Ankara Üniversitesi
Afet Yönetimi Uygulama ve Araştırma Merkezi
Afet ve Risk Dergisi

Ankara University
Disaster Management Research and Application Center
Journal of Disaster and Risk

Afet ve Risk Dergisi / Journal of Disaster and Risk, 2026, 22 (19)
Araştırma Makalesi/ Research Article
https://doi.org/10.35341//afet.1890938

Gönderim / Submitted: 16.02.2026
Kabul / Accepted: 27.07.2026
Yayım / Published: 28.09.2026

Ödüllü Haber Fotoğraflarında Depremin Göstergebilimsel Analizi

Melek ERHAN

Doktora öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye / PhD Student, Istanbul University, Institute of Social Sciences, Istanbul, Türkiye

ÖZ

Bu çalışmada 6 Şubat 2023 depremleri sonrası Türkiye Foto Muhabirleri Derneği (TFMD) tarafından ödül alan yedi haber fotoğrafı Roland Barthes'ın göstergebilimsel yaklaşımıyla analiz edilmiştir. Çalışmanın temel sorunsalını deprem gerçeğinin görseller aracılığıyla nasıl yeniden kurgulanarak bir sunum oluşturulduğunu ve bu sunumun altındaki derin mesaj katmanlarını ortaya çıkarmak oluşturmaktadır. Yedi fotoğraf önce Barthes'ın yaklaşımında yer alan birinci düzeyi işaret eden düzanlamlar, ardından ikinci düzeydeki yananlamlar ve bunların mitlerle olan ilişkileri bağlamında ayrı ayrı incelenmiştir. Sonrasında ise fotoğraflar bir arada bir değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Analizde Bachelard (2023)'ın insan için "koruyucu kabuk" olarak tanımladığı evin pek çok fotoğraf karesinde tamamen parçalanmış, ters yüz olmuş halde olduğu görülmektedir. Evin koruyuculuğunu yitirmesi, bireyi sadece barınaksız değil, aynı zamanda mekânsal olarak aidiyetsiz bırakmıştır. Aidiyetsizliğin yanında buna bağlantılı olarak fotoğraflarda deprem gerçekliğinin sunumunda "kimliksizlik" ve "belirsizlik" kültürel kodlarının baskın olduğu saptanmıştır. Bulgular, bu kodlar dâhilinde "doğanın gücü karşısında insanın çaresizliği", "ebeveynlik" ve "koruyucu devlet" mitlerinin görsel dil aracılığıyla yeniden üretildiğini göstermektedir. Deprem fotoğrafları sadece çıplak gerçekliği yansıtan bir ayna olmanın çok ötesine geçerek, bir yandan depremzede kimliğini yeniden yapılandıran diğer yandan kolektif belleği disipline edebilme potansiyeli taşıyan derin anlam katmanlarıyla güçlü görsel anlatım araçları olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Anlam, Basın, Deprem, Fotoğraf, Göstergebilim, Haber

A Semiotic Analysis of the Earthquake in Award-Winning News Photographs

ABSTRACT

In this study, seven news photographs that awarded by the Turkish Photojournalists Association (TFMD) following the February 6, 2023, earthquakes were analyzed using Roland Barthes's semiotic method. The main issue addressed in this study is how the reality of an earthquake is reimagined through visual imagery to create a presentation, and how to uncover the deeper layers of meaning underlying this presentation. In the analysis, it can be seen that, the home which Bachelard (2023) defines as a "protective shell" for humans, is completely turned upside down. The loss of the home as a source of protection has left the individual not only homeless but also without a sense of belonging in space. Furthermore, it was found that the elements of "identitylessness" and "uncertainty" predominate in the depiction of the reality of the earthquake in the photographs. Findings show that, within codes, the myths of "human helplessness in the face of the power of nature," "parenthood," and "the protective state" are reproduced through visual language. Earthquake photographs have not merely served as a mirror reflecting bare reality; they have become powerful visual narrative tools that reshape the identity of earthquake victims and have the potential to shape collective memories.

Keywords: Earthquake, Meaning, News, Photograph, Press, Semiotics

1. GİRİŞ

Fotoğraf, çok kısa bir sürede hızla gelişerek günlük yaşantıdan sanata, tarihten sosyolojiye pek çok alanda kendine yer edinmiştir. Günlük yaşamın içindeliğiyle bir yandan somut ve apaçık ortada bir kavram olan fotoğraf diğer yandan içinde barındırdığı sanatsal anlamıyla göreli bir kavram olarak görülmektedir. Fotoğraf

✉ **Sorumlu Yazar e-posta / Corresponding Author e-mail:** erhanmelek@yahoo.com

Atıf / Citation: Erhan, M. (2026). Ödüllü Haber Fotoğraflarında Depremin Göstergebilimsel Analizi. *Afet ve Risk Dergisi*, Sayı 22 (19). https://doi.org/10.35341//afet.1890938

Telif Hakkı ve Lisans / Copyright and License: Dergimizde yayımlanan çalışmaların telif hakları yazarlara ait olup, CC-BY lisansı ile açık erişim olarak yayımlanmaktadır. / The authors retain copyright, and articles are published open access under the CC-BY license.

makinesini “gerçek bir devrim” olarak tanımlayan Walter Benjamin’e göre fotoğraf makinesi, belli bir “an”a "posthum” şok etkisi kazandırmıştır (Benjamin, 2014, s. 224). Fotoğraf ile böylesine bir devrimin yaşandığı sürece yakından bakıldığında bu dönem, el işçiliğinin yerini hızla makinelerin aldığı, teknik olanakların hızla geliştiği bir tabloyu ortaya koymaktadır. Bilimde, sanayide, orduda fotoğrafın hızla kullanılmaya başlandığı görülmektedir (Karaçelik, 2019).

Şüphesiz fotoğraf makinesinin icadı en az matbaanın bulunması kadar önemli bir değişimi beraberinde getirmiştir. Matbaa, nasıl kalemin yerini aldıysa fotoğraf da adeta fırçanın yerini almakta; ressamın yorumu yerini “nesnelliği” ile fotoğrafa, fiziki bir kayda bırakmaktadır. Burada fotoğrafın insanın ölümsüzlük isteğinin gerçekleştiği bir alan olarak kullanıldığı görülmektedir ve fotoğrafın kanıt olma özelliği öne çıkmaktadır. İlk dönem fotoğrafa bakış da onun bu kanıt olma özelliği üzerinden ilerlemiş; kanıt olma özelliği ise onu modern devletlerin denetim araçlarından biri haline getirmiştir. Fotoğrafın gerçeğin aktarıldığı, belirli türden şeylerin temsil edildiği, kanıt olarak kullanılma fonksiyonu olduğu görülmekle birlikte bir sanat amacı olma rolü de mevcuttur. Dolayısıyla fotoğrafın bu ikili yapısı, bakan gözün fotoğrafı kullanım amacına göre değişkenlik göstermektedir. Endüstrileşmesiyle birlikte fotoğrafın sanat olarak kabul edildiğine işaret eden Susan Sontag (2023)’a göre bu da onun tıpkı diğer kitlesel sanat biçimleri gibi insanlar tarafından sanat değilmişçesine icra edilmesine yol açmaktadır. Bu bağlamda fotoğrafın önce bir teknoloji sonra da sanatsal bir dil olduğu söylenebilir. Fotoğraf sayesinde insanlar iletişim kurmakta, anlatım dili oluşturmakta ve anlatmak istediklerini ifade etmektedir. Şüphesiz tüm bunlar fotoğrafı hem teknolojik bir alana konumlandırmakta hem de sanatsal bir alana yerleştirmektedir.

Teknoloji ve sanatın bir araya geldiği fotoğraf, içinde pek çok anlamı barındıran görsel bir dil olarak haber içinde de varlık göstermektedir. Kanıt olma özelliği ile haberde öne çıkan fotoğraf, haberin ana bileşenlerinden biridir. Bununla birlikte Chapnick gazetecilik olgusunun fotoğrafçılık olgusundan daha önemli olduğunu vurgulamakta; Horton haber fotoğrafçılığını “bir fotoğrafla öykü anlatmak”, “bir kamerayla habercilik yapmak”, “zamandaki bir anı kaydetmek”, “çok kısa bir zamanda anlık gerçekleşen bir öyküyü bir imajla özetlemek” cümleleriyle tanımlamaktadır. Bu tanımlamalar, haber fotoğrafçılığında önceliğin haberde olduğuna işaret etmektedir. Ancak hiç şüphesiz Gidal’ın da vurguladığı gibi haber fotoğrafçılığı haberciliğin “görsel uzantısı” olarak görev yapmaktadır (Gidal’dan aktaran Erol, 2018, s. 148). Haber metinlerinin etkisini artırmak için fotoğraflarla desteklenmesi, haberin somutlaşmasına katkı sağlamaktadır. Metinle ilişkilendirilmiş bir fotoğraf, kanıt niteliği taşımakta, gerçeklik oluşturmakta ve haberin inandırıcılığına destek olmaktadır. Gerçekle kurduğu ilişki bakımından haber, böylelikle görselliğin gücünü de kullanarak çok daha etkili bir forma dönüşmektedir (Gezgin ve Atik, 2017).

İletişim bilimleri içinde haberin görsel boyutu olarak tanımlanabilecek fotoğraf çok sayıda çalışmaya konu olmuştur. Bunlar arasında 2024 yılında Kazaz ve Kalender tarafından gerçekleştirilen “Son Dakika Haber Fotoğrafçılığına Bir Bakış: Pulitzer Ödüllü Fotoğrafların Göstergebilimsel Analizi” isimli çalışmada, beş basın fotoğrafı, Roland Barthes’ın studium ve punctum kavramı dâhilinde analiz edilmiştir. Çalışmada son dakika fotoğraflarının sadece haber değeri taşıyan ve haberi güçlü kılan görsellerden ibaret olmadığı, aynı zamanda toplumsal ve kültürel anlamlarla güçlü mesajlar taşıyabileceği ileri sürülmektedir (Kazaz ve Kalender, 2024). Bu yaklaşım çalışmanın da temellerinden birini oluşturmakta; fotoğrafın deprem alanında toplumsal ve kültürel anlamlarla yüklü güçlü mesajlar taşıyıp taşımadığına odaklanmakta; ortaya konan mesajları açığa çıkarmak amacıyla yola çıkmaktadır. “Göstergebilimsel Açıdan Fotoğraf İncelemesi: Pulitzer Ödüllü Savaş Fotoğrafları” isimli çalışma alan taramasında karşılaşılan bir diğer çalışmadır. Doğru ve Arıkan tarafından 2019’da yapılan çalışmada, Pulitzer ödüllü savaş fotoğraflarının görsel çözümlemesi yapılarak sahip oldukları güç incelenmiştir (Doğru ve Arıkan, 2019). Yine punctum kavramsallaştırması üzerinden yapılan çalışmada fotoğrafların aynı kültür coğrafyasından olmayan insanlar tarafından bile evrensel bir şekilde algılanabilen “o şok edici, çarpıcı ve keskin etki”yi sergilediği sonucuna ulaşılmıştır. Bu alanda bir diğer çalışma 2021 yılında Vatandaş tarafından gerçekleştirilmiştir. Vatandaş (2021) çalışmasında, Covid-19 örneğinde gazete haberlerinde korku sunumunun göstergebilimsel çözümlemesini yapmıştır. Kitle iletişim araçlarının toplumsal gerçekliği inşa ettiğine vurgu yapılan çalışmada korku unsuru öne çıkarılmıştır (Vatandaş, 2021). Sadece korkuyu çerçeveleyen söz konusu çalışma, bu çalışmaya yol gösterici olabilecektir. Bununla birlikte bu çalışma, sadece korku ile sınırlandırılmamış, fotoğraflarda depreme dair mesajlardaki tüm unsurların açığa

çıkarılmasını hedeflemektedir. Alandaki bir diğer çalışma ise "Kürtaj Yasağı Karşıtlarının Haber Fotoğraflarında Sunumu: Görsel Retorik ve Göstergebilimsel Bir Analiz" ismiyle Serhan Koyuncu tarafından 2024 yılında gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmada Koyuncu, Türkiye'de kürtaj yasağı karşıtlarının basında ne şekilde sunulduğunun tespit edilmesini amaçlamıştır (Koyuncu, 2024). Koyuncu, çalışmasının sonucunda görsel retorik yoluyla izleyiciye amaçlanan mesajı iletme, izleyiciyi ikna etme ve etkileme için imgelerin farklı şekillerde birleştirilerek bir anlam inşa edildiğine işaret etmektedir. İzleyiciyi etkileme amacıyla anlamın inşa edildiğini ifade eden Koyuncu'nun çalışması, bu çalışma için de bakış açısı oluşturması açısından önemlidir.

