



**BELGESEL FOTOĞRAFÇILARIN GÖZÜNDEN SURİYELİ
MÜLTECİLER:**

KEREM YÜCEL VE JOHN STANMEYER FOTOĞRAFLARI

Aykut AYTAÇ

(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir, 2022

**BELGESEL FOTOĞRAFÇILARIN GÖZÜNDEN SURİYELİ
MÜLTECİLER:**

**KEREM YÜCEL VE JOHN STANMEYER
FOTOĞRAFLARI**

Aykut AYTAÇ

T.C.

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Eskişehir, 2022

T.C.

ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Aykut Aytaç tarafından hazırlanan “Belgesel Fotoğrafçıların Gözüyle Suriyeli Mülteciler: John Stanmeyer ve Kerem Yücel Fotoğrafları” başlıklı bu çalışma 26/01/2022 tarihinde Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, Jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Anasanat Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan.....

Üye (Danışman)

Üye

Üye

ONAY

.... /.... / 2022

Doç. Dr. Oytun MEÇİK

Enstitü Müdürü

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin/projenin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi hükümlerine göre hazırlandığını; bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla taranmasını kabul ettiğimi ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması halinde ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

AYKUT AYTAÇ

ÖZET

BELGESEL FOTOĞRAFÇILARIN GÖZÜYLE SURİYELİ

MÜLTECİLER:

JOHN STANMEYER VE KEREM YÜCEL

AYTAÇ Aykut

Yüksek Lisans – 2022

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

Danışman: Doç. Dr. Gülbin ÖZDAMAR AKARÇAY

Uzun bir geçmişe sahip göç olgusu hem gerçekleşme sebeplerinden dolayı hem de sonuçlarından dolayı birçok açıdan incelenen bir olgu olmuştur. 2011 senesinde Suriye’de başlayan ve kademeli olarak artan iç savaş ve kaos durumu Suriye’de yaşayan vatandaşların ülkelerini terk etmelerine yol açmış ve çeşitli ülkelere göç etmelerine sebep olmuştur. Bu ülkelerin başında ise Türkiye gelmektedir. Yaşanılan bu göç süreci ise birçok disiplin tarafından takip edilmiştir. Belgesel fotoğraf bunlardan birisi olmuştur. Belgesel fotoğraf ilkeleri gereği konusunu yaşamın gerçeklerinden almaktadır. Savaşlar, göçler, yoksulluk, ötekiler, soykırım, hak ihlalleri, küresel ısınma vb. gibi durumlar belgesel fotoğrafın konuları arasındadır. Dolayısıyla belgesel fotoğraf disiplini benimseyen fotoğrafçılar da, Suriye göçünü de konu edinerek kendi ilkeleri çerçevesinde yaşanan süreci görselleştirmiştir. Bu doğrultuda çalışmada belgesel fotoğraf ilkeleri, temsilcileri ve örnek çalışmalar hakkında bilgi verilerek belgesel fotoğrafın göç ile olan ilişkisi araştırılmıştır. Buna ek olarak belgesel fotoğraf disiplini benimseyen fotoğrafçıların görsel projeleri üzerinden Suriye göçü, mültecilerin yaşamları ve bunların temsilleri incelenmeye çalışılarak belgesel fotoğrafın Suriye göçünü nasıl temsil ettiği hakkına bir sonuca ulaşmak istemiştir.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Göç, Suriye Göçü, Belgesel Fotoğraf

ABSTRACT

SYRIAN REFUGEES THROUGH THE EYES OF DOCUMENTARY

PHOTOGRAPHERS:

JOHN STANMEYER AND KEREM YUCEL

AYTAÇ, Aykut

Master's Degree – 2022

Department of Art and Design

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Gülbin ÖZDAMAR AKARÇAY

The phenomenon of migration, which has a long history, has been a phenomenon that has been examined in many ways, both because of its realization reasons and because of its consequences. The civil war and chaos that started in Syria in 2011 and gradually increased, caused the citizens living in Syria to leave their countries and migrated to various countries. Turkey comes first among these countries. This migration process has been followed by many disciplines. Documentary photography has been one of them. Documentary photography takes its subject from the realities of life in accordance with its principles. Wars, migrations, poverty, others, genocide, violations of rights, global warming, etc. situations such as these are among the subjects of documentary photography. Therefore, photographers who have adopted the discipline of documentary photography have also visualized the process experienced within the framework of their own principles by also focusing on the Syrian migration. In this direction, the relationship between documentary photography and migration was investigated by giving information about the principles of documentary photography, its representatives and case studies. In addition, the Syrian migration, the lives of refugees and their representations were tried to be examined through the visual projects of photographers who adopted the documentary photography discipline, and wanted to reach a conclusion about how documentary photography represents Syrian migration.

Key Words: Photography, Migration, Syrian Migration, Documentary Photography

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	ii
ABSTRACT	iii
TABLolar LİSTESİ.....	vii
GÖRSELLER LİSTESİ	viii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xi
ÖNSÖZ	xiv

1. BÖLÜM

GİRİŞ	1
1.1. PROBLEM	2
1.2. AMAÇ	3
1.3. ÖNEM	4
1.4. SINIRLILIKLAR	4
1.5. YÖNTEM	5

2. BÖLÜM

GÖÇÜN KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ

2.1. Göç Kavramı Ve Göçün Tanımı.....	9
2.1.1. Göçe Etki Eden Faktörler ve Göçün Sebepleri	10
2.1.2. Göç Türleri.....	11
2.1.3. Göçmen Mülteci ve Sığınmacı Kavramları	14
2.2. Göç Kuramlarına Genel Bir Bakış	16
2.2.1. Suriye Göçünün Göç Kuramları Üzerinden Değerlendirilmesi.....	32

3. BÖLÜM

SURİYE'DEKİ GELİŞMELER VE SURİYE GÖÇÜ

3.1. Arap Baharı	36
3.1.1. Arap Baharı'nın Suriye'ye Etkileri ve Suriye İç Savaşı	37
3.2. Suriye Göçü Süreci ve Türkiye	40

4. BÖLÜM

FOTOĞRAF VE TOPLUMSAL OLAYLAR

4.1. Fotoğrafın Tarihsel Serüveni	45
4.2. Fotoğraf ve Gerçeklik	48
4.3. Fotoğraf ve Toplum İlişkisi	49
4.4. Belgesel Fotoğraf Kavramı	51
4.4.1. Toplumsal Belgeci Fotoğraf	52
4.4.2. Belgesel Fotoğrafın Kısa Tarihi	54
4.4.3. Fotoğrafçı Neden Toplumsal Belgeci Olmak İster?	56
4.4.4. Belgesel Fotoğrafın ve Toplumsal Belgeci Fotoğrafın Temsilcileri	58
4.5. Fotoğraf Oluşumları ve Toplumsal Belgeci Fotoğraf	70
4.6. Belgesel Fotoğrafı Yaşatan Fotoğraf Ajansları	79
4.7. Fotoğrafın Dijitalleşmesi; Günümüzde Belgesel Fotoğraf ve Toplumsal Belgeci Anlayış	85
4.8. Toplumsal Belgeci Fotoğraf Göç Kavramını Neden Konu Edinir?	91
4.9. Toplumsal Belgeci Fotoğrafta Göçün Temsili	92

5. BÖLÜM

ANALİZ

5.1. Kerem Yücel'in "Misafir" İsimli Fotoğraf Projesi	103
5.2. John Stanmeyer'in Terörden Kaçmak, Sığınak Bulmak İsimli Fotoğraf Projesi	131

SONUÇ	157
KAYNAKÇA.....	161
TABLolar KAYNAKÇASI.....	173
GÖRSELLER KAYNAKÇASI.....	174



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Faist'in Göç Tiplerine Etki Eden Beş Unsuru	12
Tablo 2: Hagen – Zenker (2008)'in Göç Teorileri Sınıflandırması	17
Tablo 3: Köken ve Varış Faktörleri ile Göç Etmede Araya Giren Engeller	20
Tablo 4: Türkiye'de Geçici Koruma Altında Yaşayan Suriyelilerin Yıllara Göre Düzenlenmiş Sayı Grafiği	42
Tablo 5: Suriyelilerin İllere Göre Dağılımı.....	43



GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1: Camera Obscura'nın Çalışma Prensibini Gösteren Bir Görsel	46
Görsel 2: Joseph Nicepce'nin 1826 yılında çektiği ilk fotoğraf, 1826.....	47
Görsel 3: "Boulevard du Temple", Louis Daguerre, 1838.....	47
Görsel 4: İki varil üzerinde bir tahtadan oluşan bir yatağın üstündeki bir adam, Jacop A. Riis, 1890.....	59
Görsel 5: Kömür Madeninde Çalışan Çocuklar, Lewis W. Hine, 1911.....	61
Görsel 6: Tekstil Fabrikasında Çalışan Bir Çocuk İşçi, Lewis W. Hine, 1908.....	62
Görsel 7: Göçmen Anne Fotoğrafı, Dorothea Lange, Nipomo/California, 1936.....	63
Görsel 8: Ebe Hemşire, Eugene Smith, Güney Carolina, 1951	65
Görsel 9: Cıva zehirlenmesi kurbanlarından biri Tomoko Uemura, W. Eugene Smith, Minamata, Japonya, 1972.....	66
Görsel 10: Pasta Aşçısı, August Sander, Köln, 1928.	67
Görsel 11: Dansa Giden Genç Çiftçiler, August Sander, Köln, 1914.....	68
Görsel 12: "Tedavi edilemezler" İçin Bir Yetimhane, James Nachtwey, Romanya, 1990	70
Görsel 13: Çiftçi William Huravitch, Russell Lee, Kuzey Dakota, 1937	72
Görsel 14: Göçmen Anne Fotoğrafı, Dorothea Lange, Nipomo/California, 1936.....	72
Görsel 15: Knickerbocker Village, Jerome Liebling, New York, 1949.....	75
Görsel 16: Polis korumalı Nazi gösterisi, Ernst Thorman, 1930	78
Görsel 17: Der Arbeiter Fotograf Dergisi 1929 Ağustos Sayısı Kapağı, Ernst Thormann, 1929	78

Görsel 18: Nilüfer Demir, Kan Donduran Fotoğraf, Star Gazetesi 3 Eylül 2015.....	94
Görsel 19: Almanya'dan Türkiye'ye Kaçak Göç, Milliyet Gazetesi, 2018.....	95
Görsel 20: İtalyan Anne ve Çocuk, Lewis Hine, 1905.....	98
Görsel 21: İtalyan Göçmenler Ellis Adası'nda, Lewis Hine, 1905.....	98
Görsel 22: Bir Grup Alman Göçmen Ellis Adası'nda, Lewis Hine, 1926.....	99
Görsel 23: Hadjia ve Babası, Fazal Skeikh, 1993.....	100
Görsel 24: Lukelatabaru'nun Ailesi, Fazal Skeikh, 1994.....	100
Görsel 25: Çöl Çiçeği, Fazal Skeikh, 2011.....	101
Görsel 26: Suriyeli İnsanlar İçin Mülteci Kampları, Tolga Sezgin, 2011.....	102
Görsel 27: Kerem Yücel "Misafir" İsimli Projesi Fotoğraf 1.....	103
Görsel 28: Kerem Yücel "Misafir" İsimli Projesi Fotoğraf 2.....	106
Görsel 29: Kerem Yücel "Misafir" İsimli Projesi Fotoğraf 3.....	109
Görsel 30: Kerem Yücel "Misafir" İsimli Projesi Fotoğraf 4.....	112
Görsel 31: Kerem Yücel "Misafir" İsimli Projesi Fotoğraf 5.....	115
Görsel 32: Kerem Yücel "Misafir" İsimli Projesi Fotoğraf 6.....	118
Görsel 33: Kerem Yücel "Misafir" İsimli Projesi Fotoğraf 7.....	120
Görsel 34: Kerem Yücel "Misafir" İsimli Projesi Fotoğraf 8.....	123
Görsel 35: Kerem Yücel "Misafir" İsimli Projesi Fotoğraf 9.....	126
Görsel 36: Kerem Yücel "Misafir" İsimli Projesi Fotoğraf 10.....	129
Görsel 37: John Stanmeyer'in "Fleeing Terror, Finding Refuge" İsimli Projesi Fotoğraf 1.....	131
Görsel 38: John Stanmeyer'in "Fleeing Terror, Finding Refuge" İsimli Projesi Fotoğraf 2.....	134

Görsel 39: John Stanmeyer'in "Fleeing Terror, Finding Refuge" İsimli Projesi Fotoğraf 3.....	137
Görsel 40: John Stanmeyer'in "Fleeing Terror, Finding Refuge" İsimli Projesi Fotoğraf 4.....	140
Görsel 41: John Stanmeyer'in "Fleeing Terror, Finding Refuge" İsimli Projesi Fotoğraf 5.....	142
Görsel 42: John Stanmeyer'in "Fleeing Terror, Finding Refuge" İsimli Projesi Fotoğraf 6.....	145
Görsel 43: John Stanmeyer'in "Fleeing Terror, Finding Refuge" İsimli Projesi Fotoğraf 7.....	148
Görsel 44: John Stanmeyer'in "Fleeing Terror, Finding Refuge" İsimli Projesi Fotoğraf 8.....	150
Görsel 45: John Stanmeyer'in "Fleeing Terror, Finding Refuge" İsimli Projesi Fotoğraf 9.....	152
Görsel 46: John Stanmeyer'in "Fleeing Terror, Finding Refuge" İsimli Projesi Fotoğraf 10.....	154

KISALTMALAR LİSTESİ

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

AFAD: Afet ve Acil Durum Yönetimi Başkanlığı

AIZ: Arbeiter Illustrierte Zeitung (Resimli İşçi Dergisi)

BM: Birleşmiş Milletler

BMMYK: Birleşmiş Milletler Mülteciler Yüksek Komiserliği

FSA: Farm Security Administration (Çiftlik Güvenliği İdaresi)

TDK: Türk Dil Kurumu

IOM: International Organisation for Migration (Uluslararası Göç Örgütü)

IAH: Internationale Arbeiterhilfe (Uluslararası İşçi Kurtuluşu)

NATO: North Atlantic Treaty Organization (Kuzey Atlantik Antlaşması
Teşkilatı)

ÖSO: Özgür Suriye Ordusu

SNHR: Syrian Network For Human Right (Suriye İnsan Hakları Ağı)

UÇEK: Ulusal Çocuk Emeği Komitesi

ÖNSÖZ

Yaşam bireyin çevresinde yer alan insanların varlıkları ile anlaşılan ve gelişen bir süreçtir. Bu süreçte yanımızda olan insanların değeri ise oldukça önemlidir. Bu çalışmayı ortaya çıkarmamda emekleri olan tüm çevreme teşekkürlerimi sunarım. Başta danışman hocam Doç. Dr. Gülbin Özdamar Akarçay'ın bana verdiği emeklerin benim için çok kıymetli olduğunu söylemek isterim. Tez savunmamda bana jüri üyeliği yapan Doç. Dr. Feyyaz Bodur ve Dr. Öğr. Üyesi Tezcan Bahar hocalarıma da katkılarından dolayı teşekkür ederim. Ayrıca bana bu çalışma sürecinde yol gösteren ve yardımları bulunan tüm arkadaşlarıma da teşekkürlerimi sunuyorum. Bu süreçte benden hiçbir yardımı esirgemeyen ve bana her konuda destek olan sevgili Duygu Behice Kaplan'a da teşekkürlerimi sunuyorum. Çalışma içerisinde fotoğraf projeleri bulunan Kerem Yücel ve John Stanmeyer'e de şükranlarımı sunuyorum. Umarım yapmış olduğum bu çalışma ile literatüre bir katkıda bulunmuş olurum ve okuyuculara yeni bir bakış açısını da kazandırmış olurum.

Aykut AYTAÇ

Ocak, 2022

1. BÖLÜM

GİRİŞ

İnsanlık var oluşundan beri kendi yaşamını sürdürecektir yolları aramış ve etrafında yer alan kaynakları da bunun için kullanmıştır. İnsanlığın geliştirdiği bu edinimler (tarım, hayvancılık vb.) onu zamanla avcı-toplayıcı kimliğinin ötesine taşıyarak yerleşik hayata geçmesini sağlamıştır. Böylelikle yerleşik hayata geçen insanlığın birtakım yeni ihtiyaçları doğmuş ve bunun sonucunda da bu ihtiyaçları karşılayabileceği yerleşik hayat düzeninin bir parçası haline gelmiştir. İnsanların ihtiyaçlarını hiyerarşik bir yapı olarak tanımlayan Maslow (1943) 'a göre insanların fiziksel, güvenlik, aitlik ve sevgi, takdir ve saygı ve kendini gerçekleştirme gibi ihtiyaçları bulunmaktadır. Ona göre temel ihtiyaçlar (fiziksel ve güvenlik) karşılandığı takdirde diğer kısımlarda yer alan ihtiyaçlar karşılanabilmektedir (Çakar ve Kula, 2015: 194). Dolayısıyla insanlar öncelikli olarak temel ihtiyaçlarını gidermiş, sonrasında da hiyerarşik olarak ikincil (aitlik, sevgi, takdir vs. ihtiyaçlar) ihtiyaçlarını sağlama eğiliminde olmuştur. Yerleşik yaşamı ve temel ihtiyaçları (beslenme, barınma, güvenlik vb.) tehdit eden durumlarda insanlar yaşamlarını sürdürmek için bu eksiklikleri giderme çabasına girmiştir. İnsanlık tarihi boyunca birçok savaşa, katliama, soykırıma, salgın hastalıklara ve doğal afetlere tanıklık edilmiştir. Dolayısıyla geçmişten günümüze insanların temel ihtiyaçlarını doğrudan etkileyen bu gibi faktörler olmuştur. Bu da insanların, yaşam yerlerini terk edip temel ihtiyaçlarını karşılayabilecekleri yeni yerlere doğru hareket etmelerine sebep olmuştur. Bu durum göç kavramının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Göç, en basit tabiriyle belli bir insan nüfusunun bir yerden başka bir yere doğru olan hareketi olarak tanımlanabilir. Bir başka deyişle göç: ekonomik, toplumsal, siyasi sebeplerle bireylerin veya toplulukların bir ülkeden başka bir ülkeye, bir yerleşim yerinden başka bir yerleşim yerine gitme işi, taşınma, hicret, muhaceret olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2019). Bu araştırma, yakın tarihte gerçekleşen en büyük göçlerden birisi olan Suriyeli mülteci göçünü ele almaktadır. 2011 senesinde Suriye'de şiddetlenen savaş birçok Suriye vatandaşını etkilemiş ve güvenlikleri tehdit altında olan vatandaşlar ülkeleri terk ederek başka ülkelere göç etmek durumunda kalmıştır. Yaşanan bu göç dalgası toplumsal bir olay olduğu için

belgesel fotoğraf alanında çalışılan bir konu olmuştur. Dolayısıyla bu araştırmadaki temel konu belgesel fotoğrafın Suriye göçüne olan yaklaşımıdır. Belgesel fotoğraf ilkeleri gereği toplumsal olaylara ilgi duymuş ve onları belgelemeyi bir amaç haline getirmiştir. Belgesel fotoğraf, olarak çağa ve olaylara tanıklık eden olayları belgeleyen ve bir mesaj kaygısı taşıyan bir disiplin olmuştur. Belgesel fotoğraf yaşama ve insanlığa ait seçilmiş bir konu çerçevesinde şekillenmiş uzun süreli fotoğraf projeleri olarak tanımlanmaktadır ve savaş, göç, işçi sınıfı, açlık, insan hakları ihlalleri, şiddet, soykırım, çevresel ve insani felaketler gibi konulara yoğunlaşır (Buçan, 2018: 51). Belgesel fotoğrafı diğer fotoğraf türlerinden farklı kılan özellikler; kaynağını yaşamsal gerçekliklerden alması ve bir mesaj içermesidir (Oral, 2011: 24). Belgesel fotoğraf seçtiği konulardaki sorunları kendi bakış açısıyla saptayarak izleyiciye görsel bir yolla iletmektedir. Bunun sonucunda ise belgesel fotoğrafçıların Suriye göçüne olan yaklaşımları ve Suriye göçünü nasıl temsil ettikleri ortaya konmaya çalışılmıştır. Çalışmada bir yerli (Kerem Yücel) ve bir yabancı (John Stanmeyer) fotoğrafçının Suriye göçünü konu alan belgesel fotoğraf projeleri analiz edilmiştir. Seçilen yerli fotoğrafçı olan Kerem Yücel, resmi internet sayfasında yayınladığı biyografisinde kendini sosyal adalet, insan hakları, sivil nüfusun korunması ve çevre problemleri gibi konular üzerine çalışan bir fotoğrafçı olarak tanıtmaktadır. Suriye göçünün başlangıcından beri konuyu yakından takip eden Kerem Yücel'in 'The Guest (Misafir)' isimli çalışmasında Suriyeli mültecilerin hikâyeleri yer almaktadır. Projede yer alan yabancı fotoğrafçılarından birisi olan John Stanmeyer, VII Photos'un kurucu ortaklarından birisidir. Kendisini sosyal, insani ve politik konulara adanmış Stanmeyer, savaş, eşitlik, göç, çevre sorunları vb. durumlar üzerine çalışmıştır. 'Fleeing Terror, Finding Refuge (Terörden Kaçmak ve Sığınmak)' isimli çalışmasında ise Suriyeli mültecilerin göç süreçlerini görselleştirmiştir. Bu araştırmada bahsedilen bu dört fotoğrafçının fotoğraf projeleri üzerinden analizler yapılarak belgesel fotoğrafın Suriye göçüne olan yaklaşımı ve oluşturduğu temsiller analiz edilmeye çalışılmıştır.

1.1. PROBLEM

Göç, ortaya çıktığı ilk andan beri günümüze dek devam eden insani bir olgudur. İnsanlar herhangi bir sebepten dolayı (savaş, kıtlık, işsizlik, güvenlik, daha iyi yaşam koşulları vb.) ikamet ettiği coğrafyayı terk ederek başka bir coğrafyaya ya da

ülkeye göç etmektedir. 2011 senesinde Suriye’de ortaya çıkan karışıklıklar, savaş ve kaos ortamı, son yılların en büyük göç dalgasını meydana getirmiş ve büyük oranda Suriye vatandaşının kendi ülkesini terk etmesine sebep olmuştur. Suriye vatandaşları, göç ettikleri hedef ülkelerde hayatlarına devam etme eğilimi içerisine girmişlerdir. Ülkemiz de bu süreçte büyük kitlelerin hedef ülkesi haline gelmiş ve yeni bir yaşam alanı olarak görülmüştür. Bu durum göç kuramları üzerinden değerlendirildiğinde Suriye göçü hangi göç kuramlarına yakınlık göstermektedir veya hangi göç kuramına uygun düşmektedir sorularına cevap aranmıştır.

Suriye göçü, birçok disiplinin üzerinde çalıştığı bir konu olarak belgesel fotoğrafın yapısı ve eğilimi gereği de ele alınmıştır. Belgesel fotoğrafın konusunu yaşamın gerçekliklerinden alması, bu gerçeklere tanıklık etme isteği, mesaj iletme kaygısı ve sorunlara bir çözüm arama çabası göç olgusu üzerinde de kendisini var etmiştir. Belgesel fotoğrafçılar, 2011 senesinden günümüze kadar devam eden Suriye göçünü başlangıcından beri takip etmişler ve süreci kendi ilkeleri ile ortaya koymaya çalışmışlardır. Bu süreçte hem Suriye göçü hem de Suriyeli mülteciler belgesel fotoğrafa konu olmuş, belgesel fotoğrafçılar tarafından görselleştirilmiştir. Bu araştırmanın problemini, göç olgusundan yola çıkarak 2011 senesinden bu yana devam eden Suriye göçünün ve Suriyeli mültecilerin belgesel fotoğrafçılar tarafından nasıl temsil edildiği sorusu oluşturmaktadır. Göç ve göçün aktörleri medyada çeşitli sıfatlar (çaresiz, tehdit unsuru, problem, fazlalık vb. gibi) üzerinden temsil edilmiştir fakat geleneksel belgesel fotoğraf yapısı gereği olayları manipüle etmeden gerçeği olduğu gibi yansıtmayı amaçlamıştır. Bu nedenle gerek yerel fotoğrafçıların Suriyeli göçmen temsilleri gerekse uluslararası ajanslar ile çalışan yabancı belgesel fotoğrafçıların fotografik temsilleri incelenecektir.

1.2. AMAÇ

Belgesel fotoğraf konularını yaşamın tüm gerçeklerinden alabilmektedir. Çalışma alanı oldukça geniş olan belgesel fotoğraf, toplumun daha az imtiyaza sahip olan grupların sorunlarına odaklanmayı tercih etmiştir. Göç olgusu da bu durumlardan birisidir. Belgesel fotoğrafın Suriye göçündeki toplumsal etkiler üzerinde durarak bir farkındalık yaratma çabasında olduğu gözlenmiştir. Dolayısıyla, belgesel fotoğrafın özellikleri göz önünde bulundurun araştırma, Suriye göçünü belgeleyen fotoğrafçıların çalışmaları üzerinden betimsel bir analiz

yapmayı amaçlamıştır. Bu amaç doğrultusunda belgesel fotoğrafın Suriye göçüne olan yaklaşımı ve temsilleri analiz edilmeye çalışılmıştır.

