

## Acıyı Kayıt Altına Almak: Aylan Kurdi Örneği

Aynülhayat UYBADIN\*

*Fotoğraflar masumiyeti sergiler, kendi yıkımlarına doğru ilerleyen hayatların zayıflığını gösterir ve fotoğraf ile ölüm arasındaki bu bağ, bir hayalet gibi bütün insan fotoğraflarının üstünde gezinir.*

*Susan Sontag, "Fotoğraf Üzerine", s. 86.*

### Giriş

Her şey bir fotoğrafla başladı ve pek çok fotoğrafın anlatısıyla devam etti. Bu fotoğraflar ıstırabı ve acıyı kayıt altına alan makinelerin soğuk metalinden çıkıp kanlı, canlı ve sıcak bedenlerdeki gözlere, sonra da akla ve kalplere ulaştı. Sözünü ettiğim ilk fotoğraf Aylan Kurdi<sup>1</sup> isimli üç yaşındaki bir Suriyeli erkek çocuğun Bodrum sahilinde kıyıya vurmuş cansız bedenine aittir. DHA muhabiri Nilüfer Demir'in 2 Eylül 2015'te çektiği bu fotoğrafın çalışmama konu olmasının nedeni, öncelikle, bir fotoğrafın insan hakları bağlamında neler yapabileceğini çok açık bir biçimde göstermesidir. Daha sonra, tek bir fotoğrafın birçok acıyı temsil eden bir ortaklıkta ve pek çok insanın bir anda ilgisini çekebilecek güçte oluşunun altında yatan diğer sebepleri, fotoğraf-insan hakları mücadelesi ilişkisi üzerinden fotoğrafın bu mücadeleye nasıl bir katkı sunacağını ortaya çıkarma arzusudur.

Ekaterina Balabanova *The Media and Human Rights* (2014, s. 13) çalışmasına, birbirinden tamamen farklı iki ahlakî görüşten, Rahibe Teresa ve Joseph Stalin'den, örnekler vererek başlar. İlki, "Kitleye bakarsam asla harekete geçmem. Ancak bir kişiye bakarsam eyleme geçerim." derken; ikincisi, "Birinin ölümü trajedidir. Bir milyonun ölümü istatistiktir." der. Bu iki ayrı görüşü Aylan Kurdi ve benzeri fotoğrafların üzerinden yeniden okuyacak olursak dünyada Rahibe Teresa etkisinin daha yaygın olduğunu görürüz. Zira milyonlarca mülteci, göçmen ve azınlığın çektiği acılara karşın tek bir kişinin ölüm haberi daha fazla ilgi toplamıştır. Bu da bir fotoğraf üzerinden gerçekleşmiştir. Ayrıca bu fotoğraftan sonra pek çok politik adım atılmış ve mültecilerle ilgili haklar da daha çok tartışılır hale gelmiştir. ("Aylan Avrupa'nın", 2015; "Aylan, Berlin ve Viyana", 2015; "Özel Haber", 2015; "Merkel Dört Yıl", 2015; "Avrupa Kapılarını", 2015; "Dünya İnsanlık", 2015).

\* Arş. Gör., Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi, ayhauy@gmail.com

1 Asıl adı Alan Kurdi. Ancak pek çok arama sonucu Alan isminden ziyade Aylan ismiyle sonuç verdiği için çalışma içerisinde bu adı kullanacağım.

Şu durumda Stalin'in cümlesi geçerliliğini yitirmiştir diyebilir miyiz? Hayır, elbette böylesi bir iyimserlik henüz günümüz medyası için söz konusu değildir. Egemen medya hâlâ münferit acılar ve kayıplardan, kandan ve şiddetten kazanırken, bunların arkasındaki nedenleri, bağlamı ve sorumluları gizlemeyi tercih etmektedir (Trend, 2008).

Aylan Kurdi'nin fotoğrafının ilk yayımlandığı eylül ayında, sosyal medyada paylaşılan üç milyon gönderinin analizini yapan Sheffield Üniversitesi Görsel Medya Laboratuvarı başkanı Dr. Farida Vis ve arkadaşlarının hazırladığı rapora göre; fotoğraf 12 saat içerisinde 20 milyon bilgisayar tarafından görüntülendi ve fotoğrafla ilgili 30 bin tweet atıldı (Vis, F., & Goriunova, 2015, s. 10).

Peki, neden her şey yazılı ya da sözlü bir metinle değil de, bir fotoğrafla başladı? Bu da sorulması muhtemel bir sorudur. Çünkü savaş, mülteci ve azınlıkların meseleleri her daim olan ve tartışılan konulardır. Sontag'a göre, "Yazılı bir metnin (ki, içeriğindeki düşünceler, göndermeler ve sözcük dağarcığının karmaşıklığına bağlı olarak, okur kitlesi çoğalan ya da azalan bir metnin) aksine fotoğraf, yalnızca tek bir dile sahiptir ve potansiyeli itibariyle gelecekte de başka bir dili olmayacaktır." (2004, s. 19). Öyleyse imgeler bize ne yapar? Bir fotoğrafın duygularla ilişkisi, bir eylemi başlatabilecek kadar güçlü müdür? Baştan sona gerçek görünmeleri sebebiyle mi böyledir?