Öte yandan afet haberciliği bağlamında da çok sayıda çalışma bulunmaktadır. Bu kavram etrafındaki çalışmaların çoğunlukla haberciliğin bilgilendirme ve farkındalık yaratma işlevleri etrafında şekillendiği görülmektedir. Bu çalışmalardan biri olan Emrah Budak (2023)'ın "Türk Medyasının Depremle İmtihanı: Kahramanmaraş Depremini Afet Haberciliği Üzerinden Değerlendirmek" başlıklı çalışmasında, farklı editoryal tutuma sahip gazetelerin Kahramanmaraş'ta yaşanan depreme ilişkin ürettiği haberler afet haberciliği kapsamında içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir. Medyanın toplumsal faydayı önceleyen, sorumluluk bilinci ve hesap verebilir bir anlayış yaratmaktan uzak bir davranış benimsediği ortaya konulmuştur (Budak, 2023). Selma Koç (2006) "1923-2000 Yılları Arasında Türkiye'de Yaşanan Doğal Afetlere İlişkin Türk Basınında Haber Yapılanması ve Afet Söylemleri" başlıklı çalışmasında eleştirel söylem analizi yöntemini kullanmış ve afete dair gazete haberlerini mercek altına almıştır. Haber metinlerinde, afet büyüklüğünün güç ve iktidarı temsil ettiği, sosyo- ekonomik gelişime paralel olarak iktidar ilişkileriyle eklemlenen afet söylemlerinin etkili kılındığı sonucuna ulaşmıştır ve tiraj kaygısının afet söylemlerini etkilediğini ifade etmiştir (Koç, 2006). Sancı ve Ardıç Çobaner (2024) çalışmalarında 30 Ekim 2020'de İzmir'de meydana gelen depreme odaklanmış; bu depremle ilgili gazete, televizyon ve sosyal medyada habercilik faaliyetlerini kriz kavramını merkezine alarak içerik analizi yöntemiyle tartışmıştır. Çalışmada haberlerin bilgilendirici niteliğinin diğer niteliklere göre daha yüksek olduğu tespit edilmiş, aynı zamanda etik ilkeler açısından ihlallere neden olabildikleri ifade edilmiştir. Türkiye'de kriz haberciliğinin medya profesyonelleri tarafından tam olarak anlaşılmadığı sonucuna varılmıştır (Sancı ve Ardıç Çobaner, 2024). Kahramanmaraş depremini konu alan Basmacı (2023) çalışmasında, deprem haberlerinde çocuk fotoğraflarını etik ilkeler bağlamında değerlendirmiştir. Çalışmada, gazetelerin çoğunlukla etik dışı yayıncılık sergiledikleri saptanmış ve fotoğraflarda doğru bilgilendirmeden ziyade mucize, umut, masumluk gibi temsillere yer verildiğine işaret edilmiştir (Basmacı, 2023). Acar ve Kavuran (2025) ise çalışmalarında afet haberciliğini merkeze almış ve bu alanda bütünsel tanımlamalar, etik anlayışlar geliştirmeyi hedeflemişlerdir. Çalışmanın sonucunda afet haberciliğinin yalnızca bir haber üretim pratiği olmadığı, aynı zamanda toplumsal sorumluluk ve etik duyarlılık gerektiren bir alan olduğu saptaması yapılmıştır (Acar ve Kavuran, 2025).

Tüm bu literatür incelendiğinde göstergebilimsel açıdan incelemeye müsait olan haber fotoğrafı üzerine çalışmaların sınırlı kaldığı görülmektedir. Üstelik bu çalışmaların çoğunlukla gazete manşetleri, haber metinleri üzerinden gerçekleştirildiği; içerik ve söylem analizi yöntemlerinin tercih edilmesi nedeniyle çoğunlukla görsel çözümlemelerinin niceliksel düzeyde kaldığı gözlemlenmiştir. Bu nedenle çalışma ile bu alana odaklanmak istenmiş; afet iletişimi, görsel iletişim, medya çalışmaları literatüründe özellikle kriz dönemlerindeki görsel temsil pratiklerine yönelik olarak bu temel boşluğu doldurmaya katkı sunabilmek hedeflenmiştir. Bu yönüyle çalışma, Barthes'ın yönteminin bu alanlara özgün bir yaklaşım olarak uygulanabilirliğine de örnek olabilir. İzleyici açısından ise fotoğrafların katmanlı anlamları ortaya çıkarılarak fotoğrafların okunması bağlamında farklı bir bakış açısı sunabilir. İlaveten Türkiye çok sayıda deprem yaşayan bir ülke konumundadır ve son olarak 6 Şubat 2023'te gerçekleşen depremler "yüzyılın felaketi" olarak tanımlanacak kadar büyük ölçekte sonuçlara yol açmıştır. Söz konusu depremlerde resmî rakamlara göre 53 bin 537 kişi hayatını kaybetmiş, 107 bin 213 kişi de yaralanmıştır (Atabay, 2024). Böylesine geniş çaplı bir yıkımı ele alan çalışmalar, konunun arka planına ışık tutması ve bir farkındalık zemini inşa etmesi yönüyle literatüre ve aynı zamanda uygulamaya anlamlı katkılar sunabilir. Bu yaklaşımla çalışma, anı donduran fotoğrafları merkezine alarak, deprem sonrasında bölgede görev yapan foto muhabirlerinin çektikleri haber fotoğraflarında deprem gerçeğinin yansıtılma biçiminin ve ortaya konan mesajların Barthes'ın göstergebilimsel analiz yaklaşımıyla ortaya çıkarılmasını amaçlamaktadır. Bu amaca ulaşmak için "Haber fotoğrafları deprem gerçekliğini hangi boyutlarıyla yansıtmaktadır? Haber fotoğraflarında hangi mesajlar öne çıkmaktadır?" soruları etrafında şekillenen çalışmaya yön vermesi açısından önce fotoğrafa, onun gerçeklikle

ve sanatla ilişkisine yakından bakılmış, sonrasında haberdeki konumu tartışılmıştır. Ardından Barthes'ın düzanlam ve yananlam ayrımını içeren göstergebilimsel yaklaşımıyla analiz gerçekleştirilmiştir.

2. FOTOĞRAFIN KISA TARİHİ

Hayatın her alanını kapsayan fotoğrafın tarihsel süreci milattan önceye Aristoteles'e kadar uzanmaktadır. Karanlık bir odanın duvarına iğne ile açılmış bir delikten nesnenin ipek bir perde üzerine yansımasına dayanan bu teknik, Aristoteles'in Problemler adlı eserinde, Camera Obscura olarak adlandırılmaktadır (Doğru ve Arıkan, 2019, s. 915). Rönesans döneminde bu bilgi geliştirilmiş, 14. yüzyıl başlarında da karanlık oda taşınabilir yapıya dönüştürülmüştür. Leonardo da Vinci ve Gimbastista Della Porta'nın Camera Obscura'ya önemli katkıları vardır. Bu süreçte Camera Obscura küçülmüş, merceklerle ekran arasındaki uzaklığın ayarlanabilir duruma getirildiği, görüntünün odaklanmasının sağlandığı bir sistem haline gelmiştir. Gözle görülenin kâğıda taşınması içinse uzun yıllar süren denemelerin yapılması gerekmiştir. Bu ilerleme getiren süreçte görüntüleri kopya etmeyi ve çoğaltmayı kolaylaştıran Aloys Senefelder'in litografyası; İngiliz Thomas Wedgwood'un ışık ile kimyasal özleri birleştirerek uzun süre kalıcı olmasa da görüntü elde etmesi önemlidir. Bir görüntünün bir yüzey üzerine fotografik olarak kalıcı bir biçimde aktarılmasında ise Joseph Nicephore Niepce, Louis Jacques Mande Daguerre ve William Henry Fox Talbot'un çalışmaları öne çıkmaktadır (Greenhill vd., 1978).

Görüntünün ilk kez kalıcı olarak kâğıda aktarılması 1826 yılında Joseph Nicephore Niepce tarafından gerçekleştirilmiştir. Niepce Chalon-sur-Sâone'daki evinin penceresinden ilk görüntüyü elde edebilmiştir ve böylece tarihin ilk fotoğrafı ortaya çıkmıştır. Niepce'in "Pencereden Le Gras'a Bakış" adındaki bu fotoğrafı genel olarak fotoğraf tarihinin de başlangıcı sayılmaktadır (Ertan, 2010). Thomas Wedgwood'un çözemediği "kalıcılık" sorununu çözen Niepce'in yöntemi "heliography" olarak adlandırılmıştır. Ancak yöntem 8-10 saat güneş ışığı ile pozlandırma gerektirmektedir. Niepce daha sonraları Louis Jacques Mande Daguerre ile farklı kimyasal teknikler üzerinde ortak çalışmalara başlamıştır. Niepce'in 1833'te ölümünden sonra Daguerre, bir süre Niepce'in oğlu Izidor Niepce ile çalışmalarını sürdürmüş ve heliography'den farklı bir yöntem olan görüntünün sodyum klorür ile sabitleştirilmesini bulmuştur. "Daguerreotype" adını verdiği bu mekanizma 1839'da Fransız Bilim Akademisi'nce onaylanmıştır. İngiliz asıllı William Henry Fox Talbot da negatif-pozitif tekniğini bularak fotografide yeni bir dönemin kapılarını açmıştır. Talbot, negatiften pozitif baskıyı gerçekleştirmiş, Kalotip (Calotype) adı verilen yöntem sayesinde görüntüyü sabitleştirmiş, aynı görüntüden çok sayıda baskı elde edilmesini sağlamıştır (Ertan, 1977). Fotoğraf kelimesi de ilk kez Talbot'un bu buluşu için kullanılmıştır. Talbot'un geliştirdiği ve adına Kalotip (Calotype) dediği yeni yönteme Sir John Herschel, Yunanca photos (ışık) ve grouphos (çizmek) sözcüklerinin birleşiminden oluşan "photography" adını vermiştir. Bu gelişmenin profesyonel fotoğraf stüdyolarının sayısında artış getirdiği görülmektedir. Bu bağlamda Scott Archer'ın çalışmalarından da bahsetmek gerekir. Archer, 1851'de kolodiyon ıslak tabaka banyosu yöntemini geliştirmiş ve aynı yıl stereoskopik araçlar ve fotoğraflar piyasaya çıkmıştır. Scott Archer'ın geliştirdiği bu yöntem yaklaşık kırk yıl süreyle bu alanda kullanılan en önde gelen yöntem olmuştur. Bunda çekimde kullanılan kollodyumla birleştirilen kâğıdın albuminli olması ile çok sayıda fotoğrafı elde etme fırsatını olanaklı hale getirmesinin payı büyüktür (Amar, 2009). Fotoğrafın gelişiminde, 1924'te 35 mm'lik Ermenox ve Leica hafif kameralarının icat edilmesinin, 1935'te 10 saniyede fotoğraf basan renkli Polaroid kameraların geliştirilmesinin rolü önemlidir. İlk minyatür kameraların icat edilmesi ise 1970 yılını bulmuştur (Greenhill vd., 1978).

Tüm bu adım adım gerçekleşen gelişmelerle birlikte insanın hayatına giren fotoğraf, hayatın akışı içinde sayısız değişikliği de beraberinde getirmiştir. Fotoğraf, tarihsel süreç içinde teknolojik gelişmelerle birlikte ilk etapta portrenin yerini almaya başlamıştır (Benjamin, 2014). Portrede ressamın elinin ön planda olduğu ve kendi fikrini yansıttığı aktarma aracı olma meselesi, aracın değişimiyle yani boya ve fırçaların yerine makinenin kullanımıyla dönüşüme uğramıştır. Fotoğraf, bakan gözün görme biçimiyle bir ifadenin aktarıldığı yeni bir alan olarak ortaya çıkmıştır. Ressamın yorumu yerini nesnelliğiyle fotoğrafa, fiziki bir kayda bırakmaktadır. Bu bağlamda fotoğrafın insanın ölümsüzlük isteğinin gerçekleştiği bir alan olarak kullanıldığı görülmektedir (Kösem Işık, 2023). Bazin bunu zamanı büyüleme ihtiyacına, unutularak gelen ikinci bir ölümden kurtarma niyetine bağlar (Bazin, 1966). Burada fotoğrafın kanıt olma özelliği öne çıkmaktadır. İnsanın kendisinden bir

iz olarak tarihe bir kanıt, bir hatırlanma, var olduğunu bildirme ihtiyacının fotoğrafa eşlikçi olduğunu söylemek mümkündür. Kanıt yaklaşımı ve resmin kült değeri tartışması Walter Benjamin'in de gündemindedir: Fotoğrafın daha ilk çıktığı dönemlerde portreye odaklanması tesadüfi değildir. Uzakta olan ya da ölmüş bulunan sevilen kişilerin hatıralarının canlı tutulması, resmin kült değerine son bir sığınak sağlar (Benjamin, 2014, s. 61).

Benjamin fotoğrafların kullanım alanının iki farklı eksende ilerlemeye başladığına değinmektedir. Bu iki ilerleme de fotoğrafın kanıt olma özelliğinin yansımalarıdır. Bunlardan ilki portre fotoğrafçılığıdır. Bu anlamda Benjamin, fotoğrafın portre minyatürcülüğü ile uğraşanları adeta yıkıma sürüklediğini anlatmaktadır (Benjamin, 2014). Benjamin fotoğrafın diğer kullanım alanının ise kriminoloji olduğunu söyler, "Yazı için baskı tekniğinin bulunması ne ise suçluların saptanması bakımından fotoğrafın bulunması da odur" saptamasını yapar (Benjamin, 2014, s. 142). Bahsedilen fotoğrafın söz konusu kanıt olma özelliği onu aynı zamanda modern devletlerin denetim araçlarından biri haline de getirmiştir. Fotoğraf ilk dönemlerde çoğunlukla üst sınıflar tarafından kullanılmıştır, ancak formunun hızla değişmesi, teknolojinin kısa sürede ilerlemesi fotoğrafın halkın kullanımına açılmasını getirmiştir. Böylece sadece belirli bir kesimin erişiminde olan portre yaptırma usulü de aracın değişimiyle birlikte demokratikleşmeye başlamıştır. Buna disderi olarak isimlendirilen kartvizit fotoğraflarının üretilmesi örnek gösterilebilir. Tarihteki ilk disderi fotoğraf, aynı zamanda türüne de ismini veren Andre Adolphe Eugene Disderi tarafından üretilmiştir (Hannavy, 2007). Böylece fotoğraf kamusal alanın bir parçası haline gelmiştir (Freund, 1980).