1.3. ÖNEM

Dünya tarihi günümüze kadar birçok göç hareketine tanıklık etmiştir. Göç olgusu günümüzde de halen devam eden bir olgu olmakla birlikte birçok disiplin tarafından da üzerine çalışılan bir kavram olmuştur. Belgesel fotoğraf da tıpkı diğer disiplinler gibi göç olgusuna ilgi göstermiş ve üzerine çalışmalar yapmıştır. Belgesel fotoğrafın kendisine özgü ilkeleri onu diğer fotoğraf dallarından ayırmakla birlikte ona bir misyon yüklemektedir. Dolayısıyla göç gibi toplumsal bir konunun belgesel fotoğrafın dışında kalmaması ve üzerinde birçok çalışmanın yapılması tesadüf değildir. Araştırma konusunun seçilme sebeplerinden birisi belgesel fotoğrafın sahip olduğu ilkelerden yola çıkarak belgesel fotoğrafın göç olgusuna ve Suriye göçüne olan yaklaşımını anlamlandırmak olmuştur. Belgesel fotoğraf her zaman daha az imtiyaz sahibi grupların yaşamlarına ayrı bir ilgi göstermiştir. Olayları kendi süzgecinden geçirerek herhangi bir manipülasyona yer vermeden yansıtan geleneksel belgesel fotoğraf, kurduğu temsiller açısından önemli bir disiplin olmuştur. Suriye göçü üzerinde yer alan birçok medya haberi ve fotoğrafı mültecileri farklı sıfatlarla oluşturdukları bir temsil içerisinde tanımlarken belgesel fotoğrafın Suriye göçüne ve mültecilere olan yaklaşımı önem arz etmektedir. Bu sebeple bu araştırma konusunun seçilme nedenlerinden ikincisi de belgesel fotoğraf anlamında Suriye göçündeki temsilleri anlamlandırabilmektir. Bu çalışmada belgesel fotoğrafçıların yapmış olduğu çalışmalardan seçilen fotoğraflar üzerinden betimsel bir analiz yapılmıştır. Böylelikle belgesel fotoğrafın Suriye göçüne olan yaklaşımı ve temsilleri analiz edilmeye çalışılmış ve bu yöntem yoluyla alana katkı sağlanacağı düşünülmüştür.

1.4. SINIRLILIKLAR

Araştırmanın örneklemi iki belgesel fotoğrafçının yapmış olduğu fotoğraf projeleri üzerinden şekillenmiştir. Çalışmanın daha derinlikli olması açısından seçilen fotoğrafçıların birisi yerli (Kerem Yücel) diğeri ise yabancı (John

Stanmayer) olarak seçilmiştir. Bunun yanı sıra seçilen fotoğrafçıların ortak özellikleri şu şekildedir;

- a) Seçilen fotoğrafçıların hepsi belgesel fotoğraf ekolüne bağlı olmakla birlikte belgesel fotoğraf ajanslarından birinde görev almaktadır.
- b) Fotoğrafçıların yapmış olduğu fotoğraf projeleri Suriye göçünü ve mültecileri anlatan ve Türkiye Cumhuriyeti sınırları içerisinde yapmış oldukları projeler ile sınırlıdır.
- c) Araştırmada yer alan yerli ve yabancı fotoğrafçıların yapmış oldukları projelerden rastgele 10'ar adet fotoğraf seçilerek incelenmiştir. Analiz kısmında her fotoğrafçının rastgele seçilmiş 10 fotoğrafı incelenerek toplamda 20 fotoğraf ile sınırlandırılmıştır.

1.5. YÖNTEM

Belgesel fotoğraf, konusunu yaşamsal gerçekliklerden alması, yaşama tanıklık etmesi, mesaj içermesi ve olağan sorunlara bir çözüm oluşturma çabası gibi temel ilkelere sahiptir ve aynı zamanda göç kavramı belgesel fotoğrafın ilgi duyduğu alanlardan biridir. Belgesel fotoğrafın bu ilkelerinden yola çıkarak belgesel geleneğinin göç kavramı ile olan ilişkisi incelenmiştir. Göç kavramının konu üzerinden nasıl ele alındığı, göçün ana karakterleri olan mültecilerin ve onların hayatlarının görsel olarak nasıl temsil edildiği, seçilen örneklem görseller üzerinden betimsel analiz metodu kullanılarak incelenmiştir. Bu çalışmada analizi yapılan belgesel fotoğraf projeleri, Suriyeli mültecilerin göç dinamiklerini ve Türkiye sınırları içerisindeki yaşamlarını ele alan iki belgesel fotoğrafçının üretmiş olduğu fotoğraflar ile analiz edilmiştir. Bu çalışmada fotoğrafları seçilmiş olan fotoğrafçılar, konuyu farklı milletlere, kültürlere ve dillere sahip kişilerin gözünden sunmak adına, yerli (Kerem Yücel) ve yabancı fotoğrafçı (John Stanmeyer) olarak seçilmiştir. Seçilmiş olan iki fotoğrafçının ortak yönleri belgesel fotoğraf geleneğinden geliyor olmaları, Suriye göçü üzerine görsel çalışmalar yapmış olmaları (Türkiye sınırları içerisinde) ve belgesel fotoğraf ajanslarından herhangi birisinin bünyesinde yer almalarıdır. Bu çalışmada yer alan yerli fotoğrafçılardan birisi olan Kerem Yücel, daha çok sosyal, kültürel ve çevre konuları üzerine yoğunlaşmış ve aynı zamanda sosyal adalet, insan hakları ve sivil nüfusun

korunması gibi konular üzerine de çalışmıştır. Suriye göçünü başından beri takip eden Kerem Yücel uzun soluklu bir proje ile bu durumu görselleştirmiştir. Agence France Presse (AFP) bünyesinde çalışmalar yapan Kerem Yücel'in 'The Guest (Misafir)' isimli çalışması Suriyeli mültecilerin gündelik hayatlarından kesitler sunarken onların hikâyelerini de izleyiciye aktarmaktadır. Seçilen yabancı fotoğrafçı olan Amerikalı fotoğrafçı John Stanmayer ise VII Photos'un kurucu ortaklarından birisidir. Çevre sorunları, savaş, göç, insan hakları, kadın hakları ve çeşitli kültürler gibi konularda çalışmaları olan John Stanmayer de Suriye'den Türkiye'ye doğru gerçekleşen göçü 'Fleeing Terror, Finding Refuge (Terörden Kaçmak ve Sığınmak)' isimli çalışmasında ortaya koymuştur. Bu projede Suriyeli mültecilerin Suriye'den Türkiye'ye olan göçünü ve ardından gelişen tabloyu görselleştirerek belgesel fotoğraf anlamında önemli bir çalışma yapmıştır. Bu bilgiler ile birlikte bu araştırmada betimsel analiz metodu çerçevesinde araştırma için seçilen iki belgesel fotoğrafçının fotoğraf üretimleri incelenmiştir. Ayrıca seçilmiş olan fotoğrafçılar ile derinlemesine görüşme yöntemi yoluyla görüşmeler gerçekleştirilmiş, Suriye göçü, belgesel fotoğraf ve fotoğraf projeleri ile alakalı mülakatlar yapılmıştır. Araştırmada iki fotoğrafçının fotoğraf projelerinden rastgele seçilen fotoğrafçıların projelerinde yer alan fotoğrafları numaralandırılarak kâğıtlara yazılmış ve içlerinden 10'ar adet kâğıt rastgele şekilde çekilmiştir. Böylelikle her fotoğrafçının projesinden 10 adet fotoğraf seçilmiştir.) olarak 10'ar fotoğraf seçilerek toplamda 20 adet fotoğraf analiz edilmiştir. Fotoğraflar üzerinden betimsel bir analiz uygulanırken içeriklerin detaylarını derin bir şekilde yansıtabilmek için seçilen fotoğraflara bazı sorular sorularak cevapları incelenmiştir. Betimsel analize yönelik sorular şu şekilde derlenmiştir. ¹

1. Konunun Değeri

- a) Fotoğrafın konusu nedir? Fotoğrafın içerisinde belirli bir olay veya hikâye tanımlı mıdır?
- b) Fotoğrafta ne gibi öğeler yer almaktadır (metin, arka plan detayları, objeler, insanlar vs.)? Fotoğrafın yorumlanmasında bu öğelerin katkısı nedir?

¹ Projede yer alan fotoğraflara yönelik sorular Doç. Dr. Gülbin Özdamar Akarçay'ın Belgesel fotoğrafın propagandacı tavrı: Afsad Fotoğraf Dergisi'ndeki işçi fotoğraflarının incelenmesi (1978-1979) isimli Yüksek Lisans tezinden derlenmiştir.

- c) Fotoğrafta göç olgusu kendini nasıl göstermektedir?
- d) Fotoğrafta göç kavramına ait simgeler kullanılmış mıdır? Kullanıldıysa bunlar nelerdir? Nasıl gösterilmiştir ve konuya etkisi nasıldır?
- e) Fotoğrafın nerede ve ne zaman çekildiğini anlatan ipuçları var mıdır?

2. Kompozisyon

- a) Fotoğrafta kompozisyon bakımından kadrajın ana konusu nerededir? Altın oran bakımından ana konu görsel düzleminde nerede yer almaktadır?
- b) Fotoğraftaki biçimsel öğeler nelerdir ve nasıl kullanılmıştır? (Örneğin; ton, doku, renk, çizgi, keskinlik, desen, perspektif, kontrast vb.)
- c) Fotoğrafçı için kadrajın içerisinde yer alan ve kesilen öğeler nelerdir?

3. Teknik

- a) **Netlik ve alan derinliği:** Fotoğrafta iyi odaklanmış net bir görüntü mü yoksa önde, ortada ya da arka planda flu/soft odak mı tercih edilmiştir?
- b) **Hareket ya da örtücü hızı:** Görüntü içinde hareket nasıl yakalanmıştır? Hareket keskin ve net bir biçimde dondurulmuş veya saptanmış mıdır? Konuya ve kompozisyona olan etkileri nelerdir?
- c) **Kullanılan ışık ya da yapay ışık:** Fotoğrafta kullanılan ışığın niteliği nedir? Harici bir ışık kaynağı kullanılmış mıdır? Fotoğraflar gece mi yoksa gündüz mü çekilmiştir?

4. Fotoğrafik yöntem ya da süreç

- a) Fotoğrafçı fotoğraftaki olaya nasıl yaklaşmıştır?
- b) Fotoğraf bir hikâyenin parçası olarak mı çekilmiştir yoksa kendi başına başarılı bir şekilde konuyu belgelemekte midir?
- c) Fotoğraf kadrajının içinde yer alan insan ya da insanlar o an fotoğraflarının çekildiğinin farkında mıdır? Objektife bakmakta mıdırlar?

- d)** Fotoğrafta tekst ya da kontekst gibi herhangi bir ilave materyal sunulmuş mudur? Sunulmuşsa fotoğrafa nasıl bir anlam katmıştır?
- e)** Fotoğraf bir mesaj içermekte midir? Fotoğrafın düz anlamı, yan anlamı nedir? Mit ve ikon olarak herhangi bir gösterge bulunmakta mıdır?
- f)** Roland Barthes'ın fotoğraf disiplini içerisinde önemli bir kavram olarak yerini alan "punctum" kavramı, fotoğrafta kendisini nasıl hissettirmektedir? Nasıl bir etki bırakmaktadır?

Yukarıda yer alan sorular seçilen fotoğrafları anlamlandırmak ve onları derinlemesine okumak anlamında önem arz etmektedir. Fotoğrafa etki eden biçim, teknik ve kompozisyon gibi öğeler fotoğrafın oluşumunda ve daha sonrasında onun anlamlandırılmasında oldukça önemlidir. Fotoğrafçının kullanmış olduğu teknik detaylar doğrudan fotoğrafın anlamına katkı sağlayan bir nitelikler. Örtücü hızı, alan derinliği gibi teknik detaylar fotoğrafı oluştururken aynı zamanda konuya ve kompozisyona da etki yapmaktadır. Fotoğrafçının kullandığı bu teknikler fotoğrafın anlamına ve etkisine de katkı sağlamaktadır. Fotoğrafçı konuyu ortaya koyarken teknikten yararlanmaktadır. Bunun yanı sıra kompozisyonun kurulumu biçim açısından önemli bir etkidir. Fotoğrafın etkisini karşı tarafa ulaştıran ana öğelerden birisi olan kompozisyon fotoğrafçının anlatmak istediğini ortaya koyduğu bölümdür. Konu seçimi, fotoğraf içerisinde yer alan öğeler, kadraj, insan duruşları, gölgeler vb. fonksiyonlar fotoğrafın kompozisyonuna etki ederken fotoğrafın okunmasında da önemlidir. Bunlara ek olarak her fotoğrafçı dünyayı kendi gözünden görmektedir ve bu durum da her fotoğrafçının farklı bir yöntem ile hareket etmesinde önemlidir. Fotoğrafçının konuya olan yaklaşımı ve konuyu işlerken uyguladığı yöntemler bu anlamda ayırt edici bir nitelik olmaktadır. Bu sebeplerden dolayı yukarıda yer alan sorular fotoğrafın daha derinlemesine incelenmesi ve okunabilmesi açısından önemli detaylar içermektedir. Buradan yola çıkarak yukarıda fotoğraflara yönelik yer alan tüm bu sorularda göstergebilim çözümleme tekniğinin düz anlam, yan anlam, mit ve ikon gibi temel araçlarından faydalanılarak fotoğraflar, bu kavramların ışığında Roland Barthes'ın göstergebilim kuramlarından yararlanılarak incelenmiştir.

2. BÖLÜM

GÖÇÜN KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ

2.1. Göç Kavramı Ve Göçün Tanımı

İnsanlık tarihi, savaş, doğal afet, ekonomi, politika, soykırım, evlilik, ticaret, gibi birçok olgu ve olayı içinde barındırmaktadır. Yaşanılan coğrafya veya ikamet edilen alan içerisinde olumsuz veya yetersiz koşullar hissedildiğinde, yer değiştirme ya da bulunduğu yerden uzaklaşma hareketi meydana gelir. Bu hareket zorunlu şartların etkisiyle olabileceği gibi daha iyi yaşam şartlarına kavuşmak gibi sebeplerden de kaynaklanabilmektedir. Göç en basit haliyle insanların, yaşamlarını sürdürdükleri yerden ayrılıp ekonomik, siyasi ya da doğa olaylarının etkisiyle, coğrafi olarak yer değiştirmesi hareketi olarak tanımlanabilir(Toros, 2008: 9).

Göç olgusu üzerinde sebepleri ve sonuçları ile birçok tanımlama yapılmaktadır. Uluslararası Göç Örgütü (bundan sonra IOM)'nün, yayınlamış olduğu Göç Terimleri Sözlüğünde ise göç: Uluslararası bir sınırı geçmek veya bir devlet içinde yer değiştirmek. Süresi, yapısı ve nedeni ne olursa olsun insanların yer değiştirdiği nüfus hareketleri olarak tanımlanmıştır (IOM, 2019). Göç kimi zaman kalıcı kimi zaman ise geçici bir süreliğine gerçekleşebilmektedir. Bir sosyal bilimci olan Everett S.Lee (1966: 49) ise göçü, kalıcı bir şekilde gerçekleşen ya da yarı kalıcı bir şekilde gerçekleşen bir yer değiştirme hareketi olarak tanımlamıştır. Göç kavramını tanımlanırken mekânsal ve yaşamsal değişkenler gibi etki unsurları göz önünde bulundurulmuştur. Özer (2004: 11)'e göre, göç, coğrafi mekân değiştirme sürecinin kültürel, sosyal, siyasi ve ekonomik yönleriyle toplumun yapısını değiştiren nüfus hareketleridir.

İnsanlık tarihi kadar eski bir olgu olan göç dünya tarihi süresince farklı şekillerde gerçekleşmiştir. Göç, bazı zamanlar aynı ülke içerisinde kısa ve uzak mesafeler arasında gerçekleşen yer değiştirme hareketiyle tezahür edebildiği gibi bazen de uluslararası bir hareketliliğin gerçekleştiği bir olgu olarak görülmüştür. Göç kavramı özünde sosyal bir yer değiştirme hareketi olarak tanımlansa da ekonomik ve kültürel olarak da yaşamın tüm dinamiklerine etki eden bir araç olmuştur (Aslangiri, Sayın ve Usanmaz, 2016: 2).

Göç hareketleri yalnızca bir bireyin ya da bir grubun yer değiştirme hareketinden ibaret değildir. Göç eden birey ya da gruplar yalnızca fiziksel bir yer

değişimin yanında kültürel birikimleri ve gündelik yaşam birikimlerini de göç ettikleri yere taşırlar ve göç ettikleri yerde gündelik hayat ilişkilerini, kültürel pratiklerini kısacası sosyal hayatın getirdiği tüm ilişkileri yeniden oluştururlar.

2.1.1. Göçe Etki Eden Faktörler ve Göçün Sebepleri

Dünya üzerinde yaşayan tüm canlılar birtakım temel ihtiyaçlara sahiptir. Bu durum insanlık için daha karmaşık ve detaylı bir şekilde ele alınabilmektedir. McNeill (1986) göç kavramının birçok canlı türünde var olduğu gibi insanlar için de doğal bir olay olduğunu belirtmiştir. İnsanlık dünya üzerinde var olduğundan beri kendini ve gelecek neslini korumak, temel ihtiyaçlarını gidermek ve mevcut durumunu geliştirmek gibi reflekslere sahip olmuştur. İnsanlar barınma, beslenme, güvende hissetme, eğitim, coğrafi konum, ekonomik faktörler gibi sebeplerin eksikliğinden dolayı yaşadıkları yerleri terk etme ve farklı mekânlara doğru hareket etme zorunluluğu hissetmiştir. Göç hareketinin başlangıcının insanın yaşıyor olduğu mekânın onu zorlamaya başladığında ortaya çıkmaktadır (Marshall, 2005: 685). Bu zorlama coğrafi, ekonomik, politik ve iklim sebepli olarak düşünülebilmektedir. Marshall (2005: 685) her ne kadar mekânın insanı zorladığı bir durumdan bahsetmiş olsa da burada mekânın yalnızca coğrafi bir zorlaması söz konusu değildir. Bu zorlama coğrafi, ekonomik, siyasi ve sosyal sebeplerden dolayı kaynaklanabilmektedir.

Dünya tarihine ve günümüze bakıldığında göç hareketlerinin bazen doğal afetler, bazen salgın hastalıklar bazen ekonomik ve siyasi sebeplerden dolayı gerçekleştiğini görmek mümkündür. İnsanlık tarihi boyunca gerçekleşen göçlerin sebebi eşit olmayan bir biçimde dağıtılan ekonomik fırsatlardan faydalanma isteğinin ya da devlet gibi birtakım erk mekanizmalarının uygulamış olduğu sürgün, savaş gibi vb. olaylardan kaçma isteğinin sonucu olarak açıklamak da mümkündür (Kaygalak,2009: 9). Bir diğer yandan insanlar yaşıyor oldukları mekânın kendileri için uygun olmadığını düşünerek hayat standartlarını yükseltmek, daha iyi bir eğitim almak ya da ekonomik anlamda daha iyi fırsatları yakalamak gibi sebeplerden dolayı göç edebilmektedir.

Göç hareketinin sebepleri olarak birçok itici ve çekici etkenler sıralanabilir. Mültecileri bulunduğu mekândan farklı bir mekâna göç etmeye zorlayan itici faktörler arasında; çevresel, demografik, ekonomik nedenler ve siyasi baskılar

örnek olarak gösterilebilir (Aydemir ve Şahin, 2018: 126). Diğer yandan çekici faktörler de göçmenleri bulunduğu mekândan farklı bir mekâna göç etmesine sebep olabilmektedir. Çekici faktörler ise daha iyi bir eğitim, ekonomik ve sosyal fırsatlar gibi göçmenlerin kendi yaşam standardını yükseltmek için istek uyandıran etkenleri içermektedir.

Göç kavramı ter bir coğrafyaya ya tek bir ülkeye ait bir olgu olmamakla birlikte insan yaşamının olduğu her coğrafyada gerçekleşmesi kaçınılmaz bir durumdur. Göç hareketlerinin ortaya çıkmasına sebep olan faktörler tüm dünya ülkelerinin birçoğunda aynı özelliklere sahiptir (Koçak ve Terzi, 2012: 165).

2.1.2. Göç Türleri

Göç hareketlerinin temelinde siyasi, sosyal, ekonomik ya da doğal afetler gibi durumlar yer almaktadır. Göç hareketlerini gayesine, sebeplerine, nasıl gerçekleştiğine, göç eden kitle ya da birey özelliklerine göre sınıflandırmak mümkündür (Adıgüzel, 2019: 21).

Göç hareketleri belli durumlara göre birbirinden farklılaşmaktadır. Bazı araştırmacılar göç kavramını göçün biçimine ve süresine, yoğunluğuna göre sınıflandırma yaparken bazı araştırmacılar da göç eden insanın istekliliği ya da zorunluluğu üzerinden bir sınıflandırma yapmıştır (Taş, 2013: 4).

Göç çalışmaları literatürüne bakıldığında göç hareketlerinin temelde iki farklı şekilde gerçekleştiği şeklinde genel bir görüş bulunmaktadır. Bu göç hareketlerinden birisi daha iyi yaşam standartlarına ulaşmak, ekonomik olarak fırsat yakalamak, kariyer hedeflerini gerçekleştirmek gibi sebeplerden dolayı bireylerin hayatını sürdürdüğü yerleri terk edip farklı yerlere göç etmesidir. Bu göç hareketi zorunlu bir hareket olmayıp tamamen bireyin kendi yaşam standardını yükseltme istediği alakalı bir durumdur. Göç çalışmaları literatüründe bu durum gönüllü göç olarak tanımlanmıştır. Göç hareketlerinin sınıflandırılmasının temelinde yer alan bir diğer göç hareketi ise zorunlu göç olarak bilinmektedir. Siyasi sebepler, sürgün, savaşlar, doğal afetler ve salgın hastalıklar, nüfus mübadelesi gibi sebeplerden dolayı bireylerin ya da kitlelerin bulundukları yerden kendi iradeleri dışında başka bir yere zaruri olarak göç etmeleri zorunlu göç kavramını açıklamaktadır. IOM'ye göre zorunlu göç: "Doğal ya da insan yapımı nedenlerden dolayı içerisinde yaşama

ve refaha yönelik tehditleri de içeren bir zorlama unsuru bulunan göç hareketidir.” şeklinde tanımlanmıştır.²

Göç türlerini sınıflandırmadaki bir diğer görüş ise göç edilen mekânın uzaklığı ve sınırları ile alakalıdır. Bu görüşe göre göç hareketleri ülke içerisinde herhangi bir mekâna ya da bulunulan ülkenin dışına doğru olabilmektedir. Göç hareketleri ülke sınırları içerisindeki bir mekândan yine ülke içerisinde yer alan başka bir mekâna doğru yapılması “iç göç” olarak tanımlanırken “dış göç” bulunulan ülke sınırlarının dışına doğru gerçekleşen göç hareketleri, farklı bir ülkeye göç etme eylemleri olarak tanımlanmıştır. İç göçler genelde kısa mesafeli göçlerdir ve sanayi merkezlerine doğru bir akışın yaşandığı bir göç türüdür.

Faist (2003: 82) göç tiplerinin ortaya çıkarmada beş farklı etkenin varlığından söz etmektedir. Bunlar alan, zaman, boyut, neden ve yasal durum olarak ele alınabilmektedir. Faist (2003: 83) göç tiplerinin ayrımını beş farklı şekilde kategorileştirmiştir fakat bu kategorileri göçün tüm dinamiklerini göz önüne alınırsa buna başka etkenler de eklenebilmektedir. Örneğin; göçmen özelliği, son yerleşim yeri vb. gibi etkenlerden bahsedilebilmektedir (Adıgüzel, 2019: 22).

Göç Kriteri		
Alan	İç Göç	Dış Göç
Zaman	Geçici	Sürekli
Amaç	Ekonomik	Ekonomik değil.
Neden	Zorunlu	Gönüllü
Boyut	Bireysel	Kitlesele
Yasal Durum	Yasal	Yasa Dışı

Tablo 1: Faist’in Göç Tiplerine Etki Eden Beş Unsuru

Petersen(1958) ise göç çalışmaları ile ilgili görüşlerini ortaya koyduğu A General Typology Of Migration isimli makalesinde göç olgusunu beş farklı şekilde sınıflandırmıştır. Petersen (1958: 258-260), ilkel göçler, zorlama (gayri iradi,

² IOM Uluslararası Göç Örgütü, Göç Terimleri Sözlüğü, İstanbul, 2019, (Çevirimiçi) http://www.goc.gov.tr/files/files/goc_terimleri_sozlugu.pdf, 14 Haziran 2019.

zoraki) göçler, yönlendirilmiş göçler, serbest göçler ve kitlesel göçler olmak üzere beş tip göç hareketinin olduğunu savunmuştur.

İlkel Göçler: Doğal şartların etkisiyle gerçekleşen göç hareketleri ifade etmektedir. İlkel göç kavramı doğal afetler, kuraklık, sel felaketleri ve iklim değişiklikleri gibi doğa koşullarının etkisiyle toplu göçlerin yaşanması durumunu kapsamaktadır. Bu göç türünde siyasal, sosyal ya da ekonomik bir etken ya da baskı bulunmamaktadır. Göç hareketi tamamen doğa şartlarının elverişsizliğinden kaynaklı gerçekleşmektedir.

Zorlama Göçler: Zorlama göçler erk sahibi mekanizmanın etkisiyle oluşan göç hareketlerini ifade etmektedir. Bu göç hareketi devlet ya da devlet gücüne denk bir mekanizmaya sahip olan bir kurumun kararı ile gerçekleşmektedir. Göç hareketi göçmenlerin kendi iradesi dışında gerçekleşmektedir. Bu kavrama Kırım sürgünü, Çerkez sürgünü ya da Nazilerin uygulamış olduğu Yahudi sürgünü örnek olarak gösterilebilir.

Yönlendirilmiş Göçler: Zorlama göç kavramında olduğu gibi yönlendirilmiş göçler de erk sahibi mekanizmanın etkisi ve baskısıyla gerçekleşmektedir fakat burada göç hareketini gerçekleştirme inisiyatifi göçmenlerin iradesine bağlı bulunmaktadır. Göçmenler kendi iradelerine bağlı olarak göç etmeyi ya da bulundukları mekânda yaşamına devam etmeyi tercih edebilmektedir.

Serbest Göçler: Diğer göç hareketlerinin aksine bu göç hareketlerinde herhangi bir zorlama ve baskı ya da zorunluluk bulunmamaktadır. Serbestler göçler bireylerin ya da toplulukların özgür iradesi yoluyla gerçekleşmektedir. “Serbest göçlerde en belirleyici faktör insani ihtiyaçların karşılanmasıdır” (Nas, 2018:80). Serbest göçler, daha iyi hayat standartlarına ulaşma, eğitim tercihleri, ekonomik gelişme ve başka bir coğrafyada yaşama isteği gibi durumlarda yapılan tercihlerin sonucudur.

