmaya başlıyoruz. Duygular kişisel deneyimle birleşebildiğinde veya çağrışım oluşturduğunda punctumu görüyoruz bir nevi birey için punctum kaçınılmaz olmalıdır.

Halatın fırlatıldığı fotoğrafta halat süzülürken tesadüfen idam düğümüzü anımsatıyor. Kadının bakışı ise o yine doğru fakat orada halatı fırlatana mı bakıyor yoksa halata mı? Daha çok devinimin oluşturmak istediği düşüncelere yani kaçınılmaz duygulanımla gerçekleşiyor.

İFE3 erkek alımlayıcı ilk aşamada fotoğrafları genel çerçevede herhangi bir ayrıntıya takılmadan değerlendirmede bulunmuştur. Fakat Barthes'ın kavramları tartışıldıktan sonra aslında fark edilmeden bu kavramlar alımlayıcıların imgelemesini sağlamıştır. Çünkü kavramların aktarımından sonra alımlayıcı, değerlendirmede bulunurken o fotoğrafın aurasını da anlatmış bulunmaktadır. İfadelerdeki ayrıntı "Halatın fırlatıldığı fotoğrafta halat süzülürken idam düğümünü anımsatıyor" şeklinde bir yorumla karşılaşılmıştır. Acının ölümle birlikte düşünüldüğü şeklinde yorumlanabilir.

Barthes'ın bu iki kavramı *studium* ve *punctum*, fotoğrafların anlamlandırma süreci üzerinde ki etkisini oldukça görünür kılmıştır. Kavramların, alımlayıcıların fotoğraf tasvirlerini kolaylaştırdığı söylenebilir. Öyle ki, katılımcı yorumları fotoğrafların görünür çerçevesi ile sabit kalmayıp, tam aksine, o fotoğrafın çerçevesinin dışındaki göndergeyle de ilişkilendirildiği gözlemlenmiştir.

İFK3 / Bu fotoğrafların mülteci fotoğrafları olduğunu bilmeden önce sadece gözüme çarpan insanların suratında ki acı bir ifade olduğu ve aslında bana göre tam anlamıyla savaş fotoğrafları. Göç eden insanlar göç ettikten sonra yaşadıkları hayat tarzları... Onlara sunulan imkânlar...

İFK3 kadın alımlayıcı fotoğrafların ilk izlenimini aktarırken kendisini delen geçen şeyler olduğunu dile getirmiştir. Özellikle insanların yüzünde ki ifadelerin farklılığını tasvir ederken *Punctum* ve *Studium* olduğunu dile getirdiğimizde bakış açılarının daha derine indiğini ve ayrıntıları daha rahat görebildiklerini fark ettik.

İFE4/Fotoğraflara bakmadan önce fotoğrafların daha önceden gördüğümüz sürekli karşımıza çıkan fotoğraflar olduğu için duygusuzlaştırıldığımız bir gerçeklikle pek bir duygu alamadım ama kavramlar eşliğinde ve yapıla yorum ve bilgilendirmeler üzerine bakış açım değişti ve duygusuzlaştırılmış olmamız rahatsız edici bir durum.

İFE4 erkek alımlayıcı fotoğrafların aurasının olmadığını ve sıklıkla maruz kaldıklarından dolayı herhangi bir farklılık yaratmadığını dile getirmiştir.

Oysa Sontag için her türlü tepki için bir ölçüdür: “ insanların ezilenlerin, sömürülenlerin, açlıktan ölüm tehlikesiyle yüz yüze olanların ve katliama uğrayanların fotoğraflarına tepki olarak hissedebilecekleri duyguların -ahlaki öfke dahil olmak üzere- niteliği de, bu tür görüntülere ne denli aşına olduklarıyla ölçülebilir. (Sontag, 2008:23) Nitekim, *punctum* ve *studium* kavramları alımlayıcı aktarıldıktan sonra aynı fotoğrafların aslında farkında olmadan delip geçen pek çok yanın olduğunu fark etmiştir. Bu durum aslında fotoğraflara nasıl baktığımızla alakalı olduğunu göstermektedir.

Görme biçimi alımlayıcının, yaş, eğitim durumu, çevre faktörü, sosyo-politik ve kimi zaman ekonomik durumundan kaynaklı farklılık gösterir. Bu durumlar alımlayıcının nasıl etkilendiğini de aslında bizlere aktarmış olur.

Alımlayıcılar, fotoğrafın iç evrenindeki anlatıya, neler olup bittiğine dair yeni anlatılar ekleyerek, anlam ufkunu, fotoğraf sanatçısının niyetinden öteye taşıma eğilimde olduklarını göstermişlerdir.

İFE5/Fotoğraflar tarih ve yaşantımız içinde süre gelen ve görmeye alışkın olduğumuz fotoğraf içerikleri olduğu için makro anlamda hissiyat açısından ya da hayat felsefesi hayat görüşü açısından etkileyici değil. Mikro anlamda baktığımızda fotoğrafların içerisinde bulunan insanlarla empati kurmak etkileyici ve insanı delen hisler yaratıyor. Kavramları bilmeden bakmak ya da bilerek bakmak benim açımdan bir fark yaratmıyor. Bunun sebebi ise punctum ne olduğunu bilmeden ilk fotoğraflara bakarken kendi punctumlarıma odaklandım.