2.1. Fotoğrafın Gerçeklikle İlintisi

Fotoğrafın icadından önce insanın çevresini algılayışı görme yetenekleri ile ilişkili ve sınırlıdır. Fotoğrafla birlikte bu sınır kalkmış ve gözün görebildiğinin ötesinde bir gerçeklik algısı oluşmuştur. İnsanın görüşünün değişmesi, görünen nesnelerin artık başka bir anlama gelmesini de beraberinde getirmiştir. Bu değişimi, Rus yönetmen Dziga Vertov, 1923'te bir fotoğraf makinesinin ağzından çarpıcı bir dille anlatmıştır: Bir gözüm ben. Mekanik bir göz. Ben, makine, size ancak benim görebileceğim bir dünyayı açıyorum. Kendimi bugün de bundan sonra da insana özgü o hareketsizlikten kurtarıyorum. Hiç durmadan hareket ediyorum. Nesnelere yaklaşıp onlardan uzaklaşıyorum. Süzülüp altına giriyorum onların. Koşan bir atın ağzı boyunca koşuyorum. Düşen yükselen nesnelerle birlikte düşüp kalkıyorum ben de. Karmakarışık hareketler, en karmaşık bireşimler içinde hareketleri sırayla kaydederek dönen benim: Makine. Zaman ve yer sınırlamalarından kurtulmuşum; evrenin her bir noktasını, bütün noktalarını, nerede olmalarını istiyorsam ona göre düzenliyorum. Benim yolum, dünyanın yepyeni bir biçimde algılanmasına giden yoldur. Böylece size bilinmeyen bir dünyayı açıyorum (Vertov'dan aktaran Berger, 2023, s. 17). Bu bağlamda fotoğraf, mekanik gözü ile hayatı tanımlamakta, anlatmaktadır, ancak bu anlatım aynı zamanda içinde yorum da barındırmaktadır. Dolayısıyla fotoğraf bu özelliğiyle her zaman bünyesinde yönlendirme potansiyeli taşımakta, toplumsal hayattaki dönüşümlerde etkili olabilmektedir. Bu nedenle gerçeklikle ilişkisi hep tartışılagelmiştir. Bu tartışma da en çok fotoğrafın bir yeniden üretim aracı olma özelliğini de barındırması nedeniyle resim sanatı üzerinden yapılmıştır.

Yakın çekim ve uzaktan yakalama kapasitesiyle gözle görülemeyeni de görünür kılan fotoğraf, gerçeklikle ilişkisi bağlamında daima resme karşı ayrıcalıklı bir konumda olmuştur. Fotoğrafın gerçeği adeta bir ayna gibi yansıttığı değerlendirmeleri yapılmış, onu resimden ayıran en belirgin özelliğin yalın gerçekliği aktarması olduğu ifade edilmiştir. Bu görüşte olanlardan Bazin, fotoğraf makinesinin merceğine objektif isimlendirmesinin yapılmasını da bu yalın gerçeği göstermesine, nesnelliğine bağlamıştır. Fotoğrafın nesnelliği görüntüye hiçbir resim ürününde bulunmayan bir "inandırma gücü" vermektedir. Fotoğrafçının kişiliği bu anlamda sadece olayın seçimi ve yönetiminde öne çıkmaktadır (Bazin, 1966). John Berger ise fotoğrafın gerçek görüntülerden bir alıntılama olduğunu söyler. Bu anlatıma göre, fotoğraf gerçeğin bir yansımasıdır. Eğer fotoğrafta bir yorum varsa onu fotoğrafın kendi değil, çeken yapmaktadır. Bu anlamıyla fotoğrafın kendine ait bir dili yoktur, yani tercüme etmez, sadece alıntılama yapar (Berger ve Mohr, 2007, s. 88). Zamanla resme karşı nesnelliği öne çıkan fotoğrafın nesnelliği de farklı pencerelerden sorgulanmaya başlamıştır. Susan Sontag, fotoğraf ve gerçeklik ilişkisini ele alırken fotoğrafçıların en çok gerçekliğe ayna tutmakla uğraştıkları durumlarda dahi beğeni ve vicdanın etkisi altında olduklarını söyler. Dolayısıyla fotoğraf gerçekliğin kendisi değil ancak onun bir izi olabilmektedir (Sontag, 2023, s. 19). Güler Ertan da fotoğrafın resim karşısındaki

gücünün onun gerçekle kurduğu ilişkide olduğunu vurgular ancak fotoğrafın gerçekleri kaydederken fotoğrafı çekenin alt yapı birikiminin sonucu olan kişisel görüşünün de çekmiş olduğu o karenin içinde olduğuna dikkat çeker (Ertan, 2010).

2.2. Fotoğrafın Sanatla İlintisi

Fotoğrafın bir sanat amacı olma rolü mevcut olmakla birlikte gerçeğin aktarıldığı, belirli türden şeylerin temsil edildiği, aynı zamanda fotoğrafın kanıt olarak da kullanılma fonksiyonu olduğu görülmektedir. Fotoğrafın bu ikili yapısı, bakan gözün fotoğrafı kullanım amacına göre değişkenlik göstermektedir. Fotoğrafın önce bir teknoloji sonra da sanatsal bir dil olduğu görüşü öne çıkmıştır. Fotoğraf sayesinde insanlar iletişim kurmakta, anlatım dili oluşturmakta ve anlatmak istediklerini ifade etmektedir. Şüphesiz tüm bunlar fotoğrafı hem teknolojik bir alana ait kılmakta hem de aynı zamanda sanatsal bir alana yerleştirmektedir. Fotoğrafın yeniliğinin temeli onun aslında nesnel olmasıyla ilintili olarak görülmektedir. İnsan gözü yerine merceğin gözünün geçtiği bu araç, nesnesiyle doğrudan aracısız ilişki kurmaktadır. Burada fotoğrafçının düşünce biçimi fotoğrafı yerleştirildiği nesnellikten kurtararak onu aynı zamanda sanatsal alanın bir parçası haline getirmektedir. Endüstrileşmesiyle birlikte fotoğrafın sanat olarak kabul edildiğine işaret eden Susan Sontag'a göre fotoğrafın bir sanat olup olmadığı meselesi özünde yanıltıcıdır. "Fotoğraf sanat olarak tanımlanabilecek eserler ortaya koymasına karşın her şeyden önce bir sanat formu değildir" diyen Sontag, bu değerlendirmesini dil üzerinden yapar. Ona göre fotoğraf da dil gibi sanat eserlerinin üretildiği bir araçtır. Sontag bu konuyu dil üzerinden örneklendirirken, nasıl dil ile bilimsel bir yöntem kurulabilir, aşk mektupları yazılabilir ya da alışveriş listesi yapılabilirse fotoğrafçılık ile de pasaport fotoğrafları, pornografik fotoğraflar ya da nikah fotoğrafları çekilebileceğine işaret eder: Fotoğraf, başlı başına bir sanat formu olmasa bile, her türlü konusunu sanat eserine çevirme gibi özgül bir kapasiteye sahiptir. Fotoğrafın bir sanat olup olmadığı meselesinin yerini artık fotoğrafın sanatlara yeni hedefler bildirmesi ve yaratması gerçeği almıştır (Sontag, 2023, s. 178).

Bakan gözün, kendi görme biçimiyle birlikte görüntüyü yani fotoğrafı üretmesi, endüstrileşme sürecine rağmen devam etmektedir. Hiç şüphesiz bu durum tüm nesnelliğiyle fotoğrafı bir yandan da öznelliğin alanına yerleştirerek, onu bir düşüncenin yansıtıldığı üretim olarak oluşturmaktadır. Öte yandan günümüzde iletişim teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte fotoğrafın artık sayısız kopyasının gerçekleştiği bir "simülasyon" evreni oluşmuştur. Gerçeğin sayısız kopyasını üreten bu araçlar, gerçekliği de yeniden ve yeniden sonsuz bir şekilde üretebilmektedir. İcat edildiği günden bu yana insanı sarıp sarmalayan fotoğraf, şimdilerde akıllı telefonların fotoğraf makinesini de kapsaması yardımıyla küçülüp adeta bedenin bir uzantısı haline gelmiş, adeta toplumsal ritüele dönüşmüş durumdadır. Bu yeni formu ile her an her yerde, elin altındadır ve insanın önüne serilen güzellikleri hapsetmesinin sonra da sergilemesinin bir aracı haline gelmektedir. Bu anlamıyla fotoğraf, dünyayı yorumlamanın bir yöntemi ve "gerçeklik minyatürü"dür. Günümüzde neredeyse nefes almak kadar insani ihtiyaç olarak görülen fotoğraf, adeta bir eğlenceye dönüşmüş durumdadır. Bu da diğer kitlesel sanat biçimleri gibi insanlar tarafından sanat değilmişçesine icra edilmesine yol açmaktadır (Sontag, 2023). Dolayısıyla fotoğrafın artık nesnesini sadece gerçekçi bir şekilde tanımlama işlevi, iletişim teknolojileriyle yavaşça yerini bir "oyuna" bırakmaktadır. Fotoğrafın bu oyunlaşma işlevi kadraja bakan kişinin anlatmak istediği fikri dilediği biçimde aktarma imkânını tanımlamaktadır. Bu özelliğiyle de küreselleşme içinde kendine özel bir yer edinen fotoğraf, bir görüntüyü ya da bir "an"ı belgeleme işlevinin çok ötesine geçmiş, her coğrafya ya da kültüre ulaşabilen kendi evrensel dilini oluşturmuştur. Bu durumun en güzel anlatımlarından birini Helmut Gernsheim Creative Photography adlı eserinde yapmıştır: Fotoğraf, dünyanın her köşesinde anlaşılan tek "dil"dir ve bütün ülkelerle kültürler arasında köprü kurarak insanlık ailesini birbirine bağlar. Siyasal etkilerden bağımsız olarak -insanların özgür yaşadıkları yerlerde- fotoğraf, hayatı ve olayları doğrulukla yansıtır, başkalarının umutlarıyla çaresizliklerini paylaşmamıza imkân tanır, siyasal ve toplumsal koşulları aydınlatır. Böylece, insan türünün insani ve insani olmayan yönlerinin canlı şahitleri haline geliriz (Gernheim'den aktaran Sontag, 2023, s. 223). Kendi evrensel dilini kuran fotoğrafın en önemli işlevlerinden biri nesnelliğinin eşlikçisi olan kanıt olma özelliği ile haber alanında kendini göstermektedir.

2.3. Bir Haber Bileşeni Olarak Fotoğraf

Haber ve fotoğraf ilintisine yorumlar ilk bakışta çoğunlukla büyük bir benzerlik göstermektedir. Chapnick "gazetecilik" olgusunun fotoğrafçılık olgusundan daha önemli olduğunu vurgulamakta, Gidal ise haber fotoğrafçılığını haberciliğin "görsel uzantısı" olarak kavramsallaştırmaktadır. Horton da haber fotoğrafçılığını

"bir fotoğrafla öykü anlatmak", "bir kamerayla habercilik yapmak", "zamandaki bir anı kaydetmek", "çok kısa bir zamanda anlık gerçekleşen bir öyküyü bir imajla özetlemek" cümleleriyle tanımlamaktadır (Erol, 2018, s. 148). Bu tanımlamalar, haber fotoğrafçılığında önceliğin haberde olduğuna, bir anlamda temel işlevin haber olduğuna işaret etmektedir. Dolayısıyla "fotoğraf haber içindir" demek mümkündür. Bir başka anlatımla fotoğrafın olması tek başına yeterli olmamakta; aynı zamanda bir habere de işaret etmesi gerekmektedir. Bir haber bileşeni olarak fotoğrafa bakıldığında genellikle haberi doğrulayan unsur olma, kanıt olma özelliği ön plana çıkmaktadır.

Haber fotoğrafçılığının tarihteki gelişimine bakıldığında ilk kullanımlar elle çizimdir, modern anlamda baskı fotoğraf değildir. Elle çizimler yerini önce tahta gravürlere, taşbaskı yöntemiyle basılan fotoğraflara bırakmıştır. Daha sonra bu teknikler fotoğrafın doğrudan basımına evrilmiştir. Yazılı basındaki ilk görsel içerikli haberlerden biri İngiltere'de Illustrated London News Gazetesi'nde 30 Mayıs 1842'de yayımlanmıştır. Haberdeki görsel Kraliçe Viktorya'ya genç bir adamın silah doğrultmasını gösteren fotoğraftan esinlenerek elle çizim yöntemiyle oluşturulmuştur. Fotoğrafın gerçek anlamıyla basın dünyasına girişi ise ilk kez 1880'de Amerika'da New York Daily Graphic Gazetesi'nde gerçekleşmiştir. Yine aynı yıl Jacobs Riis'in New York'un arka sokaklarında cüzzamlı hastaları çektiği fotoğraflar Evening Sun Gazetesi'nde yayımlanmıştır (Erol, 2018). I. Dünya Savaşı'nın sonunda Amerika'da gazeteler yükselen değer haline gelmiştir. 1919'da New York Illustrated Daily News, milyonluk bir tiraj oranı yakalayarak gelecek dönemdeki haber fotoğrafçılığının temellerinin atılmasını ve fotoğraf dergilerinin ivme kazanmasını sağlamıştır (Kanburoğlu, 2013). 1920'lerin başında kurulan Wide World Photos, International News Pictures ve Acme News Picture gibi ajansların ardından 1927 yılında da Associated Press fotoğraf servisine başlamıştır (Doğru ve Arıkan, 2019, s. 918). 1928'de ise Berlin'de Dephot Ajansı kurulmuştur. Bunlar gibi kuruluşlar foto muhabirlerine geniş bir çalışma alanı yaratmıştır. 1933'te Hitler'in iktidara gelmesiyle Almanya'da kitle iletişim araçları Nasyonal Sosyalist Parti'nin denetimine geçmiş, bu ülkede yaşayan birçok foto muhabiri, diğer Avrupa ülkelerine ve Amerika'ya göç etmek zorunda kalmıştır. Böylesine bir nedenle Almanya'dan ayrılan Robert Capa, 1947'de Magnum fotoğraf ajansını kuranlar arasındadır. Yine Stefan Lorant, İngiltere'de Weekly Illustrated ve Liliput dergilerini yayınlamış, 1938'de de Picture Post'u yayına hazırlamıştır. Eistenstaedt ve Goro ise, Amerika'da 1936 yılında yayın hayatına başlayan Life'ın foto muhabiri kadrosuna katılmışlardır (Erol, 2018).