Kitlesel Göçler: Kitlesel göçler en basit tanımıyla bir mekândan başka bir mekâna olan toplu göç hareketlerini ifade etmektedir. Serbest göçlerin sonucunda

az sayıdaki bireyler göçtükleri yerleri tecrübe ederek daha sonradan göçen çok sayıdaki gruplara öncülük yapmaktadır. Böylelikle kitlesel göçlere zemin sağlanmaktadır. Kitlesel göçler serbest göçlerin bir sonucudur (Petersen, 1958: 258-260). Kitlesel göçlerin yaygınlaşmasında transit geçiş yollarının, lojistik imkânların, ulaşımın ve iletişim teknolojisinin ivme kazanmasının büyük etkisi vardır.

2.1.3. Göçmen Mülteci ve Sığınmacı Kavramları

Farklı nedenlerinden dolayı gerçekleşen göç hareketleri sonucunda bireyler göçmen, mülteci ve sığınmacı olarak isimlendirilmektedir. Göç etme sebebi ve statüsü gereği göç eden bireyler ya da gruplar göçmen, mülteci, sığınmacı, şartlı mülteci ve vatansız gibi kavramlarla adlandırılmaktadır. Günümüzde göçmen, mülteci ve sığınmacı gibi kavramlar birbiri yerine kullanılmaktadır fakat bu doğru bir kullanım değildir. Bu kavramları birbirinden ayıran belirli özellikler bulunmaktadır. Bu birbirinden farklı her bir kavram farklı bir içeriğe ve kapsamında yer alan bireyler de farklı haklara sahip olmaktadır (Çöllü,2018: 237). Birleşmiş Milletler (bundan sonra BM) raporlarında yayınlanan verilere göre, 2000 senesinde dünyada 174,7 milyon kişi uluslararası göç hareketlerinin içerisinde yer almıştır ve bu sayının da yaklaşık olarak 15,8 milyonunu mülteciler oluşturmaktadır. Yine 2002 yılında 185 milyon kişi, çeşitli sebeplerden dolayı en az bir sene doğduğu ülkenin dışında yaşamak zorunda kalmıştır (Castles ve Miller, 2008: 8).

Göçmen: Dünyaca kabul görmüş net bir göçmen kavramı bulunmamaktadır. En basit tabiriyle göçmen, herhangi bir sebeple bir ülkeden başka bir ülkeye göçen kişi olarak tanımlanabilir. Göçmen terimi genellikle bireyin kendi inisiyatifiyle gerçekleşen daha iyi yaşam standartlarına erişme, maddi ve manevi durumlarını geliştirme gibi sebeplerden dolayı bilinçli bir şekilde farklı bir ülkeye doğru hareket eden bireyler için kullanılmaktadır. TDK göçmen kavramını kendi ülkesinden ayrılarak yerleşmek için başka ülkeye giden kimse olarak tanımlanmıştır (TDK, 2019).

IOM yayınlamış olduğu Göç Terimleri Sözlüğü'nde göçmen teriminin kişisel rahatlık gayesiyle ve dışarıdan herhangi bir etkinin bulunmadığı bireyin

kendi isteği ve seğimiyle göç etmeye karar kıldığı durumları içerdiği belirtmiştir (IOM, 2019). Haliyle göçmen terimi maddi, manevi ve sosyal statülerini daha iyi bir yere taşımak isteyen bireylerin ya da aile fertlerinin bulunduklarılkeden başka birlkeye olan hareketlerini ifade etmektedir.

Mülteci: Bireylerin birçok ve çeşitli sebeplerdentr baskı ve tehditten kaçarak ya da sürgün edilerek farklı birlkeye hareket etmek durumunda kalması Dünya tarihinin eski dönemlerinden beri devam etmektedir. Mülteci terimini göçmen teriminden ayıran unsur bireylerin bulundukları yerden kendizgr iradeleri ile değil, belli koşulların baskısı ya da tehdidi ile g etmek zorunda kalmalarıdır. 1951 Cenevre Sözleşmesi'ne ve 1967 yılında yapılan protokol ile yeniden düzenlenen tanıma göre mülteci; ırkı, dini, tabiiyeti, belli bir toplumsal gruba mensubiyeti veya siyasi düşünceleri sebebiyle zulme uğrayacağından haklı sebeplerle korktuğu için vatandaşı olduğulkenin dışında bulunan ve bulkenin korumasından yararlanamayan, ya da söz konusu kaygı sebebiyle, yararlanmak istemeyen veya söz konusu korku nedeniyle dönmek istemeyen kişidir.

TDK'ya göre ise mültecinin tanımı sığınmacı olarak belirtilmiştir. Fakat uluslararası tanımlara göre mülteci ve sığınmacı arasında belli farklar bulunmaktadır. Türk hukuk sistemi içerisinde yer alan mülteci tanımı BM'ye göre farklılık göstermektedir. Türk hukuk sistemi mevzuatına göre mülteci; Avrupa'da meydana gelen olayların etkisiyle ırkı, dini, milliyeti, belirli bir toplumsal grubayeliği veya siyasi düşünceleri nedeniyle baskıya uğrayacağından haklı olarak korktuğu için vatandaşı olduğulke dışında bulunan ve vatandaşı olduğulkenin himayesinden yararlanamayan veya korku sebebiyle yararlanmak istemeyen veya korkusundan dolayınceden ikamet ettiğilkeye dönmek istemeyen kimse olarak tanımlanmıştır (Türkoğlu, 2011: 104).

Kısacası mülteci bulunduğulkeden bir baskı ya da tehdit etkisiyle farklı birlkeye göç ederek olkeye sığınan ve olke tarafından sığınmacı olarak kabul görmüş kişi olarak tanımlanmıştır. Sığınmacı ise ikamet ettiğilkeden tehdit ve baskı yüzünden ayrılarak başka birlkeye göç etmiş fakat hukuki olarak henüz kabul görmemiş, geçici koruma altında hayatına devam eden bireyi ifade etmektedir.

Sığınmacı: İkamet ettiği ve vatandaşı olduğu bir ülkeden zulüm gören ya da zulüm görme korkusu taşıyan, şiddet, savaş gibi olaylar sebebiyle hayatı tehlikeye giren ve bu sebeplerden ötürü başka bir ülkeden mülteci hakkı talep eden kişi olarak tanımlanabilir. IOM'nin tanımına göre sığınmacı; “Zulüm ya da olumsuz etkilerden korunmak amacıyla, kendi ülkesi dışında yer alan başka bir ülkede güvenli bir yaşam arayışında olan ve ilgili ulusal ya da uluslararası belgeler çerçevesinde mültecilik statüsüne ilişkin yaptığı başvurunun sonucunu bekleyen kişi”dir. Zaman zaman sığınmacı ve mülteci kavramlarının karıştırılıp birbirleri yerine kullanıldığı görülmektedir. Birleşmiş Milletler Mülteciler Yüksek Komiserliği (bundan sonra BMMYK), mülteci statüsü elde etmek için başvuruda bulunan ve statüyü elde eden kişiyi mülteci olarak tanımlamış ve bu kararın sonucu bekleyen kişiler için ise sığınmacı olarak tanımlamıştır.

2.2. Göç Kuramlarına Genel Bir Bakış

Göç kavramı birçok disiplin açısından ilgi görmüş ve üzerine çalışma yapılan bir kavram olmuştur. Göç kavramını açıklamak için yapılan ilk çalışmalar iktisatçılar, coğrafyacılar ve daha sonraki zamanlarda ise sosyologlar tarafından yapılmıştır (Şimşek, 2018: 16).

Göç kavramı ile alakalı ilk sistemsal çalışma örneği E.G.Ravenstein'in 1885 yılında ortaya koyduğu “Göç Kanunları” isimli çalışmasıdır. Ravenstein (1885)'in yapmış olduğu bu çalışma göç kavramı ile ilgili çalışmalar için bir başlangıç noktası olmuştur. Ravenstein (1885)'in bu çalışmasının ardından ilerleyen yeni çalışmalar ile bu çalışmanın eleştirisi, açıklanması ve yeni göç kavramı teorilerinin geliştirilmesi adına farklı ve yeni teoriler, kuramlar ortaya çıkmıştır.

Hagen – Zenker (2008) göç etme kararına etki eden faktörleri mikro, mezo(orta) ve makro faktörler olarak ele alarak bu faktörlerin göç hareketinin sonucuna etki edeceğini belirtmiştir (Hagen – Zenker, 2008: 18-19). Hagen – Zenker (2008)'in göç teorilerine etki eden ve teorileri sınıflandırmada yapmış oldukları ayrımı 2 numaralı tabloda görmek mümkündür. Bu çalışmalar genel hatları ile bu bölümde incelenecektir.

Göç Teorileri		
Mikro Düzey Kuramlar	Mezo (Orta) Düzey Kuramlar	Makro Düzey Kuramlar
Ravenstein'in Göç Kanunları	Yeni Ekonomi Göç Kuramı	Hareketlilik Geçiş Kuramı
Kesişen Fırsatlar Kuramı	Ağ (Network) Kuramı	Neo-Klasik Macro Göç Kuramı
Göç Çekim Kuramı	Sosyal Sermaye Kuramı	Denge Kuramı
İtme - Çekme Kuramı	Kurumsal Kuram	Dünya Sistemi Kuramı
Neo - Klasik Mikro Göç Kuramı	Kümülatif Nedensellik Kuramı	Göç Sistemleri Kuramı
Davranışsal Kuram	Petersen'in Göç Türleri	Parekh'in Göç Kuramı
Sosyal Sistemler Kuramı		Toplumsal Uyum Kuramları
Yaşam Döngüsü Kuramı		İkili Emek Piyasası Kuramı
		Uluslararası Göç Kuramı

Tablo 2: Hagen – Zenker (2008)'in Göç Teorileri Sınıflandırması

Ravenstein'in Göç Kanunları

Göç kavramı ile ilgili yapılan ilk sistemli çalışma Ravenstein'in 1885 yılında ortaya koymuş olduğu Göç Kanunları (The Laws of Migration) isimli makaledir. Ravenstein (1885) yapmış olduğu bu çalışmada göç kavramının kurallarını ortaya koymuştur. Ravenstein'in Göç Kanunları isimli makaleyi yazmasındaki amaç “göç hareketlerinin herhangi bir kesin kuralla bağının olmadığını” savunan Dr. William Farr'ın görüşleri çürütmek ve göç hareketlerinin genel geçer kurallarını tespit etmektir. Ravenstein, 1871 ve 1881 yıllarında İngiltere'de yapılmış olan nüfus sayımı istatistiklerinden faydalananarak verilerini bu çalışmalar üzerine kurmuş ve bu verilerden yararlanarak yedi göç kanunu belirlemiştir. Ravenstein (1885)'in belirlemiş olduğu yedi göç kanunu şu şekildedir:

Göç ve mesafe: Göçmenlerin birçoğu sadece kısa mesafeli bir göç hareketi gerçekleştirir. Bu kısa mesafeli göç hareketi, göç edilen mekânlarda göç dalgalarını tetikleyen bir role sahiptir. Böylece göçmenleri kendine doğru çeken büyük sanayi ve ticaret merkezleri yönüne doğru göç akımları ortaya çıkmaktadır.

Göç ve basamakları: Endüstri ve sanayi gelişiminin artmasıyla ve bunun sonucunda bir kentte meydana gelen ekonomik büyümenin etkisiyle kente yakın

olan yerlerdeki kişiler hızla bu kente göç ederler. Bu sebeple kent çevresinden kente olan göçün sonucunda kırsal alanlardaki nüfus sayısında bir seyrelme meydana gelmektedir fakat bu seyrelme de farklı ve uzak yerlerden gelen göçmenler tarafından doldurulmaktadır. Bu döngü basamaklı bir şekilde bütün ülkeye bu şekilde yayılmaktadır. Kırsal alanlardan kente göçen kişilerin yerine gelen göçmenler de bir sürfe sonra kentin çekici faktörleri sebebiyle kente göç edecek ve yerleri yeniden uzak yerlerden gelen göçmenlerce doldurulacaktır. Böylece göçmenleri kendisine çeken endüstri ve sanayi kentindeki göçmen sayısı yerli sayısına göre artış içerisinde olacaktır.

Adıgüzel (2019), Ravenstein'in ortaya koymuş olduğu bu göç kanunlarından ikincisinin, birinci kanunu hem desteklediği hem de açıkladığını belirtmiştir. Ravenstein (1885)'in birinci ve ikinci kurallara bahsetmiş olduğu kısa mesafeli göç kuralları birinci göç tipi olarak isimlendirilmiştir. Bundan sonraki kurallar ise ikinci göç tipini oluşturmaktadır ve uzun mesafeli göçlerle ilişkilidir.

Yayılma ve emme süreci: Ravenstein(1885) göç kavramının bir başına amaç taşımadığını kişilerin yalnızca göç etmek için yer değiştirmediklerini savunmuştur. Göçmenlerin göç etmekteki amacı göç ettikleri sanayi ve ticaret merkezlerinden kendi payına düşen getiriye elde etmektir. Göç hareketlerinin nihayetinde oluşan yayılma süreci hem de bu yayılmayı yutan süreç, uyum içerisinde ilerlemektedir. Böylelikle hem sanayi ve ticaret merkezleri gelişmekte olan ekonomisine iç gücü sağlayabilecektir hem de bu merkezlere göç eden göçmenler de göç hareketleri sonucunda gelişen ekonomik durumdan payına düşeni alacaktır.

Göç zincirleri: Ravenstein(1885) göç hareketleri zamanla zincirleme bir hal aldığını ve göç edilen merkezlerin de aynı zaman da göç verdiğini belirtmiştir. Ravenstein'in göç zinciri kanunu yorumlayan Çağlayan (2006) 'a göre her göç dalgası bir başka göç dalgasının tetikleyici durumundadır ve bir kez başladığında bitmeyen bir döngü halini alan hareketlerden oluşmaktadır.

Doğrudan göç: Ravenstein(1885) oluşturmuş olduğu göç kanunlarının ilk dört kanununda basamaklı bir şekilde ilerleyen göç hareketlerinden bahsetmiştir. Doğrudan göç kanunu ise basamaksız bir şekilde doğrudan gerçekleşen bir göç

hareketidir. Doğrudan göç aynı zaman da uzun mesafeli bir göç türüdür. Göçmenler, gelişmiş sanayi ve ticaret kentlerine doğru hareket ederek doğrudan bu kentlerde yeni bir yaşam kurmayı tercih etmektedirler.

Kır-kent yerleşimcileri farkı: Ülkenin kırsal kesimlerinde yaşayan kişiler ile kent merkezlerinde yaşayan kişiler kıyaslandığında kent merkezinde yaşayan yerli halk daha az göç etme eğilimine sahiptir. Ravenstein'a göre kente olan göçler kentte yaşayan yerli halkın yer değiştirmesinde çok fazla bir rol oynamamaktadır fakat kırsal kesimden başka bir kırsal kesime yapılan göç hareketleri, orada yerli halkı yerinden hareket ettirme ve orada göç dalgaları yaratma potansiyeline sahiptir.

Kadın erkek farkı: Ravenstein'ın yedinci ve son göç kanunu cinsiyet ile alakalıdır. Ravenstein, bu kanununda kadınların erkeklere kıyasla daha fazla göç etme eğilimine sahip olduğunu savunmuştur. Ravenstein, daha sonra kaleme aldığı 1889 senesinde yayımladığı makalesinde ise kadınların kısa mesafelerde erkeklere göre daha fazla göç etme eğilimine sahip olduğunu yinelemiş ve bir de buna ekleme yapmıştır: Erkekler uzun mesafeli ve uluslararası göç hareketlerine daha fazla katılım göstermekle birlikte daha yüksek bir göç etme eğilimi taşımaktadırlar (Yalçın, 2004: 25).

İtme – Çekme Kuramı

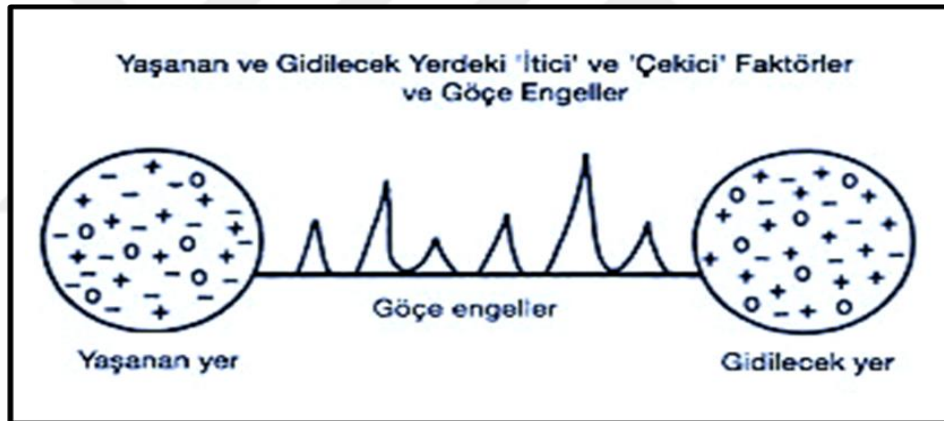
İtme – çekme kuramının temelini oluşturan ilk çalışma, 1966 senesinde Everett Lee'nin tarafından kaleme alınan Bir Göç Teorisi (A Theory of Migration) isimli makaleyle ortaya çıkmıştır. Daha sonraki senelerde ise itme-çekme kuramı üzerine çalışan farklı sosyal bilimciler tarafından bu kurama katkılar yapılmıştır ve böylece itme-çekme kuramı farklı sosyal bilimcilerin katkılarıyla geliştirilmiştir. Fakat çeşitli kuramcılar tarafından yapılan katkılar bu kuramın orijinalliğini bozmayıp Lee'nin ortaya koymuş olduğu ilk formülizasyonu korumuşlardır (Aydemir ve Şahin, 2017:364).

Lee (1966)'nin ortaya koymuş olduğu kuramında, göç kavramına dikkat çekmiş fakat göçmen kavramının da ihmal edilmemesi gerektiğini belirtmiştir. Lee (1966) 'nin kuramına göre hem ikamet edilen konumda hem de göç hareketinde bulunan konumda itici ve çekici etkenler bulunmaktadır. Lee oluşturmuş olduğu

itme – çekme kuramında göç hareketlerine etki eden itici ve çekici faktörleri üzerine çalışarak göçe etki eden dört temel faktör belirlemiştir (Lee, 1966: 49-50). Ona göre göç hareketinin başlamasına sebep olan dört temel etken vardır:

- a) Yaşanılan yer ile alakalı faktörler
- b) Göç edilmesi düşünülen yer ile alakalı faktörler
- c) Engeller
- d) Kişisel faktörler

Lee (1966) 'nin belirlemiş olduğu bu dört faktör, onun itme-çekme kuramının temel işleyiş prensibini ortaya koymaktadır. Lee (1966: 49), bir göç hareketinin oluşabilmesi için yaşanılan yer (menşe ülke) ve göç edilecek yer (hedef ülke) arasında sayısız itici ve çekici etkenin varlığından bahsetmektedir. Bu faktörler hem menşe ülkede hem de hedef ülkede bir arada bulunmaktadır (İnce, 2019:2586).



Tablo 3: Köken ve Varış Faktörleri ile Göç Etmede Araya Giren Engeller

Lee (1966: 50), tabloda yer alan çekici faktörleri artı (+), itici faktörleri eksi (-) ve tüm bireyler için eşit değerde olan ve göç hareketine dair herhangi bir olumlu ya da olumsuz değer taşımayan nötr faktörleri ise sıfır (0) sembollerini kullanarak açıklamıştır. Göçe engel durumlar ise göç hareketi sürecinde karşılaşılan yol engelleri, yetersiz lojistik imkânlar ya da göç hareketine etki eden birtakım siyasi ya da ekonomik etkenlerdir. İtme – çekme kuramına göre bireylerin yaşadıkları yerden göç etmesine etki eden etkenler bulunmaktadır. Bunlar potansiyel göçmenlerin yaşadıkları yerden kaynaklanan itici etkenler olabildiği gibi göç edilecek olan yerin göçmenler için çekici etkenlere sahip olmasından da kaynaklanabilmektedir. Fakat itici ve çekici etkenler her göçmen için sabit yere

sahip değildir. İtici ve çekici faktörler her göçmen için aynı düzeyde etkileyici ve önemli olmamaktadır. Çünkü her göçmenin kendi ihtiyaçları farklılık göstermektedir ve her göçmen için itici ve çekici faktörler göçmenin kendi ihtiyaçlarına göre şekillenmektedir. Göçmenler ya da potansiyel göçmenler bu itici ve çekici faktörleri kendi süzgeçlerinden geçirerek artı(+) ve eksi (-) hesabı yaparak göç hareketine karar verir. Lee'ye göre göç, artıların ve eksilerin matematiksel hesabından çıkan bir neticeden ibaret olmamakla birlikte göç hareketinin temelini başlatan ilk aşamayı oluşturmaktadır (Çağlayan, 2006: 75).

Kesişen Fırsatlar Kuramı

Göç sosyolojisi ile alakalı olarak ortaya konmuş bir diğer göç kuramı da kesişen fırsatlar kuramıdır. İtme-çekme kuramına benzeyen bir biçimde göç olgusunun dinamiklerini tanımlayan kesişen fırsatlar kuramı Samuel A. Stouffer'ın 1940 yılında ortaya koyduğu Kesişen Fırsatlar ve Uzaklıkla İlgili Bir Teori (Intervening Opportunities: A Theory Relating Mobility and Distance) isimli çalışmasında geliştirilmiş bir göç kuramıdır.

Stouffer'ın kesişen fırsatlar kuramında göç olgusu bir mesafe sorunu olarak ele alınmıştır. Bu kurama göre teorik olarak deneysel hareketlilikle mesafe arasında gerekli olan herhangi bir ilişkiye ihtiyaç olmadığı savunulmaktadır. Kramcı bu çalışmasında, göç için tercih edilen mekânla yaşanan mekân arasında bulunan mesafeyi, diğer faktörlerden daha çok önemsemiştir (Tunç, 2018: 31). Stouffer (1940)'e göre göç hareketinin varış yeri olan mekândaki gelişmişlik düzeyi ve oranı kuşkusuz önemli bir etkidir ancak bireyin hedef mekânına göç hareketinin etki edecek olan asıl faktör, yol alacağı mesafedir. Mesafenin kısalığı ve uzunluğu göçe etki eden önemli bir etkidir. Mesafe etkeninin bu kadar çok önemli olmasının sebebi ise göç eden bireylerin göç hareketleri esnasında üstesinden gelmesi gerekli olan problemlerin, mesafenin uzunluğu ile doğru orantılı olmasıdır. Kesişen fırsatlar kuramına göre göç edilen mesafe arttıkça göç eden bireylerin karşılaşacağı zorluklar ve problemler artacaktır. Aynı şekilde göç edilecek olan mesafe azaldıkça hedef kente olan göç etme potansiyeli artacaktır. Bu sebeple mesafe göçün en büyük belirleyeni olarak karşımıza çıkmaktadır (Kovucu, 2016: 11).

Kent merkezlerinin potansiyel göçmenleri kendine çekme etkilerinin göç mesafesi ile birlikte değerlendirilmesi gerektiğini belirten Stouffer (1940), kesişen fırsatlar kavramını ortaya atmıştır. Özcan bu kuramı şu şekilde yorumlamıştır;

“Eğer bir birey X bölgesinden Y bölgesindeki bir eve taşıyorsa, Y bölgesinde bu bireyin doldurabileceği daha önceden oluşmuş açık bir pozisyonun bulunması gerekir. Bireyin geldiği Y bölgesinde doldurmakta olduğu pozisyon ve bu bölgenin herhangi bir yerinde doldurabilecek olduğu halde doldurmadığı benzer pozisyonların tümü “fırsatlar” olarak adlandırılmıştır. Daha önce bulunduğu X bölgesindeki evine, hâlihazırda Y bölgesinde doldurduğu pozisyondan daha yakın olan benzer pozisyonlar ise “kesişen fırsatlar” olarak tanımlanmıştır (Özcan 2016: 190).

Bu çerçevede kesişen fırsatlar kuramının göç çalışmaları için önemli faydası, göç mesafesinin uzunluğuna ya da kısalığına bağlı olarak göç hareketi sırasında çıkabilecek zorlukları göz önüne alarak göçü değerlendirmesidir (Çağlayan, 2006: 77).

Göç Çekim Kuramı

George Kingsley Zipf tarafından geliştirilen göç çekim kuramı ise tıpkı kesişen fırsatlar kuramında olduğu gibi göç hareketini açıklama da mesafe durumunu ön plana çıkartmış ve göç hareketinin yoğunluğunun yaşanılan mekân ve hedef mekân arasındaki mesafeyle alakalı olduğunu savunmuştur. Fakat kesişen fırsatlar kuramı ile farklı bir sistematığe sahiptir. “Stouffer’in belli bir mesafeye giden bireylerin oranı, o mesafedeki fırsatların sayısı ile orantılı, araya giren fırsatların sayısı ile ters orantılı olduğu yaklaşımı yerine nüfusun büyüklüğü ve mesafe ile bir orantı kurmaktadır” (Şimşek, 2018: 20). Zipf (1946: 677-686) “Şehirlerarası İnsan Hareketliliği” başlıklı göç çekim modelinde göçü bir mekândan başka bir mekâna göç eden bireylerin sayısal toplamı yaşanılan mekân ile hedef mekân arasındaki mesafenin bir fonksiyonu olarak açıklamıştır.

Zipf (1946), iki mekân arasındaki göç hareketinin yoğunluğunun, gidilecek olan hedef mekânın nüfus çokluğuyla doğru orantılıyken, iki mekân arasındaki mesafeyle ters orantılı olduğunu savunmuştur. Bu açıdan bakıldığında Zipf’in göç modeline göre uzak mesafelerin işgücü hareketliliğini azaltacak bir şekilde göç hareketi üzerinde etkili olduğu söylenebilmektedir (Aktaş, 2015: 200).

Neo-Klasik Ekonominin Mikro Göç Kuramı

Göç hareketlerini açıklamada ekonomiyi ve ekonomik ilişkileri göçün önemli bir belirleyicisi kılan bu kuram Lewis (1954), Todaro (1969) ve Harris ve Todaro (1970) gibi isimlerin katkılarıyla geliştirilmiş bir kuramdır.