İFE5 erkek alımlayıcı diğer erkek alımlayıcılardan farklı olarak aslında fotoğrafların genel havasında kendisinde bir farklılık yaratmadığını dile getirmiştir. Kavramların, herhangi bir değişiklik yaratmadığını dile getirirse de aslında farkında olmadan aurasının etkisi altına girmiş olduğunu şu cümlelerle anlamaktayız “insanı delen hisler yaratıyor”. Aslında Barthes’ın tam olarak anlatmak istediği şeyde budur. Siz farkında olmadan sizi etkisi altına alır ve sizi deler geçer.

İFE6/Selçuk Şamiloğlu’nun çektiği ilk fotoğrafı oldukça samimi buluyorum. Birçok kişinin saklanarak gerçekleştirmek istediği ağlama eylemini o kadar saf ve gerçekçi bir kareyle yansıtmış ki kameranın oradaki varlığını unutuyoruz. Ancak beni bu fotoğrafta en çok etkileyen şey bir annenin kızına güç vermek için bile olsa kendi ağlamasına engel olamayışdır. Buldukları ortam hakkında görsel bir bilgi yer almasa da annenin çaresiz ifadesinden ortamın ne kadar kötü şartlarda olabileceği hakkında düşüncelere kapılabiliyoruz.

İFE6 erkek alımlayıcı, fotoğrafların *aurasından* bahsederken tam olarak Barthes’ın *punctum* ve *studium* kavramlarını ele alarak incelemelerde bulunmuştur. Alımlayıcının yorumlamalarında sadece çerçeve içi ile sabit kalmayıp çerçeve dışı değerlendirmelerini de görüyoruz. Dolayısıyla fotoğrafın dışgerçekliğini ifade eden göndergesi, Türkiye’nin içinde bulunduğu tarihsel ve sosyo-politik bağlamda ele alınmıştır. Aktarım sürecinde oldukça yalın ve net bir dil kullanılmıştır. Yorumlar kavram öncesi ve sonrası az bir farkla, pek değişikliğe uğramadan fotoğrafların tüm çarpıcı yanları dile getirmiştir.

Yorumlamalarda bulunurken *punctum* ve *studium* kavramları büyük bir özenle dile getirilmiş betimleyici tasvirlerde bulunulmuştur. Fotoğrafın genel havasının yakalanmış olması kavramların anlamlarının bilinmesinin ne denli farklılık yarattığını bir kez daha ortaya çıkarmış oldu.”

Özellikle iki farklı grup üzerinde yapılmış olması farkı biraz daha görünür kılmaktadır. İletişim ve Hukuk fakültesi öğrencilerinin kavramlar karşısında nasıl bağ kurduklarına dair ayrıntıları görmemizi biraz daha kolaylaştırır. Bu nedenle yapılan çalışmada her iki grubunda kavramlara olan bakış açılarını değerlendirme esnasında nasıl kullandıklarını da gösterir.

Algı, duyu organlarımız tarafından alınan “gerçek” duyu verilerinin örgütlenerek yorumlanmasına denir (Pustu, 2014: 310)”. Cahen’e göre“ algı, bireyin duyuları aracılığı ile dış dünyadan aldıklarıdır”. “Daha yalın ifade etmek gerekirse algı, bireyin çevresinde yer alan “gerçek” uyaranların bilincine varma, idrak etme ve anlamlandırma sürecidir” (Jung, 2001: 11).

Algıların anlamlandırma sürecinde bireyin değerleri, inançları, kültürü, grup normları ve ritüellerinin etkisi de devreye girmektedir. Bu nedenle algılar çoğu kez beklenti, ihtiyaç ve daha önceden kimliğimize kodlanmış enformasyonlardan etkilenmektedir. Böylece görmek istediğimizi yani dikkatimizi çeken istediğimiz şekilde algılarız (Fisher, 1997: 24-25; Pustu, 2014: 313; Karabulut, 2014: 117-118).

Medyada gördüğü her şeye sorgulamadan inanan insanların varlığı göz önünde bulundurulduğunda medyanın önemli bir bilgi kaynağı olduğu kabul edilmektedir (Yaylacı ve Karakuş, 2015: 239-240).

Bu çalışmada amaç, alımlayıcıların, fotoğraflara ilişkin düşüncelerini kavram öncesi ve sonrası bilginin farkındalık yaratıp değişebilirliğini ortaya koymaktır. Bu bağlamda medyanın rolü oldukça etkilidir. Medyanın sunuş şekli, tekrarı ve inandırıcılığı okuyucuların

belleklerinde nasıl bir algı oluşacağına karar veren önemli bir mekanizma haline gelmektedir.

Metaforik anlatımlarla yalnızca göçün tehditkâr olduğuna yönelik kavramsal fikir desteklenmekle kalmamakta aynı zamanda göçmenlerin ülkeye girişleri tehditle ilişkilendirilmektedir. Yine medya aracılığıyla göçmenlerin dışarıda tutulması gereken yabancılar olarak tanımlanması ve göçmen sorununun biz ve onlar karşılığı üzerinden ötekileştirmesi yapılmaktadır (Keneş, 2016: 260-261; Yaylacı ve Karakuş, 2015: 248).

Grupların birbirinden farklı olması nedeniyle ortaya farklı iki bakış açısı çıkmasını sağlamıştır. Özellikle görüşmeler esnasında ikinci grubun duygusal yoğunluğunun daha fazla olduğu fark edilmiştir. Hukuk kavramlarının bu gibi durumlarda sistem dışı kalıp tamamen duygusal normların etkisi altına girdiğini belirtmişlerdir.