Bilme, merak etme duygusu üzerinden insanlığın tarihi kadar eski bir kavram olan haberin tanımını yapmak ise bir hayli zor görünmektedir zira gerek bireysel gerekse kültürel farklılıklar haber tanımında farklılığa neden olmaktadır. Bu tanım bolluğunu Oya Tokgöz "Haberi tanımlamak izlemekten daha güçtür" (Tokgöz, 1994); Nezih Demirkent "Dünyadaki gazeteci sayısı kadar haber tanımı yapmak mümkündür" (Demirkent, 1982, s. 92) sözleriyle dile getirmektedir. Atilla Girgin de bu bağlamda, çeşitli kaynaklardan derlediği 99 ayrı haber tanımına Haber Yazmak isimli kitabında yer vermiştir (Girgin, 2002). Bu bolluk içinde de olsa genel bir yaklaşımla, gazetecilikte haber, "olay veya olayların hikayesi, özeti" olarak tanımlanabilir. Bu tanıma göre, haber olayla özdeş değil, olayın esas çerçevesi içinde kurulabilmesi hedefidir. Gazeteciler de olayları ya hikâye olarak anlatmakta ya da özetlemektedirler (Tokgöz, 2021, s. 12). Dolayısıyla fotoğraf haberin gerçeklikle ilişkisi üzerinde etkilidir ve haber fotoğrafını, habere konu olan olayın gerçekleştiğini kanıtlayan, habere ilişkin bilgi veren, haberi destekleyen fotoğraf olarak tanımlamak mümkündür. Bu bağlamda haber fotoğrafları üç boyut üzerinden değerlendirilebilir.

2.3.1. Ölümsüzlük Etkisi

Hiç şüphesiz haber ekseninde fotoğrafı çekilen nesne bir yandan kanıtlanmış olurken diğer yandan ölümsüzlük kazanır, varlığını korur. Aynı zamanda o olay o anda ölürken, fotoğraf ile aynı zamanda ölümsüzlüğe dair bir kazanım da elde eder. "An"ı hapseden fotoğraf, bir yandan zamanı dilimleyerek ölümsüzleştirirken, bir yandan da mekânı dilimlemektedir. Fotoğraf bu anlamı ile mekâna dair büyüleyici bir kapıyı da aralamış olur. Kadrajda yer alanı göstererek çerçeve dışı için düşünme potansiyeli yaratır (Sontag, 2023, s. 39). Dolayısıyla gerçeğin tamamını hayal etmeye yönlendirir.

Bu ölümsüzlükle birlikte sürekli akan, ulaşılabilecek boyutun çok çok üzerinde görüntülerin insanı çepeçevre sardığı günümüzde fotoğraf; anı dondurması açısından bilgiye ulaşmada, bir olayı kavramada en kısa yolu da vermektedir. Tıpkı haberin özetleme ile ilintisi gibi fotoğrafı da bu özelliği ile Sontag, "özdeyiş"e benzetir

(Sontag, 2024, s. 31). İster basılı gazete ister onun internet tabanlı uzantıları olsun fotoğraf habere değer katmakta, adeta onu ete kemiğe büründürmektedir. İkonik fotoğraf olarak tanımlanan bu yaklaşıma en güzel örneklerden biri Ay'a ayak basan ilk insan Neil Armstrong'un, Ay'a ayak basan ikinci insan Buzz Aldrin'i çektiği uzay manzaralı fotoğraftır. Fotoğraf tüm olayı tek karede özetlemekte; sayfalar dolusu kelimelerle anlatılmak istenen olayı, duyguyu karşıdakine geçirmekte ve adeta hafızasına kazınmasına yol açmaktadır. Fotoğrafın haberdeki gücünde bu özelliğinin payı büyüktür. Haberi tek karede özetleyen fotoğraf o olaya, o "an"a aynı zamanda ölümsüzlük katmaktadır.

2.3.2. Zamanlamanın Öncellenmesi

Ölümsüzlüğün kapısını açan, "an"a işaret eden fotoğrafın çekildiği "an" son derece değerlidir. Burada anlatılmak istenene en iyi örneklerden biri Robert Capa'nın İspanyol İç Savaşı'nda bir askerin ölüm anını çektiği fotoğrafıdır. Capa içgüdüsel, belki de tesadüfi olarak, askerin tam kafasından vurulduğu anda deklanşöre basmış ve savaştaki en dramatik an olan ölümün gerçekleşmesini fotoğraflamıştır. Fotoğraf bir saniye önce ya da bir saniye sonra çekilmiş olsa belki de çok sıradan bir savaş fotoğrafı olarak tarihteki yerini alacakken Capa, her an her şeyin olabileceği savaş ortamında tetikte bekleyerek fotoğrafın zaman içindeki küçük bir anı kaydedebilme özelliğini başarıyla değerlendirip savaşla özdeşleşen bir ikon meydana getirmiştir.

2.3.3. Haber Fotoğrafında Estetik

En genel anlamıyla "güzeli" inceleyen bir felsefe dalı olan estetik, yaşamda ve sanatta "güzel" üzerine bir düşünme biçimi olarak tanımlanabilir. İnsanlık tarihinde güzellik tanımı tarihsel çağlara, dönemlere, mekânlara hatta farklı bireylere göre farklı anlamsal kurgularla oluşturulmuştur. Umberto Eco Güzelliğin Tarihi isimli eserinde doğrudan bir güzellik, estetik tanımından yola çıkmaz, öncelikle yüzyıllardan beri güzel olarak tanımlanan ve kabul edilen nesneleri inceler ve güzelin tanımının tarihin farklı dönemlerine ve kültürlerine bağlı olduğu sonucuna varır (Eco, 2006). Dolayısıyla sanatsal işleviyle fotoğrafta estetik her ne kadar önemli bir olgu ise de bu özellik haber fotoğrafında çoğu zaman ikinci plandadır. Haber fotoğrafında öncelik haberi tamamlamasıdır. Bir başka ifadeyle habere görsel olarak bilgi aktarmasıdır. Bir haber fotoğrafı teknik ya da estetik nitelikleri açısından yeterli bulunmasa da içerdiği bilgi ve belgelediği olay açısından önemlilik arz edebilir. Böyle bir durumda haber değeri açısından önemli olduğu için haberde fotoğrafa yer verilmektedir. Bu yaklaşıma en iyi örneklerden biri yine Capa'nın 1944 yılında çektiği D-Day fotoğrafıdır. Bulanık, net olmayan, hatta belirsizlik içeren fotoğraf, tüm teknik sorunlarına karşın Life'ta yayımlanmış ve kolektif hafızaya o savaşı bu özelliklerini de tanımlayacak şekilde kazınmıştır. Fotoğraf olaya ilişkin belge oluşturmuş, aktardığı bilgi önem kazanmış, estetik kaygılar geri planda kalmıştır. Fotoğrafta tekrarın olamayacak olması, bir diğer ifadeyle "an"ın kaçırılmaması gerekliliği teknik özelliklerin göz ardı edilmesine yol açmıştır.

Haber fotoğraflarında böylesi türden zorunluluklar ayrı tutulduğunda, imkân olması halinde uygulanması beklenen genel geçer estetik kriterler de yok değildir. Bu kriterler çoğunlukla kompozisyon ve teknik düzenlemelerden yola çıkılarak belirlenmektedir. Bu doğrultuda kullanılan objektif, ISO ve diyafram değerleri, makinenin nesnesine uzaklığı, çekim açıları, aydınlatma dikkate alınır. Fotoğrafın belirli miktar ışığın belirli sürede sensör üzerine düşmesiyle oluştuğu hatırlanacak olursa bu süreçte makineye girecek olan ışık miktarını ayarlayan diyafram, ışığın süresini belirleyen örtücü, sensör duyarlılığını kontrol eden ISO değerinin önemi anlaşılacaktır ve ancak bu ayarlar doğru yapılırsa doğru pozlama ve iyi bir kontrastlık yakalanabilir. Hoy'a göre, yalın tasarım, güçlü bir ilgi merkezi, bilinçli bir çerçeveleme ve seçici netlik ile oluşturulan ön plan-arka plan ilişkisi, başarılı bir kompozisyonun temelini oluşturur (Hoy'dan aktaran Erol, 2018). Bu yaklaşıma göre fotoğrafta kompozisyon, çerçevedeki öğelerin dengeli olması ile oluşturulmaktadır. Kompozisyona dair farklı bir bakış açısı ise Berger'den gelmiştir. Ona göre fotoğrafta kompozisyon olamaz. Fotoğrafta kompozisyon aramak onu resimle karşılaştırmaktan kaynaklanmaktadır. Bu da fotografik imgenin resmi taklit ettiği anlayışının bir uzantısıdır (Berger, 2022).

3. GÖSTERGEBİLİM

Gösterge temelde herhangi bir şeyi temsil eden ve temsil ettiği şeyin yerini alan biçim veya olguyu anlatır ve bu yönüyle anlamın en küçük birimleri olarak değerlendirilir. Göstergebilim ise farklı metinleri içinde

barındıran bu göstergeleri anlamlandırma çabasıdır. Bu amaçla da bilinçli ya da bilinçsiz oluşturulmuş tüm göstergeleri inceler, anlamlarını ortaya koyar. Hiç şüphesiz göstergebilim, göstergeleri betimler ve aralarındaki ilişkiyi açıklamaya çalışır (Rifat, 2014).

Göstergebilimin tek başına bir bilim dalı olmasında Charles Sanders Pierce ve Ferdinand De Saussure gibi isimler büyük katkı sağlamışlardır. Pierce göstergebilimin Amerika'daki öncüsü olarak kabul edilirken, Saussure ise Avrupa'daki öncüsü sayılmaktadır. Pierce, göstergelerin nesnelerle ilişkisine odaklanmış, Saussure çoğunlukla göstergelerin diğer göstergelerle ilişkileri üzerine yoğunlaşmıştır. Pierce göstergeleri üç gruba ayırmaktadır. Bunların ilki olan görüntüsel gösterge, nesnesiyle aynı özellikleri taşır, tıpkı fotoğraf gibi. Belirtisel gösterge ise nesnesiyle varoluşsal bağlantı içindedir. Duman ve ateş arasındaki bağ buna örnek olarak verilebilir. Üçüncü gösterge ise simgedir. Simgenin nesnesiyle bağlantısı uzlaşma ya da bir kural sonucunda olmaktadır. Saussure için bir gösterge gösteren ve gösterilenden oluşur. İkili yapıdadır. Gösteren, göstergenin algılanan imgesi, gösterilen ise gösterenin göndermede bulunduğu zihinsel kavram olarak tanımlanmaktadır. Saussure gösteren ile gösterilen arasında zorunlu bir ilişki olmadığını ifade etmektedir. Bu noktada ilişkiyi belirleyenler olarak kullanıcılar arasındaki uzlaşımlar ve kurallar öne çıkmaktadır. Fiske, bu nedenle Saussure'ün nedensiz göstergelerinin Pierce'in simgelerine denk geldiğini söyler (Fiske, 2023).

Göstergelerin nasıl işlediğine ilişkin kurama katkıları olan isimlerden biri de Roland Barthes'tır. Barthes Saussure'ün fikirlerini toplumsal yaşamın tüm alanlarına genişletmiştir. Böylelikle artık sadece dil değil, aynı zamanda toplumsal davranışlar, temsiller göstergeler olarak kabul edilip analiz edilebilmektedir. Barthes'a göre anlam, metnin içinde gömülü olarak yer alan statik ve değişmez bir yapı değildir; anlam bunun ötesine geçerek onu okuyan, dinleyen ya da izleyenle nesne arasındaki etkileşimle kurulur. Dolayısıyla dinamik bir süreçtir. Hayatın her alanında her şey, içinde başka başka anlamlar barındırır; bir sonraki okumaya yönlendirir. Barthes'ın söylediği gibi modern insanın hayatı okumak ile geçer ve bütün bu okumalar toplumsal, ahlaksal ya da ideolojik olarak pek çok değer içerir. O nedenle de sistematik olarak bir düşünce tarafından sahiplenilmelidir. Barthes'a göre bu düşünce göstergebilimdir (Barthes, 2023, s. 185).

Barthes, Göstergebilim İlkeleri adlı eserinde göstergebilimi dört başlık altında ve ikili karşıtlıklar biçiminde değerlendirmektedir: Dil ve söz, gösterilen ve gösteren, dizim ve dizge, düzanlam ve yananlam. Bu değerlendirmede gösterilenin gerçek dünya ve kültürle olan ilişkisi anlamlandırma açısından önem taşımaktadır. Gösterilen nesnelere bağlı olarak oluşur, bir soyutlama sürecinden geçer, doğrudan nesnelerin bir kopyasına işaret etmez (Rifat, 2014, s. 61). Dolayısıyla kendi içinde yeni bir anlam ifade eder. Bu anlamları da toplumsal ilişkiler oluşturur (Wollen, 1969, s. 107).

Barthes'ın anlamlandırması iki düzeyde gerçekleşir. Bunlardan ilki birinci düzey olarak ifade edilmektedir ve göstergenin göstereni ve gösterileni arasındaki ilişkiye dayanır; gerçekliğe işaret eder. Açık anlama atıf yapan bu düzeyde gösteren ve gösterilenden başlayarak düzanlam ortaya çıkmaktadır. Barthes bu düzeyi düzanlam olarak tanımlar. Barthes'ın ikinci anlamlandırma düzeyinde ise göstergeler üç şekilde işler: Yananlam, Mit ve Simge. Bu anlamlandırmalar kültürle, duygularla ilgilidir. Her biri bir etkileşim içerir. Bu aşamada kültürel içerikli kodlar ortaya çıkmaktadır. Barthes ikinci düzeyde mitlere de vurgu yapar. Bu anlamlandırma mitin kültürde yaygın olduğu kanısına dayanır ve fotoğraf kültür içinde yaygın olan miti yeniden üretir. Bu anlatıma göre yananlam gösterenin ikinci düzeydeki anlamına denk gelirken, mit gösterilenin ikinci düzeydeki anlamıdır (Fiske, 2023). Barthes, mitlerin oluşumunda ideolojilerin etkili olduğuna işaret eder, mitlerin toplumdaki egemen ideolojilerin düşünce biçiminin bir yansıması olduğunu söyler (Barthes, 2015, s. 45). Son olarak simge ise göstergelerin ikinci düzeydeki işleyişlerinin üçüncü yoludur. Ancak Barthes'ın bu yola dair net çıkarımları bulunmamaktadır (Fiske, 2023, s. 190).