Neo-klasik ekonominin mikro göç kuramına göre hem iç göçün hem de dış göçün sebebi göç ve emek konularındaki arz ve talep dengesi üzerinde ortaya çıkan coğrafi konum farklılıklarından kaynaklanmaktadır (Özcan 2016:196). Buna göre aslında göç hareketinin sebebi emek ve iş gücünün karşılığında kazanılan ücretlerin farklılığından kaynaklanmaktadır. İş gücü fazlalığına sahip ve artık değer üreten ülkelerde iş gücü ücretleri düşük seviyelerde bulunmaktadır fakat kısıtlı bir iş gücü piyasasına sahip olan ülkelere ücretler diğer ülkelere göre daha üst seviyede bulunmaktadır. Neoklasik ekonominin mikro kuramına göre; akılcı yaklaşan birey ya da potansiyel göçmenler, kendi sermayesini geliştirebileceği ve bu konuda yatırım yapabileceği ülkeleri tercih etme eğilimi gösterirken buna karar vermeden önce kendi sermayesinin kendi ülkesindeki karşılığı ile gideceği ülkedeki değeri arasındaki farkı üzerine düşünerek hesaplama yapmaktadır (Robinson, 2005: 6). Bu sebeple göç edecek bireyler akılcı bir tercihte bulunarak göç hareketi sonucunda ortaya çıkan kâr ve maliyeti kıyaslamaktadır ve göç hareketinin sonunda daha fazla kâr elde edebileceği sonucuna varırsa göç hareketine karar vererek hedef ülkeye göç etmektedir.

Davranışsal Kuram

Davranışsal kuram 1965 senesinde Wolpert'in yazmış olduğu Göç Etme Kararının Davranışsal Özellikleri (Behavioral Aspect of the Decision to Migrate) isimli çalışma ile ortaya çıkmıştır. Davranışsal kurama göre göç etme kararının verilmesinde yaşanan mekânın başka mekânlara göre olan çekici ve itici özelliklerinin kişilerin kişisel bir değerlendirme sonucunda var olan 'yer yararlılığı' düşüncesi önemli bir rol oynamaktadır. Wolpert (1965: 12) yer yararlılığı kavramını "mekân içindeki bireylerin bütünleşmesiyle türetilmiş olan yararların net bileşimi" olarak tanımlamıştır. Daha kısa haliyle 'yer yararlılığı' kavramı daha basit olarak bir mekânın diğer mekânlara göre çekici veya itici faktörlerinin kişiye özel değerlendirilmesi olarak tanımlanabilmektedir.

Kişilerin arzu ettikleri yarar seviyesi hakkında sahip olmak istedikleri bir fayda düzeyi hakkında düşledikleri bir eşik sınırı bulunmaktadır. Kişiler göç etme hareketine (olumlu ya da olumsuz) ya da nereye göç etmek istediklerine, bu eşik çerçevesinde yaptıkları mekânsal değerlendirme sonucunda karar vermektedirler. (Tekeli, 2008: 28). Fakat kişilerin hedef ülke hakkında sahip oldukları enformasyon öznel ve yetersiz olduğundan dolayı, akılcılık düzeyi sınırlı

kalmaktadır. Göç etme hareketi kararının kusursuz ve akılcı enformasyon düzeyine göre oluşturulmuş yüksek elverişli bir karar olması gerekmemektedir. Speare (1974) bu modele ilişkin yapmış olduğu katkı ile kuram içerisindeki ‘eşik’ kavramını geliştirmiştir ve ‘memnuniyetsizlik eşiği’ kavramını ileri sürmüştür. Speare (1974: 187) göç hareketinin başlamasında memnuniyetsizlik eşiğinin etkili olduğunu düşünmüştür ve kişilerin memnuniyetsizlik eşiğinin aşılmasından sonra yaşadıkları mekânı değiştirmeyi düşündükleri ileri sürmüştür.

Sosyal Sistemler Kuramı

Hoffmann-Nowotny, 1981 senesinde yapmış olduğu ‘Genel Bir Göç Teorisine Doğru Sosyolojik Bir Yaklaşım’ (A Sociological Approach toward a General Theory of Migration) çalışmasında göçe sebep olan etkenleri incelemiştir. Sosyal sistemler kuramına göre kişilerin göç etme sebepleri, yapısal gerilimlerin (iktidar konuları) ya da kişinin kendisince mühim gördüğü gerilimlerin (itibar konuları) gidermeyi arzulaması sonucunda ortaya çıkmaktadır (Şimşek, 2018: 32). Göç eden bireyler ulaştıkları hedef ülkede arzulamış oldukları konuma ulaşmayı düşleseler de karşılaştıkları durum genel itibariyle değişmemektedir. Kişilerin ne kadar başarılı olabileceği farklı sistemlerin itibar zincirleri içerisindeki global dağılımlarına dayanmaktadır (Özcan 2017: 203). Bu sistemler içerisindeki düşük itibarlı bir ülkeden yüksek itibarlı bir hedef ülkeye göç eden kişilerin yüksek bir itibara ulaşması zor bir durumdur. Bu kuram göç hareketi meselesinde itici ekonomik faktörleri yok saymamak ile birlikte bu faktörleri farklı sosyal faktörlerinde içerisinde bulunduğu geniş bir bağlamda ele almaktadır. Böylece göç eden kişilere varmış oldukları hedef ülkede ne olduğunu da değerlendirmektedir.

Yaşam Döngüsü Göç Kuramı

Bu kuram 1977 tarihinde Polachek ve Horvath tarafından yazılan “Göçe Yaşam Döngüsü Yaklaşımı” (A Life Cycle Approach to Migration) isimli çalışmada ortaya konmuştur. Yaşam döngüsü göç kuramına göre kişilerin göç kararının hayatın her döneminde yapılan bir yatırım süreci olarak düşünülmesi gerekmektedir. Bu kurama göre kişilerin göç etme eğilimleri kişilerin yaşam döngüsü içerisindeki ilerlemesi ile alakalıdır. Kişiler yaşam döngüsü içerisinde hareket ettiği için tercihleri ve talepleri de değişmektedir. Örneğin, genç yaşlarda tabir edilen bir kişi ekonomik anlamda daha iyi bir gelir edeceği bir hedef ülkeye

göç etmeyi tercih ederken emekliliği yaklaşmış bir kişi hedef ülke seçimi yaparken yüksek sağlık hizmeti kalitesine sahip ya da konumu gereği daha fazla gezebileceği özelliğe sahip bir hedef ülkeyi tercih edebilmektedir. Bu sebeple yaşam döngüsünün birçok aşaması bulunmaktadır ve bu durum da kişinin hayatı boyunca birden fazla kez göç etme ihtimalini doğurmaktadır.

Yeni Ekonomi Kuramı

Göç etme kararının bir aile stratejisi olduğunu savunan bu kuram 1990'lı yıllarda Oded Stark tarafından geliştirilmiştir. Yeni ekonomi göç kuramına göre göç kararının verilmesinde kişisel bağımsızlık yerine karşılıklı bir bağımlılığı oluşturan bir sistemi savunmuştur. Kısacası bu kuram göç kararını verme de bireylerin tek başına karar vermediğini genel olarak aile tarafından bir göç kararı alındığı söylemektedir. Yeni ekonomi kuramına göre göç eden kişilerin kararları, yaşamış oldukları yerin etkenlerine göre gelişen detaylı bir dizi etkenden etkilenmektedir. Ayrıca göç eden kişilerin kararlarının tamamıyla kişisel yarar hesaplamalarına endeksli olmamakla birlikte, içinde bulundukları hane halkının gelir riski ve piyasa başarısızlıklarına vermiş olduğu bir tepki şeklinde yorumlanmaktadır.

Ağ (Network) Kuramı

Ağ kuramı, göç olgusunun farklı bir yönünün üzerine düşerek göç hareketinin başladıktan sonraki sürekliliğinin üzerinde rol oynayan göçmen bireylerin geride kalan bireyler ile kurdukları ilişkilerin ve ağların önemine vurgu yapar. Göç kavramını açıklamada kullanılan bu kuramın ortaya çıkmasında Hugo (1981), Taylor (1986), Massey ve Garcia Espana (1987), Gurak ve Caces (1992) gibi isimlerin çalışmaları etkili olmuştur. Bu kurama göre göçmen bireyler arasında bulunan ilişki ağı göçmen bireyler ve göçmen olmayan bireyler arasında oluşan bağ ile alakalıdır. Bu bağlamda ağ kuramı göçmen bireylerin ayrıldıkları ülke, göç ettikleri hedef ülke, eski göçmen, yeni göçmen, göçmen olmayan birey ve yerleşik vaziyette bulunan millet arasındaki ortak köken, memleketlilik, ırkdaşlık, arkadaşlık gibi bireyler arasındaki bağlara ve ağlara vurgu yapan bir kuramdır. Vurgulanan bu bağ ve ağ örüntüsü göç hareketinin sürekliliğinde ve devamında önemli bir rol oynamaktadır. Bu ağlar, bireylerin gerektiği zamanlarda yardımlaşmak ya da iş olanağı yaratmak gibi meselelerde kendilerine bir tür sosyal

sermaye sağlamaktadır. Zaman içerisinde bu ilişki ağıları göç veren ülkenin diğer bölgelerine de yayılarak göç hareketinin sınırsız olarak sürdürülmesinde rol oynamaktadır (Abadan Unat, 2006: 34).

Kurumsal Kuram

Uluslararası alanda göç eden bireylerin miktarı günden güne artış göstermesiyle birlikte ancak uluslararası göçmen kabul eden merkez ülkeler bu göç hareketlerinin sonucu ülkelerine doğru olan bu göç hareketlerini engelleyici bir çaba içerisinde olmaktadır. Bu açıdan bakıldığında ekonomik sermayesi gelişmiş güçlü ülkelerin göçmenlere dair talebi bir yandan azalırken dünya üzerinde oluşan güncel gelişmelere göre de potansiyel göçmenlerin sayısı artış göstermektedir. Buna bağlı olarak bazı şirketler uluslararası göç hareketi esnasında büyük bir fayda elde ederek göç endüstrisinde önemli bir rol oynayarak göç endüstrisine katkı sağlamaktadırlar. Oluşan bu dengesiz durum karşısında göçmen bireylerin taleplerini karşılamak için çeşitli özel kuruluşlar ve gönüllü kurum ve kuruluşlarla birlikte birtakım organizasyonlar aktif rol oynamaktadır. Bu tür yardım kuruluşları, ekonomik olarak gelişmiş güçlü ülkelerde göç endüstrisinin yaratmış olduğu mağdurların, yasa dışı ve izinsiz çalışan göçmen bireylerin şartlarını düzeltmek için emek vermektedirler. Bu kuruluşlar hem göç hareketleri esnasında hem de göçmen bireylerin merkez ülkeye vardiktan sonraki aşamalarda onlara destek olmaktadır. Bu tür kuruluşlar legal olmayan yollar göç eden bireylerin merkez ülkeye ulaşmasına katkı sağlar, iş edinme meselelerinde aktif olarak rol oynar ve göçmen bireylere barınacak yer ayarlayarak onlara yardım ederler. Böylelikle sermaye sahipleri ve merkez ülkeler göçmen bireylerin bulundukları ülkeye göçlerine engel olacak politik manevralar geliştirirken gönüllü kurum ve kuruluşlar da göçmenlerin dolaşımı için çaba gösterirler.

Birikimli (Kümülatif) Nedensellik Kuramı

Kümülatif nedensellik kuramı ilk kez Gunnar Myrdal tarafınca ortaya konmuş ve daha sonraki zamanlarda Massey'in üzerinde durduğu bir kuram olmuştur. Bu kurama göre, göç olgusunun kendisini devam ettirme fiili ek nüfus hareketlerinin yoğunluk durumuyla alakalıdır. Ek nüfus hareketleri göçün sürekliliğini beslemektedir. Bu kurama göre göçmenlerin kurmuş olduğu network, göç hareketinin en önemli etkenidir. Göçmenler arasındaki ağların genişlemesine ve göç hareketine destek olan kuruluşların gelişmesine ek olarak, göç kültürü, insan

sermayesinin dengesiz dağılımı ve bazı işlerde sadece göçmenlerin çalıştığına dair yapılan etiketler de bu kurama göre önem arz etmektedir. Kümülatif nedensellik kuramına göre göç hareketleri artış gösterdikçe gelecek zamanlarda göç hareketlerinin daha da artması muhtemel bir durumdur. Fakat göç hareketlilerinin sonsuza dek devam edeceğine dair de bir ibare yoktur. Bir süreden sonra belli bir noktada göçmen ağırları doygunlaşacak ve göç veren ülkede işgücü kıtlığı gibi durumlar yaşanacaktır. Bu aşamada göç hareketlerinin ivmesi düşüşe geçmeye başlayabilecek ve göç toplamı eğrisi ters “u” şekline dönüşecektir (Hagen-Zanker, 2008: 18).

Hareketlilik Geçiş Kuramı

Wilbur Zelinsky tarafından 1971 yılında ortaya konan “Hareketlilik Geçiş Hipotezi” isimli çalışmada göç hareketlerinin, insanlık tarihinde yaşanan sosyal değişim dönemleri çerçevesinde kendine özgün dallar oluşturduğu öne sürülmüştür. Zelinsky (1971) toplumların içerisinde bulundukları ekonomik ve sosyal gelişme seviyelerine göre kategorize ederek bu seviyelere göre gelişen göçlerin özelliklerini beş farklı aşamalı bir şekilde modellemiştir.

Modernite öncesi geleneksel toplumda göç (1. Aşama): Bu aşamabir yere yerleşme amacıyla değil, sosyal – dini- ticari sebeplerle yapılan kısıtlı ve rutin göçleri ifade etmektedir.

Erken geçiş toplumu (2. Aşama): Kırsal yerlerden şehir yerlerine doğru olan toplu bir göç hareketinin başladığı evre olarak tanımlanmaktadır.

Geç geçiş toplumunda göç hareketi (3. Aşama): Kırsal yerlerden şehir yerlerine doğru olan toplu bir göç hareketinin halen devam ettiği fakat yoğunluğunun azaldığı bir hareketlenme durumu vardır. Şehirlerden şehirlere olan göç hareketleri, kırsal yerlerden şehir yerlerine doğru yapılan göçleri geçmektedir.

İleri toplumda göç (4. Aşama): Bu evrede yerleşme amaçlı göç hareketi yoğun bir seviyededir. Şehirler arasında yoğun bir göçmen hareketliliği söz konusudur. Daha az gelişmiş yerlerden göç eden alt seviye ve orta seviye kalifiye iç gücü görünürdür.

Geleceğin süper ileri toplumunda göç (5. Aşama): Daha gelişmiş bir iletişim ve ulaşım sistemlerinin gelişmesinin etkisiyle yerleşme amacıyla yapılan göç hareketlerinde azalma yaşanmaktadır. Ayrıca yerleşme amaçlı göç

hareketlerinin çoğunluğu ise şehir içerisinde ya da şehirlerarasında gerçekleşmektedir (Zelinsky, 1971: 221-222).

Neo – Klasik Ekonominin Macro Göç Kuramı

Göç hareketleri üzerine sistemli ilk teori olan bu kurama göre göç hareketleri iç göç, uluslararası göç ve emek konularındaki arz ve talep dengesi içerisinde oluşan coğrafik farklılıktan kaynaklanmaktadır. Emek fazlalığına sahip uluslar, düşük bir ücret piyasasına sahip iken sermayeye kıyasla sınırlı bir emek piyasasına sahip ulusların ücret düzeyi yüksektir. Ücret farklılığından kaynaklanan bu açıklıktan ötürü düşük ücretli çalışanlar, yüksek ücretli uluslara doğru göç etmektedir. Bu nüfus hareketin sonucunda emek zengini ülkelerde emek piyasası bir daralmanın içerisine girmektedir. Bu sebeple emek ücretleri artmakta, buna karşılık sermaye zengini ülkelerde ise ücretler azalmaktadır ve böylece bir denge unsuru oluşmaktadır.

Neo-klasik ekonomik yaklaşımın makro kuramı, ülkeler arası ücretler ve istihdam koşullarındaki farklılıkların göçün temel nedeni olduğunu savunmaktadır. Bu yaklaşım uluslararası göçün hacminin ücret farklılıklarının boyutuyla ilgili olduğunu vurgulamaktadır (Güllüpınar, 2012: 58).

Denge Kuramı

Modernleşme Okulu'nun ortaya attığı bu kurama göre göç olgusu, bölgeler ve mekânsal yerleşkeler (köy, kasaba, şehir) arasında bir dengenin oluşmasına imkân veren pozitif bir demografik hareket ve işgücü transferi olarak tanımlanmıştır. Böylelikle, gelişmemiş yerlerden gelişmiş, yani sanayileşmiş şehirlere ya da bölgelere göçen nüfusun yaratacağı yeni talep ve işgücü transferi, azgelişmiş kırsal yerlerde üretim artışı ve işgücü talebi doğuracak ve böylelikle göç oranı düşecektir. Bunun bir sonucunda da, zaman içinde tekrarlanacak olan göç süreci, bölgeler arası nüfus dengesini sağlamış olacaktır. Göç hareketleri, bu bakış açısı içinde dengesizlikleri giderici, bütünleştirici olumlu bir kalkınma ya da modernleşme süreci olarak değerlendirilmiştir (Çakır, 2011: 135). Fakat bu kuram çeşitli eleştirilere de hedef olmuştur. Denge kuramı göç hareketlerinin son kertede bir denge oluşturacağını öne sürse de dünyadaki süreç ulusal ve uluslararası alanda bu durumun tam tersini göstermiştir. Gelişmemiş devletlerin toplumsal, ekonomik

ve kültürel sistemleri çözülerek tutarsız bir hale gelmiş ve gelişmiş ülkelere olan bağımlılıkları ise daha da artmıştır (Şimşek, 2018: 33).

Dünya Sistemi Göç Kuramı

Günümüz dünyası üzerinde etkili olan sistem modern dünya sistemi ya da kapitalist dünya ekonomisi sistemidir. Kapitalist sistem diğer bütün yapılar üzerinde belirleyici olarak dünya gidişatına yön vermektedir. Dünya sistemi kuramına göre dünya, esas olarak merkez ülkelerden ve onun dışında kalan diğer çevre ülkelerden oluşmaktadır. Merkezde yer alan ülkeler; kapitalist sistem ilişkilerinin güçlü olduğu, ekonomik boyutta gelişmiş ülkelerdir. Çevredeki ülkeler ise merkezdeki ülkelere bağımlı ekonomisi gelişmemiş olan ülkelere oluşmaktadır. Merkez-çevre ülkeler açısından merkez ülkelerin varlığı çevre ülkelerin varlığı ile mümkündür (Wallerstein, 2011: 2005). Merkez-çevre kuramına göre çevre ülkeler, merkezdeki ülkelerin sürekli kapitalist gelişimi için gereklidir. Bu bağlamda merkez ülkeler; hammadde, ucuz işgücü ve pazar açısından çevre ülkelere ihtiyaç duyar. Çevre ülkelerden ithal edilen hammadde çevre ülkelerden ithal edilen ucuz işgücü işlenerek kapitalizme geri dönüşüm olarak sağlanır (Çağlayan, 2006: 80). Dünya sistemi göç kuramı merkez çevre kuramını esas alarak uluslararası göç hareketlerini analiz ederken asıl olarak ekonomi ve siyasal güç dağılımının eşitsiz biçimine vurgu yapmaktadır. Buna göre göç olgusu, gelişmiş ülkelerdeki sermaye sahipleri için bir ucuz emek anlamına gelmektedir. Aynı zamanda ülkeler arasındaki ekonomik eşitsizliği derinleştiren bir olgu olarak öne çıkmaktadır. Hatta bu kurama göre göç; sömürgeciliğin bir kalıntısı, bölgesel eşitsizliğin bir sonucu, merkez ülkelerin kapitalizm aracılığıyla oluşturmuş olduğu tahakküm ilişkisinin bir yöntemidir. Böylece göç, çevredeki ülkelerin merkezdeki ülkelere bağımlı kalması ve merkezdeki ülkelerin dünya ticaretini kontrol etmesi açısından oldukça önemlidir (Castles ve Miller, 2008: 35).

Göç Sistemleri Kuramı

Göç sistemleri kuramı, göç olgusunu uluslararası ilişkiler çerçevesi içerisinde, ekonomik ve politik temelli olarak ele alan kuramsal bir kuramdır. Bu kurama göre iki ya da daha fazla ülke karşılıklı olarak göçmen değişimiyle bir göç sistemi ve ilişkiler zinciri oluşturmaktadır (Güllüpınar, 2012: 76). Bu değişim birbirine yakın iki ülke arasında olabileceği gibi aralarında uzak mesafeler bulunan

lkeler arasında da gerçekleşebilmektedir. Bu kurama göre iki ülke arasındaki sömürgeciliğe dayanan tarihsel ilişkiler, siyasal ve ekonomik ilişkiler, kültürel balar nüfus alı verıi üzerinde etkili olmaktadır. G veren ve alan iki ülke arasındaki mesafe ise bu süreçte çok belirleyici olmamaktadır. Başka bir ifade iki ülke arasındaki g alışverişi mesafeye göre değil iki ülke arasındaki tarihsel ve güncel ilişkilere göre şekillenmektedir. Meksika ile ABD ve Fransa ile Batı Afrika arasındaki göçmen alı verıi bu çerçevede iyi örnekler oluşturmaktadır (Castles ve Miller, 2008: 36).

G sistemleri kuramı, Suriyeli göçmenlerin ülke ve ehir tercihinde ve g sürecinin açıklanmasında önemli bir açıklama potansiyeli taşıdığı düşünülmektedir. İnce'ye göre Suriyeli göçmenlerin dünyada en fazla Türkiye'ye sığınması ve Türkiye'de de daha çok sınır bölgelerine yoğunlaşması Türkiye'nin g politikasının ve fiziksel yakınlığın yanında birçok sosyolojik ve siyasal faktör belirleyici olmuştur. Siyasi, sosyal ve kültürel konular olmak üzere Suriye ve Türkiye arasında birçok konuda birlik ve benzerlik bulunmaktadır. Şu an var olan iki farklı devlet tarihte tek elden, Osmanlı devleti tarafından yönetilmiştir. Suriye'deki Arap, Kürt ve Türk etnisiteye mensup gruplar Türkiye'de de bulunmaktadır. Sınırın iki tarafında kültürler arasında birçok konuda benzerlik ve insanlar arasında akrabalık baları bulunmaktadır. Bu balar çizilen siyasi sınırlara rağmen sınırın iki yakasındaki halklar tarafından sürekli canlı tutularak devam ettirilmiştir. Dolayısıyla birçok konudaki birlik ve benzerlik Suriye göçünün Türkiye'ye yönelmesinde etkili olmuştur (İnce, 2019: 2601).

Parekh'in G Kuramı

Parekh diğer g kuramlarından farklı olarak liberal, toplumcu ve etnik-milliyetçi görüşler çerçevesinde g kuramını sınıflandırmıştır. Parekh g kavramını siyaset ve toplum felsefesi açısından inceleyerek ele almıştır. Parekh g hareketlerini 3 başlıkta sınıflandırmıştır (Parekh akt. Erdoğan, Işık ve ndc 2009: 163).

1) Liberal Görüş: Bu görüşe göre, din, ırk, politik ya da ideolojik görüşler, kimlik gibi etmenlerin ötesinde insanlar, herhangi bir toplumun ihtiyaç duyduğu minimum talepleri karşılayacak kapasitedeyseler rahat bir şekilde g ederek o toplumun bir yesi haline gelirler.

2) Toplumcu Görüş: Bir ülke, birbiriyle iç içe geçmiş bir nüfusun paylaştıkları ortak anlamların, ilgilerin, değerlerin, bağlılıkların ve birliktelik duygusunun bir bileşkesidir. İnsanlar kendilerini tanımlarken bireysel kimliklerinin yanı sıra toplumsal kimliklerini de kullanırlar. Liberal görüşün aksine toplumcu görüş dışarıdan gelecek olanların bir şekilde o ülke toplumunun sahip olduğu kültürden farklılıklar sergileyeceği gerekçesiyle göç alan toplumun en iyi uyum sağlayacak olanın seçilmesi düşüncesine dayanır.

3) Etnik- Milliyetçi Görüş: Bir ülke, yüzyıllar boyu birlikte yaşamış, birbirine kan bağıyla bağlanmış ve ortak tarihin mirasını devralmış insanlardan oluşur. Doğal olarak etnik-milliyetçi görüşün göç konusunda söyleyeceği, bir ülkeye göç edecek kişilerin ancak ülkeyle kan bağı varsa o ülkeye kabul edilebilir olmasıdır.

İkili Emek Piyasası Göç Kuramı

Çağdaş göç teorilerinden birisi olan İkili Emek Piyasası kuramı M.J. Piore tarafından 1979 yılında yayınlanan *Birds of Passage* isimli çalışma ile birlikte geliştirilmiştir. Bu kuram, uluslararası göçün modern sanayi toplumlarının içsel işgücü ihtiyaçlarından kaynaklandığını belirtmektedir. Bu kurama göre uluslararası emek göçü, göç veren ülkelerdeki işsizlik veya düşük ücret gibi negatif etkenlerden değil, gelişmiş ülkelerin ekonomik yapısının temel bir ögesi olan istihdam açığı ve kronik düşük ücretli işgücü taleplerinden kaynaklanmaktadır (Şimşek, 2018: 30). Piore'ye göre modern toplumlarda iş gücü piyasası iki sektörel koldan oluşmaktadır. Birinci sektör içerisinde yer alan sermayesi yoğun olan işler, çoğunlukla yerli işçilerle karşılanmaktadır. Birinci sektör içerisinde yer alan işçiler çoğunlukla sosyal güvence, sigorta ve toplu sözleşme gibi haklara sahipken ikinci sektörde ise vasıfsız, istikrarsız ve sosyal güvencesiz bir işçilik mevcuttur (Adıgüzel, 2019: 31). Bu sebeple yerli işçilerin talep göstermediği ikinci sektördeki yer alan emek açığı göçmen işçiler tarafından doldurulmaktadır.