HFK1 alımlayıcının bakış açısının duygusal anlamda diğer kadın alımyacılarla oldukça benzerdir. Kavramlar ışığında bakıldığında, içinde buldukları auranın dışına çıkamadıkları görülmüştür. Aynı zamanda HFK2 kadın alımlayıcının hayati önem taşıyan bazı değerlerin önemini yitirip çok daha farklı mücadelelerin onların hayatında önem kazandığının vurgusunu sıklıkla dile getirmiştir. Fakat son zamanlarda içinde bulunduğumuz durumdan kaynaklı olarak ikinci grubun birinci gruba göre bakış açılarının çok daha hassas, duygusal ve irdeleyici olduğu fark edilmiştir.

HFK3 alımlayıcının, kendin öncekiler gibi olaya içinde bulunduğumuz durumda vermiş olduğu hassasiyetinden kaynaklı empati kurma yönelimleri çok daha ağır basmış ve kavramların fotoğrafların her yanında birer hikaye olacak şekilde oluştuğunu dile getirmiştir.

HFK4, HFK5, HFK6 alımlayıcıların auralarının benzerliği özellikle dikkat çeken unsurdur. Çünkü yaklaşım tarzlarında ki benzerlik kavramları kullanmada ki becerilerine de yansımıştır. “Studium ve puctum” anlam bakımından iletişim öğrencilerine göre daha duygusal ve bağlam bakımından ortak bir referans çerçevesi oluşturmuş gibidir.

Her iki grubun zamansal ve fiziksel çevre farklılığından kaynaklı olarak doğan bu sonuçlar aslında yaşamlarımızda olan olaylardan etkilenme oranımızla da alakalı olduğu bir gerçektir. Çünkü her iki grubun bu süreçte yaşamsal olgusunda farklılıklar oluşmuştur.

Ortak bir referans çerçevesi oluşmuş ve hatta bu çerçeve içinde buldukları durumdan kaynaklı duygusal bağlanma olarak da tanımlanabilir.

HFE1 ve HFE2 alımlayıcıları fotoğraf karelerini yaşamlarının nasıl sürdürecekleri konusunda endişeye kapıldıklarını ve küçük çocukların gözlerinde ki bakışta buldukları *punctum* kavramının önemini dile getirmişlerdir. Grupların birbirinden farklılık göstermesi öncelikli olarak içinde buldukları durumun yanı sıra almış oldukları farklı eğitim, bağlı oldukları topluluklar ve sosyo ekonomik ve kültürel durumları oldukça önemlidir.

SONUÇ

Uzun yıllardan beri süre gülen savaşlar sonucu pek çok göçmen ve mülteci Türkiye Cumhuriyeti'ne akın etmiştir. Zorlu hayat şartları, savaşın getirmiş olduğu olumsuz etkiler ciddi sağlık sorunları, aile kayıpları ve can güvenliği nedeniyle pek çoğu yurdunu terk etmiştir.

Özellikle almış o olduğu yoğun göç sonrası, yapılan araştırmalar sonucunda özellikle Suriye iç savaşı ile artış gösteren göçmen ve mülteci sorununu da beraberinde getirmiştir. Bu nedenle Türkiye gündeminde uzun yıllardır yer eden mülteci/göçmen sorunu basında da önemli yer bulduğu söylenebilir. Basına foto muhabirleri aracılığıyla taşınan bu mülteci fotoğraflarının hangi koşullarda çekildiği kadar alımlayıcılar üzerindeki yarattığı duygulanım da önemli bir konudur. Yapılmış olan çalışmada alımlayıcıların gördükleri basın fotoğraflarından yola çıkarak mültecileri algılama biçimleri; içinde buldukları koşulları değerlendirme ve fotoğrafı genel çerçevede anlamlandırma biçimlerinin ortaya konulması bu çalışmanın temel amacını oluşturmuştur. Bu algılanım ve duygulanımın ortaya konulması mülteci/göçmen sorunu ekseninde bir kalkış noktası olarak değerlendirilmiştir.

Bu çalışma, haber fotoğrafçılığının görsel analizinde yararlı bir araç olan alımlama çalışmalarına yaslanmaktadır. Fotoğraf çalışmaları alanında metodoloji her zaman önemli bir unsur olarak değerlendirilse de fotoğrafın alımlanması diğer bir deyişle fotoğrafla iletişim kuranların görüntüleri değerlendirme ve anlamlandırma biçimleri üzerine yöntembilimsel yaklaşımların göz ardı edilmiş olduğu söylenebilir. Bu çalışma, göstergebilim ve alımlama arayüzünde fotoğrafı çeken, fotoğraf ve fotoğrafa bakan arasındaki etkileşimi sorun alanına dâhil etmektedir.

Bir haber fotoğrafı genellikle bir anlatıyı vurgulamak için kullanılan ilginç bir imge toplamı değildir. Kimi zaman hakikat iddiası taşıyan kimi zaman gerçeklik, kültürel değer sistemleri ve algıların dışavurumu olan bir anlatı biçimidir. Bu anlatı biçimi fotoğraf sanatçısı ya da bu çalışma için haber fotoğrafçısı, fotoğraf karesi ve fotoğraf okurunun iletişim ve etkileşiminden doğan süreç olarak tanımlanabilir. Bu süreç dolayısıyla fotoğrafın

zaman mekanını imleyen toplumsal kültürel bağlama ve zaman ruhuna paralel bir damardan, fotoğraf okurunun anlam evreni ve yaratıcılığına dayalı olarak anlamlandırılır.