Barthes geliştirdiği yaklaşımı fotoğraflara da uygulamıştır. Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik adlı eserinde görüntüsel iletileri ve bu iletilerin anlamlarını düzanlam ve yananlam boyutlarında inceleyen Barthes, özellikle haber fotoğraflarının yananlamlar taşıdığını vurgulamaktadır. Barthes'a göre haber fotoğrafları diğer yapılarla ilişki içinde olmakla yananlamlar kazanmaktadır. Düzanlam fotoğraf makinesi ile çekilen nesnenin film üzerinde doğrudan bir yeniden üretimidir. Yananlam ise bu sürece insanın kattığı boyutu anlatmaktadır. Bu insan müdahalesi örneğin ışık ayarı, kamera açısı, kadraj gibi tercihlerde kendini gösterebilir (Barthes'tan

aktaran Baran, 2023). John Fiske'e göre ise düzanlam neyin fotoğraflandığı, yananlam ise nasıl fotoğraflandığıdır (Fiske, 2023, s.123). Dolayısıyla düzanlam biçimle yananlam ise içerikle ilgili bir bakış açısını gerektirmektedir.

Göstergebilimin imkânlarını kullanan bu çalışmada habercinin gözünden depreme bakan, haber fotoğrafı niteliği taşıyan fotoğraflar analiz edilmektedir. Böylelikle basının deprem gerçeğini fotoğraf üzerinden yansıtma biçimleri ile fotoğraflardaki açık ya da örtük mesajların ortaya konulması hedeflenmiştir. Dolayısıyla çalışmanın evreni 6 Şubat 2023 tarihli depremlerde foto muhabirlerince çekilen tüm fotoğraflardır. Örneklemin belirlenmesinde ise araştırmacının hedefi doğrultusunda evrenden seçim yaparak örneklemin belirlenmesine imkân veren olasılıksız örnekleme yöntemlerinden amaçlı örnekleme tercih edilmiştir (Şimşek, 2012). Bu doğrultuda çalışmanın örneklemini depremlerin hemen sonrasına denk gelen 2024 Türkiye Foto Muhabirleri Derneği (TFMD) Yarışması'nda deprem temasında ödül alan 7 fotoğraf oluşturmaktadır. Örnekleme dâhil edilen 7 fotoğraf tüm foto muhabirlerinin serbest katılımına açık olan bir yarışmada 6 bin başvuru arasından ödül almıştır (TFMD, 2024a).

Çalışmanın analiz sürecinde önce analiz birimleri fotoğraflardaki insan, nesne ve altyazılar olarak belirlenmiştir; çekim açısı, yumuşak odak, netleme, ışık gibi fotoğrafların teknik unsurları kapsama alınmamıştır. Dolayısıyla fotoğraflar teknik özellikler üzerinden değil, kompozisyona dair unsurlar üzerinden birimlere ayrılmıştır. Analizde her bir fotoğraf insan ve nesneler bağlamında önce parçalara ayrılarak incelenmiş, sonra bu unsurların etkileşimi üzerinde durularak kültürle yoğrulan tümevarımsal anlamlar geliştirilmeye çalışılmıştır. Bu amaçla gerçekliğe işaret eden ilk düzeydeki düzanlamlar belirlenmiş; kültürle ilişkili ikinci düzeyde ise kültürel içerikli yananlamlar ve mitler açığa çıkarılmaya çalışılmıştır.

4. HABER FOTOĞRAFLARININ ANALİZİ

4.1. Yılın Basın Fotoğrafında Birincilikle Ödüllendirilen Fotoğraf

Analiz edilen ilk fotoğraf (Şekil 1), 2024 yılı basın fotoğrafı birincilik ödülünü almıştır. Fotoğraf Agence France-Press (AFP) foto muhabiri Âdem Altan tarafından çekilmiştir. Bu fotoğraf aynı zamanda yılın deprem fotoğrafı olarak da ayrı bir ödüle daha layık görülmüştür.



Şekil 1. Yılın Basın Fotoğrafı Birincisi (TFMD, 2024b)[1]

Fotoğraf kendi içinde parçalara ayrılarak analiz edilmiştir. Fotoğrafa bakıldığında ilk görünen olan parça insanın kendisi ve mekânla ilişkisi üzerinedir. Buna göre yıkımın ortasında tek başına oturarak uzaklara bakan bir yetişkin düzanlamı oluşturmaktadır. Fotoğrafın bu ilk parçasında birden fazla yananlam bulunmaktadır. Bunlar yas, üzüntü, evsizlik, aidiyetsizlik, kimliksizlik, güvensizlik ve belirsizlik kültürel kodları üzerinden

[1] Fotoğrafın Altyazısı: Kahramanmaraş'ta yaşanan deprem felaketinde yüzlerce kişinin hayatını kaybettiği Ebrar Sitesi'nde Mesut Hançer, enkaz altında kalarak hayatını kaybeden 15 yaşındaki kızı Irmak Hançer'in elini uzun süre bırakmadı.

oluşmuştur. Yıkımın ortasında ne yapacağını bilmeyen, korku dolu gözlerle uzağa bakan fotoğrafın öznesinin öncelikle yas, üzüntü ve geleceğe yönelik ciddi bir belirsizlik içinde olduğu görülmektedir.

Yıkıntının bir eve ait olduğu çevreye yayılan eşyalardan anlaşılmaktadır. Ev bir insan hayatı için en önemli mekânlardan birini oluşturur. Bachelard (2023)'ın da ifade ettiği gibi "dünyadaki köşemiz, ilk evrenimiz"dir ve her şeyden önce koruyucu olması gereken bir yerdir (Bachelard, 2023, s. 38). Fotoğraftaki adamın evinin yıkıldığı, en temel ihtiyacı olan barınma-korunma ihtiyacını bile artık karşılayamadığı görülmektedir. Bu ihtiyacına ek olarak aynı zamanda eve yaşayan bir mekân olma özelliğini atfeden tüm değerlerin de yıkımını temsil ettiği söylenebilir. İnsanın kendini bir varlık olarak ait hissettiği yegâne yer, yaşayan bir mekân olarak evidir ve ev aynı zamanda kişinin kendisini ait hissettiği toplumsal-bireysel bir mekânı tanımlamaktadır. Evin bu durumu fotoğrafın öznesi ve ev arasındaki bağlılığın, aidiyetin bir temsilini oluşturmaktadır. Bu temsilde karşılıklı bir bağ bulunmaktadır. Kişinin mekânla deneyimi, onu ev yaparken, ev de kişiye aidiyet hissi oluşturmakta işlev görmektedir. Aidiyete ilişkin Harvey'in sözleri bu noktada yol gösterici olabilir: "Üzerimize doğru patlayan üst üste yığılmış mekânsal imgeler kolajı içinde yer kimliği önemli bir konu olmaktadır. Herkes kendini başkalarından ayıran bir mekân işgal eder; kendimizi başkalarından nasıl ayırdığımız ise kimliğimizi belirler" (Harvey, 2012, s. 337). Hiç şüphesiz evi depremde yıkılan fotoğrafta yer alan adamın durumu bu haliyle aidiyetsizliğe, kimliğin kayboluşuna yönelik bir süreci göstermektedir.

Fotoğrafta ikinci parça ise daha dikkatli bakıldığında görülmekte ancak en can alıcı noktalardan birini oluşturmaktadır. Yetişkin ölen çocuğunun elini tutmaktadır. Burada bir yetişkinin yıkıntının altındaki cansız bir çocuğun elini tutması düzanlamı oluşturmaktadır. Bu el tutuş evlat acısını temsil etmekte; evlat acısı yananlamını oluşturmaktadır. Öte yandan bu el tutuş bir yanıyla ölüm karşısındaki çaresizliği diğer yanıyla ölümün zorundalığını kabul etmemeyi de temsil etmekte, dolayısıyla diğer yananlamları bu kodlar oluşturmaktadır. Freud (2019)'a göre insanı ölüm üzerine düşündüren şey ölümden doğan duygu karmaşasıdır. İnsan bu duygu karmaşasından dolayı ölümü kendinden uzak tutamamakta ve ölen kişiden edindiği tecrübelerle ölümü deneyimlemiş olmaktadır. Fakat insan yine de ölümü kabullenmez, çünkü bilinçaltında kendi ölümünü tahayyül dahi edemez (Freud, 2019, s. 46). Bununla birlikte bu el tutuş yetişkinin çocuğuna duymuş olduğu sonsuz sevginin bir yansımasıdır da aynı zamanda. Hem bağlılığa işaret eden hem de koparılamayan bu bağ ile ebeveynlik içgüdüsüne atıf yapan bu kültürel kodlar diğer yananlamları oluşturmaktadır.

Parçalara ayrılan fotoğrafta bazı nesneler de dikkat çekmektedir. Zira bu nesneler de belirli türden anlamlar barındırmaktadır. Bu bağlamda fotoğrafın üçüncü ve dördüncü parçalarını oluşturan yatak ve yatak başı iki ayrı düzanlam içeren nesnelerdir. Her iki nesnenin yananlamı da benzer olarak ortaya çıkmaktadır. Yıkıntılar arasında olağan yerinden koparılmış yatak ve ters yüz olmuş yatak başı fotoğrafın öznesinin hayatının depremle birlikte ters yüz olmasını tanımlamaktadır. Yananlam hayatın ters yüz olması ve belirsizliktir.

Fotoğrafın tüm parçalarının birlikte analiz edilmesiyle ortaya çıkan yananlamlar yas, üzüntü, evsizlik, aidiyetsizlik, kimliksizlik, güvensizlik, belirsizlik, bağlılık, ebeveynlik içgüdüsü, koparılamayan bağ, ölüm karşısında çaresizlik ve ölümün zorundalığını kabul etmeme olarak ifade edilebilir. Çekildiği andan itibaren zamanı dondurarak bir toplumsal bellek nesnesine dönüşen fotoğraftaki bu yananlamların ideoloji bağlamında değerlendirilmesinden birden fazla mite işaret ettiği söylenebilir. Bunlardan ilki ebeveynlik mitidir. Bu mit ölümün dahi ebeveyn ile çocuk arasındaki varoluştan kaynaklanan bağı koparamayacağı inancına dayanır ve ölüm karşısındaki acının görünürlüğünü azaltmaya hizmet edebilir.

Bir diğer mit ilişkisi ise doğanın gücü karşısında insanın çaresizliğidir. Özellikle yas, üzüntü, evsizlik, güvensizlik, belirsizlik, ölüm karşısında çaresizlik yananlamları bu mit ile ilişkilidir (Bahadır, 2022). Deprem gibi doğaya ait güçler karşısında insanın ne kadar küçük ve savunmasız olduğu, adeta kaderiyle baş başa olduğu inanışına dayanır ve evrensel bir yan taşır. Bu mit ölüm ve yıkımı sadece doğanın kaçınılmaz bir kanunuymuş gibi gösterme eğilimindedir. Bu gösterim ise insana dair hatalar ya da ihmallerin görünmez hale gelmesine yol açabilir, acıyı normalleştirebilir, sıradanlaştırabilir.

Bir diğer mit olarak düzenle birlikte anılan güvenli yuva miti ele alınabilir. Bu mit, ilkel dönemlerden itibaren yaşamın içinde olmakla birlikte modernizmle yükselen mülkiyet kavramının eşlikçiliğinde işlemektedir. Bu mitte ev insan için en güvenli sığınak olarak yeniden ve yeniden üretilir (Koçak Turhanoğlu ve Beklan Çetin, 2023). Burada deprem, evi güvenin alanı olmaktan çıkararak yaşamı yok eden bir nesneye dönüştürmektedir. Depremin öldürücü yıkımının getirdiği sarsıntı bu miti alaşağı etmekte, yıkmaktadır. Güvenli yuva miti nesneler bağlamında da geçerlidir. Depremin yerinden ettiği yatak, ters yüz olmuş yatak başı da işaret ettiği insanın hayatının ters yüz olması ve belirsizlik yananlamlarıyla güvenli yuva mitini yıkmaktadır.

4.2. Yılın Basın Fotoğrafında İkincilikle Ödüllendirilen Fotoğraf

Şekil 2'de 2024 yılı basın fotoğrafı ikinciliğini alan fotoğraf yer almaktadır. Fotoğraf serbest foto muhabiri Sedat Suna tarafından çekilmiştir.

Fotoğraf parçalarına ayrılarak analiz edildiğinde ilk olarak battaniyeyi üzerine alan bir kız çocuğu dikkat çekmektedir. Bu durum aynı zamanda fotoğrafın düzanlamına işaret eder. Fotoğrafın düzanlamı enkaz alanında başında battaniye ile yürüyen küçük kız çocuğudur. Bu görüntü çocuğun battaniyeyi bir korunma aracı olarak kullandığını göstermektedir. Hiç şüphesiz ki onu koruyacak bir özne değil de bir nesnenin sığınmasına girmesi onun yalnızlığının, aidiyetsizliğinin ve tek başınalığının bir göstergesini oluşturmaktadır. Dolayısıyla yananlam masumiyet, korku, mücadele, yalnızlık ve aidiyetsizlik olmaktadır.

Öte yandan fotoğraftaki küçük kız çocuğu açık bir alanda yıkıntılar arasında yürümektedir. Küçük çocuğun bu durumu açık bir mekânda sıkışıklık hissini çağrıştırmaktadır. Mekân onun için açık bir alan olsa bile adeta bir kapana kısılmışlığı temsil etmektedir. Bu temsil açık alana kapatılmışlık hissi olarak tanımlanan agorafobiyi akla getirmektedir.

Açık alanda hissedilen "mekânsal" bu duruma dair ilk çalışmalar Carl Otto Westphal (1871) tarafından gerçekleştirilmiştir. Westphal, bu kentsel kaygı durumunu agorafobi olarak tanımlamaktadır. Agorafobi açık alanlarda veya boş sokaklarda kişilerde gelişen, kızarma, çarpıntı, sıcak basması, ölüm korkusuyla donakalma,



Şekil 2. Yılın Basın Fotoğrafı İkincisi (TFMD, 2024b)[2]

aşırı utanma gibi belirtileri içermektedir. Mekânın boyutları büyüdükçe ve özellikle mekânda sınır yokmuş hissi uyandığında belirtiler daha da şiddetlenmektedir. Anthony Vidler (1991) modern kent mekânının kavramsallaştırılma biçimlerine dair çalışmasında agorafobinin 19. yüzyıl sonunda modern kent deneyimini tanımlayan yaygın bir mekânsal patoloji olduğunu söyler. Agorafobi zaman zaman açıkta baş dönmesi, sokak

[2] Fotoğrafın Altyazısı: Türkiye'yi sarsan deprem felaketinde Kahramanmaraş'ın Elbistan ilçesinde küçük bir kız, yaşadığı şokun ardından başına sardığı battaniye ile sokaklarda yürüdü.

korkusu, topofobi, boşluk korkusu gibi isimlerle de anılmaktadır (Vidler, 1991, s. 35). Küçük kızın ana öğe olduğu fotoğrafta açık alanda sıkışmışlık hissini çağrıştıran bu durum şüphesiz mekânsal bir açmazın da temsilidir. Bu mekânsal açmaz fotoğraftaki çocuk için güvensizliğin ve belirsizliğin bir alanıdır. Bu anlayış içinde fotoğraftaki diğer yananlamlar güvensizlik ve belirsizlik olarak ifade edilebilir.