Ulusasıırı Göç Kuramı

Globalleşme ile birlikte ulus devletlerin sınırlarında keskinliğin azalması ve geçişkenliğin artmasıyla göç bu kuram ile birlikte çok yönlü bir nedensellik ve bağ ile ele alınmıştır. Ulusasıırı Göç Kuramı, ulusal sınırların arasında ve ötesinde çok yönlü hareketler (ailevi, ekonomik, siyasal, kültürel, dinsel, sosyal ve toplumsal) gözlemlendiğini belirtirken ideolojilerin, sembollerin, toplumsal ve siyasal

hareketlerin, sanatın göç alan ulus ile göç veren ulus arasındaki karşılıklı bir hareketin etkileşimin de varlığından bahsetmektedir (Ari, 2020: 41). Bu kuram göç hareketlerinin sebeplerinin açıklamaktan öte yeni gelişen sistemi tanımlamaya çalışmakla birlikte göç veren ülke ile göç alan ülke arasındaki etkileşim durumunun uyum şekillerini çözümlemede de katkılar sunmaya çalışmıştır. Ulusaşırı Göç kuramı, göç hareketlerini tek yönlü ve kısır bir şekilde ele alan diğer kuramların eksik kaldığına dikkat çekerken göç eden bireylerin her iki toplum içerisinde de aktif bireyler olabileceğine vurgu yapmıştır.

2.2.1. Suriye Göçünün Göç Kuramları Üzerinden Değerlendirilmesi

Orta Doğu ve Arap coğrafyasında yaşanmaya başlayan Arap Baharı hareketinin etkisiyle ortaya çıkan yenilik ve değişim talebi güden isyanlar birçok ülkede yayılarak bir halk hareketine dönüşmüştür. Bu ülkelerden birisi de Suriye'dir. Bu halk hareketlerinin sonucunda ise bir iç savaş ve kaos ortamı doğmuş, insanlar bu durumdan kurtulmanın yollarını denemiştir. Birçok Suriyeli ise ülkelerini terk ederek başka ülkelere göç etmek durumunda kalmıştır. Bu bölümde Suriye göçü, göç kuramları açısından incelenecek ve kuramlardan Suriyeli göçünün dinamiklerini açıklama da yararlanılacaktır.

Suriye göçünün oluşum sebepleri incelendiğinde temelinde daha iyi ve demokratik bir yaşam talebi olan halkın, hükümetle ile karşı karşıya geldiği ve hükümetin halkın taleplerine karşı bir güç kullandığı görülmektedir. Sonrasında yaşanan ve alevlenen gösteriler ile birlikte Esad hükümetinin uyguladığı güç orantısız bir şekilde artmıştır ve buna karşı ise silahlı bir grup da kendi taleplerini güç uygulayarak bastıran hükümete karşı harekete geçmiştir. Oluşan bu savaş ortamında ise halkın en temel ihtiyaçları olan beslenme, barınma ve güvenlik gibi temel yaşam destekleri tehdit altında kalmıştır. Bu sebeple birçok sivil vatandaş bu durumdan kaçarak kendi ülkesini terk etmiştir ve yakın coğrafyalara doğru göç etmiştir. Bu bilgiden yola çıkarak Suriye göçünün bir tercih ile oluşmadığı görülmektedir ve bu göç zorunlu bir göçtür. Göç türleri açısından bakıldığında Suriye göçünün tüm bu sebeplerden dolayı “zorunlu göç” statüsünde değerlendirmek gerekmektedir.

Suriye'de yaşanan savaşın etkisiyle kendi ülkelerini terk eden halkın göç ettiği yerler ise genellikle komşu ve yakın konumda yer alan ülkeler olmuştur.

Bunun sebebi hem ülkede yaşanan savaşın getirdiği etkilerden kaynaklanmaktadır hem de göç eden Suriyeli vatandaşların daha uzak ülkelere göç edebilecek kadar birikime sahip olamayışındır. Ayrıca Avrupa'nın da göç politikaları ve konum gereği göç edilen coğrafyaya olan uzaklığı Suriyeli mültecilerin yakın ya da komşu ülkelere göç etmesinde etkili olmuştur. Bu açıdan bakıldığında Ravenstein'in belirtmiş olduğu gibi, göç eden kişiler ya da kitlelerin genelde endüstrinin ve ticaretin gelişmiş olduğu bölgelere yönelmesi söz konusudur. Göç süreci içerisinde öncelikle Suriye'den Türkiye sınırlarına göç eden mülteciler süreç içerisinde endüstrinin ve ticaretin gelişmiş olduğu şehirlere yönelmişlerdir. Suriyeli göçünün ilk aşamalarında İstanbul, İzmir, Ankara, Konya gibi şehirlerde yok denilecek kadar Suriyeli mülteci bulunurken Göç İdaresi Genel Müdürlüğü'nün sunmuş olduğu verilere göre; 02.05.2019 tarihi itibarıyla İstanbul'da 546.384, Bursa'da 169.621, İzmir'de 142.513 ve Konya'da 106.345 Suriyeli mültecinin ikamet ettiği görülmektedir. Bu durumda Ravenstein'in "göç ve mesafe" anlamındaki görüşlerini destekler niteliktedir.

Oluşum şekli ve neden olduğu sebeplerden ötürü ise Suriye göçünü incelerken karşımıza "Dünya Sistemleri Kuramı" da çıkmaktadır. Dünya Sistemleri kuramı göç hareketlerinin temelinde neyin olduğu ile ilgilenmektedir ve Suriyeli göçüne bakıldığında bu hareketlerin "Arap Baharı" ile başladığı bilinmektedir (İnce, 2019: 2599). Arap Baharı'nın etkisiyle ortaya çıkan iç savaş ve çeşitli grupların çatışması durumu tek başına bir sebep olarak düşünülemez. Küresel sistem de bu süreçte etkili olmuştur. Suriye'de yaşanan sürece farklı zamanlarda birçok yabancı aktörün dâhil olması çeşitli çıkarların bu duruma etki ettiğini göstermektedir. Buna ek olarak Suriye coğrafyasının sahip olduğu birtakım doğal kaynaklar (petrol vb.) da ülkenin içerisinde bulunduğu bu çatışma ve kaos durumunun ne kadar süre daha devam edeceği konusunda belirsizliğe yol açmaktadır. Tüm bu etkenlere bakıldığında Suriye göçünü açıklama da yalnızca Arap Baharı kavramı tek başına yeterli olmamaktadır ve bu sürece etki eden birçok faktör ve dünya sistemi de göze çarpmaktadır.

Göç hareketlerini anlama da ve açıklama da önemli olan bir diğer kuram da Göç Sistemleri Kuramı'dır. Suriye göçünü bu kuram üzerinden değerlendirmek gerekmektedir. Bu kuram çerçevesinde Suriyeli mültecilerin öncelikli göç tercihlerini Türkiye'den yana kullanmalarını açıklar niteliktedir. Mültecilerin hedef ülke olarak en çok Türkiye'yi seçmesinde coğrafi yakınlık, göç politikası gibi

konuların yanı sıra Suriye ve Türkiye'nin sosyal ve kültürel benzerlikler belirleyici olmuştur. Söz konusu benzerliğin kaynağı olarak, Osmanlı Devleti bünyesinde her iki toplumun akrabalık ve kültürel bağlara sahip olması ve birlikte yönetilmesi gösterilebilir. Çağlayan (2015:200-202)'a göre, özellikle iki toplum arasındaki benzerliklerin olması ve mülteciler ile göç alan bölgede yaşayan toplum arasındaki iletişimin olması bu göç hareketini dünya üzerinde nadir bir şekilde meydana gelen bir göç örneği yapmaktadır.

Göç sistemi kuramına ek olarak ağ kuramı da Suriyeli mültecilerin göç hareketlerinin yönünün tespitinde yol gösterici bir kuram olmaktadır. Suriye'den başlayan göç hareketleri anlık olup biten bir durum değildir. 2011 senesinde başlayan ilk göç hareketleriyle birlikte bu durum günümüzde de devam etmektedir. Suriye'den diğer ülkelere olan bu göç hareketini 2011 senesinden beri devam etmektedir ve günümüz koşullarında bölgede halen bir istikrarsızlık söz konusu olduğundan bu göç hareketlerinin devam edeceği varsayılmaktadır. Suriye'de savaşın başlamasıyla birlikte oluşan çatışma ortamından kaçan Suriyeliler kendi lokasyonlarına en yakın ülkelere göç etmişler ve daha sonra kendileri gibi güvenliklerini tehlikede hisseden birçok Suriyeli mülteci için bir enformasyon kaynağı olmuşlardır. Çatışmalardan kaçan ve Türkiye topraklarına göç eden Suriyeliler öncü grup olarak kendilerinden sona gelen mültecilerle bir ağ kurmuşlar ve ağ kuramının temelini oluşturmuşlardır. Böylelikle öncü grup olarak anılan mülteciler göç ettikleri ülkelerin durumlarını diğer Suriyeliler ile paylaşarak onlara buradaki durum hakkında bilgiler vermişlerdir. Öncü grup, göç edecek olan diğer gruplara göç edilen ülkedeki göçmen politikaları, sunulan hizmetler, yerel halkın bakış açısı, göç edilen yol, iş olanakları vb. konular hakkında bilgi aktararak göç edilecek hedef ülke seçimleri üzerinde belirleyici olmuştur. Bu durumda Suriye'den Türkiye'ye olan toplu göçlerin açıklanmasında oldukça önemli olmuştur.

Göçün sebeplerine odaklanan ve nedensellik üzerinden bir bakışa sahip olan İtme-Çekme kuramı Suriyelilerin bulundukları ülkeden neden göç ettiklerinin açıklanmasında belirleyici bir kuramdır. Suriye'de meydana gelen çatışma, savaş, işsizlik ve kargaşa durumu Suriyeliler için itici sebepler olarak görülmektedir. Diğer yandan Türkiye'nin Suriyeliler göç hareketinde hedef ülke olarak görülmesinin de çekici sebepleri bulunmaktadır. Türkiye'nin konum olarak Suriye'nin komşusu olması, güvenli bir ülke olması, iş olanaklarına sahip olması gibi çekici etkenler Suriyelilerin göç hareketlerinde çekici faktörler olmuş ve göç

tercihlerinde etkili olmuştur. Ayrıca Suriye ve Türkiye sınırında yaşayan iki halk arasındaki benzer dil, kültür vb. etkenler de Suriyelilerin Türkiye'ye göç etmek için çekici sebepleri arasında yer almaktadır.

Suriye'den çeşitli coğrafyalara ve özellikle Türkiye'ye olan göç hareketleri göç kuramları açısından incelenmiş ve Suriyeli göçünü açıkladığı düşünülen kuramlar üzerinden değerlendirilmiştir. Görüldüğü üzere Suriyeli göçünü değerlendirirken yalnızca tek bir kuramın belirleyiciliğinden bahsetmek söz konusu değildir. Birçok kuramın bu değerlendirme için faydalı olacağı görülmüştür ve kuramlar üzerinden bu süreç açıklanmaya çalışılmış göç kuramları üzerinden Suriye göçünün dinamikleri incelenmiştir.

3. BÖLÜM

SURİYE'DEKİ GELİŞMELER VE SURİYE GÖÇÜ

3.1. Arap Baharı

21. yüzyılın en dikkat çekici olaylarından birisi olarak görülen mülteci göçlerini açıklayabilmek için Orta Doğu toplum yapısına ve Arap Baharı olarak adlandırılan yenilikçi hareketlerinin nedenlerini de irdelemek gerekmektedir. Orta Doğu coğrafyasında yaşayan toplumların genel yapısına bakıldığında birçok zaafın bulunduğu gözlemlenmektedir. Primitif yönetim anlayışı ve coğrafyanın büyük bölümünde yönetimlerin hâlâ meşrutiyet rejimine sahip olması ya da baskıcı devlet yapısı, kurumsal yapının yeterli seviyede olmaması ve gelir dağılımındaki eşitsizlikler, okuma ve yazma oranlarının az olması, yenileyen teknolojik formlara ayak uyduramama neticesinde temel ihtiyaçların artması gibi sebepler Ortadoğu'daki isyanların başlangıcında ve sonrasında oluşan göç hareketlerinde önemli rol oynamaktadır (Kara, Karkın ve Özlü, 2017: 478).

Ortadoğu coğrafyası, sahip olduğu özellikler sebebiyle hep bir mücadele alanı olarak süregelmiştir. Ortadoğu coğrafyası içerisinde yer alan ülkelerde yüzyıllar boyunca devam eden diktatoryel yönetimlerin toplum üzerinde kurmuş olduğu hegemonya günümüze dek devam etmiştir fakat 2010 yılında fitili ateşlenen karşı durma ve isyan hareketlerinin başlaması ile birlikte Ortadoğu ve Arap coğrafyasında diktatoryel hükümetlere karşı bir başkaldırı ortaya çıkmıştır. Arap Baharı; Arap halklarının demokrasi, özgürlük ve eşitlik talepleri doğrultusunda kendi yönetimlerine karşı başlattığı bir nevi isyan hareketi olarak tanımlanmaktadır.

Arap baharı süreci 17 Aralık 2011 tarihinde Tunus topraklarında üniversite mezunu olan ve seyyar satıcılık yapan Muhammed El-Bouazizi'nin zabitanın tezgâhını dağıtması sebebiyle mevcut duruma isyan etmesiyle başlamıştır. Muhammed El-Bouazizi bu durumu protesto etmek için valilik binası önünde kendisini yakmış ve 4 Ocak'ta hayatını kaybetmiştir. Üniversite mezunu olan Bouazizi'nin kendini yakarak hayatını kaybetmesi isyan hareketinin başlangıcı olmuştur. Ülkedeki isyan büyüyerek devam etmiştir ve bunun sonucunda Devlet Başkanı Zeynel Abidin Bin Ali 14 Ocak 2011 tarihinde 23 senedir iktidarda olduğu koltuğunu bırakmak mecburiyetinde kalmıştır. Bu olay ile birlikte coğrafyaya yayılan protestolar Mısır'ı da etkilemiştir. Kahire'deki Tahrir Meydanı'nda

başlayan protesto gösterileri sonucunda 30 yıl boyunca Mısır'da yönetimin sahibi olan Hüsnü Mübarek, baskılara dayanmayarak 11 Şubat 2011 tarihinde istifa etmiştir. Libya'da ise Muammer Kaddafi yönetimine karşı başlayan halk isyanı silahlı bir hale dönüşmüştür. NATO önderliğinde başlayan ve uluslararası koalisyonun da Libya'ya müdahale etmesiyle birlikte Muammer Kaddafi yönetimi devrilerek son bulmuştur.

Arap Baharı'nın birçok ülkede ortaya çıkma nedenleri başta baskıcı yönetimlerin varlığı, demokrasi talebi ve eşitsizlik olmakla birlikte her ülkenin çatışma ikliminin kendi dinamikleri içerisinde farklı nedenlerle şekillendiği görülmektedir (Kara, Karkın ve Özlü, 2017: 478). Arap Baharı'nın yaşandığı Ortadoğu ülkelerindeki ortak etken olarak halkın yönetime karşı olması gösterilmektedir Demokratikleşme çabaları şeklinde tanımlanabilir olan bu olaylar her ülkede aynı sonuca ulaşmamıştır. Tunus, Libya, Cezayir, Bahreyn, Yemen, Suudi Arabistan, Umman, Irak, Lübnan, Ürdün ve Fas gibi ülkelerin dışında bu isyan hareketlerinden etkilenen bir diğer ülke de Suriye'dir.

3.1.1. Arap Baharı'nın Suriye'ye Etkileri ve Suriye İç Savaşı

Arap Baharı adı verilen özgürleşme hareketleri birçok Arap ülkesinde yayılarak çeşitli sonuçlar doğurmuştur fakat Suriye'de ise çok daha değişik ve yıkıcı sonuçların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Suriye'de yaşanan Arap Baharı süreci, bölge ülkelerini de (başta Türkiye, Irak, Ürdün, Lübnan olmak üzere), etkileyerek zaman zaman düşük yoğunlukta ve kimi zamanda yoğun çatışmaların olduğu bir bölgesel soruna ve aynı zamanda bir iç savaşa dönüşmüştür (Bozkurt'tan akt. Bozkurt, 2018: 58).

Suriye'nin Fransız Mandası dönemiyle birlikte başlayan ve sonrasında da peş peşe devam eden diktatör yöneticiler dizisinin ve bu yöneticilerin halk üzerindeki hegemonyasının günümüzde yaşanan Arap Baharı olgusunda en büyük etkiye sahip olduğu dikkat çekici bir gerçektir (Özdemir, 2016: 82). Babasından sonra yönetimi devralan Beşar Esad ilk zamanlarda Suriye halkına umut vaat ederek halkına verdiği sözleri yerine getirmiştir fakat ilerleyen süreçlerde ekonomi giderek kötü hale gelmiş ve rejimin halk üzerinde baskısı artmıştır. Ekonominin içinde bulunduğu kötü durumun yanında otokratik bir yönetime maruz kalan halk yer yer çeşitli ayaklanmalarda bulunmuştur (Özdemir, 2016: 83). 2011 senesinde

ise Suriye halkı Arap Baharının etkisinden de güç alarak Esad yönetimine karşı ayaklanmaya başlamıştır.

Suriye’de Arap Baharı sürecinin başlangıcı olarak kabul edilen olay, Suriye’nin Dera şehrinde “Hürriyet isteriz!” sloganının Suriyeli gençler tarafından duvarlara yazılması ve ardından Beşar Esad’ın kuzeni olan Dera valisi tarafından bu gençlerin işkence yapılarak öldürülmesi olmuştur (Bostancı, 2017: 161). Yaşanılan bu olayın ülke içerisinde duyulup bir tepkiye dönüşmesiyle 2011 senesinin Mart ayında Dera şehrinde halk reform talep ederek protesto gösterilerine başlamıştır. Dera şehrinde başlayan protesto hareketleri Halep, Şam, Lazkiye, Hama ve Banyas gibi şehirlere de yayılarak Beşar Esad yönetimine karşı bir isyan hareketine dönüşmüştür. Bu olaylara karşın Esad ilk kertede protesto gösterilerini ciddiye almayarak protestocu halkı dış mihraklar tarafından destek verilen terörist gruplar olarak tanımlamıştır. Artan ve yayılan protesto hareketleri üzerine ise Esad Suriye’de yaşanan bu isyan hareketlerini durdurmak için birtakım revizyonlar yapabileceğinin sinyallerini vermiştir. Yönetiminin istifası, tutuklu protestocuların serbest bırakılması, askeri kadrolarda dönüşüm gibi konularda yeni bir anayasa yapabileceğini dile getiren Esad muhalif protestocu halk tarafından samimi bulunmamış ve Esad’ın kendi iktidarını korumak için bir hamle olduğu düşünülmüştür. Böylece muhalif halk protestoları devam ederek artmaya devam etmiş ülkede yaşanan gerilim de yükselmiştir. Esad yönetiminin halkın isyanını şiddetli bir şekilde bastırma çabası Suriye’yi bir iç savaşın içine doğru çekmiştir. Esad’ın güvenlik güçleri muhalif protesto hareketlerini durdurmaya çalışması ve kanlı bir yol izlemesi silahsız protestoların biçimini değiştirmiş muhalif halk da Esad yönetimine karşı silahlı bir mücadelenin içerisine dâhil olmuştur. Böylelikle tamamen toplu protesto yürüyüşleri ve özgürlük talebi ile ortaya çıkan hareketler Baas rejimine karşı bir silahlı harekete dönüşmüş ve taraflar arasında başlayan silahlı çatışmalar tüm ülkeye yayılarak bir iç savaş halini almıştır. Başta yalnızca reform talep eden protestocu halk bu süreçte Esad yönetiminin devrilmesi gerektiğini savunarak silahlı bir mücadeleye girişmiştir. Esad yönetiminin kanlı müdahaleleri ile de taraflar arasındaki bağ tamamen koparak bir savaş halini almıştır. Zamanla Esad rejiminin sahip olduğu güvenlik güçleri arasından silahlı muhalif örgütlerine katılımlar olmakta ve birtakım grupların bunlarla birlikte “Özgür Suriye Ordusu” ismiyle yeni bir oluşuma giderek tek çatı altında toplandığı silahlı mücadele veren yeni bir oluşum ortaya çıkmıştır. Böylece kısa bir süre

içerisinde Suriye'nin önemli bir kesimi ve ülkenin başkenti olan Şam'ın dış kesimleri ÖSO (Özgür Suriye Ordusu) tarafından ele geçirilmiştir (Çelikkol, 2015: 195).

Suriye'de derinleşen iç savaş ve kriz 2012 senesine gelindiğinde daha da sancılı bir hal almıştır. El-Kaide bağlantılı olduğu düşünülen Nusra cephesine çok sayıda küçük silahlı gruplar dahil olmuş ve bununla birlikte, Suriye genelinde bombalama eylemleri ve intihar saldırıları da dahil olmak üzere birçok asimetrik savaş başlayarak ülkeyi bir kaos durumuna sokmuştur (Demir, 2018: 50). Suriye'de tüm bu kaos durumu devam ederken 2013 yılının Mart ayına gelindiğinde uzun süren çatışmaların ardından muhalifler ülkenin kuzeyindeki Rakka kentini ele geçirmiştir. Böylece Rakkakenti Esad rejiminin kontrol alanının dışında kalan en büyük kent olmuştur. 2013 yılının sonlarına gelindiğinde ise IŞİD / DAESH (Irak Şam İslam Devleti) bölgedeki kaos durumundan yararlanarak bölgede kendini göstermeye başlamıştır (Küçükler, 2019: 21). 2014 senesi IŞİD, PYD, YPG gibi birçok terör örgütünün de etkisiyle Suriye'de iç savaşın getirdiği en kanlı yıl olmuştur. IŞİD geçmiş yıllara göre daha fazla güçlenmiş birçok bölgeye egemen olmuştur. Aynı yıl içerisinde Türkiye'nin terör örgütü ilan ettiği PYD'de de bölgede egemenlik sağlamıştır (Küçükler, 2019: 21). Suriyeli muhalifler tarafından organize edilen Londra merkezli Suriye İnsan Hakları Gözlemevi (SOHR), Suriye'de 2014 yılında 76 bin 21 insanın öldüğünü bildirmiştir (BBC, 2015). 2015 senesine gelindiğinde Rusya Federasyonu Suriye topraklarında gücünü belirgin bir şekilde belli ederek yaşanan iç savaşa müdahil olmuştur. 2015 senesinin Eylül ayında başlayan Rus operasyonlarıyla birlikte Suriye topraklarındaki görüntü Suriye rejiminin lehine doğru dönmeye başlamıştır. 2014 senesinde ise zaten ABD, İngiltere, Fransa başta olmak üzere bazı Arap ülkelerinin de içinde olduğu birçok ülke tarafından IŞİD'e karşı bir koalisyon oluşturularak operasyonlar başlamıştır. IŞİD her ne kadar sınırlarını belli bir sürede genişletse de koalisyon güçlerin hava operasyonlarıyla birlikte etkinliğini yavaş yavaş kaybetmeye başlayarak zayıflamıştır. Bölgedeki kaostan ve Suriye içerisinde devam eden iç savaştan en çok etkilenen komşu ülke Türkiye olmuştur. PYD ve IŞİD tehdidinden ve sınırlarında meydana gelen kontrolsüz göç durumundan rahatsız olan Türkiye 24 Ağustos 2016 tarihinde Suriye'nin Cerablus şehrinden başlayarak karşı askeri bir operasyon başlatmıştır ve operasyonlar sonucunda bölge tehdit unsularından temizlenerek bölgenin egemenliği Türk ordusu ve ÖSO'nün eline geçmiştir (Özalp,

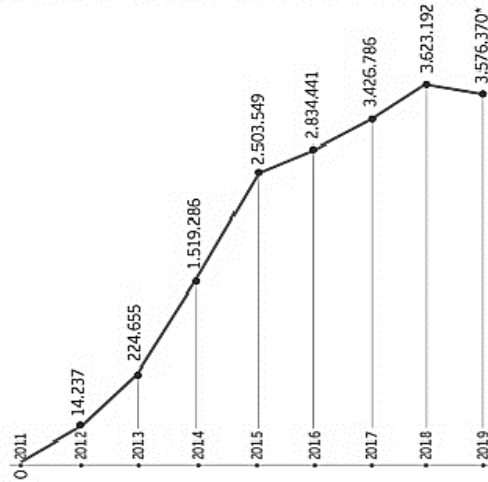
2018: 178). Türkiye bu operasyonun dışında da zaman zaman kendi güvenliğini korumak için Suriye'ye operasyonlar düzenlemek durumunda kalmıştır. 2018 yılında Afrin şehrine yapılan Zeytin Dalı operasyonu ile birlikte bölge terör gruplarından arındırılmıştır. 2019 senesine gelindiğinde ise Türkiye yeniden bölgede oluşan tehditlere karşı Fırat nehrinin doğusunda yer alan bölgeye operasyon düzenleyerek bölgeyi terörist unsurlardan temizleyerek kendisine güvenli bir bölge oluşturmuştur. Yapılan tüm askeri ve siyasi müdahalelere rağmen sekiz senedir devam eden iç savaş halen son bulmamış, Suriye'de istikrar sağlanamamıştır. Suriye İnsan Hakları Ağı (SNHR) 'na göre 2018 senesinde Suriye topraklarında 7 bin sivil hayatını kaybetmiş. Sekiz yıllık süreçte ise toplamda 450 bin insan hayatını kaybetmiştir. Suriye İnsan Hakları Ağı (SNHR), 2019'da büyük kısmı Beşar Esad rejimi ve Rusya tarafından olmak üzere, 842'si çocuk, 747'si kadın, toplam 3 bin 364 sivilin hayatını kaybettiğini bildirmiştir.