Bu anlamlandırma sürecinin gözlemlenmesi salt fotoğraf sanatı üzerine değil alımlama ekseninde ve toplumsal bellek zeminindeki algılanım ve duygulanımların ortaya konulması için aracılık etmesi bakımından önemlidir. Odak grup görüşmelerinin bir araştırma tekniği olarak seçilmesinin ardında toplumsal olanın çatışma ve uzlaşmaların küçük bir temsili olduğunun düşünülmesidir.

Buna bağlı olarak bu çalışma, katılımcıların fotoğrafı anlamlandırma sürecini motive edeceği beklentisine bağlı olarak, başta Barthes'ın *studium ve punctum* kavramları olmak üzere kimi fotoğraf okuma terimleriyle alımlama sürecini farklılaşp farklılaşmadığı sorununa odaklanmıştır. Odak grup katılımcılarından kavramları tanımlamadan önce ve kavramları tanımladıktan sonra kendilerine gösterilen verilen fotoğraflar hakkında yorum yapmaları istenmiştir. İfade edilen görüşler sonucunda fotoğrafların anlamlandırılmasındaki genel eğilimine duygusallık, düşünmeye yönlendirme, acıma ve hüznün duygusu, yardım etme isteği ve çaresizlik hislerinin eşlik ettiği görülmüştür. Bu iki kavramın açıklanması öncesinde fotoğrafların katılımcılar tarafından anlamlandırılmasının daha biçim odaklı ve yüzeysel düzeyde kalırken, kavramların açılımı ile birlikte fotoğrafların anlam evreninin daha derinlemesine görmelerini aracılık ettiği tespit edilmiştir. Öyle ki fotoğraf karesinin hem iç evreni hem de çerçevenin dışındaki toplumsal kültürel bağlama ilişkin değerlendirmelerden de anlaşılacağı gibi, katılımcılar fotoğrafın anlamlandırma sürecine daha aktif bir biçimde katılmışlardır. Dolayısıyla, Barthes'ın özellikle haber fotoğraflarında sorun hale getirdiği *studium ve punctum* kavramlarının, yaratıcı bir fotoğraf okuma sürecini harekete geçiren kavramlar olduğu gözlemlenmiştir.

Bazı okuyucuların mülteci fotoğraflarına devamlı maruz kaldıklarından dolayı alışlagelmiş bulduklarını fakat kavramlarla ile düşünüldüğünde aslında her fotoğraf karesinde pek çok çarpıcı yanın olduğunu belirtmişlerdir. Alışılmış, ezberlemiş oldukları o görüntülerin, yapılan çalışma sonucunda, bastırılmış olan duyguların açığa çıkmasını sağlamıştır. Farkında olmadan, dünya gündemine oturmuş böylesine önemli bir mevzunun katılımcılar üzerinde etkisinin büyük olması beklenirken, ne denli sıradanlaştığını da gün

yüzüne çıkarmış oldu. Bu durum katılımcıların dış dünyayla kurdukları ilişki kadar, dünya görüşleri ve ideolojik yönelimlerinden ayrı düşünülemez.

Yapılan çalışmada, birinci grubun göçmenlere olan bakış açılarındaki farklılık, algılama biçimleriyle alakalı olmasıdır. Yaşam pratikleri, bağlı oldukları sosyal çevre ve eğitim durumları gibi pek çok faktör kimi zaman bir fotoğraf çerçevesine olan ilgilerini farklılaştırabilir. Bunun yanısıra içinde buldukları hayatın yaşam koşullarında ki konfor ve güven duygusu anlamlandırma sürecinde önemli bir yere sahiptir. Anlamlandırma sürecinde alımlayıcılar, kavramlar çerçevesinde fikirlerini beyan ederken daha genel geçer yargılara varılmaktadır.

İletişim fakültesi öğrencilerinin en belirgin sonuçlarından biri yaşamsal farklılıkların getirmiş olduğu durumdan kaynaklı kavramların çerçeveleme içinde sabit kalması olmuştur. Sosyo ekonomik-kültürel durumların, katılımcıların duygularını ortaya çıkarmakta oldukça etkilidir. İçinde buldukları ortam, hayat, yaşam şartları *punctum* kavramının üzerinde daha çok durmalarına, hayatları anlatı haline getirmek yerine sadece çarpıcı gerçeği gösteren anları yakalamışlardır.

Her iki grubunda zamansal ve mekânsal farklılıklarından kaynaklı ortaya çıkan bu sonuçlar grupların bazı temel dinamiklerini de böylelikle belirlemiş oldu. Birinci grup, duygusal bağlamdan uzak, daha yaratıcı bir çerçeve oluşturdukları gözlemlenmiştir. Bu gözleme dayalı olarak Barthes'ın *punctum* ve *studium* kavramları iletişim öğrencileri tarafından daha kavramsal açıdan kullanıldığı söylenebilir. Bunun bir diğer önemli sebebi ise almış oldukları eğitimlerin, zihinlerinde oluşturduğu pratikler sebebiyle, aktarma sürecine de yansıyor olmasıdır.

Odak grup görüşmesinin çalışmaya katkısı oldukça büyüktür. Çünkü katılımcıların duygusal durumları, jest ve mimikleri, öfkeli veya mutlu oldukları yaptıkları açıklamalarla daha da anlaşılır hale gelmiştir. Alımlayıcıların diğer araştırma yöntemlerine göre farkı burada ortaya çıkmaktadır. Katılımcıların rızaları doğrultusunda gerçekleşmiş olması, problem üzerine daha çok düşünceye yer verip anlam bütünlüğünü bozmadan derinlemesine

bakılabilmesini sağlamıştır. Alımlayıcıların araştırma sonucunda duygulanımlarında hatırı sayılır bir farklılık gözlenmiştir. Araştırmanın başlangıcında sıradan gelen çoğu fotoğraf kavramlar bağlamında irdelenmeye başladığında katılımcıların çoğunun anlamlandırma tarzları fotoğraf çerçevesinin ötesinde daha da yaratıcı ve duyarlı bir içeriğe bürünmüştür.