Fotoğrafın arka tarafında dikkat çeken kepçe ise yıkımın ve deprem sonucunda oluşan enkazın kaldırılmasının bir temsilini oluşturmaktadır. Bu parçanın düzanlamı kepçe yardımıyla arama kurtarma faaliyetidir. Anlamlandırmanın ikinci düzeyine bakıldığında bu görüntüdeki kepçe bir yönüyle yıkımın içinde bir yıkımı temsil ederken bir yönüyle mekanik bir gücü de işaret etmektedir. Dolayısıyla fotoğrafın bu parçasının yananlamı kepçenin bir insan tarafından kullanılması ile birlikte düşünüldüğünde otoritenin tekniğin imkânlarını da kullanarak doğaya karşı bir mücadele girişimidir. Bununla birlikte fotoğrafta kepçe küçük kızın hemen tepesinde ve ona adeta hükmeder görünümdedir. Bu durum bir diğer yananlam olarak makineleşme karşısında insanın küçüklüğüne işaret eden güç dengesizliğini ortaya çıkarmaktadır. Kız çocuğu endüstriyel kargaşanın ortasında kalan insanın doğasını ve mutlak bir savunmasızlığı temsil etmektedir.

Fotoğraf parçaları bir arada değerlendirildiğinde soğuk, masumiyet, korku, mücadele, yalnızlık, aidiyetsizlik, güvensizlik, belirsizlik, açık alana kapatılmışlık, çaresizlik, kimliksizlik, yıkım, arayış, enkazın kaldırılması, mekanik destekle mücadele, güç dengesizliği yananlamları ortaya çıkmaktadır. Bu yananlamlar ise üç ayrı mitle birlikte işlemektedir. İlk mit düzen, güvenli yuva mitidir. Fotoğrafta deprem ile bu mitin yıkılışı gözler önüne serilmektedir. “İnsan hayatı planlanabilir”, “ev her zaman korur” yaklaşımını içeren güvenli yuva miti deprem karşısında iflas etmiştir.

İkinci anlamlandırma düzeyinde fotoğraf ile ilişkilendirilebilecek bir diğer mit ise arafta kalma mitidir. Fotoğraftaki küçük kız evini, mahallesini ve geçmişini yitirmiştir. Mekânsal aidiyetini yitirmesiyle birlikte aidiyetsiz, kimliksiz ve geleceği belirsiz bir durumdadır. Bu durum eşikteliği çağrıştırmaktadır. Liminal olarak da ifade edilen eşiktelik durumu için Bilgili, İslamiyet’teki cennet ve cehennem arasındaki yer olarak tanımlanan “araf” kavramına gönderme yapar. Bilgili’ye göre ne cennet ne de cehenneme gidilemeyen, arada kalma durumunu ifade eden bir kavram olarak “arafta kalmak” liminal bir duruma işaret etmektedir (Bilgili, 2020, s. 95). Bu liminal durum, fotoğrafta yaşanan trajediyi mağdur bir çocuk olarak sunan miti yapı bozumuna uğratmaktadır. Arafta kalma durumu deprem gibi kriz anlarında bireyin ne denli korumasız kalabileceğini gözler önüne sermektedir.

Öte yandan fotoğraftaki yananlamlara eşlikçi olarak sistem karşısında bireyin küçüklüğü miti de yeniden üretilmektedir. Kepçenin büyüklüğü ile birlikte düşünüldüğünde bireyin otorite karşısındaki zayıflığını gözler önüne sermektedir.

4.3. Yılın Basın Fotoğrafında Üçüncülükle Ödüllendirilen Fotoğraf

Analiz edilen üçüncü fotoğraf (Şekil 3) serbest foto muhabiri Sedat Suna tarafından çekilmiştir. Fotoğraf 2024 yılı basın fotoğrafı üçüncülük ödülünü almıştır.

Fotoğrafa bakıldığında ilk olarak beliren düzanlam mezarlıkta ağlayan bir kadındır. Bununla birlikte analiz birimini oluşturan kadın depremzedenin durumu ölümü çağrıştırmaktadır. Ölüm bu bağlamda ortaya çıkan ilk yananlamdır. Hiç şüphesiz fotoğraf altyazısı da dikkate alındığında bu ölüm deprem nedeniyle gerçekleşmiştir.

Her ölüm bir duygu karmaşası yaratır. Freud bu durumu ölen kişiden edinilen tecrübe ile ölümü deneyimlemeye bağlar (Doğan ve Abalı, 2023). Fotoğraf bu yönüyle ölümü belgelemektedir. Öte yandan Foucault mezarlığın bir heterotopya olduğunu söyler. Heterotopya farklı zamanları, normal şartlarda bir arada bulunması mümkün olmayan mekânları, gerçek olan tek bir mekânda birleştirir. Heterotopyanın toplumun bütününe dair ortak bir bağ içerdiği söylenebilse de insanlar öldüğünde dahi aralarındaki eşitsizlik mezarlıklarda görülebilir (Foucault, 1988). Fotoğraftaki mezarların bu yaklaşım ile değerlendirilmesi halinde sıradan olmadığı ve eşitsizliği yansıttığı söylenebilir.



Şekil 3. Yılın Basın Fotoğrafı Üçüncüsü (TFMD, 2024b)[3]

Öte yandan fotoğrafta ağlayan kadının ellerini kenetlemesi iki ayrı yöne bükülebilir ve iki ayrı yananlam oluşturabilir. Bunlardan ilki yalnızlıktır. Fotoğraftaki depremzede acısını tek başına yaşamakta ve kendi kendinden destek, güç almaya çalışmaktadır. Bu durum Irvin Yalom'un insanın kendisiyle diğerleri arasında aşılmayan, kişiler arasında derin ilişkilerde bile var olan bir boşluk olarak tanımladığı varoluşsal yalnızlığa işaret edebilir (Yıldırım, 2021). Bununla birlikte depremzede dua ile de destek arayışındadır.

Fotoğrafta belgelenen ölüm bir enkaza, depreme işaret etmektedir. Ölüm sonrası ritüeller için hazırlanan mezar taşlarının enkazdan çıkan yıkıntılar kullanılarak yapıldığı dikkat çekmektedir. Mezar taşı olarak taşlar ve demirler kullanılmıştır. Bunun ise mevcut durumdaki çaresizliği ve yokluğu yananlam olarak ürettiği söylenebilir. Bu çaresizlik ve yokluğun da ölen kişilere bir kimliksizlik olarak yansıdığını söylemek mümkündür. Dolayısıyla depremzedenin kimliksizliği de bir diğer yananlamdır.

Depremin yarattığı koşullarda bazı insanların kimliklerinin belirlenemediği ve mezar taşlarına yazılamadığı görülmektedir. Şüphesiz bu durum, geçiciliğin ve içinde bulunulan zor durumun yaratmış olduğu acının bir temsilidir. Öte yandan çok sayıda benzer mezar taşı olması göz önüne alındığında yıkımın büyüklüğü de ortaya çıkmaktadır. Tüm bu kodlar, çağrışımlar en başta derin acılar karşısında kişinin nihayetinde tek başına olduğu mitini üretmektedir. Bununla birlikte kimliklerin belli olmaması her ne kadar geçici bir durum olsa da kimliksizliğin bir yansımasıdır. Dolayısıyla bireysellik yok olmuş, ölüm anonimleşmiş, soyut bir doğal sonuca dönüşmüştür. Bu genel durum da doğanın gücü karşısında insanın çaresizliği mitini yeniden üretmektedir.

4.4. 2024 Deprem Şehitleri Özel Ödülü Alan Fotoğraf

Şekil 4'te Associated Press (AP) foto muhabiri Emrah Gürel tarafından çekilen 2024 deprem şehitleri özel ödülünü alan fotoğraf yer almaktadır.

Fotoğrafa bakıldığında bir mezar taşına yemeni sarıldığı, iki diğer mezar taşına ise elle isim yazıldığı görülmektedir. Bu durum fotoğrafın düzanlamını oluşturmaktadır. Düzanlam mezar taşlarına elle isim yazılması ve yemeni bağlanmasıdır. Ölen kişi kadın ise tabutun üzerine yemeni örtülmesi Türk geleneklerinde yaygındır ve bazen tel-duvak, çiçek gibi nesnelerin de örtüldüğü gözlemlenmektedir (Maden, 1991, s. 820). Fotoğrafta ortaya çıkan yananlam, kayıpların sahipleri tarafından onları kimliklendirme çabasının bir yansıması üzerinden oluşmaktadır. Bu çaba eldeki imkânlarla insani, dini, kültürel bir görevin yerine getirilmesini temsil etmektedir. Bu durum aidiyet, ait kılma istenci ile yakından ilişkilidir. Mezar taşlarının üzerine isimlerin elle yazılması, yemeni bağlanması mezar taşının enkazdan yapılması durumuna karşı bir değiştirme; kayba sahip çıkarak öznelleştirme çabasının bir yansıması olarak algılanabilir. Bunun da kimliksizleşme durumuna insani bir müdahale, bir karşı koyuş, bir bellek inşası girişimi olduğu söylenebilir.

[3] Fotoğrafın Altyazısı: Deprem felaketinin ardından Adıyaman'da bir kadın, toplu mezarlıkta ölen yakınlarının yasını tuttu.



Şekil 4. Deprem Şehitleri Özel Ödüllü Fotoğraf (TFMD, 2024b)[4]

Mezar taşlarının enkazdan olmasının da bir önceki fotoğrafta olduğu gibi yokluk ve geçicilik kodları ile bir diğer yananlama işaret ettiğini söylemek mümkündür. Bu fotoğrafta da bir kez daha bireysellik yok olmuş, ölüm anonimleşmiş, soyut bir doğal sonuca dönüşmüştür. Dolayısıyla doğanın gücü karşısında insanın çaresizliği mitini yeniden ürettiği ifade edilebilir. Buradaki farklılık elle isim yazarak, yemeni örterek bu duruma çözüm arayışının da fotoğrafa yansımasıdır.

Öte yandan burada depremzedelerin tamamının kadın olması da analize eklenmelidir. Zira sadece kadınların birbirine sarılarak ağlamasının fotoğraflanması kadın cinsiyeti üzerinden acının anlatıldığı anlamına gelebilir. Bu durum bir yandan kadınların kederi daha derinden hissettiğine işaret edilebilirken diğer yandan acının kadınlar üzerinden anlatılması cinsiyetçi bir tutumu da çağrıştırabilir (Ekiz ve Zabun, 2025, s. 1144). Bu ise acının, kırılganlığın kadına özgü olduğu izlenimi yaratabilir ve toplumsal cinsiyet rollerini doğallaştırma potansiyeli taşır. Dolayısıyla kadının erkekten daha kırılgan olduğu mitini üretebilir.

4.5. 2024 TFMD Özel Ödülü Alan Fotoğraf

Analiz edilen bir diğer fotoğraf, Şekil 5'te yer almaktadır. Fotoğraf Türkiye Foto Muhabirleri Derneği özel ödülünü almıştır. Fotoğraf REUTERS foto muhabiri Sertaç Kayar tarafından çekilmiştir.

Fotoğrafa bakıldığında bir çocuğun depremde enkaz altından çıkarıldığı görülmektedir. Bu durum fotoğrafın düzanlamıdır. Yananlamların ise umut, gelecek ve mucize olduğunu söylemek mümkündür. Zira depremin yıkıcılığı sonrasında toplumun geleceğini simgeleyen bir çocuğun hayatta kalması mucizenin eşlik ettiği geleceği var edecek olan umuda işaret edebilir. Bu durum ise çocuğun şahsında tüm toplumun geleceğinin ve umudunun felaketin pençesinden kurtarıldığı mitini üretebilir.

Fotoğrafta birçok kişinin bir çocuğu kurtarmaya çalıştığı görülmektedir. Bu durumun birlik, beraberlik, dayanışmayı ve bunlara eşlik eden aidiyeti yananlam olarak ortaya çıkardığı söylenebilir. Tek başına iki kişinin taşıyabileceği bir çocuk depremzedenin içinde bulunduğu sedyenin geniş bir kalabalık tarafından taşınması birlik ve beraberliğin, zor durumlarda bir araya gelen halkın gücünü ve bunun bireysel değil toplumsal bir mesele, toplumsal bir acı olarak algılandığını gösterebilir. Bu yananlam ise toplumun bir araya gelmesi halinde tüm engelleri aşabileceğine işaret eden birlikten kuvvet doğar mitini oluşturabilir.

[4] Fotoğrafın Altyazısı: Kahramanmaraş merkezli 7.8 ve 7.6 şiddetindeki depremin ardından, büyük bir yıkımın yaşandığı Adıyaman'da hayatını kaybedenler mezarlıkta toplu bir şekilde defnedildi.



Şekil 5. 2024 TFMD Özel Ödüllü Fotoğraf (TFMD, 2024b)[5]

Bununla birlikte bu insan kalabalığı içerisinde üniformaları nedeniyle güvenlik, sağlık ve yardım ekipleri de ayırt edilmektedir. Bu da bir diğer yananlam olarak ifade edilebilir. Bu yananlamın söz konusu ekiplerin varlığıyla afet esnasında devletin vatandaşlarına sahip çıktığı olduğunu söylemek mümkündür. Bu da depremzedenin aidiyetini tanımlayan bir unsur olabilir. Bu yananlamlar ise şefkatli bir el olarak devletin afet anında koruyucu, vatandaşını yalnız bırakmayan sarsılmaz bir güç olduğu mitini pekiştirebilir.