3.2. Suriye Göçü Süreci ve Türkiye

Suriye'de 15 Mart 2011 yılında başlayan iç karışıklıklarda, aralarında sivillerin de bulunduğu en az 500 bin insan hayatını kaybetmiş, bu süreçte nüfusu 20 milyon olan Suriye'de 13,5 milyon insan yardıma muhtaç hale gelmiş, 6,3 milyon insan yerinden edilirken, 4,9 milyon insan ise kurtuluşu komşu ülkelere sığınmakta bulmuştur (AFAD, 2017). Suriye krizinin silahlı boyutunun ön plana çıkmasıyla birlikte sivil halk açısından iki temel sıkıntı ortaya çıkmıştır. Suriye'de devam eden çatışmaların artmasıyla güvenli bir ortamının hızla ortadan kalkması ve ekonomik şartların günden güne kötü bir hale gelmesi Suriye halkını oldukça çaresiz ve zor bir duruma sokmuştur. Bu iki etkene bağlı olarak Suriye halkı yavaş yavaş yaşam yerlerini terk etmek durumunda kalarak ilk başta kendi ülkeleri içerisinde yer değiştirmeye ve sonrasında da ülke sınırlarının dışına göç etmek durumunda kalmıştır (Oytun ve Şenyücel, 2015). Suriyeli sivillerin ülkeden çıkmak ve başka bir ülkeye göç etmek için tercih ettikleri ülkelerin başında Türkiye ve diğer komşu ülkeler gelmiştir. Suriye topraklarından Türkiye Cumhuriyeti'ne yönelik ilk toplu göç hareketi, 29 Nisan 2011 günü akşam saatlerinde Hatay'ın Yayladağ ilçesinde bulunan Cilvegözü sınırından gerçekleşmiştir (Erdoğan, 2018: 5). 260 kişilik Suriyeli sivil grubu Türkiye'den sığınma talep ederek Türkiye'de sığınmıştır. Türkiye, 260 kişilik Suriyeli sivil topluluğunu kendi topraklarına kabul

ederek onları Hatay’da geçici olarak misafir etmiştir (AFAD, 2017). Türkiye Cumhuriyeti sınırlarının hemen yanı başında yaşanan insanlık trajedisine sessiz kalamamış ve Suriyeli sivillere kapılarını açmıştır. İlk kertede yalnızca insani temel ihtiyaçların karşılanması konusunda mültecileri kabul etmiş olan Türkiye, Suriye rejiminin ve diğer grupların zulmünden kaçan Suriyeliler için “açık kapı” politikası izlemeye başlamıştır (Koyuncu, 2014: 31). Böylelikle Türkiye yıllar sürecektir bir göç akınının da merkezi haline gelmiştir. Türkiye, Suriyelilere yönelik göç kabulünde 100.000 kişinin kritik eşik olduğunu dile getirmiş, ancak Suriye’den gelen göç dalgası beklentinin ötesinde gerçekleşmiştir. Türkiye, sürenin uzaması ve sayının dramatik şekilde artmasına rağmen Suriyelileri sığınmacıları kabul etmeye devam etmiştir (Orhan ve Gündoğar, 2015: 12). Bugün itibarıyla Türkiye’deki kayıtlı mülteci sayısı üç milyonun üzerinde olup Türkiye dünyada en fazla Suriyeli mülteci barındıran ülke konumuna gelmiştir. Türkiye’de 2013 senesine kadar yalnızca yüzbinler olarak ifade edilen göç sayıları, 2013 yılında Suriye’de yaşanan olayların şiddetinin artması ve çatışmalarının yoğunlaşması sebebiyle Türkiye’ye göç eden sivil sayısında artışlar gözlemlenmeye başlamıştır. 2014 senesine gelindiğinde ise Türkiye’ye göç eden Suriyelilerin sayısı 1,5 milyona ulaşmıştır. Türkiye’de yaşayan Suriyeli mültecilerin sayısı 2015 yılında 2.503.549, 2016 yılında 2.834.441, 2017 yılında 3.426.786, 2018 yılında ise 3.623.192’ye ulaşmıştır. Türkiye’deki geçici koruma altındaki Suriyelilerin 31 Aralık 2019 itibarı ile sayısı 3.576.370’tür (GİGM, 2020).

YILLARA GÖRE GEÇİCİ KORUMA KAPSAMINDAKİ SURİYELİLER



YIL	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019
TOPLAM SURİYELİ SAYISI	14.237	224.655	1.519.286	2.503.549	2.824.441	3.426.786	3.623.192	3.576.370
SURİYELİLER YILLIK SAYILAR	14.237	210.418	1.294.631	984.263	330.892	592.345	196.406	-46.822
TÜRKİYE NÜFUSU (MİLYON)	73.7	74.7	75.6	76.6	77.7	78.7	80.8	82.0
TÜRKİYE NÜFUSUNA ORANI %	0,01	0,3	2,00	3,26	3,63	4,35	4,48	4,36

Tablo 4: Türkiye’de Geçici Koruma Altında Yaşayan Suriyelilerin Yıllara Göre Düzenlenmiş Sayı Grafiği, 17 Eylül 2020.

Türkiye’de geçici koruma altında yaşayan Suriyelilerin şehirlere göre olan dağılımı kayıt yapılan yer itibari ile bilinebildiğinden şehirlerdeki kayıtlı sayılar ile fiilen o şehirlerde bulunan Suriyelilerin sayıları değişebilmektedir. Bu durum özellikle İstanbul, Ankara, İzmir, Bursa, Adana gibi büyük illerde yaşayanların sayılarının kayıt sayısının üzerinde olmasına, sınır bölgesinde bulunan Hatay, Şanlıurfa, Gaziantep, Kilis gibi şehirlerde ise kayıt sayısının altında sayılarda Suriyeli yaşamasına yol açmaktadır. 31 Aralık 2019 itibariyle kayıt yeri esasına göre en fazla Suriyeli barındıran il, 479.420 ile İstanbul şehridir. İstanbul’daki kayıtlı Suriyelilerin İstanbul nüfusuna oranı %3,18’dir. Sayısal olarak İstanbul’u takip eden Gaziantep’te 454 bin Suriyeli (nüfusun %22,40’ı), Hatay’da 439 bin Suriyeli (nüfusun %27,33’ü) ve Şanlıurfa’da 427 bin Suriyeli (nüfusun %21,01’i) yaşamaktadır. Kilis il bazında nüfusuna oranla en fazla Suriyeli barındıran ildir. Kilis yerel nüfusu 142 bin, Suriyeli sayısı 116 bindir. Yani nüfusun %81,56’sına denk gelen bir Suriyeli söz konusudur. Suriyelilerin Türkiye’de 100 binden daha fazla sayıda bulunduğu il sayısı ise 10’dur (Erdoğan, 2020: 63).

GEÇİCİ KORUMA KAPSAMINDAKİ SURİYELİLER İLLERE GÖRE DAĞILIMI

GEÇİCİ KORUMA KAPSAMINDA BULUNAN SURİYELİLERİN DAĞILIMI (31.12.2019 Alfabetik)									
İL SIRA	İLLER	KAYIT EDİLEN	NÜFUS	İL NÜFUSU İLE KARŞILAŞTIRMA YÜZDESİ	İL SIRA	İLLER	KAYIT EDİLEN	NÜFUS	İL NÜFUSU İLE KARŞILAŞTIRMA YÜZDESİ
	TOPLAM	3.576.370	82.003.882	4,36%		TOPLAM	3.576.370	82.003.882	4,36%
1	ADANA	243.613	2.220.125	10,96%	42	KAHRAMANMARAŞ	93.604	1.144.851	8,18%
2	ADİYAMAN	21.016	624.513	3,37%	43	KARABÜK	995	248.014	0,40%
3	AFYON	9.145	725.568	1,26%	44	KARAMAN	817	251.913	0,32%
4	AĞRI	1.119	539.657	0,21%	45	KARS	169	288.878	0,06%
5	AKSARAY	3.241	412.172	0,79%	46	KASTAMONU	3.242	383.373	0,85%
6	AMASYA	806	337.508	0,24%	47	KAYSERİ	73.714	1.389.680	5,30%
7	ANKARA	96.011	5.503.985	1,74%	48	KIRIKKALE	1.732	286.602	0,60%
8	ANTALYA	1.976	2.426.356	0,08%	49	KIRKLARELİ	1.042	360.860	0,29%
9	ARDAHAN	118	98.907	0,12%	50	KIRŞEHİR	1.438	241.868	0,59%
10	ARTVİN	37	174.010	0,02%	51	KİLİS	116.252	142.541	81,56%
11	AYDIN	7.809	1.097.746	0,71%	52	KOCAELİ	55.585	1.906.391	2,92%
12	BALIKESİR	4.703	1.226.575	0,38%	53	KONYA	111.399	2.205.609	5,05%
13	BARTIN	247	198.999	0,12%	54	KÜTAHYA	1.443	577.941	0,25%
14	BATMAN	15.719	599.103	2,42%	55	MALATYA	28.544	797.036	3,58%
15	BAYBURT	22	82.274	0,03%	56	MANİSA	13.061	1.429.643	0,91%
16	BİLECİK	603	223.448	0,27%	57	MARDİN	38.027	829.195	10,62%
17	BİNGÖL	1.069	281.205	0,37%	58	MERSİN	207.834	1.814.468	11,45%
18	BİTLİS	1.190	349.396	0,34%	59	MUĞLA	11.213	967.487	1,16%
19	BOLU	2.977	311.010	0,95%	60	MUŞ	1.521	407.992	0,37%
20	BURDUR	7.653	269.926	2,84%	61	NEVŞEHİR	9.744	298.339	3,27%
21	BURSA	176.773	2.994.521	5,90%	62	NİĞDE	5.044	364.707	1,38%
22	ÇANAKKALE	5.699	540.662	1,05%	63	ORDU	877	771.932	0,11%
23	ÇANKIRI	597	216.362	0,28%	64	OSMANİYE	49.736	514.415	9,31%
24	ÇORUM	2.824	536.483	0,53%	65	RİZE	1.046	348.608	0,30%
25	DENİZLİ	11.652	1.027.782	1,13%	66	SAKARYA	14.980	1.010.700	1,48%
26	DİYARBAKIR	23.619	1.732.396	1,36%	67	SAMSUN	6.510	1.335.716	0,49%
27	DÜZCE	1.828	387.844	0,47%	68	SİİRT	4.220	331.670	1,27%
28	EDİRNE	1.074	411.528	0,26%	69	SİNOP	170	219.733	0,08%
29	ELAZIĞ	13.164	595.638	2,21%	70	SİVAS	3.594	646.608	0,56%
30	ERZİNCAN	103	236.034	0,04%	71	ŞANLIURFA	427.696	2.035.809	21,01%
31	ERZURUM	1.126	767.848	0,15%	72	ŞİRNAK	14.997	524.190	2,86%
32	ESKİŞEHİR	5.215	871.187	0,60%	73	TEKİRDAĞ	12.859	1.029.927	1,25%
33	GAZİANTEP	454.361	2.028.563	22,40%	74	TOKAT	1.046	612.646	0,17%
34	GİRESUN	189	453.912	0,04%	75	TRABZON	3.365	807.903	0,42%
35	GÜMÜŞHANE	189	162.748	0,05%	76	TUNCELİ	45	88.198	0,05%
36	HAKKARİ	5.215	286.470	1,82%	77	UŞAK	2.497	367.514	0,68%
37	HATAY	439.983	1.609.856	27,33%	78	VAN	2.178	1.123.784	0,19%
38	İGDIR	85	197.456	0,04%	79	YALOVA	3.881	262.234	1,48%
39	ISPARTA	5.345	441.412	1,21%	80	YOZGAT	4.784	424.981	1,13%
40	İSTANBUL	479.420	15.067.724	3,18%	81	ZONGULDAK	623	599.698	0,10%
41	İZMİR	147.627	4.320.519	3,42%					

Tablo 5: Suriyelilerin İllere Göre Dağılımı, GİGM, 2020.

BM (Birleşmiş Milletler) Suriye krizini yalnızca büyük bir göç krizi olarak görmekle birlikte bölgede güvenlik, istikrar ve normalleşme konularında düzelmenin 10 yılı bulabileceğini ifade etmektedir. Suriye'deki bu kaos durumu ve

iç savaş yakın zamanda sona erse dahi göç etmiş olan Suriyeli sivililerin en az üçte birinin geri dönmeme ihtimalinin olduğunu göstermektedir (Güçtürk, 2020).

Türkiye’de yaşayan Suriyelilerin ciddi bir bölümün vatanlarına, yakın ya da uzak bir gelecekte geri dönmeme ve kalıcı olarak Türkiye’de yaşama arzusunu tercih etme olasılığı her geçen gün artmaktadır (Tunç, 2015: 32). Bu sebeple Suriyeli göçü konusunda toplumsal kabul çok önemli bir mesele haline gelmiştir. Ayrıca Türkiye’de yaşayan Suriyelilerin önemli niteliklerinden birisi, çoğunlukla 2013 senesinden sonra kent mültecilerine dönüşmeleri olmuştur. 27 Kasım 2019 tarihinden itibari ile Türkiye’de yaşayan 3.576.370 Suriyeli sivilin yalnızca %1,77’si 5 şehirde oluşturulmuş 7 kamp içerisinde hayatını sürdürmektedir (Erdoğan, 2020: 64). Bu açıdan bakıldığında Suriyeli mülteciler şehir içlerinde bir yaşama pratiği geliştirmiştir. Göç ettikleri bu yeni yerde bir yaşam pratiği kurma ve var olma pratiğinin içerisinde yer alabilmektedirler.

4. BÖLÜM

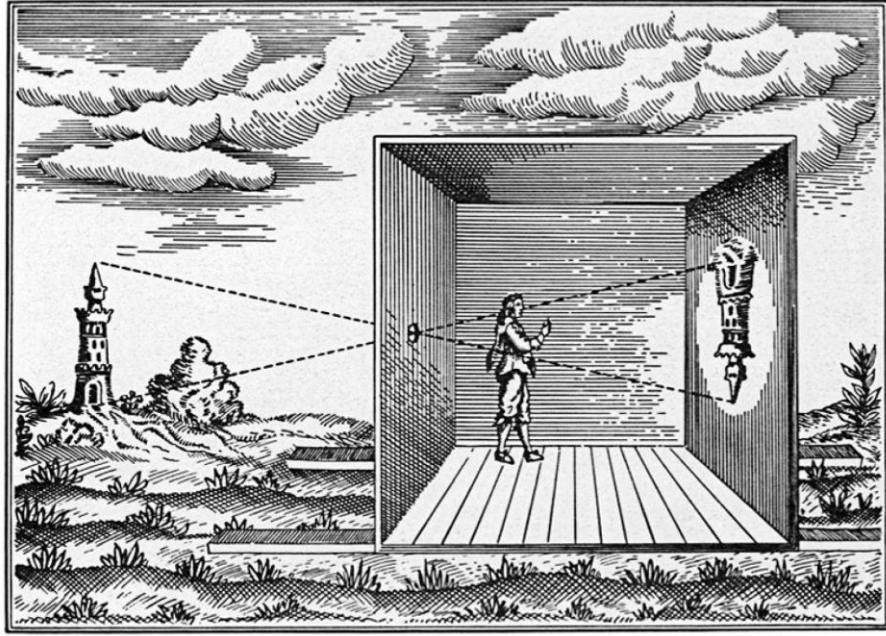
FOTOĞRAF VE TOPLUMSAL OLAYLAR

4.1. Fotoğrafın Tarihsel Serüveni

İnsanlık, tarihin doğuşundan beri kendi düşüncelerini, duygularını ve deneyimlerini bir yüzeyin üzerine yansıtmak ve bunları başkalarına aktarmak için çeşitli iletişim yolları denemiştir. İnsanlığın bu yoldaki ilk anlatım aracı aklındakileri bir yüzeye çizme yoluyla gerçekleştirdiği eylemler olmuştur. Tahminen M.Ö. 30.000 yıllarında İspanya'da bulunan Altamira Mağarası'nın yüzeylerine çizilmiş kaya resimleri bunun kanıtı olmuştur. Altamira Mağarası'nın yüzeylerinde bu çizimler, dünya tarihinin en eski resimleri olarak kabul edilmektedir. Mağara duvarlarında bulunan bu resimlerde günlük hayattan, avlanan hayvanlardan, büyülerden ve ayin anlatımlarından oluşan birçok resim yer almaktadır. İnsanlık, tıpkı Altamira Mağarası'nda yaşamış olan önceki insanlar gibi bu resimlerden sonra ve halen çeşitli araçlar ile birlikte kendisini anlatmaya ve bunları göstermeye devam etmektedir (Bal, 2019: 5) İnsanlığın gördüklerini ve yaşadıklarını anlatma isteği belki insanlığın sonuna kadar devam edecek bir çaba olacaktır. Fotoğrafın da temel var olma sebebi budur.

Üç boyutlu dünyayı iki boyutlu olarak bir yüzeye kaydetme özelliğine sahip olan fotoğrafın geçmişi oldukça geriye dayanmaktadır. Fotoğrafın ilerleyişi oldukça kademeli bir şekilde olmuştur. Fotoğraf makinesinin temel prensiplerinin bir kısmını oluşturan ve fotoğraf makinesinin atası olarak bilinen Camera Obscura (Karanlık Oda) fotoğrafın bulunmasında önemli bir yere sahiptir.İbn-i Heysem tarafından bulunan bu aygıt Latince Camera oda, Obscura ise karanlık anlamına gelmektedir. Uzun yıllar çeşitli alanlarda kullanılan Camera Obscura, gerçekliğin yansıtılmasında ve derinlik algısının yansıtılmasında önemli roller oynamıştır. Avrupa'da başlayan ve gelişen Rönesans hareketi ile bilimde, sanatta ve teknolojiye yeni buluşlar, denemeler ortaya çıkmıştır. Rönesans ile gelişmeye başlayan bilimsel ve teknolojik gelişmeler Camera Obscura'nın da gelişerek evrilmesine sebep olmuştur. Başlangıçta bir yüzey üzerine delik delinerek görüntünün başka bir yüzeye ters olarak düşmesini sağlayabilen Camera Obscura 16. yüzyıl ortalarında geliştirilerek üzerine bir optik ve netleme düzeneği eklenmiştir. Böylece elde edilen görüntüler

daha keskin ve parlak duruma gelmiştir. Fotoğrafın gelişiminde farklı disiplinlerin ortak çalışması ve bu disiplinlerin ilerleyişi etkili olmuştur. Camera Obscura görüntüyü bir yüzeye ters olarak yansıtabilmiştir fakat elde edilen görüntüyü bir yüzeyde sabit ve kalıcı kılamamıştır.



Görsel 1: Camera Obscura'nın Çalışma Prensipliğini Gösteren Bir Görsel

Fizik ve kimya disiplinlerinin gelişmesiyle yaşanan teknolojik gelişmeler sayesinde görüntünün bir yüzeye sabitlenebileceği düşünülmüştür ve bunun üzerine denemeler yapılmıştır. Yapılan bu denemelerin başarıya ulaşan ilk örneği beş yıllık bir çalışmanın sonucunda Fransız Joseph Nicéphore Niépce (1765 - 1833) tarafından elde edilmiştir. Niépce elindeki Camera Obscura düzeneğini ve kimyasal olarak duyarlı hale getirdiği tabakayı kullanarak Dünya tarihindeki ilk fotoğrafı çekmiştir. Niépce bu fotoğrafı yaklaşık 8 saat süren uğraş sonunda oluşturabilmiştir.



Görsel 2: Joseph Nicépce'nin 1826 yılında çektiği ilk fotoğraf, 1826

Niepce'in çalışmalarını daha ileriye taşımak isteyen Louis Jacques Daguerre (1787-1851) daha yeni bir yöntem geliştirerek görüntüyü yüzeye daha keskin ve kaliteli olarak aktarmayı başarmıştır. Daguerre yapmış olduğu bu yeni buluşunu Daguerretype olarak adlandırmıştır ve patentini almıştır. Daguerre'nin yeni teknoloji ile pozlama süreleri azalmış ve fotoğrafın kullanım alanı genişlemeye başlamıştır.



Görsel 3: "Boulevard du Temple" , Louis Daguerre, 1838

Dönemin özellikleri fotoğrafın gelişip ilerlemesine zemin hazırlamıştır. Teknolojik gelişmeler, birey algısı ve pozitivist düşünceler bilimin, sanatın ve teknolojinin gelişmesine yol açmıştır. Endüstriye paralel olarak fotoğraf kısa sürede daha hızlı ve daha fazla gelişmeye başlamıştır ve boyut olarak daha küçük bir hale getirilme düşüncesi gerçeğe dönüşmüştür. Böylece daha yaygın ve taşınabilir hale gelen fotoğraf araçları çeşitli alanlarda kullanılmaya başlamıştır. Tarihte ilk kez 1840 yılında Sir John F.W Hershel (1792-1871) tarafından kullanılan fotoğraf sözcüğü, insan yaşamının hemen hemen her alanında kullanılmaya başlanmıştır (Kılıç, 2012: 15). Böylelikle fotoğraf yaşamın her alanında (fen bilimleri alanı, sosyal bilimler alanı, polis dosyaları, askeri kayıtlar, antropolojik sınıflandırmalar, her türden arşiv, resmi ya da gayri resmî portre ve hatta pornografi) kullanılmaya başlanmıştır ve insanlık için vazgeçilmez bir araç olmuştur (Hepdinçler, 2013: 4). Bir ifade aracı olarak ilan edildiği günden itibaren fotoğraf, gerçeklikle kurduğu bağ ve resmin estetiğini kendine uyarlamasıyla tarihsel olayların belgelenmesinden sanatsal unsurları kullanmasına kadar geniş bir alanda ilerleme göstermiştir.

4.2. Fotoğraf ve Gerçeklik

İcat edildiğinden beri, fotoğrafın görüntü oluşturmak için sahip olduğu fiziksel ve kimyasal süreç, onu, gerçekliği sunma anlamında onu diğer görsel sanatlardan ayrı bir yere konumlandırılmasında önemli olmuştur. Fotoğrafın ışık ve duyarlı yüzey yordamı ile doğanın gerçekliğini, nesneyle birebir benzerlik durumu göstererek üç boyutlu bir görünümünden iki boyutlu bir düzleme aktarması fotoğrafın bir belge niteliği kazanmasını sağlamıştır (Satkın, 2015: 7). Fotoğrafın, pozitivist bir dönemde gelişerek ortaya çıkması ve kullanılması onun “nesnel ve kanıt” olarak görülmesinde etkili olmuştur. Fotoğraf, yalnızca gerçekliğin görüntüsünün üç boyutlu dünyadan iki boyutlu yüzey üzerine aktarılması olarak değil, aynı zamanda gerçekliğinde güçlü bir belgesi olarak da tanımlanmıştır (Asiltürk, 2006: 8). Geleneksel resmetme teknikleriyle bir yüzeye aktarılan görüntüler, resmedenin yorumuyla birlikte yüzeyin üzerinde şekillenirken fotoğraf bunu bir mercek edinimi ile duyarlı yüzeye yansıtmaktadır bu sebeple fotoğrafın kaydettiği şeyler neredeyse o şeyin kendisidir yani fotoğraf bir bakıma insan gözünün bir tanığı konumundadır (Kılıç, 2012: 132). Fotoğrafın nesnelliği, görüntüye hiçbir resmin sahip olmadığı inandırma gücünü ona vermiştir (Bazin, 2007: 42). Sontag (2008: 5) , fotoğrafın

insanlara bir kanıt teşkil ettiğini ve yaşanan bir olayın bir fotoğraf makinesi ile kayıt altına alınmasının ardından da fotoğrafın doğrulayıcı bir işlev gördüğünden bahsetmiştir. Barthes (2014)’a göre fotoğrafın neyin artık olmadığını anlatması gerekmez; o yalnızca ve kati suretle neyin olmuş olduğunu anlatır. Fotoğrafın özü temsil ettiği özü onaylamasıdır. Buna istinaden Barthes (2014: 36) hiçbir yazının fotoğrafın kesinliğini veremeyeceğinden bahsederek fotoğrafın yansıtmış olduğu gerçekliğe vurgu yapmaktadır. Birçok düşünür fotoğrafın, o an, orada olan nesneyi, olayı ya da her ikisini bir mercek yoluyla nesnel bir şekilde kaydettiğinden bahsederek fotoğrafın nesnel gerçekliğine vurgu yapmaktadır (Özdemir Akarçay, 2011: 1).

4.3. Fotoğraf ve Toplum İlişkisi

Toplumsal, sosyal ve bilimsel yapıdaki değişimlerin ya gelişmelerin, toplumlara olan etkisi kendisini gündelik yaşamlarının ve deneyimlerin anlatım biçimlerini de biçimlendirmiştir. 19. yüzyılda, Batı toplumu modernitenin etkisiyle birçok teknik gelişme yaşamıştır ve deneyimlemiştir. Demiryolunun, buhar gücünün, buhar makinelerinin ve fabrikaların ortaya çıkışından başlayarak Batı toplumu, adına “Sanayi Devrimi” denilen teknoloji-yoğun bir dönem içerisine girmiştir. Batı’nın içinde yaşadığı bu Sanayi Devrimi’nde ortaya çıkan teknik gelişmelerden birisi de fotoğraf makinesinin ve fotoğrafın bulunuşudur (Bulut ve Zor, 2020: 75). Fotoğrafın ortaya çıkışında belli bilimsel, teknolojik ve toplumsal gelişmelerin bağlamsal birlikteliği etkili olmuştur. Fotoğrafın doğduğu dönem Sanayi Devrimi’in (1750-1895) yaşandığı yıllardır. Hobsbawn (2008: 13) ‘a göre “Sanayi Devrimi, insanlığın yazılı belgelere geçmiş tarihindeki en köklü dönüşümdür.” Dolayısıyla fotoğraftan bahsederken onu, hem teknolojik hem de sosyolojik olaylarla ortak bir bağlam içerisinde ele almak gerekmektedir.

Sanayi Devrimi doğuşu yaşanan teknolojik gelişme ile birlikte toplum dinamikleri, üretim biçimleri, sosyal yaşam ve ekonomik yapı bir değişime uğramıştır. Sanayi devriminin yaşanmasıyla birlikte insan emeğine dayanan, tarımsal bir üretimin olduğu bir yapıdan seri üretimin yaygınlaştığı ve makinelerin egemen olduğu yeni bir üretim yapısına geçiş olmuştur. Geleneksel el üretimleri, tarım, zanaat ve hayvan yetiştiriciliği yerini makineleşmiş bir seri üretim sistemine bırakarak ekonomik ve sosyal bir değişimin göstergesi olmuştur. Sanayi Devrimi,

toplum içinde yeni bir ekonomik ilişki düzenini, yeni bir üretim yapısını, yeni bir yaşam dinamini ve yeni bir tarih dönemini temsil etmektedir (Hobsbawm, 2008: 60).