Alımlayıcılar, kavram öncesi çerçevenin sadece içi ile ilgilenirken, kavram ve açıklamalar sonucunda çerçeve dışına taşan o anlatıyı, kendi anlatılarını inşa etmeye gönüllü hale gelmişlerdir. Bu da onların yorumlama süreçlerini ve duygu durumlarının kavramlar eşliğinde nasıl değiştiğinin bir ifadesi sayılabilir. Araştırmanın sonucunda pek çok katılımcı şimdiye kadar olağan buldukları bu fotoğraflara kavramlar sayesinde farklı anlamlar yüklediklerini; bakış açılarının derinleştiğini, aslında sıradanlaşmış görüntülerin nedenli dram dolu olduğunu fark ettiklerini dile getirmişlerdir.

İkinci grup Hukuk Fakültesi öğrenciler ile yapılan çalışmada, küresel sağlık krizi nedeniyle birinci gruptan farklı olarak çalışmaya devam edilmiş olması bazı farklılıkları da ortaya çıkarmıştır. Özellikle dünya genelinde aynı anda baş gösteren bu salgının çalışma esnasında öğrencilerin ruhsal ve psikolojik olarak değerlendirme süreçlerinde de değişikliğe gidildiği gözlemlenmiştir.

İlk grupta sıklıkla dile getirilen fotoğrafların alışıla gelmiş olma durumu, ikinci grupta gözlenmemiştir. Bu durum pandemiyle bir anda değişen farklı yaşam deneyiminden kaynaklı olabilir. Katılımcıların pandeminin yarattığı belirsizlikle kendilerini güvende ve huzurda hissetmemeleri ile mültecilerin “yerinden edilme” kaygıları arasında bir paralellik kurmaları kolaylaşmıştır. Bu gibi belirsizlik ve risk durumlarında alışıl gelmiş olayların yeniden değerlendirilmesi ve ötekini anlamının derinleşmesi kaçınılmaz hale gelebilmektedir.

Bu süreç içerisinde birinci gruptan farklı bir hayat içerisinde yaşamlarını sürdüren daha önce hiç tahmin edemeyecekleri şekilde zorunlu kurallar çerçevesinde geçiren katılımcıların bu süreçten etkilenmeleri kavramsal çerçevelerinde bir takım değişikliğe gidildiğini göstermiştir. Fotoğraf karelerine olan daha duygusal yaklaşım tarzları empati

kurma becerelerini daha da körüklemiştir. Bu nedenle kavramların birinci gruptan farklı olarak çerçeve dışına olan meraklarını arttırmış studium kavramı çok daha fazla içselleştirilmiştir.

Fotoğraf ve kavram ilişkisinin, bireylerin içinde buldukları yaşama göre şekillenmesini sağlamış ve bunu aktarım sürecinde ki çerçevelemeyle sunmuşlardır. Sunuş biçimi, maruz kaldıkları olayların yaşamlarında ki bakış açılarında da ciddi bir değişikliğe gidildiğini göstermektedir. Empati duygusu, içinde buldukları durumdan kaynaklı yeniden canlanmış ve ifade aktarımında daha da net ortaya çıkmıştır. Yerinden edilme kaygısı, güvenlik korkusu, sağlık endişesi yaşanan süreçte, katılımcıların, sığınmacılar ile duygusal anlamda daha sıkı bir bağ kurdukları gözlemlenmiştir. Aynı duyguyu yaşamadıkları sürece bir bağ kurmanın oldukça zor olduğu ifade eden birinci grubun aksine, ikinci grup doğrudan fotoğraf karesinin çarpıcılığından ziyade doğrudan yaşam öykülerine derinlemesine dahil olmuşlardır. Bu durum her iki grubun bir anda değişen farklı belirsizlikleri deneyimlemelerinden kaynaklı olabilir.

Yaşam deneyiminin ani değişimi beraberinde kaygı ve endişeyi getirmiş olması, çalışmada iki farklı sonucun doğmasını sağlamıştır. Çalışmada aslında ortak düşüncelere sahip olan bu grupların, ani değişimle beraber düşüncelerinin de ne denli hızlı değişebileceğinde görmemizi sağlamıştır. Kavramları zamanla içselleştirilerek fotoğraf deneyimine aktaran ikinci grubun, korku ve endişe gibi duyguların yoğun yaşanmasına bağlı olarak fotoğraflardaki ki insanlarla duygusal bağ kurmaları birinci grubun kurduğu bağdan daha güçlü ve derin gerçekleşmiştir.

İnsan, benzer duyguları yaşamadığı başka bir insan veya toplumla, anlama sürecinde daha yüzeysel davranması oldukça olağan görülebilir. Fakat ani durum değişimleri bu insanların bakış açılarında da ani bir pencere açılmasını sağlamaktadır. Kişi konfor alanının ya da standartları dışına çıktığında bir anda hiç görmediği hissetmediği duygulara bu pencereden bakarak kapılmaya başlar. Bir şok etkisi duygu ve düşüncelerine de yansır. Bunun çarpıcı örneği bu gruplar arasındaki ifade ve anlatım farkıdır.