Öte yandan analiz birimlerinden bir diğerini oluşturan nesne olan yan dönmüş pencere, fotoğrafta depremde bir yıkıntı olarak düzanlam yaratmaktadır. Yan dönmüş pencere nesnesinin eve ait olan ama yıkımın ortasında, evden yani bağlamından kopmuş biçimi, bir çöküşü ve tüm insanların da ait oldukları mekânlardan kopuşlarını temsil eden bir yananlam olarak görülebilir. Bu durumun ise bir kez daha doğanın gücü karşısında insanın çaresizliği mitini ürettiğini ifade etmek mümkündür. Bu ise trajedinin doğallaştırılmasına imkân verebilir.

4.6. 2024 ASAM Özel Ödülü Alan Fotoğraf

Şekil 6'daki ASAM özel ödülünü alan fotoğraf bir diğer analiz edilen fotoğraftır. Fotoğraf Milliyet Gazetesi foto muhabiri Uğur Yıldırım tarafından çekilmiştir.

Fotoğrafta arkası dönük gelin ve damat düzanlamı oluşturmaktadır. Bununla birlikte yananlamın birey olarak varlık kazanamama, depremzede olarak kimliklenme olduğu söylenebilir. Öncelikle fotoğrafa bakıldığında gelin ve damadın yüzlerinin görülmemesi dikkat çekmektedir. Fotoğraf altyazısı ile birlikte değerlendirildiğinde foto muhabiri Yıldırım'ın gelin ve damadın isimlerinin bilgisine altyazıda yer verdiği görülmektedir. Bununla birlikte, yüz özneyi tanımlayan en önemli yeridir. Bir kişiyi diğerinden ayırır. Aynı zamanda acı yüzde varlık gösteren bir duygudur ve yüze ifadesini kazandırmaktadır. Yüzü olmayan özne herkes ve aynı zamanda hiç kimsedir. Dolayısıyla özneyi tanımlayan yüz kişinin kimliğini de temsil eder. Fotoğrafta yüzlerin görünmemesi buradaki kimliksizliğe işaret edebilir. Yıkımın ve çöküşün ortasındaki bu insanların kimliksizliği aynı zamanda onları yeniden anlamlandırılan bir kimliği ifade etmekte olabilir. Bu da depremdir. Öznenin özelde kim olduğundan ziyade bir yıkımdan etkilenen insan olarak bir kimliklendirmenin öne çıktığı görülmektedir. Fotoğrafta depremzede olarak kimliklenmenin asıl önemli olan olduğu düşünülmektedir. Bu durum da medyada çoğunlukla kimliksizleştirme ile birlikte işleyen mağduriyet mitini yeniden üretebilir.

[5] Fotoğrafın Altyazısı: Kahramanmaraş merkezli meydana gelen depremde Diyarbakır'da yıkılan bir binanın enkazı altında kalan küçük bir kız çocuğu kurtarma ekipleri tarafından çıkarıldı. Küçük kızın kurtarılması büyük sevinç yaşatırken, kurtarma ekiplerinde umut yarattı.



Şekil 6. ASAM Özel Ödüllü Fotoğraf (TFMD, 2024b)[6]

Fotoğraftaki gelin ve damat yeni evlenmiş ve el ele tutuşmaktadır. Bu duruş, el ele tutuşan yeni evlenen bir gelin ve damat olarak düzanlamı oluşturmaktadır. El ele tutuşma yananlam olarak dayanışma, birbirine tutunma, felakete meydan okuma ve umudu çağrıştırmaktadır. Fotoğrafın bu yönüyle bir yandan birlikten kuvvet doğar mitini diğer yandan insanın doğaya hükmetmesi mitini yeniden ürettiği söylenebilir. Ayrıca fotoğrafta bu mitlere eşlikçi olarak her şeye rağmen hayatın devam etmesi mitinin de yeniden üretildiğini ifade etmek yanlış olmayacaktır. Evlenme ritüeli umudu aynı zamanda yeni başlangıçları temsil etmektedir. Bununla birlikte bu durumun depremin etkilerinin tamamen sonlandırılamadığı, hâlâ enkazın olduğu bir süreçte gerçekleşmesi de bir belirsizliği çağrıştırabilir. Dolayısıyla bireylerin belirsiz bir yaşama doğru ilerlemesini de yananlam olarak değerlendirmek mümkündür. Zira yıkılmış bir hayatın ortasındaki yeni başlangıcın pek çok zorluğa gebe olacağı açıktır. Fotoğraftaki bu yıkım ve başlangıcın bir aradalığı zıtlıkların birlikteliğiyle gelen arada kalmışlığı, sıkışmışlığı da bir diğer yananlam olarak üretebilir.

Öte yandan fotoğraftaki nesne olarak analiz birimlerinden birine işaret eden yıkık binalar ve enkaz diğer tüm fotoğraflarda olduğu gibi burada da yinelenen bir düzanlamı oluşturmaktadır. Bu yıkık binalar ve enkaz ölüm, trajedi, kayıp, geçmişin yok oluşu, güvensizlik, kriz ve toplumsal travmayı çağrıştırarak yananlam üretmektedir. Bunun da doğanın gücü karşısında insanın çaresizliği mitini yeniden ürettiği söylenebilir.

4.7. 2024 AB Özel Ödülü Alan Fotoğraf

Şekil 7'de analiz edilen fotoğrafların sonuncusu yer almaktadır. Fotoğraf, AB özel ödülünü alan Ümraniye Belediyesi foto muhabiri Nurettin Boydak'ın fotoğrafıdır.

Fotoğraftaki nesneler olarak analiz birimlerinden birini oluşturan yıkık üç ev ve enkaz ilk düzanlamıdır ve diğer fotoğraflardaki gibi başta yıkımla birlikte gelen ölüm, trajedi, kayıp, geçmişin yok oluşu ve krizi çağrıştırmaktadır. Görüntülenen bu durumların yananlamları oluşturduğu söylenebilir. Yıkımın eşiğindeki bu üç ev adeta kentin yıkımla birlikte ortadan kalkmasına eşlik etmektedir.

Öte yandan fotoğrafta en çok dikkat çeken bir analiz birimi olarak nesneye işaret eden bir muralın varlığıdır. Mural aynı zamanda fotoğrafın içerisinde bir diğer sanatı da imgelemektedir. Bu çizimin içerisinde birbirini kavrayan, sıkıca tutan iki el görülmektedir. Bu durum düzanlamı oluşturmaktadır. Birbirine destek veren bu eller, böylesi türden bir çöküşün toplumsal olarak birbirine bağlı olmakla aşılabileceği yananlamını oluşturabilir. Bununla birlikte bu kadar büyük çaplı dramlarda yardım ve yardımlaşmanın aynı zamanda evrenselliğine, depremin insanların ancak birbirlerine destek olarak aşılabilecek bir sorun olduğuna da işaret

[6] Fotoğrafın Altyazısı: Depremden en çok etkilenen şehirlerin başında gelen Hatay'da Caner Can Özkan ve Hamide Büşra Çağlar çifti, felaketin 142 gün ardından ailelerinin kaldığı konteyner kentte eğlence düzenlemeden evlendi.

ettiği söylenebilir. Bu fotoğrafa yansıyan murala varlık kazandıran sanatçı Saype'tir. Fransız arazi sanatçısı Saype, ülkesinden çok uzaklarda gerçekleşen yıkıma sessiz kalmamış Türkiye'ye gelerek burada küresel bir farkındalık yaratmak için sanatla duruş sergilemiştir. Bu durum fotoğrafın çağrışımlarına yansıyan küresel bir dayanışmaya işaret etmektedir. Dolayısıyla bu fotoğrafın ikinci anlamlandırma düzeyindeki analizinde birlikten kuvvet doğar mitinin yeniden üretildiğini ifade etmek yanlış olmayacaktır.



Şekil 7. AB Özel Ödüllü Fotoğraf (TFMD, 2024b)[7]

Fotoğrafta görünen yolda giden dört araç da bir diğer analiz birimidir. Yoldaki dört araç düzanlam olarak ifade edilebilir. İkinci anlamlandırma düzeyinde bu dört aracı devam eden hayat çağrışımıyla değerlendirmek mümkündür. Yananlam hayatın devam etmesidir.

5. TARTIŞMA VE SONUÇ

Fotoğraf gerçeği tanımlayan bir sanat formu olmakla birlikte aynı zamanda bakan gözün düşünsel pratiklerini de içine alan iki aşamalı bir sanat biçimidir. Bununla birlikte basının kullandığı işleviyle habere kanıt olma özelliği öne çıkmaktadır. Bu çalışmada Foto Muhabirleri Derneği 2024 yarışmasında ödül alan 7 fotoğraf, Barthes'ın geliştirdiği düzanlam ve yananlam yaklaşımına göre analiz edilerek, basın fotoğraflarının içerdiği mesajlar ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Elde edilen bulgular; basın fotoğraflarının çıplak gerçekliği nesnel bir biçimde yansıtan pasif araçlar olmadığını; aksine yananlam ve mit katmanları üzerinden işleyerek kitlelerin algısına yönelik son derece güçlü mesajlar ürettiğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda öncelikle depremin fotoğrafının çekilmesi halkın yaşamış olduğu yıkımı gösterdiği için fotoğrafın toplumun tüm kesimlerini kapsar bir biçimde varlık kazandığını, kullanıldığını gözler önüne sermektedir. Temelde haber fotoğrafı haberin içeriğini yansıtma amacı taşısa da izleyicilerde farklı duygular çağrıştırabilir. Nasıl ki fotoğrafçının deneyimleri, ön yargıları, hayata bakış açısı çekilecek fotoğrafı etkiliyorsa, izleyicilerin de bakış açısı fotoğrafın yorumunu etkiler. Bu durumu Berger, "Düşündüklerimiz ya da inançlarımız nesneleri görüşümüzü etkiler" diye açıklar (Berger, 2014, s. 8). Barthes'a göre de bir fotoğrafa verdiğimiz anlam deneyimlerimiz neticesinde şekil kazanır.

Analiz edilen görsellerin ilk katmanını oluşturan düzanlam düzeyi, kameranın mekanik olarak kaydettiği çıplak gerçekliği temsil etmektedir (Fiske, 2023, s.123). Burada tüm fotoğraflarda devam eden enkaz görüntüleri, yıkılan binalar, molozlar, enkaz parçalarından yapılan mezar taşları izleyiciye afetin fiziksel boyutunu "nesnel bir haber" mesajı olarak sunmaktadır. Bununla birlikte basın fotoğrafları, bir sonraki analiz katmanında kültürün de devreye girmesiyle çağrışımlar yaratmış yananlamlar üretmiştir. Analizin bu ikinci anlamlandırma düzeyinde fotoğraflardaki kültürel içerikli kodlar ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Örneğin babanın enkazın altındaki cansız evladıyla kenetlenen eli ebeveyn ve çocuk arasındaki koparılamayan bağı; yıkımın ortasında el ele tutuşan gelin ve damat kaosla birlikte gelen yeni bir başlangıcı; enkaz parçalarından yapılan mezar taşlarına bağlanan yemeniler kimliklendirme çabasını çağrıştırmaktadır.

[7] Fotoğrafın Altyazısı: Asrın felaketinin yerle bir ettiği Hatay'da, ünlü Fransız arazi sanatçısı Saype'nin dünyaya birlik ve beraberlik mesajı vermek amacıyla enkaz üzerine çizdiği tutuşan eller havadan görüntülendi.

Fotoğrafların tamamı bir arada değerlendirildiğinde çalışmanın sonucunda ortaya çıkan temel yananlamlar kaos, aidiyetsizlik, kimliksizlik, hayatın ters yüz olması, yerinden edilmişlik, acı ve acıya eşlikçi olarak umut, hayatın devamlılığı, toplumsal yardımlaşma, birlik, beraberlik olarak sıralanabilir. Bu yananlamlar basın fotoğraflarına yansıyan temel mesajları da oluşturmaktadır. Bu noktada fotoğraf oldukça etkili bir iletişim aracı olarak mesajın merkezinde durmaktadır. Tüm bu unsurlar fotoğraflarda başarılı bir şekilde sunulmuştur. Dolayısıyla incelenen kareler sadece trajediyi belgeleyen fiziksel kayıtlar değildir.

Gaston Bachelard (2023)'ın "koruyucu kabuk" olarak tanımladığı ev imgesi, pek çok fotoğraf karesinde tamamen parçalanmıştır. Evin koruyuculuğunu yitirmesi, bireyi sadece barınaksız değil, aynı zamanda mekânsal olarak aidiyetsiz bırakmıştır. Buna karşın yemeni ve el yazılı mezar taşları ile geliştirilen öznelleştirme dirençleri gibi derin bakışlar da süreçte inşa edilmektedir. Bu karelerde acı, bireysel bir deneyimden çıkıp kolektif bir göstergeye dönüşmektedir. Fotoğraflar sadece çıplak gerçekliğin yansıdığı nesnel bir ayna olmanın çok ötesine geçerek, bir yandan depremzede kimliğini yeniden yapılandıran diğer yandan kolektif belleği disipline eden güçlü görsel anlatım araçları olmuştur.

Yıkımın ortasındaki evlilik ritüeli, kaosun içinde filizlenen bir başlangıcı simgelerken, depremzedenin sedyesini taşıyan çok sesli kalabalık devletin koruyuculuğu ve toplumsal birliğin görsel dilini inşa etmektedir. Bu karelerde acı, bireysel bir deneyimden çıkıp kolektif bir göstergeye dönüşmüş ve her bir kare bölgede yaşanan trajediyi küresel bir boyuta da taşıyarak toplumsal farkındalık aracına dönüştürmüştür.