Sanayi devriminin getirmiş olduğu tüm olumlu kazanımlara rağmen değişen sosyal ekonomik ve iktisadi yapı toplumsal sorunları da beraberinde getirmiştir. Sanayi devrimi ile başlayan teknolojik hareketler, buharlı makinelerin bulunuşu ve fabrikaların kuruluşu ile üretim biçimleri farklılaşmıştır. Bu dönemde buharlı makinelerin bulunmasıyla üretim şekli küçük atölyelerden çıkarak şehirler birer fabrikaya dönüşmeye başlamıştır. Kasaba ve köylerde yeterli miktarda üretim yapamayan ve istediği verimi alamayan sınıflar ise şehirlere göç ederek bu yeni üretim biçiminin çarklarını çevirecek olan işçiler olarak toplumda yerlerini almaya başlamışlardır. Böylece üretim araçlarına sahip olan burjuvazi ve üretim araçlarına sahip olamayan işçi sınıfı ortaya çıkmıştır. Bu yeni düzenin adı “kapitalizm” dir.

Kapitalizm ile birlikte sınıflara ayrılan toplum bu değişim beraberinde birçok sorun ile karşı karşıya kalmıştır. Yeni Dünya düzeni ile 12 saati geçen çalışma saatleri, işçi ölümleri, çocuk işçiler, salgın hastalıklar, yetersiz beslenme ve barınma, ekonomik buhranlar, gibi sorunlar işçi sınıfını ve toplumu derinden etkileyen sorunlar haline gelmiştir. Ayrıca Dünya tarihinde yaşanan birçok savaş toplum dinamiklerini etkilemiş ve insanlığın en büyük sorunu haline gelmiştir. Toplumdaki bu sorunları fark eden ve objektifini bu yöne çeviren fotoğrafçılar sosyolojik olaylara ilgi duymuş ve bu toplumsal olayları fotoğraflamaya başlamıştır. Böylece fotoğraf alanında yeni kullanım amaçları ortaya çıkmıştır.

Fotoğraf ve toplum bilimi olan sosyoloji hemen hemen benzer tarihlerde ortaya çıkmıştır ve başlangıcından bugüne her ikisinin de hizmet ettiği projelerin en önemlisi, toplumun araştırılması ve keşfedilmesi olmuştur (Becker, 2006: 45). Fotoğraf, başlangıcından bu yana toplum çözümlemesinde bir araç olarak görülmüştür ve bazı fotoğrafçılar da bunu bir görev olarak kabul etmiştir (Becker, 2006: 46). Böylece toplumsal konular üzerine çalışmalar yapan ve toplumsal olayları konu edinen belgesel fotoğraf ve toplumsal belgeci fotoğraf kavramları ortaya çıkmış yeni bir fotoğraf biçiminin temeli atılmışlardır.

Günümüzde belgesel fotoğraf ve toplumsal belgeci fotoğraf kavramları birbirleri yerine kullanılabilen fotoğraf yaklaşımlarıdır. Her iki yaklaşım ile çekilmiş olan fotoğrafların çözümlemelerinde ve sınıflandırılmasında bazı zorluklar

yaşanabilmektedir. Bu sebeple bu çalışma da hem belgesel fotoğraf hem de toplumsal belgeci fotoğraf ayrı ayrı ele alınıp açıklanmıştır.

4.4. Belgesel Fotoğraf Kavramı

Fotoğrafın icadından bu yana kadar olan gelişimine baktığımız zaman fotoğrafın içinde belgeleme ve kayıt altına alma arzusunun yattığını görülmektedir. Doğası gereği belgeleme eylemi fotoğrafın en temel özelliklerinden birisi olmuştur (Oral, 2011: 24).

Belgesel fotoğrafın fotoğraf literatüründe evrensel bir tanımı bulunmamakla birlikte en basit haliyle yararlı bir bilgi içeren herhangi bir fotoğraf olarak tanımlanabilmektedir. Belgesel fotoğraf, en genel anlamda nesnel gerçekliğin, herhangi bir manipüle olmaksızın, saptanması pratiği olarak tanımlanmaktadır (Oral, 2006: 17). Bir diğer deyişle Belgesel fotoğraf geçmiş tarihte yaşanan bir olayın ya da olan bir şeyin gerçekçi ve nesnel bir kanıtı olarak kullanılan bir belge niteliği taşıyan fotoğraflardır (Clarke, 1997: 145). Yurdalan (2018: 29) 'a göre belgesel fotoğraf, bir fotoğraflama pratiği tarzının, yaşama ve fotoğrafın temasına olan yaklaşım şeklinin ismidir ve aynı zamanda fotoğrafı çeken kişinin konuyu derinlemesine farklı yönleriyle ele alarak öznel algısını fotoğraf diliyle anlatma pratiğidir. Light (2006:14) ise belgesel fotoğrafı, merkezinde fotoğrafı çeken kişinin tutkulu ilgisinin bulunduğu uzun süreli, derinliği olan fotoğraf projeleri olarak tanımlamıştır. Konusunu yaşamın gerçekliğinden alan belgesel fotoğraf; insanların, kültürlerinin, yaşam şekillerinin, toplumsal değerlerinin, siyasal ve toplumsal hareketlerinin toplumun kendisine veya bir başka topluma fotoğrafçının kendi bakış açısıyla yorumlayıp başkalarına aktarıldığı bir fotoğraf tarzıdır (Özdemir 2002: 281). Belgesel fotoğrafın bir olayı ya da nesneyi kayıt altına almanın yanında o durumu açığa çıkardığını da belirten Clark belgesel fotoğraf anlayışının temelinde fotoğraf makinesine atfedilmiş 'bir vicdan' olduğu düşüncesine vurgu yapmaktadır (Clarke, 1997: 145).

Belgesel fotoğrafın en önemli özelliklerinden birisi, konusunu yaşamsal gerçeklikten alması ve onu diğer fotoğraflardan ayıran bir mesaja sahip olmasıdır (Oral, 2011: 24). Günümüzde belgesel fotoğrafı tanımlarken iki temel etkenin bu tanım içinde belirleyici rolü olduğu görülmektedir. Bunlar:

- 1- Belgesel fotoğraf konularını nesnel gerçeklikten almaktadır.

2- Temel gayesi hayatı estetize etmek olmayan bir yorum kaygısı taşıması ve bir mesaj içermesidir (Oral, 2011: 25).

Mimetik bir anlatım aracı olan fotoğrafın konusunu yaşamsal gerçeklikten alması onun gerçeği bire bir aynı şekilde aktardığı anlamına gelmemektedir (Oral, 2011: 25). Bu durumda belgesel fotoğraf için vurgulanması gereken önemli bir nokta belgesel fotoğrafın saptamış olduğu durumu veya konuyu tüm manipölasyonlardan uzak bir şekilde gerçeğe en yakın şekilde gerçekleştirmesi gerektiğidir. Her fotoğrafın çekilme amacı farklı olsa da bundan bağımsız olarak aslında her fotoğraf bir yorum kaygısı taşımaktadır fakat belgesel fotoğrafın önceliği yaşama tanıklık etmesi ve bir mesaj unsuru taşımasıdır.

Tanık olmanın aracı ve kanıtı olarak görülen belgesel fotoğrafın gerçekliğe olan sadakati ona belli ilkeler ve etik değerler çerçevesinde ilerleme misyonu yüklemiştir.

Belgesel fotoğrafın, tarihin değişen ve gelişen dünyasında, toplumu ve toplumsal olayları ilgilendiren konuları işliyor olması, ona, diğer üretilmiş fotoğraf türlerinden başka sorumluluklar yüklemektedir. Ayrıca fotoğrafın dış gerçekliği birebir yeniden üretme yeteneği ona bir belgesel niteliği kazandırmış ve onu toplumsal yaşamın en güvenilir yansıtıcısına dönmüştür (Freund, 2008: 9). Belgesel fotoğraflar görsel tarihimizi oluşturur. Dolayısıyla belgesel fotoğrafçılar, da bir anlamda görsel tarihçilerimizdir (Vassaf, 2007: 13).

4.4.1. Toplumsal Belgeci Fotoğraf

Belgesel fotoğraf ile benzerlikler taşıyan toplumsal belgeci fotoğrafın temel amacı bir değişime sebep olmaktır. Toplumsal belgeci fotoğraf da tıpkı belgesel fotoğraf gibi konularını yaşamsal gerçeklikten almaktadır. Belgesel fotoğraf seçtiği konu üzerinden tanıklık ilişkisi kurarak dünyaya bir mesaj gönderirken toplumsal belgeci fotoğraf ise yalnızca tanıklık etmek ile yetinmeyerek toplumsal değişmeyi sağlamayı hedeflemektedir. Yurdalan (2018: 60)'a göre fotoğrafla tanıklık tavrı iki şekilde var olmaktadır. Birisi yalnızca hayattaki gerçekliğin yalnızca tespit edilmesiyle yetinen belgesel fotoğraf diğeri ise konu edildiği gerçekliğin değiştirilmesi ile ilgilenen toplumsal belgeci fotoğraftır.

Toplumsal belgeci fotoğraf, toplum üzerinde bir etki yaratmak isteyen belgesel fotoğrafçıların çalıştıkları konularda geliştirdikleri bir yaklaşım tarzı olarak

tanımlanabilmektedir. Toplumsal belgeci fotoğraf gerçeklik ile olan ilişkisini, ele almış olduğu gerçekliği değiştirmek iradesi üzerinden kurmaktadır (Yurdalan, 2018: 63). Bir fotoğrafın toplumsal belgeci fotoğraf olarak değerlendirilebilmesi için, en başta o fotoğrafın, belgesel fotoğrafın özelliklerini içerisinde barındırması gerekmektedir (Özdamar, 2005: 67). Seçilen konulara bakıldığında belgesel fotoğraf ile toplumsal belgeci fotoğraf belirgin bir fark gözlenmemektedir. İki tarz arasındaki fark, toplumsal belgelerin konularına kararlılıkla, inatla, bilinçle eğilmeleri ve sorunları aşma, insanı insana anlatma ve izleyicide, aktardığı sorunları ortadan kaldırmaya yönelik bir bilinç yaratma amacının başat unsur olarak görülmesidir (Oral, 2011: 30). Toplumsal belgeci fotoğraf anlayışı hümanist amaçlara hizmet etmeyi amaçlayan modernist bir pratiktir ve bu anlamda onun gelişimi de çağının temel ekonomik ve toplumsal değişimlerine koşut olmuştur (Oral, 2006: 18). Toplumsal belgeci fotoğraf yaklaşımını benimseyen fotoğrafçı toplumsal değişimi hedef almaktadır bu sebeple konularını, belli olanaklardan yoksun ya da öteki konumunda olan insan topluluklarının yaşam şartları oluşturmaktadır (Yalçın 2019: 53).

Toplumsal bilinçle üretilen bütün fotoğrafların toplumsal belgeci tarzda değerlendirmek mümkün değildir. Bu değerlendirmenin yapılabilmesi için çekilen fotoğrafın belli nitelikleri barındırması gerekmektedir. Oral (2006: 18-19) 'a göre bu nitelikler niyet ve amaç, kitlesel sunum, kurumsal yapı ve yayın ortamıdır.

a) Niyet ve Amaç

Niyet ve amaç faktörü toplumsal belgeci fotoğraf tarzının en temel ögesi ve en önemli koşuludur. Aynı konu farklı iki fotoğrafçının gözünden çekilebilir fakat burada önemli olan fotoğrafı çeken fotoğrafçının amacıdır. Biri mevcut toplumsal koşulları düzeltmek, toplumda bu sorunlar konusunda bilinç oluşturmayı amaçlarken bir diğer fotoğrafçı için aynı konu yalnızca fotoğraf çekme sürecinin verdiği haz ve belgeleme yeterli olabilmektedir. Toplumdaki sorunları düzeltmek ve bir bilinç oluşturmak toplumsal belgeci fotoğrafın amacıyken belgesel fotoğraf yalnızca mevcut durumu belgeleyen bir tarzı benimsemektedir.

b) Kitlesel Sunum

Toplumsal belgeci fotoğraf, kişisel kullanıma yönelik bir yapıda değildir. Yayınlanma ihtimali olmayan ya yayınlanma şansı bulamayan hiçbir fotoğraf toplumsal belgeci fotoğraf olarak nitelendirilememektedir. Burada yayın kelimesi oldukça geniş bir mecra için kullanılmıştır. Kitaplar, dergiler, gazeteler, sergiler,

broşürler ve internette yer alan alanlar gibi verilmek istenilen mesajın büyük topluluklara taşınmasında araç olan tüm araçlar bu kapsamda değerlendirilmektedir (Oral, 2006: 19).

c) Kurumsal Yapı

Toplumsal belgeci fotoğraf için kurumsal yapıya sahip kuruluşlar oldukça önemli bir rol oynamaktadır. Light (2000)'a göre fotoğrafçıların çekmiş oldukları fotoğrafların tek başlarına bir etki yaratma etkileri oldukça cılızdır ve bu yüzden fotoğrafçılar, bir değişim yaratmak için daha büyük bir dünyanın parçası olmak durumundadırlar. Örneğin; Hine'in çocuk işçiler ile ilgili yapmış olduğu toplumsal belgeci çalışmaların 1900'lerin başında Ulusal Çocuk Emeği Koalisyonu'nun (National Child Labor Coalition) desteği ile etkili olduğu görülmektedir.

d) Yayın Ortamı

Yayınlanma ya da sergilenme imkânı bulamayan hiçbir fotoğraf toplumsal belgeci fotoğraf tarzının koşullarını sağlayamamaktadır. Bunun yanında toplumsal belgeci fotoğraf için yayın ortamı da oldukça önemli bir faktördür. Buna göre fotoğrafı yayınlayan kurum, fotoğraf ile birlikte yayınlanan alt yazı ve metin gibi tamamlayıcı unsurlar da fotoğrafın etkisini arttırmak açısından önemli bir etken olmuştur (Oral, 2006: 19).

4.4.2. Belgesel Fotoğrafın Kısa Tarihi

Belgesel fotoğrafın tarihsel gelişimini incelerken iki farklı dönem olarak ele almak gerekmektedir. Bunun sebebi daha çok fotoğraf alanındaki teknolojik gelişmelerin etkisinden kaynaklanmaktadır. Belgesel fotoğrafın ilk döneminde fotoğraf makineleri daha büyük ve taşınmaya müsait olmayan ebatlarda olduğundan daha çok portrelerin ve durağan konuların tercih edildiği bir dönem olmuştur. Bu dönemde David Octavius Hill ve August Sander gibi fotoğrafçıların çalışmaları genellikle doğrudan objektife bakan insanların portrelerinden oluşmaktadır. Belgesel fotoğrafın tarihsel gelişiminin başında ilk olarak iki fotoğrafçının ismi ön plana çıkmıştır; David Octavius Hill ve Robert Adamson. Bu iki fotoğrafçının 1842 senesinde 470 adet İskoç din adamının portre fotoğraflarının çekilmesinde ve bağımsız İskoç kilisesinin kuruluşunun belgelenmesinde çekmiş olduğu fotoğraflar belgesel fotoğrafın başlangıcı olarak bilinmektedir (Kanburoğlu, 2010: 404). Bunun

ardından ise yine Hill ve Adamson, 1845 senesinde New Haven’lı balıkçıların gündelik yaşamlarını konu alan bir belgesel projeye daha imza atmışlardır.

Kırım Savaşı’nı belgelemek için 1855 yılında yola çıkan Roger Fenton’ın çekmiş olduğu fotoğraflar savaşı belgeleyen ilk fotoğraflar olmuştur. Bu fotoğraf savaşın gerçek yüzünü yansıtmaktan uzak fotoğraflardır çünkü Fenton askerlerin gündelik normal anlarını kayıt altına almıştır. Roger Fenton, bu projeyi fonlamak için savaşın dehşetini fotoğraflarına yansıtmamıştır. Kırım Savaşı’ndan 6 sene sonra (1861), bir başka fotoğrafçı Mathew Brady Amerikan İç Savaşı’nı fotoğraflamıştır. Brady, bu çalışmayı yaparken proje finansmanını kendisi üstlenmiştir. Fenton’un yapmış olduğu sansürlenmiş bir fotoğraf projesinin aksine Brady, savaşın tüm şiddetini ve dehşetini fotoğraflamıştır. Böylece insanlar tarihte ilk kez fotoğrafın gözüyle savaşın acı gerçekleriyle yüzleşmişlerdir (Oral, 2011: 27).

Fotoğrafın bir belge olarak yerini aldığı bir başka önemli olay da Paris Kömünü olmuştur. 1871 senesinde kenti ele geçiren direnişçi grupta yer alan kişiler kurdukları barikatların üzerinde fotoğraflar çekirmişlerdir ve bu fotoğraflar polis tarafından incelendiğinden eşkâli yapılan direnişçiler bulunarak kurşuna dizilmiştir (Freund, 2008:98). Böylece fotoğraf tarihte ilk kez polis birimi tarafından bir belge – kanıt olarak kullanılmıştır. Yine 1870 senesinde, henüz 21 yaşında olan Jacop A. Riis Danimarka’dan Amerika Birleşik Devletleri’ne gelerek gazeteci olarak çalışmaya başlamıştır ve bir ilke imza atmıştır. Jacop A. Riis, New York kentinin aşağı mahallelerini gezerek orada yaşayan insanların hayatlarını fotoğraflayarak ilk toplumsal eleştiri malzemesi olarak fotoğrafı kullanmıştır (Freund, 2008: 99). Jacop A. Riis’i takip eden sosyolog Lewis W. Hine, 1908 – 1914 seneleri arasında, çocuk işçiler üzerine odaklanarak fotoğraflar çekmiştir. Bu çalışmalar sayesinde ABD’de çocukların çalışma koşullarının iyileştirilmesine yönelik adımlar atılmıştır. Bir Alman olan August Sander ise 1911 senesinde başladığı projesinde Alman halkının bir katalogunu oluşturarak halkın her kesiminden insanların fotoğraflarını çekmiştir ve Alman halkının bir panoramasını ortaya koymuştur.

Belgesel fotoğrafın ikinci dönemine bakıldığında birçok gelişmenin yaşandığı söylenebilmektedir. Belgesel fotoğrafın gelişmesinde siyasal ve kültürel hayatın yanı sıra teknolojik gelişmelerin de önemli rolü bulunmaktadır (Oral, 2011: 57). Belgesel fotoğrafın gelişiminde fotoğraftaki yenilikler de etkili olmuştur kamera ve optik sistemlerinde yaşanan gelişmeler fotoğrafçılar için adeta bir

devrim niteliğinde olmuştur. Düşük diyafram yapısına sahip optiklerin bulunmasıyla ve 1/1000 enstantaneye kadar çıkabilen perdelerin geliştirilmesiyle birlikte fotoğrafçılar hızlı bir şekilde fotoğraf çekebilme imkânı elde etmeye başlamıştır. Fotoğraf endüstrisinin gelişmesine bağlı olarak küçülen fotoğraf makinelerinin yaygınlaşması belgesel fotoğrafın bu süreçte gelişmesini sağlamıştır. Almanya'da 1918-1933 seneleri arasında var olan Weimar Cumhuriyeti döneminde yaşanan önemli gelişmeler belgesel fotoğrafın olgunluk seviyesine erişmesini sağlamıştır. Liberal zihniyet ve liberal politikalar bu dönemde resimli dergilerin ortaya çıkmasını sağlamış, fotoğraf endüstrinde yaşanan teknolojik gelişmeler fotoğraf makinesinin küçülmesini ve yepyeni alanlara el atmasını mümkün kılmıştır. Resimli dergilerin ortaya çıkmasının getirdiği sonuçlar ise, belgesel fotoğrafın bir başka türevi olan fotojurnalizm ve onun bir tekniği olan foto-röportajın ortaya çıkması ve bu dergilere fotoğraf temin eden ajansların kurulmasıdır (Buçan, 2014: 67).

4.4.3. Fotoğrafçı Neden Toplumsal Belgeci Olmak İster?

Fotoğraf, icat edildiği zamandan itibaren duyarlı bir yüzeyin üzerinde nesnelerin kaydedilmesine ve çoğaltılmasına yarayan teknolojik bir gereç olarak görülmesinin yanı sıra yeni bir dil, sanat ve ifade biçimi olarak da tanımlanmıştır (Çuvalcı, 2017: 30). Belirtildiği gibi fotoğrafın kullanım alanları oldukça geniştir. Fotoğraf hem bir sanat eseri hem bir kanıt hem de yeni bir görsel dil olarak işlev görmektedir. Fotoğraf bir araçtır ve üretilen fotoğrafın içeriği, alanı ve konusu fotoğrafı çeken kişi ile doğrudan ilişkilidir. Fotoğraf icat edildiğinden beri çeşitli alanlarda kullanılmıştır. Fotoğraf kimi zaman gerçekçi sanat eserleri üretmek için kullanılan bir araç olurken kimi zaman da bilimsel ve idari konularda bir kanıt rolü üstlenmiştir. Fotoğrafın toplumsal bir amaca hizmet etme görüşü ise gelişen toplumsal olaylar ile alakalı olmuştur. Fotoğraf bu noktada toplumsal olaylara ilgi duymaya başlamış ve o olayları kayıt altına almak istemiş hatta bir değişim yaratmanın yollarını aramıştır. Peki, bir fotoğrafçıyı toplumsal belgeci bir anlayışı benimseyip onun üzerine çalışmalar yapma isteğinin sebebi nedir? Fotoğrafçı neden toplumsal belgeci olmak ister?

Toplumsal belgeci fotoğrafın, fotoğrafçının bu anlayışı benimsemesi konusundaki en belirleyici özelliği bir misyona sahip olmasıdır. Toplumsal belgeci

fotoğraf az imtiyaz sahibi grupların sorunlarına odaklanmıştır. Bu sorunlar için bir toplumsal değişmeye sebep olmak istemektedir Toplumsal belgeci fotoğraf, aynı zamanda farklı coğrafyalar, farklı kültürler toplumsal olaylar ve görece daha az imtiyaz sahibi sınıfların hayatları gibi konulara ilgi duyar ve bunları diğer insanlara göstermeyi ister. Onlara bir kanıt sunarken aynı zamanda bir sorgulamaya sebep olur ve çekilen fotoğrafları belli mecralarda göstererek göstermiş olduğu sorun üzerine bir değişimin olmasını amaçlar. Bir fotoğrafçıyı toplumsal belgeci yapan etkenleri daha çok hümanist bir bağlam içerisinde ele almak doğru bir yaklaşımdır. O halde toplumsal belgeci fotoğrafçı olmak isteyen bir fotoğrafçının toplumsal olaylara olan ilgisi, sınıf bilinci farkındalığı, empati duygusu, sorumluluk hissi, tanık olma isteği ve de bir değişime sebep olma isteği, fotoğrafçının toplumsal belgeci olmayı istemesi konusunda önemlidir. Belirtilen tüm bu maddeler bir fotoğrafının toplumsal belgeci bir tavrı benimsemesinde önemli olmuştur. Çeşitli toplumsal belgeci fotoğrafçıların konu ile alakalı görüşleri bu durumu açıklar niteliktedir. Günümüzün yaşayan en önemli toplumsal belgeci fotoğrafçılarından birisi olan James Natchwey savaşlar üzerine birçok çalışma yapmıştır. Euronews kanalında vermiş olduğu bir röportajda neden bu alanı seçtiğini şu şekilde açıklamıştır;

“İnsanlar dünya üzerinde neler olup bittiğini bilmek zorunda olduklarını düşünüyorum. Bir savaş patlak verdiğinde savaşın içinde olan insanların dünyanın geri kalanına göre çok daha fazla tehlikededir. Fotoğrafçılar daima savaşı çevreleyen siyasi retoriğin ötesine geçebilir. Bu, savaşı kimin sürdürdüğüne dair halka bir çeşit gerekçe sunar. Fotoğrafçı alandadır ve orada bireysel olarak insanlara neler olduğuna bakar. Onlar savaşın etkilerini ve savaşı yapan politikacıları, karar alıcıları gösterirler. Bu, kamuoyu oluşmasının ve değişim için baskının yoludur (Euronews, 2016).

Bir diğer toplumsal belgeci fotoğrafçı Antonin Kratochvil, henüz bir sanat okulunda öğrenci iken yapmış olduğu huzurevi projesi ile bir değişime sebep olmuştur ve neden toplumsal belgeci bir fotoğrafçı olmayı istediğini şu şekilde açıklamıştır: “Okuldayken, diğer çocukların fotoğrafladığı şeyler ilgimi çekmezdi. Onlar, ticari bir fotoğrafçılık için kendilerini besliyorlardı. Ben ise sokaklarda bulunuyordum. Okul için ilk projem huzur evinde yaşamını sürdüren yaşlı insanlar ile alakalıydı. Yoksul olduğum için yalnızca bir rulo film edinebilmişim. Çalışmayı yaptıktan sonra öğretmenlerimden birisi bu projeyi görüp beğendi ve solcu gazetelerin birisinde yayınlattı. Bunun üzerine devlet bu huzur evini kapatarak

onların yaşam şartları iyileştirdi. Bunun üzerine kendime şunu dedim. Bunu fotoğraf çekerek mi sağladım? Bu harika bir histi ve ben de bu işe devam etme kararı aldım. Sokaklara çıkıp fotoğraf çekmeye ve bir şeyleri değiştirmeye devam ettim. İçimdeki adalet duygusu bunu yapmamı gerektiriyordu” (Light, 2012:135).