İzole bir yaşamda bulunmak, herkes için oldukça zor bir durumdur. Alışık olduğumuz hayatların bir anda değişmesi, sevdiğimiz kişilerden ayrı kalmak, bağımsızlığını yitirmek, kontrolü yitirmiş gibi hissetmek, kurallara riayet etmekle birlikte yaşanan bu sürecin nasıl bulacağı endişesi de bakış açılarımızla birlikte yaşam pratiklerimizi de değiştirmektedir.

Her iki grubun çalışma esnasında konfor alanlarının bir anda değişim göstermesi bu kavramlara olan bakış açılarını da önemli ölçüde etkilemiştir. İçinde bulunulan durumun fotoğraf karelerine olan bakış açılarını şekillendirmiştir. Bu süreç esnasında kendiliğinden gelişen bu farklı iki ortam sebebiyle çalışmanın farklı bir eksende yürütmesine de katkı sağlamıştır. Fotoğraf ve kavram ilişkisinin, bireylerin içinde buldukları yaşama göre şekillenmesini sağlamış ve bunu aktarım sürecinde ki çerçevelemeyle sunmuşlardır. Sunuş biçimi, maruz kaldıkları olayların yaşamlarında ki bakış açılarında da ciddi bir değişikliğe gidildiğini göstermektedir.

Sonuç olarak, çalışmanın omurgasını oluşturan Barthes'ın kavram çifti *studium* ve *punctumun* alımlayıcıların fotoğraf okuma sürecinin motive edilmesinde etkili olduğunun fark edilmesini sağlamıştır. Aslında kimi zaman bağıntı kuramadığımız pek çok şeyle kavramlar aracılığıyla kurulan etkileşim ve duygu yoğunluğunun anlamlandırma süreçlerindeki katkısını bu çalışmayla bir kez daha gözlemlemek olanaklı hale gelmiştir. Farklı bir bağlamda foto muhabirinin kadrajına giren “o an” ile kendi bağlamı arasında köprü kuran alımlayıcının, zaman mekanı aşan duygulanımı yalnızca ötekinin farklılığına yönelik farkındalığı değil, özdeşinümü de harekete geçirmiştir. Foto muhabirinin anlam ufku ile alımlayıcıların beklenti ufkunun karşılaştığı bu süreçte, kendi bedenini, belleğini, kimliğini, deneyim ve düşünümünü yaratıcı bir biçimde bir dizi haber fotoğrafı dolayısıyla dışavurduğunda alımlayıcılar, kendi farkındalıklarını da gözden geçirme fırsatı bulmuşlardır. Kuşkusuz KOVID-19 salgını ile duyumsanan acıların yarattığı ortaklık, göçmene ve mülteciye yönelik anlama ve tolerans alanının da genişlemesine yönelik bir gizili harekete geçirmiş görünmektedir.

KAYNAKLAR

- Armstrong,C.(1998). Scenes in a Library: Reading the Photograph in the Book, 1843-1975, Cambridge, MA: MIT Press.
- Arnheim, R. (1957). Film as Art, Berkeley: University of California Press.
- Barthes,R.. (1990). Yazı ve Yorum (çev. Tahsin Yücel).İstanbul: Metis Yayınları.
- Barthes,R.(1996).Camera Lucida, Çev.Reha Akçakaya, AltıkırkbeşYayınları 4/2
- Barthes,R.. (2006). Yazının Sıfır Derecesi(çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bazin, A. (1967). “The Evolution of the Language of Cinema”. What is Cinema?, c. 1, ed.
- Bazin, Andre. (2011). Sinema Nedir? (Çev. İbrahim Şener).İstanbul: Doruk Yayınları.
- Becker, Howard S.(1995) “Visual sociology, documentary photography, and photojournalism: It's (almost) all a matter of context”, Visual Studies, 10(1): 5 – 14.
- Benjamin,W. (2002). Pasajlar.(çev.: Ahmet Cemal, İstanbul: YGS Yayınları
- Berger, J.& Mohr, J. (2007). Anlatmanın Başka Bir Biçimi (çev. Osman Akınhay), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Bodur, F. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 15, Sayı 1, 2006, s.77-86
- Bozdağ, Ç& K. Smets. (2017).Understanding the Images of Alan Kurdi With “Small Data”: A Qualitative, Comparative Analysis of Tweets About Refugees in Turkey and Flanders (Belgium). International Journal of Communication, 11:4046–4069.
- Çiçekli, B. (2009). Uluslararası Hukukta Mülteciler ve Sığınmacılar, Seçkin Yayınevi, Ankara.
- Çiçekli,B.(2015). Mülteci, Sığınmacı ve Göçmenler: sınıflandırma ve yasal statünün belirlenmesine ilişkin sorunlar. S332
- Eagleton, T. 2014.Edebiyat Kuramı (çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eco, U. (1991). Alımlama Göstergibilimi. İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Eco, U. (1992) Açık Yapıt (Çev. Yakup Şahan).İstanbul: Kabalcı.
- Eco, Umberto. (1995). Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti. çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul.
- Fisher, G. (1997). Mindsets: The Role of Culture and Perceptions In International Relations, Nicolas Brealey America.