Aylan Kurdi'nin sahilde yüzükoyun uzanmış, sanki derin bir uykudaymış gibi duran görüntüsü dünya bilinci uyandıran, evrensel bir hak ve hassasiyet çağrıştıran, adeta bir aydınlanma anı sayılabilecek pek çok ifadeyle tanımlanabilir. Şu haliyle görüntünün sembolik işlevi trajedisindedir denilebilir. Görüntünün metonimik<sup>2</sup> rolü ise savaşın ne caniyane bir şey olduğu, ölen binlerce insanın sözcülüğünü yapması bakımından pek çok mültecinin hakları hakkında farkındalık yaratmasındadır (Vis, 2015, s. 38). Böylesine geniş bir alana yayılabilecek kuvvette bir mesajı bir fotoğrafla iletebilmek, fotoğrafın tüm dünyada yankılanan, dünyayı sarsan, hatta tarihi değiştirebilen ve herkesi insan olma merkezinde toplayan gücünü kabul etmek anlamına gelebilir. Çünkü fotoğraflar, Virginia Woolf'un *Three Guineas* (Üç Gine) adlı kitabında belirttiği üzere herhangi bir sav oluşturmazlar; sadece göze ulaşan bir olgunun ham bir saptamasıdır. Ancak "Göz, beyinle bağlantılıdır; beyin de sinir sistemiyle. Sistem kendi mesajlarını, geçmişteki her hatıradan ve o anki duygulardan süzerek bir spot görüntü şeklinde beyne gönderir." (1938, s. 10). Böylece fotoğraf, olgunun ham bir saptaması olarak hem objektiftir hem de çeken kişinin seçimine dayanan bir kişisellik özelliğine sahiptir. Bir diğer deyişle, fotoğraf aynı zamanda bir yorum olmaktadır. Bu açıdan değerlendirecek olursak Aylan Kurdi'nin fotoğrafı hem savaşın acılarının ham bir saptamasıdır hem de onu çeken foto muhabirin bu konuya ilişkin kişisel yorumudur.

---

2 Ad aktarması, düz değişmece, mecazi mürsel. Bir kavramın doğrudan değil, bağlamsal olarak ilgili olduğu bir başka kavram yoluyla anlatılması. Fotoğrafik anlamda ise bir durumun kameranın doğrudan hedeflediği görüntü ile değil, görüntünün bir bağlam üzere kaydedilmesiyle ortaya konulmasıdır.

## Bakmak ya da Bakmamak Meselesi

*Uygarlığın hiçbir belgesi yoktur ki aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmasın.*

*Walter Benjamin*

Fotoğraf-insan hakları ilişkisinde, fotoğrafın bir şey söylemesi, o görüntüye bakmakla başlar. Fakat bazı fotoğraflar -Aylan Kurdi'de olduğu gibi- bakmak ve bakmamak arasında bir gerilime neden olur. Bu gerilim, fotoğrafın baştan sonra bir ıstırap belgesi olmasıyla ve fotoğrafın veremeyeceği düşünülen mücadelesiyle ilgilidir.

Acı veren, ıstırap içeren fotoğraflara bakmak veya bakmayı reddetmek üzerine iki ayrı görüşü tartışacağım bu bölümde. Beni çok etkileyen ve harekete geçiren iki isim söyleyebilirim: Susan Sontag ve Susie Linfield. Her iki yazarın, fotoğraf üzerine -özellikle de acı veren imgeler hakkında- farklı yaklaşımlara sahip olmaları, çalışmamın bu bölümündeki “bakmak ya da bakmamak” meselesini tartışmada faydalı kaynaklar olmuştur.

Linfield, savaş fotoğraflarının, olan biteni öğrenmeye itmesi ve inkâr veya reddedilme durumlarında “delil” yerine geçmesi sebebiyle işe yaradığını söyler. Ancak imgelerin dolaşıma girmesi “Derinlemesine bir kamu hizmeti sunar mı?” Linfield bu soruya şiddetin belgelerinin aynı zamanda protestonun da belgeleri olması fikriyle cevap vermeye çalışır. Ona göre, bir yerde yaşanan acının “orada bunlar oluyor”u belgelemesi aynı zamanda “böyle olmamalı” düşüncesini de uyandırmaktadır (2013, s. 47).

Sontag ise, sürekli şiddet fotoğraflarına bakmanın vicdanı köreltme tehlikesi içerdiğini belirtir. Ona göre “Kalpsizlik ve hafıza kaybı, nedense hep el ele yürümüştür” (2004, s. 115). Sontag'ın göz önünde bulundurmamızı istediği, şiddet fotoğraflarına bakmanın vicdanı köreltmesi, kalpsizlik ve hafıza kaybının birlikte yürümesi, toplumsal-kültürel hafızamızın değerli bir ifadesi olan “Hafıza-i beşer nisyan ile maluldür.” atasözünü akla getirmektedir. Yani, insan hafızasının yetersizliğidir mesele. Ancak şimdilik cevabı verilemeyecek ve çalışmanın da sınırlarını aşacak olan soruyu şöyle sorabiliriz: “Peki, insan unutmazaydı, yeniden bu görüntülerle, kimi zaman eskisinden de dehşetli imgelerle karşılaşmak zorunda kalır mıydı?”

Sontag'a göre bir başka tehlike ise, “Bütün fotoğraflar, altlarına eklenen yazılar ya da üstlerine konan başlıklarla açıklanmayı veya çarpıtılmayı beklerler. Yazısını değiştirseniz, çocukların ölümü kolaylıkla yeniden ve yeniden kullanılabilme özelliğine sahiptir” (2004, s. 9). Asıl derdimiz anlamak ise o fotoğraflara bel bağlamamız gerektiğini düşünen Sontag, bir görüntünün bize bilmemiz gereken her şeyi anlatmadığı şüphesini taşır.