Fotoğraflarda ikinci anlamlandırma düzeyinde oluşan yananlamlarla birlikte verilen mesaj duygusallığın alanındadır ve gündelik hayatın işleyişinde kültür içinde gelişen mitlerle de ilişkilidir. Barthes, mitlerin oluşumunda ideoloji kavramına atıf yapar ve toplumdaki egemen ideolojilerin düşünce biçiminin bir yansımasını ifade ettiklerini söyler (Barthes, 2015, s. 45). Barthes'ın vurguladığı gibi mitler, "tarihsel, politik ve insani olanı doğallaştırma" işlevini yerine getirir. Bu işlevin yerine getirilmesinde ise medyanın önemli bir konumu bulunmaktadır. Kitle iletişim araçları yoluyla belirli türden etkiler meydana getirilebilmektedir. Basın fotoğrafları, ürettikleri yoğun duygusal mesajlar aracılığıyla toplumsal kriz anlarında yükselme potansiyeli taşıyan kolektif öfkeyi dindirme işlevi görevi görebilmektedir.

Çalışmanın bulguları dâhilinde fotoğraflara bir bütün olarak bakıldığında ortak, devam eden örüntüler gözlemlenmiştir. Belirsizlik 4 kez tekrarla öne çıkan ana kültürel kod olmuştur, buna 3'er defa tekrarlanan aidiyetsizlik, kimliksizlik, güvensizlik, yalnızlık ve ölüm eşlik etmektedir. Bu yananlamların bir aradalığı basın tarafından çekilen deprem fotoğraflarında doğanın gücü karşısında insanın çaresizliği mitinin yeniden üretimini öne çıkarmaktadır. Bununla birlikte, hayatın devamlılığı miti de sık sık yeniden üretilmiştir.

Sonuç olarak haber fotoğraflarının deprem gerçekliğini hangi boyutlarıyla yansıttığı, bu fotoğraflarda hangi mesajların öne çıktığı sorularına yanıt arayan bu çalışmada, kriz dönemi basın fotoğraflarının düzanlam düzeyinde birer afet belgesi olarak sunulduğu ancak yananlam ve mit katmanlarında daha derin anlamlar içerdikleri görülmüştür. Çalışma bu sonucuyla gazetelerin toplumsal gerçekliği inşa ettiğine vurgu yapan Vatandaş'ın korku sunumuna odaklanan çalışmasına paralellik göstermektedir (Vatandaş, 2021, s.1060). Bununla birlikte bu çalışmada yapılan analizlerde deprem sunumu korku ile çerçevelenmemiş; fotoğrafların korku unsuruyla birlikte farklı diğer derin katmanları da içerdiği tespit edilmiştir. Bu katmanların bir ucunda aidiyetsizlik diğer ucunda yardımlaşmanın getirdiği umut vardır. Ayrıca bu çalışma son dakika fotoğraflarının sadece haber değeri taşıyan ve haberi güçlü kılan görsellerden ibaret olmadığı, aynı zamanda toplumsal ve kültürel anlamlarla güçlü mesajlar taşıdığını saptayan Kazaz ve Kalender'in çalışmasıyla da uyumlu sonuçlar üretmiştir (2024, s. 106).

Çalışmanın sınırlılıklarından birini oluşturan basın fotoğraflarının merkeze alınması, ileride yapılacak çalışmalarda basın gibi bölgeye görev amaçlı gitmeyen ancak alanı fotoğraflayan vatandaşlar tarafından çekilen deprem fotoğraflarını kapsayan bir örneklemin kullanılabilmesinin de önünü açmaktadır. Böylelikle gazeteci ve vatandaş fotoğraflarının ürettikleri anlamlar açısından bir karşılaştırma imkânı doğabilecektir. Ek olarak ileride çalışmaya izleyiciyi de dâhil eden, basın fotoğraflarının izleyici tarafından nasıl alımladığına

yönelik çalışmalar da yapılabilir. Böylesi türden izleyicilerin bu mesajları doğrudan mı kabul ettiği yoksa müzakereli okuma pratikleri mi geliştirdiği sorusunu içeren çalışmalar literatür için önemli katkılar sağlayabilecektir.

Etik Beyan / Ethical Statement

Yazar, bu çalışmanın tüm aşamalarında akademik ve etik kurallara bağlı kalındığını ve kullanılan tüm kaynaklara usulüne uygun atıf yapıltığını beyan etmektedir. / The author declares that academic and ethical standards were adhered to throughout all stages of this study, and all utilized sources used were appropriately citedin accordance with established academic conventions.

Etik Kurul Onayı / Ethical Approval

Yazar, bu çalışmanın, etik kurul onayı gerektirmediğini beyan etmektedir. / The author declares that this study did not reguire ethics committee approval.

Çıkar Çatışması / Conflict of Interest

Yazar, bu makalede sunulan çalışmayı etkileyebilecek bilinen herhangi bir finansal çıkar çatışması veya kişisel ilişki bulunmadığını beyan etmektedir./ The author declares that there are no known competing financial conflicts of personal relationships that could have influenced the work reported in this article

Yapay Zeka Beyanı / AI Declaration

Yazar, bu çalışmanın hazırlanma sürecinde herhangi bir üretken yapay zeka veya yapay zeka destekli araç kullanılmadığını ve tüm içeriğin akademik etik ilkeler doğrultusunda tarafından üretildiğini beyan etmektedir. / The author declares that no generative AI or AI-assisted tools were used in the preparation of this work and that all content was produced independently by the authors in accordance with academic ethical standards.

KAYNAKLAR

Acar, G. ve Kavuran, T. (2025). Bir medya pratiği olarak afet haberciliği. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi, 6*(15), 156–176. https://doi.org/10.29228/iletisimvesanat.86491

Amar, P.-J. (2009). *Basın fotoğrafçılığı* (İ. Çınarlı, Çev.). Kırmızı Yayınları.

Atabay, B. (2024). *6 soruda 6 Şubat depremleri*. BBC Türkçe. https://www.bbc.com/turkce/articles/cnen1eep0e1o (Son Erişim Tarihi: 20 Ocak 2025)

Bachelard, G. (2023). *Mekânın poetikası* (A. Tümertekin, Çev.). Minotor Kitap.

Bahadır, M. (2022). Mitolojiden felsefeye doğa-insan ilişkisi. *Felsefe Dünyası, 2*(76), 135–157.

Baran, D. (2023). *Toplumsal cinsiyet bağlamında haber fotoğraflarının göstergebilimsel analizi: Türkiye Foto Muhabirleri Derneği Yılın Basın Fotoğrafları seçkisinin incelenmesi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Akdeniz Üniversitesi.]. YÖK Ulusal Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/

Barthes, R. (2015). *Bir deneme bir ders: Eiffel Kulesi ve açılış dersi* (M. Rifat ve S. Rifat, Çev.; 2. baskı). Yapı Kredi Yayınları.

Barthes, R. (2023). *Göstergebilimsel serüven* (M. Rifat ve S. Rifat, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Basmacı, G. (2023). Use of children's photos in natural disaster news: The example of Kahramanmaraş earthquake. *International Journal of Social and Humanities Sciences, 7*(3), 135–148.

Bazin, A. (1966). *Çağdaş sinemanın sorunları* (N. Özön, Çev.). Bilgi Yayınevi.

Benjamin, W. (2014). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.; 11. baskı). Yapı Kredi Yayınları.

Berger, J. (2022). *Bir fotoğrafı anlamak* (B. Eyüpoğlu, Çev.; 6. basım). Metis Yayınları.

Berger, J. (2023). *Görme biçimleri* (Y. Salman, Çev.; 29. basım). Metis Yayınları.

Berger, J. ve Mohr, J. (2007). *Anlatmanın başka bir biçimi* (O. Akınhay, Çev.). Agora Kitaplığı.

Bilgili, M. (2020). Approaches to philosophy of space in geography. *International Journal of Geography and Geography Education, 41*, 88–102. https://doi.org/10.32003/igge.674936

Budak, E. (2023). Türk medyasının depremle imtihanı: Kahramanmaraş depremini afet haberciliği üzerinden değerlendirmek. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, 11*(2), 1087–1113. https://doi.org/10.19145/e-gifder.1287043

Demirkent, N. (1982). *Sayfa sayfa gazetecilik*. Altın Kitaplar Yayınevi.

Doğan, O. ve Abalı, İ. (2023). Karacaoğlan şiirlerinde ölüm psikolojisinin yansımaları. *Edebi Eleştiri Dergisi, 7*(2), 363–383. https://doi.org/10.31465/eeder.1348760

Doğru, M. S. ve Arıkan, A. (2019). Göstergebilimsel açıdan fotoğraf incelemesi: Pulitzer ödüllü savaş fotoğrafları. *Erciyes İletişim Dergisi, 6*(2), 913–928. https://doi.org/10.17680/erciyesiletisim.552804

Eco, U. (2006). *Güzelliğin tarihi* (A. C. Akkoyunlu, Çev.). Doğan Yayıncılık.

Ekiz, F. S. ve Zabun, B. (2025). Toplumsal cinsiyet bağlamında ataerkil aile ve cinsiyet rolleri üzerine bir değerlendirme. *International Social Sciences Studies Journal, 11*(6), 1141–1146. https://doi.org/10.5281/zenodo.15756022

Erol, D. D. (2018). Haber fotoğrafı. In H. İ. Gürcan (Ed.), *Haberciliğin temel kavramları* (pp. 146–167). Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Ertan, G. (1977). *Çağdaş fotoğraf sanatı*. Sayılı Yayınları.

Ertan, G. (2010). Dünden bugüne fotoğraf. *Sanat Dergisi, 7*, 57–66.

Fiske, J. (2023). *İletişim çalışmalarına giriş* (S. İrvan, Çev.; 3. edisyon). Pharmakon Yayınları.

Foucault, M. (1988). Öteki mekânlara dair (B. Boysan ve D. Erksan, Çev.). *Defter, 4*, 7–15.

Freud, S. (2019). *Savaş ve ölüm üzerine düşünceler* (E. Yıldırım, Çev.; 2. basım). Oda Yayınları.

Freund, G. (1980). *Photography & society*. David R. Godine.

Gezgin, S. ve Atik, A. (2017). *Basın fotoğrafçılığı*. Eğitim Yayınevi.

Girgin, A. (2002). *Haber yazmak*. Der Yayınları.

Greenhill, R., Murray, M., Spence, J. (1978). *Fotoğraf sanatı* (N. Arca ve N. Baç, Çev.). Remzi Kitabevi.

Hannavy, E. J. (2007). *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. Routledge.

Harvey, D. (2012). *Postmodernliğin durumu: Kültürel değişimin kökenleri* (S. Savran, Çev.; 6. baskı). Metis Yayınları.

Kanburoğlu, Ö. (2013). *Haber fotoğrafçılığı*. Say Yayınları.

Karaçelik, Y. (2019). *Görsel kültür ve fotoğrafın izinde Instagram*. Notabene Yayınları.

Kazaz, M. ve Kalender, A. B. (2024). Son dakika haber fotoğrafçılığına bir bakış: Pulitzer ödüllü fotoğrafların göstergebilimsel analizi. *Aksaray İletişim Dergisi, 6*(2), 106–122. https://doi.org/10.47771/aid.1509151

Koç, S. (2006). 1923–2000 yılları arasında Türkiye'de yaşanan doğal afetlere ilişkin Türk basınında haber yapılanması ve afet söylemleri. *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi, 8*, 84–115.

Koçak Turhanoğlu, F. A., Beklan Çetin, O. (2023). Toplumsal cinsiyet bağlamında 'ev'in anlamı ve ev ile kurulan ilişkinin farklılaşması. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi, 26*(1), 40–60. https://doi.org/10.18490/sosars.1290150

Koyuncu, S. (2024). "Kürtaj yasağı" karşıtlarının haber fotoğraflarında sunumu: Görsel retorik ve göstergebilimsel bir analiz. *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi, 7*(2), 485–515. https://doi.org/10.33708/ktc.1396781

Kösem Işık, C. (2023). *Bilişim iletişim teknolojileri ve bir etkileşim biçimi olarak öznellik* [Yayımlanmamış doktora tezi, Maltepe Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/

Maden, A. (1991). Ölümle ilgili âdet ve inanmalar. In *Türk aile ansiklopedisi* (Cilt 3, pp. 815–824). Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları.

Rifat, M. (2014). *Göstergebilimin ABC'si* (4. baskı). Say Yayınları.

Sancı, D. ve Ardıç Çobaner, A. (2024). Geleneksel ve yeni medyada kriz haberciliği: İzmir depremi haberleri üzerine karşılaştırmalı bir analiz. *Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi, 6*(1), 51–79. https://doi.org/10.53281/kritik.1383013

Sontag, S. (2023). *Fotoğraf üzerine* (O. Akınhay, Çev.). Can Yayınları.

Sontag, S. (2024). *Başkalarının acısına bakmak* (O. Akınhay, Çev.). Can Yayınları.

Şimşek, A. (2012). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri*. Anadolu Üniversitesi Yayınları.

TFMD. (2024a). *İşte yılın basın fotoğrafları 2024*. https://tfmd.org.tr/2024/05/17/iste-yilin-basin-fotograflari/ (Son Erişim Tarihi: 3 Aralık 2024)

TFMD. (2024b). *Yılın basın fotoğrafları 2024*. https://tfmd.org.tr/2024-2/ (Son Erişim Tarihi: 5 Ocak 2025)
Tokgöz, O. (1994). *Temel gazetecilik*. İmge Kitabevi Yayınları.

Tokgöz, O. (2021). Çeşitli anlatım biçimleriyle günümüzde haberciliğin konumu. *Yeni Yüzyıl'da İletişim Çalışmaları, 1*(3), 5–20.

Vatandaş, S. (2021). Gazete haberlerinde korku sunumunun göstergebilimsel çözümlemesi (COVID-19 örneğinde). *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 20*(78), 1060–1079. https://doi.org/10.17755/esosder.733616

Vidler, A. (1991). Agoraphobia: Spatial estrangement in Georg Simmel and Siegfried Kracauer. *New German Critique, 54*, 31–45. https://doi.org/10.2307/488425

Wollen, P. (1969). *Sinema göstergeleri ve anlam*. Metis Yayınları.

Yıldırım, G. (2021). *İçimizdeki derin boşluk; varoluşsal yalnızlık*. Wannart. https://wannart.com/icerik/27095-icimizdeki-derin-bosluk-varolussal-yalnizlik (Son Erişim Tarihi: 3 Mart 2025)