- Flusser, Vilém. (2005). *Towards a Philosophy of Photography* (trans. Anthony Mathews) London. Reaktion Books.
- Genç İ. (2007). Klâsik Türk Edebiyatı Metinlerini Anlamada Modern Yaklaşımlar, *Turkish Studies- Volume 2/4*: 393-404.
- Gürbüz,S.&F.Şahin.(2015).*Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*.Ankara:Seçkin.
- Iser, W.(1972). *The Reading Process: A Phenomenological Approach New Literary History*, (3)2:279- 299
- Işıldak, S.(2008). “Yaratmada İlk Adım: İmge ve İmgelem”, *Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi (EFMED) 2,(1)*: 64–69.
- Jung, C.G. (2001). *İnsan Ruhuna Yöneliş*, çev. Engin Büyükinal, İstanbul, Say Yayınları.
- Karabulut, B. (2014). *Algı Yönetimi ve Güvenliğin Siyasal Bir Araç Haline Dönüştürülmesi: Güvenikleştirme Teorisi*, Bilal Karabulut(der.), *Algı Yönetimi*, İstanbul, Alfa.
- Kroll, T., Barbour, R & Haris, J. (2007). “Using focus groups in disability research”, *Qualitative Health Research*, 17 (5), 690–698.
- Keser, N. (2005). *Sanat Sözlüğü*, Ütopya Yayınları.
- Keneş, H.Ç. (2016). *Metaforun Ayrımcı Hegemonyanın İnşasındaki Rolü: Suriyelilerin Haberleştirilmesinde Metafor Kullanımı*, *Gaziantep University Journal of Social Sciences*.
- Kılıç,L. (2012)*Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. Ankara:Dost Yayınları.
- Kuş, E. (2003). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Teknikleri Nitel mi, Nicel mi?*.Ankara:Anı Yayıncılık
- Moran, Berna (2014). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Morgan, A.L.1996. *Focus Group*. *Annual Review of Sociology* 22:129–52.
- Krauss, R.E. (1985). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Peirce, Charles S. (1998). *Selected Writings Vol2* (ed. Nathan Houser et al.) Bloomington:Indiana University Press.
- Punch, K.2005.*Sosyal Araştırmalara Giriş*. Ankara:Siyasal Kitapevi.
- Pustu, P. (2014). *Algı Yönetimi: Kavramsal ve Teorik Bir Bakış Açısı*, Bilal Karabulut(der.), *Algı Yönetimi*, İstanbul, Alfa.
- Sağlam Timur, Ö,Z.(2013). *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi - Sayı 37* ,Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Süreli Elektronik Dergisi

- Toros, A. (2008). Sorunlu Bölgelerde Göç, Global Strateji Enstitüsü, Ankara.
- Tüzel, S.&M. Kurudayıoğlu,M.(2013). Alımlama Estetiği Kuramı Doğrultusunda Okurun Beklenti Ufkunun Tespit Edilmesi Üzerine Uygulamalı Bir Çalışma, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı 21.
- Uğuz,Ş., Bilgen, İ., Yerlikaya, E. E. & Evlice Y. E. (2004), “Göç ve Göçün Ruhsal Sonuçları”, Çukurova Üniversitesi Arşiv Kaynak Tarama Dergisi, Cilt 13, 283-394
- Sartre, J. P. (2006). İmgelem, İthaki Yayınları. Türk Dil Kurumu . Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü.
- Sontag, S. (2008). Fotoğraf Üzerine, (Çev.Osman Akınhay). İstanbul:Agora Kitaplığı
- Yalçın, C. (2004), Göç Sosyolojisi, Anı Yayıncılık, Ankara.
- Yalyalı,H. 2009. Basında Fotoğraf Kullanımı: Lokmacı Kapısı Konulu Fotoğrafların Kıbrıs Türk ve Rum Gazetelerinde Sunumu. Lefke Avrupa Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Yaylacı F.G. ve Karakuş, M. (2015). Perceptions and news paper coverage of Syrianre fugees in Turkey, Migration Letters,
- Yıldırım,A. ve Şimşek, H.(2005).Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri.Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yurtalan,Ö. 2018. Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj. İstanbul: Agora Kitaplığı.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

- Birleşmiş Milletler Mülteciler Yüksek Komiserliği, Aralık 2019,www.unhrc.org.tr
- Sığınmacılar ve Göçmenlerle Dayanışma Derneği, Aralık 2019,www.sgdd.org.tr