Peki, bu tür fotoğrafların sergilenmesi neye yarar? Artık bir şey yapabilmenin mümkün olmadığı bir hayatın son görüntüsüne bakmak gerekli midir? Ölü bir bebeğin fotoğrafı, ona bakanlarda, insanın zayıf ve başkalarına ihtiyaç duyan bir varlık olduğuna dair düşünceler uyandırır. Bununla birlikte masumiyet, acziyet ve en nihayetinde şefkat gibi duyguları harekete geçirir. Oysa şefkat Sontag'a göre “...gelgeç, istikrarsız bir duygudur. Eğer eyleme dönüştürülemezse yok olup giden bir duygudur. İnsanlar bu tip haberlerden ve görüntülerden sıkılıp, atalete düştüklerinde

giderek tepkisizleşmeye başlayacaktır.” (2004, s. 102). Bu da gerçeklik duygusunun yıpranma tehlikesine işaret eden, gerçekliğin seyirlik bir manzaraya dönüşme tehlikesidir. O yüzden asıl mesele bu görüntülerin akla ve duygulara ulaştıktan sonra nasıl eyleme dönüştürülebileceği üzerine olmalıdır. İşte bu noktada insan haklarının foto muhabirlik ile ilişkisine bakmalıyız.

### **Fotoğraf ve İnsan Hakları**

Fotoğraf, icadı 1800’lerin ortalarına denk gelen modern bir buluştur ve icadından bu yana pek çok farklı tartışmaya neden olmuştur. Fotoğrafın katılımcı, eleştiren ve izleyici arasında meydana getirdiği tartışmalar modernitenin gerilimini yansıtmaktadır. Fotoğrafın bir sanat dalı, gazetecilik biçimi, gözetleme şekli, bilimsel ya da toplumsal bir icat olup olmadığı; yaratıcılık ve gerçeklik arasındaki rolü gibi sorular hâlâ tartışılardır, Linfield fotoğrafın demokratik bir mecra olduğunu iddia etmektedir. Bunu da Fransız Milletvekilleri Konseyi’nin 1839’daki kararıyla örneklendirmektedir. Konsey, Louis Danguerre’in yeni icadının şahsına patentlenmesi yerine tüm Fransız halkına ve dünyaya ait olması gerektiğine karar vermiştir. Böylece fotoğraf önce Fransız ulusuna ve sonrasında tüm dünya halkına hediye edilen demokratik bir simge haline gelmiştir (Osterman, 2007, ss. 27-36). Walter Benjamin de 1931 yılında yayınladığı “Fotoğrafın Kısa Tarihi” adlı çalışmasında fotoğrafın özgürleştirici ve devrimsel olasılıkları mümkün kılan özelliklerinden bahsetmektedir. Benjamin fotoğrafın sıradan insanları dünyaya yaklaştırıp onların da sanat yapıtları üzerinde denetim elde edebileceği ve yeni görüş açıları yarattığı düşüncesindeydi. Ancak bunlara rağmen Benjamin fotoğrafın, içerisindeki bağlamı ve insani bağlantıları kuşatamayan bir aldatma biçimi olduğuna da inanıyordu. Böylece fotoğrafın sorgulanamaz bir gerçekliği ve fotoğraflık dünyanın basitliği insan doğasının karmaşıklığını gizleyecekti. Hatta Siegfried Kracauer, fotoğrafın gizli gerçekleri açığa çıkarmanın da ötesinde bunları tıkadığını iddia etmektedir. Ona göre bir fotoğrafta kişinin tarihçesi kar altında gömülüdür (1995, s. 51). Fotoğrafa Kracauer, Sontag ve Benjamin gibi şüpheyle yaklaşan bir başka isim de Bertolt Brecht’tir. Linfield’in aktardığına göre Brecht 1931’de şöyle yazar (2013, s. 34): “Foto muhabirlik alanındaki inanılmaz gelişmeler, dünyamızın durumuna yönelik hiçbir şey açığa çıkarmamıştır. Aksine, burjuvazinin elinde gerçeğe yönelik korkunç bir silaha dönüşmüştür.” Bir açıdan baktığında Linfield Brecht’e hak vermektedir. Çünkü Linfield’a göre “fotoğraflar dünyanın işleyişini açıklamaz; sebep veya nedenler önermez; bizlere anlaşılır ve hatta farkedilebilir başlangıçlar, süreçler ve sonuçlar sunmazlar. Fotoğraflar ayrıntıyı belgelese de siyasi ve tarihi ayrımları tehlikeli biçimde bulandırabilirler” (2013, s. 34).

Ancak asıl mesele fotoğrafın ne yapamadığı değil, ne yaptığı olmalıdır. “Fotoğrafa ilk ve öncelikli olarak duygular aracılığıyla yaklaşıyoruz” (Linfield, 2013, s. 35). İşçi sınıfının zorlu yaşam koşullarını belgeleyen ve takipçileri tarafından toplumsal bir eylem olarak nitelendirilen Arbeiter-Fotografen, yani “işçi-fotoğrafçılar” hareketiyle, fotoğrafın aslında sadece -Brecht ve diğer meslektaşlarının iddia ettiği gibi- kitlese bir oyalanma aracı ve burjuvazinin silahı olmaktan çıkmıştır. Dahası Linfield’a göre Robert Capa gibi savaş fotoğrafçılarının İspanya’daki faşizmin dehşetini kitlelere fotoğrafları aracılığıyla duyurması, fotoğraf pratiğinin tüm dünyada liberaller ve solcuların elinde olduğunu göstermektedir. Şu noktada fotoğrafa getirilecek

eleştiriler o görüntülere karşı tepkisizliğimiz üzerine olabilir. Çünkü geçmiş zamanın karanlık günlerinden kurtulmuş değiliz. Ya da geçmiş bugünden daha dehşetli değildir. Öyleyse, ıstırap görüntüleri karşısında ağlamaktan başka ne yapılabileceği üzerine düşünebiliriz. Bu da bizi fotoğraf ve insan hakları ilişkisine götürür. Haklar görüntüyle değil, gerçek eylemlerle ve siyasal temsil ve iktidar talepleriyle gerçekleşir. Şu halde Aylan Kurdi'nin fotoğrafının ne yapamadığına değil ne yapabildiğine baktığımızda karşımıza çıkan sonuçlar ümit vericidir. Bu ümit fotoğrafın başarısızlık ve ümit arasındaki geriliminde yatan diyalektiktir. O fotoğraf küçük Aylan'ın hayatını geri getiremeye de (fotoğrafın başarısızlığı), yarattığı sonuç (insanların mülteci ve sorunları hakkında bilgi arayışı, hak talep edişi, politik gelişmeler) pek çok insan için umut doğurmuştur.

Linfield'a göre, ıstırapın her imgesi "bu öyledir" demenin yanı sıra dolaylı olarak "bu böyle olmaz" da demektedir; yalnızca "bu durum devam ediyor" demez, "bu durum artık durmalı" da der. İstırapın belgeleri, protestonun belgeleridir: Bizlere dünyayı değiştirdiğimizde neler olduğunu gösterir. İşte Linfield'ın sözünü ettiği, fotoğrafının kalbinde yatan da bu umut ve diyalektiktir. Ancak bu umut verici diyalektiğin içerisindeki gömülmüş yıkıcı bir çelişkidir söz eder (2013, s. 47): "Şüphesiz ki fotoğraf, şiddeti yirminci yüzyıldaki herhangi bir mecradan daha yoğun bir biçimde teşhir etmiş ve dünya üzerindeki milyonlarca insana görünür kılmıştır. Ancak fotoğrafın kısa tarihi bizlere böyle bir teşhirin ne kadar sınırlı ve uygunsuz olabileceğini de göstermektedir: Görmek, doğrudan inanmak, umursamak veya eyleme geçmek anlamına gelmemektedir." Öyleyse fotoğraf acılar, haksızlıklar, sömürüler karşısında insan hakları mücadelesine gerçekten de bir şey katabilir mi, diye sorabiliriz. Fotoğraf bir mücadele ve direniş aracı olabilir mi? Linfield'ın işaret ettiği gibi bir acı imgesine bakmak, doğrudan inanmayı, umursamayı veya eyleme geçmeyi gerektirmiyorsa fotoğrafı, yine de bir mücadele ve direniş aracı olarak düşünebilir miyiz? Diğer yandan, foto muhabirlerin gerçekte ne yaptıklarını da sorgulayabiliriz, bize neyi gösterdiklerini de. İçinde yaşanılmayacak hale gelmiş bir dünyayı mı seyretmemizi isterler yalnızca ya da insanların birbirlerine ne kadar çirkin, tiksindirici, dehşetli şeyler yapabileceğini mi anlatırlar? Öyle olsa bile haklarını teslim etmek gerekir. Çünkü belki de, bir fotoğrafın bize acımasızlığı başka yollardan (edebiyat, müzik, resim vs.) daha etkili bir biçimde anlatabiliyor olmasının nedeni "gerçekçiliği" diğerlerinden çok daha iyi aktarmasındadır.

Sebastiao Salgado'nun fotoğraflarına bakan Uruguaylı yazar Eduardo Galeano (1997, s. 278) "Açlık, açlığın öldürdüğü insana benzer." demiştir. Aynı ifadeyi Aylan Kurdi'nin fotoğrafı için de kullanacak olursak: "Savaş, savaşın öldürdüğü o küçük bedene benzer." Bu düşünce, fotoğrafı eleştirenlerin, eleştirilerini bilhassa fotoğrafın yapamadıkları üzerinden yöneltmelerine bir cevap niteliğindedir. Çünkü fotoğrafın, her ne kadar olaylar arasındaki ilişki ve bağlantıyı yeterince sunamadığı düşünülse de fotoğraflar bize bedene dair en keskin gerçekliği sunar. Bu fotoğraflar bize fiziksel şiddet karşısındaki kırılma duygumuzu anımsatır. İnsani zayıflık, kırılma, yaşamın sonlanabilir ya da sakatlanabilir olması her insanın paylaştığı bir şeydir. Aylan'ın fotoğrafı, bedenimizin ne kadar kolay bir biçimde sakatlanabilir, hırpalanabilir, boğulabilir, yanabilir olduğunu gösterir. Özetle, insan bedeninin sonlanabilir ve fiziksel şiddet karşısında zayıf olduğunu anlatır. Sontag, fotoğrafın ağıtlı bir sanat, bir bakıma alacakaranlık sanatı olduğundan şöyle söz etmektedir:

*Fotoğrafi çekilen kişi, olay ya da durumların çoğu, sırf fotoğraflarının çekilmiş olmasından dolayı, pathos'u kullanırlar. Çirkin ya da grotesk bir fotoğraf malzemesi, fotoğraf çeken kişinin dikkatine mahzar olunca, pekala dokunaklı bir etki sağlayabilir. Aynı mantıkla, güzel bir malzeme de eskimiş, çürümüş ya da ortadan kalkmışsa pekala acınası duygular uyandırabilir. Bütün fotoğraflar memento mori niteliği taşır, yani ölümü akıldan çıkarmamaya yarar. Bir fotoğraf çekmek başka bir insanın (ya da şeyin, durumun, vb.) ölümlülüğüne, incinebilirliğine ve dönüşebilir haline dahil olmaktır. Söz konusu anı dilimleyerek donduran bütün fotoğraflar, zamanın amansız eriyişinin tanığıdır (Sontag, 2003, s. 18).*