EK 1

Yılın Haber
Fotoğrafları
2015

Yılın Haber Fotoğrafı
Üçüncüsü

Selçuk Şamiloğlu

Hürriyet Gazetesi



Fotoğraf 1

Yılın Haber
Fotoğrafları
2015

Selçuk Şamiloğlu

Hürriyet Gazetesi



Fotoğraf 2

Yılın Haber
Fotoğrafları
2015

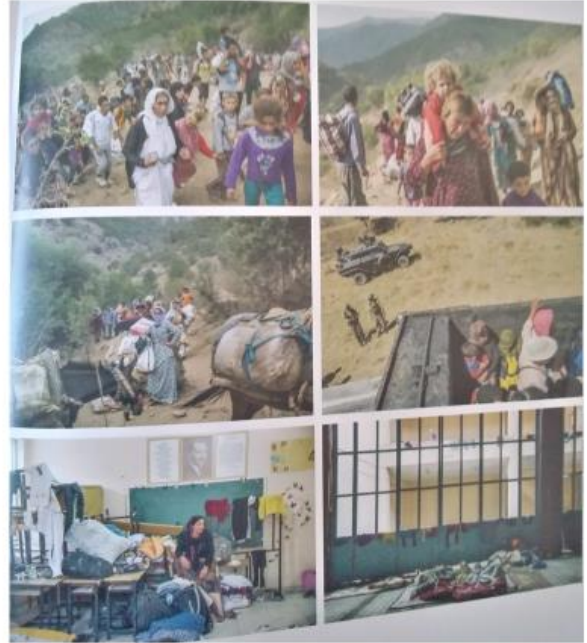
Serkan Çolak
Mahzen Photos



Fotoğraf 3

Yılın Haber
Fotoğrafları
2015

Yasin Akgül
Nar Photos



Fotoğraf 4

Yılın Haber
Fotoğrafları
2017

Haber Fotoğrafı İkincisi
Emin Mengüraslan
Anadolu Ajansı



Fotoğraf 5

Yılın Haber
Fotoğrafları
2017

Foto Röportaj Üçüncüsü
Emin Özmen
Agance Le Journal



Fotoğraf 6

Yılın Haber
Fotoğrafları
2017

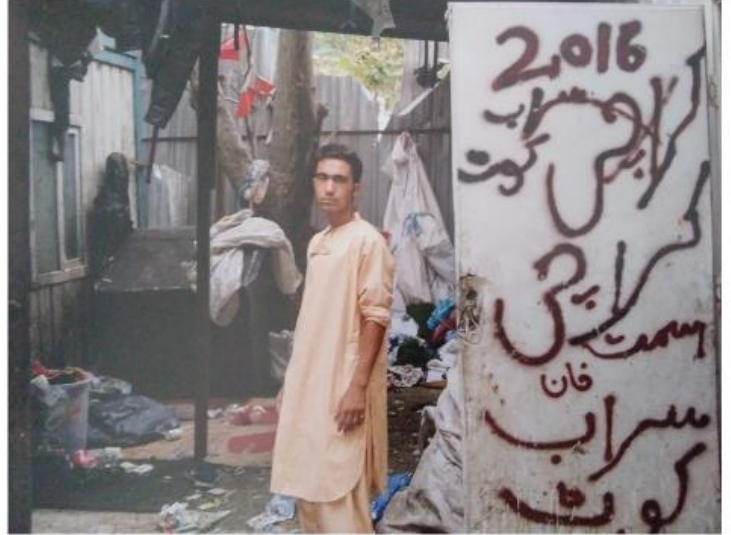
Emin Özmen
Agance Le Journal



Fotoğraf 7

Yılın Haber
Fotoğrafları
2017

Emin Özmen
Agance Le Journal



Fotoğraf 8

EK 2

Alımlayıcılarla Paylaşılan Bilgi Kartları

Bilgi Kartı 1: Roland Barthes'da Studium

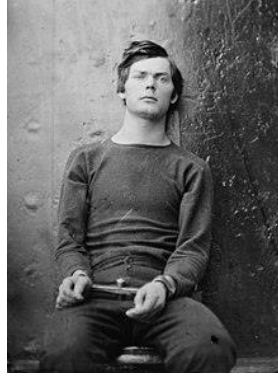
Studium:

- Alımlayıcı fotoğraf ile ilgili yorumu açmasıdır.
- Fotoğrafın aurasının anlatılmasıdır.
- Okuyucuda etki bırakma veya Punctum da ki gibi etkileme zorunluluğu yoktur.
- Fotoğrafı çerçevesinin genel havasının anlatımıdır.
- Studium tam anlamıyla kaygısız tutkunun, değişken ilginin, tutarsız tadın o geniş alanıdır: severim/ sevmem.
- Studium aşık olma düzeyinde değil, hoşlanma düzeyindedir; yarım bir tutku, yarım bir istek harekete geçirir; "idare eder" bulduğumuz insanlara, eğlencelere, kitaplara, ya da giysilere karşı duyduğumuz gibi belirsiz, kaypak ve sorumsuz bir ilgidir.

Bilgi Kartı 2: Roland Barthes'da Punctum:

- *Punctum* bir ekleme yani fotoğrafa eklediği şey aslında zaten orada var olan bir zaman sonra olmayacağını bilmek(ölüm) gibi deyimler kazandırmıştır.
- Alımlayıcının fotoğraf karesinden kendini etkileyen bir unsur bir öge bulmasıdır.
- Her fotoğraf karesinde *Punctum* olmayabilir.
- Birden fazla okuyucunu aynı fotoğraf karesi içerisinde farklı *Punctum* görebilir.
- Basın fotoğrafları çoğunlukla tekildir (tekel fotoğrafın durgun olması gerekmez). Bu görüntülerde *Punctum* yoktur: belli bir şok vardır (gerçek anlamında olsa belki yaralayabilirdi) ama rahatsız etme değil; "bağırabilirler" ama yaralayamazlar. Böyle basın fotoğrafları (bir anda) alınır, algılanır.
- *Punctum*, birçok zaman bir "ayrıntı," yani bir nesne parçasıdır. Bu yüzden *Punctum*'a örnekler vermek bir bakıma kendimi teslim etmek demektir.

Bilgi Kartı 3: Barthes'den Studium Punctum'a Bir Örnek:



1865'te genç Lewis Payne, Dışişleri Bakanı W.H. Seward'a bir suikast girişiminde bulunmuştu. Alexander Gardner, hücrelerinde asılmayı bekleyen Payne'in fotoğrafını çekmiş. Fotoğraf fena sayılmaz; genç de öyle: bu studium'dur. Punctum ise şudur: O ölecek. Bu olacak ile bu vardı'yı aynı anda okuyorum. Ucunda Ölüm olan geçmiş bir geleceği dehşet içinde gözlüyorum. Pozun mutlak geçmişini (geniş zaman) veren fotoğraf, bana gelecekteki ölümü anlatıyor. Beni delen şey bu eşdeğerliğin keşfidir.(Barthes,1996: 88)