Bundan çok daha fazlası, bu bedenin üç yaşındaki bir insana ait olmasıdır. Böylece zafiyet daha belirgin hale gelir. Sosyal medyada fotoğrafa yapılan yorumlardan bazılarında çocuğun ayakkabılarından bahsedilmesi de buna bir örnektir. "The Iconic Image on Social Media: A Rapid Research Response to the Death of Aylan Kurdi" çalışması içerisinde, Lisa Procter ve Dylan Yamada Rice da *Shoes of Childhood: Exploring the Emotional Politics Through Which Images Become Narrated on Social Media* başlıklı metinlerinde bu örneği ele almışlardır. Anahtar kelimeleri "his shoes" (onun ayakkabıları) olan araştırmacılar, Pulsar kullanarak ulaştıkları tweetleri incelemişlerdir. Bulgular, Twitter kullanıcılarının Aylan'ın ayakkabılarından insanın başkalarına muhtaçlığını, bakım, ilgi ve şefkat ihtiyacını işaretlemektedirler. Çocukluk çağının ortaya serdiği masumiyet ile ilişkilendirilen görsel temsillerden bir örnek olarak Aylan'ın ayakkabıları sosyal medya kullanıcıları tarafından "çaresizlik" ve "acziyet" kavramlarıyla ilişkilendirilmiştir (Procter ve Rice, 2015, s. 57). Ayrıca çocuğun ayakkabılarını ayağına giydiren bir ebeveynin varlığı ile bağlantılandırılarak, çocukların bakımı ve korunmasına göndermeler yapılmaktadır. Kendi çevrelerindeki çocukları hatırlayarak çocuklarının Aylan'ın yerinde olabileceğiyle ilgili olarak da empati kurulmaktadır. Böylece insanlar Aylan'ın fotoğrafına bakarken duygularıyla bağlantılı bir ifade yolunu tercih etmiştir. Aylan'ın fotoğrafının yaptığı da -çocuğun ismini bilsek de bilmemek de- bizlere biyolojik bir veri değil, duygu sunar.

İnsanın yaşam, özgürlük ve güvenliğiyle ilgili vazgeçilmez bazı temel haklar talep etmesi ve bunların ilanı, fotoğraf makinesinin icadından çok önce gerçekleşmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan insan hakları düşüncesinin doğmasının nedeni zaten var olan haklar ya da idealizm değildi. Çünkü insan haklarını bilmemizin nedeni, o hakların var olduğuna değil var olmadığına ve işte bu yüzden de mücadeleye geçtiğine işaret etmesidir. Lynn Hunt'ın ifade ettiği gibi "insani bir hakkın ihlalden dehşet duyduğumuzda bu hakların söz konusu olduğundan emin olabiliyoruz." O halde bu hakların ilan edilmesinin arkasında yaşanmış pek çok ıstırapın var olduğunu söyleyebiliriz. Eksikliğini duymadığımız bir şeyi talep etmemiz de anlamsız olur. Hem kendimiz hem de başkaları için (2007, s. 221).

Uluslararası İnsan Hakları Beyanname'si'nin ortaya çıkışı da yaşanan ıstıraplara dayanmaktadır. Linfield'a göre buradaki en korkunç ironi "Milyonlarca ceset biriktirip, mülteci kampları kalabalıklaştıkça, başvurulacak tek otoritenin artık kirlenmiş olan insan fikri olmasıdır: Doğa, Tanrı ve tarih artık geçerliliklerini yitirmiştir." (2013, s. 48). Dolayısıyla modern insanın

insan hakları fikri de, onun kirli geçmişine dayanmaktadır; geçmişte yaptıklarına ve hiç de gurur duyulamayacak olan sonuçlarına bakıldığında insan hakları hareketinin ideallerimize değil, yakıp yıktıklarımıza dayandığını söyleyebiliriz. İnsan hakları kuramcısı Michael Ignatieff'in dediği gibi "İnsan hakları hareketi, Avrupa uygarlığının üstünlüğünün bir beyanı olmaktan çok, Avrupalıların dünyaya hatalarını tekrar etmemeleri yönündeki bir uyarısıdır. İnsan hakları fikrini yeniden inşa etmeyi amaçlayan Evrensel Beyanname, bu hakların sağlam hiçbir temelini olmadığı bir anda ortaya çıkmıştır." (2001, s. 65).

Aylan Kurdi'nin fotoğrafı acıyı yalnızca kayıt altına alıp resmetmemiştir; duygulanım da bildirmiştir. Etkilenmeyi yeniden ve naklen yayınlayarak sergilemiştir. O aynı zamanda ötekinin yüzü olmuştur. Emmanuel Levinas (1986 ve 2010) ile düşünecek olursak; Ötekinin (diğerinin/ başkasının) yüzü ahlaki bir yanıt, tepki beklemektedir bizden. Aylan'ın fotoğraftaki yüzü de beklenen yanıtı ve tepkiyi, atılan politik adımlarla almıştır diyebiliriz. Ancak burada Sontag'ın fotoğraf ve başkalarının acıları (2004 ve 2008) ilişkisine dair tartışmasına kulak vermekte fayda var. Sontag, fotoğrafların bizleri ("kim bu bizler?") geçici bir süreliğine de olsa harekete geçirmeye yeter bir güçte olduğunu; ancak bir yorum (veya bilinç) inşa etme gücü bulunmadığını düşünmektedir. Bir fotoğrafın bizi bilgilendirici veya harekete geçirici etkisi o fotoğrafın politik bir bilinçle ilişkilendirilmiş bağlamının ulaşmasındadır. Fotoğraflar ayrışık bir anın içinden hakikati söküp alırken aslında bir "aydınlanma anı" yaratmaktadır. Bu aydınlanma anı şimşek çakması gibi bir anda bütün bir meselenin derinlemesine inme imkanı verir. Bir meseleyi, örneğin savaşın ne korkunç bir şey olduğu gerçeğini (aydınlanma anını), tek bir karede dondurmak ve bu anı tekrar ve tekrar yaşayabilme ve yaşatabilme olanağı içerir.

### **Yayımlamak ve Yayımlamamak Arasında**

"Milliyet" gazetesinin haberine göre Aylan Kurdi'nin fotoğrafı 187 ülke gündemine manşet oldu ("Dünyada 187 Gazeteye", 2015). Yine Milliyet'in aktardığı üzere Fransız "Le Monde" gazetesi fotoğrafı yayınlarken gelebilecek eleştirilere karşı önceden bir uyarıda bulunarak fotoğrafın başlığına "Mülteciler; Gözleri Açmak için Bir Fotoğraf" yazdı. Böylece fotoğrafı ne sansasyonel ne de röntgencilik amacıyla kullandıklarını, tek istediklerinin anın gerçekliğini yakalamak olduğunu ortaya koydular. Mehmet Kaçmaz'ın haberine göre Avrupa basını, ülkelerinde yaşanan savaş nedeniyle evlerini terketmek zorunda kalan mültecilerin bir simgesi haline getirerek kullandıkları fotoğrafı "insani felaketin küçük kurbanı" olarak sunmayı tercih etmiştir (Kaçmaz, 2015).

Fotoğrafın bizleri ıstırap imgeleriyle yüzleştirme yetisi pek çok eleştirmeni rahatsız etmiştir. Öyle ki Kracauer, Benjamin, Sontag ve Brecht gibi isimler özellikle savaş fotoğraflarını (dolayısıyla da foto muhabirlerini) küçümseyici, aşağılayıcı, pornografik ve ırkçı olmakla suçlamışlardır. Danimarkalı insani yardım çalışanı ve insan hakları aktivisti Jorgen Lissner'e göre açlık çeken bir çocuğun görüntüsü pornografiye son derece yakın olması bakımından etik dışıdır ("Merchants of Misery", 2015). Lissner'e göre, pornografi "Bir insan bedeninin ve ruhunun -ona karşı saygı ve içinde bulunduğu durum karşısında acıma duygusu olmaksızın- tüm çıplaklığıyla

teşhir edilmesidir. Anlaşılan Lissner için bir beden mahremiyetine o bedenin çektiği acı ve ıstıraplar da dahildir ve bu mahremi teşhir eden fotoğraflar “toplumsal pornografi”ye girer. Ancak bu bir yere kadar kabul edilebilir de olsa, tartışmalı bir durumdur. Çünkü pornografi yabancıların göremeyeceği, görmemesi gereken mahrem bir durumun teşhir edilmesi ile üçüncü gözle sergilenmesidir. Başkaları gördüğünde kendinden değer azaltacak, dolayısıyla küçülten, aşağılayan ve tiksindiren bir sergidir. Fakat konu açlık, yoksulluk, savaş gibi toplumsal ve hatta tüm dünyayı ilgilendiren şeyler olduğunda bu yine de özel yaşama ve mahremiyete mi girer? Lissner, zavallı bir çocuğun içinde bulunduğu açlık durumunun, belki de “iyi niyetle” kayıt altına alınıp bir kampanya malzemesine dönüşmesinin altında yatan “kötülüğe” dikkatimizi çekmek ister. Ona göre bu durum, insanı insan yapan temel değerleri alaşağı etmekle birlikte insanlığın esasının “refah”, yani yaşam koşullarıyla belirlendiğini öne sürmektir. Dolayısıyla geriye kalan -özellikle de birinci dünya ülkelerinin uğraştığı istismar, uyuşturucu, yalnızlık gibi- meseleler hasıraltı edilmektedir. Ancak yoksulluk, sömürü, işkence, zulüm kaynağı kimi zaman insanî kimi zaman da doğal yollarla da gelse mahremiyet olmaktan çıkar; görülmesi, duyulması ve acilen bir şeyler yapılması gereken kanıtlar haline gelir.

Aylan'ın fotoğrafı da bu anlamda mültecileri küçümseyen, aşağılayan, ırkçı ya da ayrımcı bir imge olmaktan çok müdahale edilmesi gereken bir insanlık durumuna delil niteliğindedir. Aylan için çok geç olmuş olsa da onun gibi bu acılardan muzdarip pek çok mülteci ve göçmenin belki de kulak tıkandığı ve görmezden geldiği meselelerine dikkat çekme aracıdır. Aynı zamanda bu tür ıstırap imgeleri pek çok eleştirmene hak verilecek ölçüde sorunlu olsa da bunlar bize birer belge, itici bir kuvvet, uyandırıcı bir bilgi ve sarsıcı bir aydınlanma sunar. Üstelik bir ıstırap imgesine bakmanın ve bir ölümün betimlenmesinin sorunsuz ve huzursuzluk vermeyen bir yolu da yok gibidir.

Peki bu tip imgelere bakmanın doğru bir yolu var mıdır? Sontag'ın “Fotoğraf Üzerine” (2008) çalışmasında özellikle belirttiği gibi, bu tip imgeler vicdanı köreltmekte midir? İmge bombardımanı altında insanlar artık daha mı yavaş hareket etmektedir? İnsanların vicdanını körelten ve onları uyuşturan imgeler olarak suçlanan bu belgeleri geçmişle kıyasladığımızda kameranın dünyayı nasıl etkilediğini daha net anlayabiliriz. Çünkü eskiden yaşanan acılar dönemin iletişim koşullarıyla daha az biliniyor ve dolayısıyla daha az ilgi çekiyordu. Bugün ise Linfield'a göre “Fotoğraflar bizleri habersizliğin suç ortaklığından mahrum bırakmıştır.” (2013, s. 60). Üstelik dünyanın en ücra köşesindeki bir haksızlıktan bile haberdar oluşumuz yalnızca dikkatimizi çekmiyor, bizden hareket de bekliyor. Başkalarıyla karşılaşmamızın bir yolu olarak fotoğraf, bizlerde duygu uyandırırken pek çok farklı insan hakları derneği ve yardım örgütleri için de önemli bir rol üstlenmektedir.

Uluslararası insan hakları bilinci ile fotoğraf arasındaki bu yakın ilişkiye Linfield, Kral Leopold<sup>3</sup> örneğini gösterir (2013, s. 61). “İnsanlık suçu” tanımı ilk kez Kongo'nun reform hareketinde kullanılmıştır. “İnsan hakları kuramcısı Sharon Sliwinski (2006) ve tarihçi Adam

3 Kral Leopold (1835-1909): Kongo Devleti'nin kurucusu olan, sömürgeciliği ve gaddarlığı ile tanınan, pek çok insanın ölümüne yol açarak en sonunda yönetimi Belçika hükümetine teslim eden kraldır.



Hochschild (1999)'e göre, bugün “felaket fotoğrafı” olarak adlandırılan şey, bu hareketin en önemli unsurudur. İzleyicilerine fotoğraftaki vahşeti zihinlerde canlandırma olanağı sunan fotoğraflar bakanda keder, öfke ve üzüntü gibi hisler uyandırmakla birlikte harekete geçme ihtiyacı da oluşturur. Mark Twain'in “Kral Leopold'un Monologu”<sup>4</sup> (1905) bize fotoğrafa öfke kusan çılgın Kongo Kralını ve onun yönetimindeki günleri hatırlatır. Bir kara mizah örneği olarak bu metinde Kral, “O günlerde her şey ahenginde ve huzur dolu.” derken, fotoğraf makinesinin icadının hepsini alt üst ettiğini iddia etmektedir. Çünkü krala göre rüşvete bağlanamayacak olan tek tanık kameradır: “Onbinlerce ağız ve onbinlerce gazete bana methiyeler düzerken, bir çocuğun bile cebinde taşıyabileceği o Kodak gelip tek kelime bile etmeksizin hepsini dilsiz bıraktı!” (1905, ss. 73-75). Bu metin bize bugünkü gaddarlıkları, sömürgecilikleri ve zalimlikleriyle kayıt altına alınması gereken tiranlıkları hatırlatır böylece.

## Sonuç

Susan Sontag'ın “Fotoğraf Üzerine”de ileri sürdüğü üzere, fotoğraflar vasıtasıyla bilinen bir olay hiç fotoğrafı çekilmeyen olaylara kıyasla daha gerçekçi bir hal almaktadır. Her ne kadar modernitenin “seyir toplumu” bu tip imgeler bombardımanı karşısında uyuşukluk ve bezginlik sergileme tehlikesi taşısa da, hatırlamak edimi hâlâ etik olma özelliğini sürdürmektedir. Bu sebeptir ki hafıza, anma, yas tutma gibi eylemlerimiz hatırlamak üzere kök salar. Hatırlamak için de hatırlatıcı şeylere ihtiyaç duyarız. İşte fotoğraf tam da bunu yapmaktadır.

Şüphesiz bir olayı, fotoğraf aracılığıyla bilmek o olayın hiç fotoğraflanmadan anlatılmasından daha farklıdır. Göz ile görmek akıl ile görmeyi aşmıştır demiyorum. Burada göz, akla daha belirgin ve berrak bir anlatı ulaştırma işlevi görür. Her ne kadar yeni iletişim teknolojileri ve bilhassa kamera pek çok yönden sorunlu ve tartışmalı olsa da, görsel bir iletişim imkanı sunması ve bu imkanın pek çok insanlık sorunlarına eğilme ve bilinç uyandırma gücü bakımından etkileyiciliği yadsınamaz. Fotoğraf, özellikle de savaş fotoğrafları bizi “olan biteni” öğrenmeye teşvik eder. İnkâr ve reddedilme söz konusu olduğunda “kanıt” niteliği taşır. İmgeleri dolaşıma sokmak insanlarda bilinç uyandırmakla birlikte duyguları da harekete geçirdiği için eyleme çağırır. Evet, fotoğraflar bir olayın iç yüzünü, bağlamını, nedenini veya sonucunu vermez. Bize bu bilgileri vermemesi fotoğrafın yapamadıklarıysa şayet; yapabildikleri harekete geçirdikleridir. Yani süreci seçili bir kare üzerinden anlatmasıdır. Bu da hafızayı güçlendiren ve vicdanları dünyadaki haksızlıklara, acımasızlıklara ve sömürüye karşı harekete geçirmeye yarayan bir anlatıdır. Sırf bu özelliği sebebiyle hem Aylan Kurdi'nin hem de toplumsal sorunların yaşandığı anların kayıt altına alınması, yayınlanması ve dolaşıma girmesi mühimdir ve gereklidir.

4 Kitabın pdf versiyonu için: <http://diglib1.amnh.org/articles/kls/twain.pdf> (Erişim Tarihi: 01.04.2016)

## Kaynakça

- Avrupa kapıları açtı, Basmane hareketlendi. (2015, 27 Aralık). *HABERTURK*. 27.12.2015 tarihinde <http://www.haberturk.com/gundem/haber/1127991-avrupa-kapilari-acti-basmane-hareketlendi> adresinden edinilmiştir.
- Aylan Avrupa'nın kapılarını açtı. (2015, 27 Aralık). *Hürriyet*. 27.12.2015 tarihinde <http://www.hurriyet.com.tr/aylan-avrupa-nin-kapilarini-acti-29998185> adresinden edinilmiştir.
- Aylan, Berlin ve Viyana. (2015, 27 Aralık). *Milliyet*. 27.12.2015 tarihinde <http://www.milliyet.com.tr/aylan-berlin-ve-viyana-/dunya/detay/2113300/default.htm> adresinden edinilmiştir.
- Balabanova, E. (2014). *The media and human rights: The cosmopolitan promise*. London; New York: Routledge.
- Benjamin, W. (2012). *Fotoğrafın kısa tarihi*. Çev. Osman Akinhay. İstanbul: Agora.
- Dünya insanlık görsün. (2015, 27 Aralık). *Takvim*. 27.12.2015 tarihinde <http://www.takvim.com.tr/guncel/2015/09/14/dunya-insanlik-gorsun> adresinden edinilmiştir.
- Dünyada 187 gazeteye manşet oldu. (2015, 27 Aralık). *Milliyet*. 21.12.2015 tarihinde <http://www.milliyet.com.tr/dunyada-187-gazeteye-manset-oldu-gundem-2112446/> adresinden edinilmiştir.
- Galeano, E. (1997). Salgado 17 times. *An uncertain grace*, S. Salgado (Der.). New York: Aperture.
- Hochschild, A. (1999). *King Leopold's ghost*. New York: Mariner.
- Hunt, L. (2007). *Inventing human rights: A history*. New York: W. W. Norton.
- Ignatieff, M. (2001). *Human rights as politics and idolatry*. Princeton: Princeton University Press.
- Kaçmaz, M. (2015). Aylan Kurdi fotoğrafının cevapları için sorular. *CNNTÜRK.com*. 21.12.2015 tarihinde <http://www.cnnturk.com/guncel/aylan-kurdi-fotografinin-cevaplari-icin-sorular> adresinden edinilmiştir.
- Kracauer, S. (1995). *The mass ornament*. Translated by Thomas Y. Levin. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Levinas, Emmanuel. (1986). The trace of the other. A. Lingis (Çev.), M. Taylor (Ed.), *Deconstruction in Context*. Chicago: University of Chicago Press.
- Levinas, Emmanuel. (2010). *Sonsuza tanıklık Levinas'tan seçme yazılar*. M. Atıcı, M. Başaran, Z. Direk (Çev.). İstanbul: Metis.
- Linfield, S. (2013). *Acımasız aydınlık fotoğraf ve politik şiddet*. M. E. Uslu (Çev.). İstanbul: Espas.
- Merchants of Misery. (2015, 21 Aralık). *New Internationalist Magazine*. 21.12.2015 tarihinde <http://newint.org/features/1981/06/01/merchants-of-misery/> adresinden edinilmiştir.
- Merkel dört yıl sonra neden Suriyeli mültecilere kapıyı açtı? (2015, 27 Aralık). *Zaman*. 27.12.2015 tarihinde [http://www.zaman.com.tr/dunya\\_merkel-dort-yil-sonra-neden-suriyeli-multecilere-kapiyi-acti\\_2318984.html](http://www.zaman.com.tr/dunya_merkel-dort-yil-sonra-neden-suriyeli-multecilere-kapiyi-acti_2318984.html) adresinden edinilmiştir.
- Osterman, Mark. (2007). *The technical evolution of photography in the 19th century*. 13 Haziran 2016 tarihinde <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Osterman-Romer-history-of-photography-ex.pdf> adresinden edinilmiştir.
- Özel haber: Minik Aylan'dan etkilenen spor kulübü. (27 ,2015 Aralık). *HABERLER.COM*. 27.12.2015 tarihinde <http://www.haberler.com/ozel-haber-minik-aylan-dan-etkilenen-spor-kulubu-7664139-haber/> adresinden edinilmiştir.
- Procter, L. & Rice, D. Y. (2015). Shoes of childhood: Exploring the emotional politics through which images become narrated on social media. *The Iconic image on social media: A rapid research response to the death of Aylan Kurdi* içinde. 1 Nisan 2016 tarihinde <http://research.gold.ac.uk/14624/1/>

- KURDI%20REPORT.pdf adresinden edinilmiştir.
- Sliwinski, S. (2006). The childhood of human rights. *Journal of Visual Culture* 5(3), 334.
- Sontag, S. (2004). *Başkalarının acısına bakmak*. O. Akınhay (Çev.). İstanbul: Agora.
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf üzerine*. O. Akınhay (Çev.). İstanbul: Agora.
- Trend, D. (2008). *Medyada şiddet efsanesi*. G. Bostancı (Çev.). İstanbul: YKY.
- Twain, M., & Roy J. Friedman. Mark Twain Collection (Library of Congress). (1905). *King Leopold's soliloquy: A defense of his Congo rule* (First edition, first state.). P.R. Warren.
- Vis, F., & Goriunova, O. (2015). *The Iconic image on social media: A rapid research response to the death of Aylan Kurdi*. 1 Nisan 2016 tarihinde <http://research.gold.ac.uk/14624/1/KURDI%20REPORT.pdf> adresinden edinilmiştir .
- Woolf, V. (1938). *Three Guineas*. San Diego, New York and London: Harcourt Brace & Company, 1966 (originally published by Hogarth Press).
- Woolf, V. (2010). *Üç Gine*. Çeviren: İlknur Güzel, İstanbul: İletişim Yayınları.