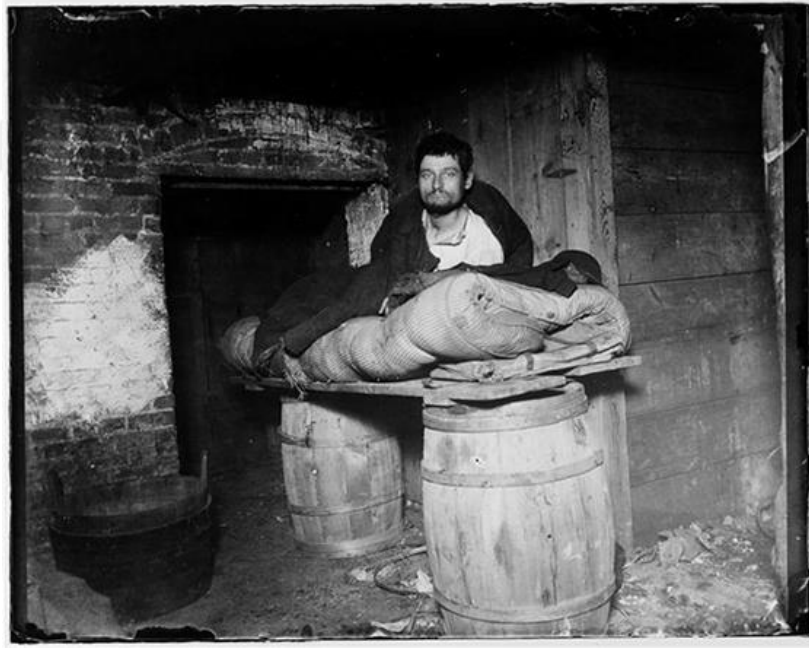
4.4.4. Belgesel Fotoğrafın ve Toplumsal Belgeci Fotoğrafın Temsilcileri

16.yy’da modernleşme süreçleri ile birlikte oluşma ve yerleşme dönemi geçiren ve 19.yy’da kendisini belirgin bir şekilde ortaya koyan “kapitalizm” olgusu beraberinde birçok toplumsal soruna da yol açmıştır. Objektiflerini kapitalizmin doğurmuş olduğu bu konular üzerine çeviren kimi toplumcu belgesel fotoğrafçılar açlık, savaş, işsizlik, uzun çalışma saatleri, toplumsal eşitlik, çocuk işçiliği ve işçi sınıfının sorunları gibi konular üzerinde çalışmışlardır ve fotoğrafı bir araç olarak kullanmışlardır. Ayrıca 20. Yüzyılın getirmiş olduğu iki dünya savaşı, ekonomik buhranlar ve çeşitli toplumsal sorunlar çeşitli fotoğrafçıların gözünden yansıtılmış ve gelişmekte olan kitle iletişim araçları (özellikle dergi ve gazete) aracılığıyla izleyiciye sunulmuştur. Dönemin fotoğrafçıları yaşamış oldukları bölgenin veya dünyanın herhangi bir yerinde yaşanan yaşamları özellikle de yaşamın kötü olan taraflarını sorgulayarak çektikleri fotoğraflarla birlikte açığa çıkarmaya çalışmış, toplumun gerçekliklerine tanıklık ederek insanlarda bir farkındalık oluşturmaya amaçlamışlardır (Çubukçu ve Sözüneri, 2016: 120). Belgeci fotoğrafın bir kolu olarak olarak düşünebilecek fotojurnalizm alanında yoğunlaşan yüzyılın en önemli toplumsal belgeleri arasında Henri Cartier – Bresson, Ropert Capa, Werner Bischof, Magaret Bourke – White, Dorothea Lange, August Sander, Walker Evans, Paul Strand, Roman Vishniac, Margaret Bourke-White ve W. Eugene Smith, Jacop Riis, Lewis W. Hine gibi, Ken Light isimler örnek gösterilebilmektedir.

Jacop A. Riis: Diğer Yarı Nasıl Yaşıyor

Jacop A. Riis (1849-1914) Danimarka’da doğmuştur. 1870 senesinde Amerika Birleşik Devletleri’ne göç eden Riis, 1877 senesinde New York Tribune gazetesinde polis muhabiri olarak çalışmaya başlamıştır. Bunun öncesinde ise birçok sorunla baş eden Riis, gündelik işlerde çalışarak hayatını idame ettirmeye çalışmıştır. 1870’li yıllar Amerika Birleşik Devletleri’nde ekonomik buhranın etkisini gösterdiği bir zaman olmuştur. Riis, muhabir olarak çalışırken New York

şehrinin aşağı mahallelerini gezerek orada yaşayan göçmenlerin yaşam koşullarını gözlemlemiştir ve bunun üzerine yazılar yazmaya başlamıştır. Riis, ziyaret ettiği aşağı mahallelerde görmüş olduğu sefaleti başkalarına anlatmak için yazılar yazmıştır fakat aynı zaman da onları görselleştirmek de istemiştir. Gravür çizimlerle bunları aktarmayı düşünen Riis daha sonra bu tekniğin etkili olmayacağını düşünerek fotoğrafı keşfetmiştir. 1880'li senelerin başlarında kentin gettosu olarak sayılan Aşağı Doğu Yakası isimli gecekondu mahalleleri hakkındaki araştırma raporlarını kendi çektiği fotoğraflarla tamamlamıştır. Flaş tozu kullanarak aşağı mahallelerde zor koşullarda yaşayan göçmenlerin fotoğrafları çeken Riis aynı zamanda konferans ve gösterimler yoluyla bu fotoğrafları insanlara göstermeye çalışarak onlar üzerinde bir farkındalık oluşturmuştur. Riis, New York'un göçmen-işçi mahallelerindeki yaşamları fotoğraflayarak ilk sosyal belgesel çalışmayı gerçekleştirmiştir.



Görsel 4: İki varil üzerinde bir tahtadan oluşan bir yatağın üstündeki bir adam, Jacop A. Riis, 1890

Riis, Amerika Birleşik Devletleri'nde fotoğrafik görüntüleri sosyal değişim için araçlar olarak düşünen ilk kişilerden birisi olmuştur aynı zamanda iç mekân görünümelerini fotoğraflamak için flaş tozu kullanan ilk kişiler birisidir. Kenar mahallelerde yaşayan göçmen ve işçiler ile alakalı çalışmalarını makale, metin ve fotoğraflarla harmanlayarak 1890 senesinde Diğer Yarı Nasıl Yaşıyor (How the

Other Half Lives) isminde bir kitap yayınlamıştır. Bu kitabın ardından da çocuklarla ilgili yaptığı çalışmaları Yoksulların Çocukları (The Children of the Poor) isimli kitabında yayınlamıştır. Riis'in Diğer Yarı Nasıl Yaşıyor isimli çalışması o kadar başarılı olmuştur ki beş senede on bir baki yapmıştır (Oral, 2006: 20). Riis'in yapmış olduğu çalışmalar New York kentinde oldukça ses getirmiştir hatta Riis'in fotoğraflarını gören insanlar dehşete kapılarak durumdan haberdar hale gelmişlerdir. Böylece izleyici kitle Riis'in yapmış olduğu çalışmaya ilgi göstermiştir. Böylece Riis'in fotoğraflamış olduğu tek gecekondu mahallesi olan Mulberry Bend, New York valisi Theodore Roosevelt tarafından yıktırılmış ve orada yaşayan halk farklı bir yerde inşa ettirilen konutlara taşınmıştır (Oral, 2011: 58). Sontag (2005: 79)'a göre ise Riis'in yapmış olduğu çalışma ile gerçekleştirmiş olduğu bu değişim tamamıyla bir başarıya işaret etmemektedir. Çünkü Riis'in çalışması içerisinde yer alan gecekondu mahallesi yıktırılıp orada yaşayan halk farklı bir yere yerleştirilmiştir fakat Riis'in çalışmasının dışında kalan birçok farklı mahallede gecekondularda yaşayan insanlar için bir değişim yaşanmamıştır (Sontag, 2005: 79). Bu sebeple Sontag, Riis'in yapmış olduğu bu çalışmanın tamamıyla bir başarıya ulaşmadığını düşünmüştür.

Lewis Hine ve Çocuk İşçiler

Lewis Wickes Hine (1874-1949) ABD'nin Wisconsin eyaletinde dünyaya gelmiştir. Genç yaşlardayken bir mobilya fabrikasında iş bulup uzun saatler çalışmaya başlamıştır ve böylece çalışma koşullarını kendi gözüyle tecrübe etmiştir. Yaklaşık on sene boyunca benzer işlerde çalışan Hine, hayatının yönünü değiştirerek Chicago ve New York üniversitelerinde Sosyoloji bölümünü okumuştur. 1901 senesinde ise New York kentinde bulunan Ethical Culture School'da öğretmenlik yapmaya başlamıştır. Bundan iki sene sonra ise ilk fotoğraf makinesini edinen Hine, fotoğrafı kendi kendine öğrenerek okuldaki ders programını desteklemeye yönelik fotoğraflar çekmiştir. 1904 senesinde ise meslektaşı Frank Manny ile tanışmıştır ve kendisinin tavsiyesi üzerine Ellis adasındaki göçmenleri fotoğraflamıştır. Hine, bu adada yaşayan göçmenlerin zor şartlar altındaki çalışma ve yaşama durumlarını fotoğraflarla belgeleyerek kamuoyunun dikkatini çekmiştir. 1908 senesinde serbest bir fotoğrafçı olarak Charities and Commons isimli dergide çalışmaya başlayarak sanayi şehirlerinde yaşayan işçilerin yaşamlarını fotoğraflamaya ve raporlaştırmaya odaklanmıştır.

Çekmiş olduğu fotoğrafları “Pittsburg Araştırması” ismi altında toplayan Hine’in bu çalışması Amerikan işçi sınıfı ile alakalı gerçekleştirilen ilk kapsamlı rapor olarak tanımlanmaktadır. Bu araştırma raporunun sonuçları, 1909 baharında Charities and the Commons dergisinin üç özel sayısında yayınlanmıştır. Hine’ın ortaya koymuş olduğu Pittsburgh Anketi, "modern" sosyal araştırmanın modeli haline gelmiştir. Aynı sene, dergi kadrosunda fotoğrafçısı olarak ücretli bir pozisyonu kabul eden Hine, öğretmenlik dünyasından ayrılmıştır. Hine, Pittsburg çalışmasının ardından Ulusal Çocuk Emeği Komitesi (UÇEK)’e fotoğrafçı olarak atanarak çocuk işçiliği ve çocuk işçiler üzerine çalışmalar yapmaya başlamıştır. Hine, bu dönemde fabrikalarda, madenlerde ve tarlalarda zor koşullarda ve uzun saatler boyunca çalışan çocuk işçileri fotoğraflamış ve raporlaştırmıştır. Hine’in çekmiş olduğu fotoğraflar dönemin sorunlarını gözler önüne sererken bu sorunların düzelmesinde de etkili olmuştur. Hine'nin fotoğrafları, UÇEK’in hedeflerine ulaşmasına yardımcı olmuştur. Hine’nin fotoğrafları sayesinde güçlü bir kamuoyunu oluşturmuş, halk, milletvekillerine çocuk işçilerin korunması ile alakalı yasalar çıkarmaları için baskı yaparak çocuk işçilerin korunmasına yönelik kanunların çıkarılmasını sağlamıştır. Böylece daha fazla sayıda eyalet, yalnızca çocuk işçiliği yasalarını değil, aynı zamanda zorunlu eğitim yasalarını da çıkarmaya başlamıştır.



Görsel 5: Kömür Madeninde Çalışan Çocuklar, Lewis W. Hine, 1911



Görsel 6: Tekstil Fabrikasında Çalışan Bir Çocuk İşçi, Lewis W. Hine, 1908

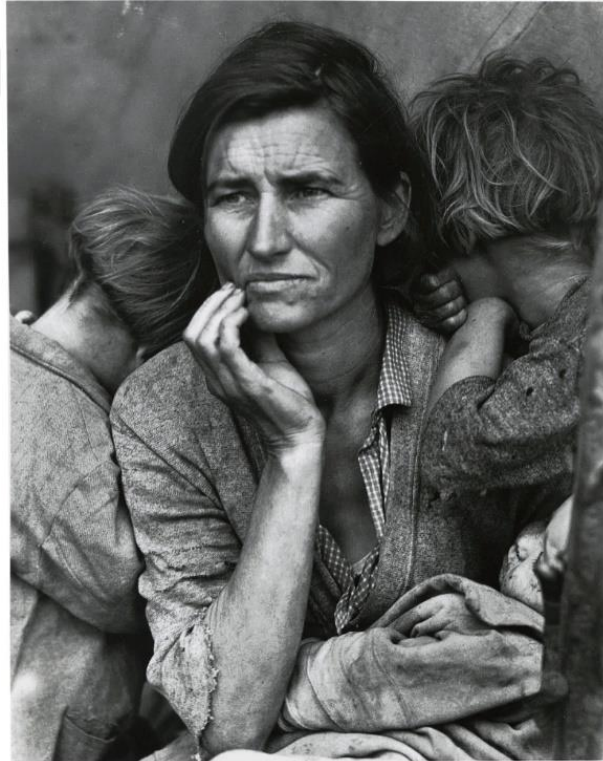
Lewis W. Hine'in yapmış olduğu çalışmalarsonucunda fotoğraf, toplum içerisinde yer alan yoksul kesimlerin, daha az imtiyazlı sınıfların ve öteki konumundakilerin sorunlarının çözümünde ve yaşam koşullarının iyileştirilmesinde kullanılabilecek etkili bir araç konuma gelmiştir. Hine'in çekmiş olduğu fotoğraflar, halen sosyal haksızlıklara karşı duran bir nevi silah olarak anılmaktadır (Ünal, 2012: 101).

Dorothea Lange ve Göçmen Anne

Dorothea Lange, 1895 senesinde Amerika Birleşik Devletleri'nin New Jersey eyaletinde dünyaya gelmiştir. Lange, Clarence White'tan fotoğraf eğitimi almış ve 1919 senesinde San Francisco'da bir portre stüdyosu açmıştır. Amerika Birleşik Devletleri'nde, 1930'ların başında yaşanan Büyük Buhran on dört milyondan fazla insanı işsiz kalmasına yol açmıştır. 1929 yılında borsanın çöküşü, bankaların çökmesine ve işletmelerin de iflas etmesine neden olan bir dizi krizi başlatmasına neden olmuştur. O yıllara kadar stüdyosunda portre fotoğrafçılığı yapan Lange, bu duruma kayıtsız kalamayarak objektifini ekonomik buhran yaşayan işsiz insanlara çevirmiştir. Dorothea Lange, otuzlu yılların başında stüdyosunda otururken sokakları incelemeye başlamıştır. On dört milyondan fazla insan işsizdi ve kamerasını acıyı kaydetmek için bir araç olarak kullanarak görselleştirmeye başlamıştır.

Başkan Franklin D. Roosevelt, ülkeyi mali bir çöküşten kurtarmak amacıyla yeni politikalar geliştirmeye çalışmıştır ve Yeni Düzen (New Deal) reform paketini hazırlatmıştır. Roosevelt, hazırlatmış olduğu bu plana destekçi bulmak amacıyla, sistemli bir propaganda çalışması başlatarak Çiftlik Güvenliği İdaresi (Farm Security Administration) kısaca F.S.A olarak bilinen oluşumu organize etmiştir (Yavuz, 2013:780). Amerika Birleşik Devletleri Başkanı Roosevelt'in tarım işçilerinin sorunlarıyla ilgilenip parasal yardım sağlamak için Çiftlik Güvenliği İdaresi (FSA) bünyesinde sosyologlar, iktisatçılar, ziraat mühendisleri araştırmalar yapmaya başlamıştır. Bu araştırmaları görsel olarak da desteklemek için de Dorothea Lange, Walker Evans, Arthur Rothstein, Russel Lee, Ben Shahn, Gordon Park gibi fotoğrafçıların yer aldığı 14 kişilik bir ekip kurulmuştur.

FSA projesi süresince fotoğrafçılar tarafından çekilmiş olan en etkili fotoğraf Lange'nin 1936 senesinde California, Nipomo'da çektiği "Göçmen Anne" isimli fotoğrafı olmuştur. "Göçmen Anne" isimli fotoğraf o dönemde yaşanan acıları ve sıkıntıları sembolize eden bir ikon halini almıştır (Oral, 2011: 73).



Görsel 7: Göçmen Anne Fotoğrafı, Dorothea Lange, Nipomo/California, 1936

Lange'nin fotoğrafını çektiği kadın bir bezelye toplayıcısıdır ve açlık ile mücadele etmektedir. Lange çekmiş olduğu fotoğrafları çeşitli gazeteler ile

paylaşmıştır ve bezelye toplayıcılarının açlıktan ölmek üzere olduğunu kamuoyuna duyurmuştur. Böylece 10 Mart 1936 tarihinde kampa gıda yardımı yapılmıştır. Böylece Lange, bu fotoğrafı ile bir kamuoyu oluşturmuş ve yardım kuruluşlarını harekete geçirerek onu toplumsal değişme için bir araç olarak kullanmıştır.

W. Eugene Smith ve Ebe Hemşire

W. Eugene Smith, 1918 senesinde Kansas'ın eyaletinin Wichita kentinde dünyaya gelmiştir. Henüz on dört yaşında fotoğrafa ilgi duymaya başlayan Smith daha on sekiz yaşında kentin yerel gazeteleri olan Wichita Eagle ve Wichita Beacon için çalışmaya başlamıştır ve ileride de foto muhabir olarak çalışmaya karar vermiştir. Bu sebeple fotoğrafta alanında kendini geliştirmek amacıyla 1936-1937 senelerinde Indiana Notre Dame Üniversitesi'nde fotoğraf eğitimi almıştır. Bundan bir sene sonra ise Newsweek dergisinde kadrolu bir şekilde çalışmaya başlarken aynı zamanda Black Star Fotoğraf Ajansı için de serbest bir şekilde görev almaya başlamıştır. Eugene Smith, 1943 – 1944 senelerinde Flying dergisinde çalışmaya başlamış ve bir sene sonra da Life dergisi için savaş muhabiri olarak çalışmaya başlamıştır. Life Dergisi'nde çalışırken, 2. Dünya Savaşı'nın devam ettiği sırada Pasifik Savaşı'nı fotoğraflamıştır fakat 1945 sensinde Okinowa'da ciddi bir şekilde yaralanarak 1947 senesine kadar fotoğrafa ara vermek durumunda kalmıştır. Smith, döndüğünde ise yine fotoğraf hayatına yine Life dergisi ile devam etmiştir ve bu dönemde oldukça önemli işlere imza atmıştır. Kasaba doktoru, Ebe Hemşire, İspanyol Köyü, Charlie İşte gibi fotoğraf projelerini gerçekleştirdikten sonra 1954 senesinde Life dergisinden ayrılarak 1955'te Magnum Ajansı'na katılmıştır.

Eugene Smith'in "Ebe Hemşire" çalışması Maude Callen isimli afro Amerikan bir hemşireyi konu edinmiştir ve Maude Callen'in düşük gelire sahip insanların sağlık problemlerini gidermek için nasıl fedakâr bir şekilde emek verdiğini ve onun fedakâr çalışmalarını gözler önüne sermiştir. Life dergisinin 3 Aralık 1951 tarihinde yayınlamış olduğu sayısında yer alan bu foto-röportaj, büyük bir ilgi görerek kitleleri etkilemiştir ve Maude Callen'in amaçlamış olduğu sağlık kliniğinin oluşturulması için gereken 27 bin dolarlık fonun toplanmasında etkili olmuştur. Böylece klinik 1953 senesinde açılarak hizmete başlamıştır. Böylece Eugene Smith'in fotoğrafları ile bir kamuoyu oluşturarak kliniğin kurulmasında etkin bir rol oynamıştır.



Görsel 8: Ebe Hemşire, Eugene Smith, Güney Carolina, 1951

Eugene Smith'in bir diğer önemli çalışması da Minamata isimli çalışmasıdır. Kimya sektöründe üretim yapan Chisso şirketi tarafından işletilen asetaldehit fabrikası üretim sürecinde ortaya çıkan metil civa içeren atıklarını bir balıkçı köyü olan Minamata çevresindeki sulara bırakmıştır. Köyün kullanım suyuna ve tüketilen deniz canlılarına bulaşması sonucunda çevre halkı üzerinde dönüşü olmayan birçok nörolojik hastalıklara sebep olmuştur. Minamata hastalığı ilk kez 1956 senesinde tanımlanarak 1959 senesinde civa zehirlenmesi bağlı bir hastalık olarak detaylandırılmıştır. Chisso şirketinin bünyesinde görev yapan bilim insanları, fabrikanın sulara bıraktığı zehirli atıkların nörolojik belirtilere sebep olduğunu doğrulamışlardır fakat Chisso şirketi kanıtları yok ederek sorumluluk almayı reddetmiştir ve zehirli atıklarını bölgeye bırakmaya devam etmiştir.

Minamata hastalığı olarak tanımlanan bu hastalık yaklaşık 10 bin kişiyi etkilemiştir. Minamata hastalığı insanlar üzerinde duyuşsal sorunlara, kısmi felce, felce ve hatta ölümlere neden olmuştur. Orada yaşanan durumu dünyaya duyurmak isteyen Eugene Smith, eşiyle birlikte Minamata'da ya yerleşmiş 3 sene süreyle bu durumu fotoğraflayarak 1975 senesinde bir kitap haline getirmiştir. Smith'in yapmış olduğu bu çalışma oldukça ilgi görmüş mağdur olan halkın yaşadığı

sorunları ve Chisso şirketinin bu durumdan sorumlu olduğunu dünyaya göstermiştir.



Görsel 9: Cıva zehirlenmesi kurbanlarından biri Tomoko Uemura, W. Eugene Smith, Minamata, Japonya, 1972

Smith'in yayınlamış olduğu fotoröportajlarsayesinde sorumlu şirkete karşı yapılan mücadele için katkıda bulunarak gerekli yaptırımlar konusunda sürecin hızlanmasını sağlamıştır. Minamata ile alakalı mağduriyet durumu devam etse de günümüzde, birçok mağdurun sorumlu şirket Chisso'nun tazminatlarından faydalandıkları da bilinmektedir. Smith'in fotoğrafları ve o dönemde oluşan kamuoyunun uzun süren emekleri sayesinde 2013 senesinde Cenevre kentinde Minamata Cıva Antlaşması'nın imzalanmasına ortam hazırlamıştır.

August Sander ve Tipolojik Çalışmaları

August Sander (1876-1964), Almanya'nın tüm dünyaca tanınan önemli fotoğrafçılarından biri olarak kabul edilmektedir. Genç yaşlarda maden ocaklarında çalışan Sander, maden ocağı çevresinde fotoğrafçılık yapan Friedel Schmeck isimli bir fotoğrafçıya rehberlik etmek için görevlendirilmiştir ve o günden sonra hayatı değişmiştir. Böylece fotoğraf ile ilgilenmeye karar vermiştir ve kendisine o zamanlar için en küçük boyutta sayılan 13x18 cm bir kamera ve lazım olan diğer malzemeleri edinmiştir. Böylece Sander, evinin içerisinde ufak bir karanlık oda

düzenegi kurarak ve çevresindeki yerel insanların fotoğraflarını çekmeye başlamıştır. Yirmili yaşlarında askerlik görevini yaptıktan sonra kendini tamamen fotoğrafa veren Sander, Birinci Dünya Savaşı'na stüdyo fotoğrafçılığı yapmış ve kişisel sergiler açmıştır. İlk fotoğraf stüdyosunu 1904 senesinde Avusturya'da Linz şehrinde açmıştır ve dahasonra Almanya'nın Köln şehrine taşınarak fotoğraf hayatına devam etmiştir. Sander, 1910'lu senelerde Almanya'nın Westerwald bölgesinde yaşayan çeşitli meslekten insanların ve çiftçilerin portrelerini çekmeye başlamıştır. "Menschen des 20 Jahrhundert" (20. Yüzyıl İnsanları) ismiyle başladığı bu proje 1929 sensinde Kurt Wolff tarafından Antlizer der Zeit (Zamanın Çehresi) ismiyle altmış fotoğraftan oluşan bir kitap olarak yayınlanmıştır (Oral, 2011: 54).



Görsel 10: Pasta Aşçısı, August Sander, Köln, 1928.



Görsel 11: Dansa Giden Genç Çiftçiler, August Sander, Köln, 1914

Sander'in çiftçiler ile başladığı fotoğraf projesi sistematik ve kapsamlı bir projeye dönüşerek sanayi mesleklerinde çalışan insanlar, sporcular, sanatçılar, engelli insanlar ve işsiz insanları kapsayan sistematik ve sosyolojik bir portre serisi çalışmasına evirilmiştir. Sander'in fotoğraf çalışmaları, sosyoloji ve antropoloji ile alakalı tipolojik bir bakış açısı ile derin bir bağ kurmuştur (Becker, 2006: 46). Ayrıca Sander, fotoğrafını çektiği tüm sınıflara eşit bir mesafede durarak onları nesnel yaklaşımının bir göstergesi olarak sunmayı tercih etmiştir.

Sander, seneler süren bir çalışmanın sonucunda Alman toplumunun her kesimini fotoğraflayarak toplumun bir panoramasını ortaya çıkarmıştır ve dönemin toplumunu belgeleyerek önemli bir tipolojik çalışmaya imza atmıştır. Sander'in yaptığı bu çalışmalar belgesel fotoğrafçılık için geriye önemli bir hazine bırakmıştır. 1934 senesinde Antlizer der Zeit isimli kitabı Nazi güçleri tarafından saf Alman ırkı ideolojisine ters düştüğü ve karışık bir propaganda güttüğü gerekçesiyle toplatılmıştır. Tüm bunlara rağmen August Sander, kendi devrinin bir görsel tarihçisi olmuştur ve fotoğraf tarihinin en soyut çalışmalarından bir tanesini gözler önüne sermiştir (Sontag, 1999: 81).

James Nachtwey ve Romanyalı Kimsesiz Çocuklar Projesi

James Nachtwey 1948 senesinde ABD’de dünyaya gelmiştir. Günümüzde savaş fotoğrafçılığı alanında en başarılı isimlerden birisi olan Nachtwey, Dartmouth kolejinde sanat tarihi ve siyaset bilimi bölümlerinden mezun olmuştur. Vietnam Savaşı’nda çekilen fotoğraflardan ve ünlü fotoğrafçı Mc Cullin’nden oldukça etkilenen Nachtwey, savaş fotoğrafçısı olmaya karar vermiştir. Fotoğraf hayatına başlamadan önce hayatının bir bölümünde gemicilik, haber kurgucusu ve kamyon şoförü olarak çalışmıştır. 1976 senesinde bir gazetede fotoğrafçı olarak çalışmaya başlamıştır ve 1980 senesinde ise New York şehrine taşınarak serbest fotoğrafçılığa başlamıştır.

Nachtwey’in ilk önemli projesini 1981 senesinde IRA (İrlanda Cumhuriyet Ordusu) militanlarının başlattığı açlık grevi sürecini fotoğraflayarak gerçekleştirmiştir. Nachtwey, kariyeri boyunca dünyanın farklı yerlerinde yaşanan savaşları, kötülükleri, katliamları ve düzeltilmesi gereken durumları objektifinden yansıtarak değişim için bir etki yaratmayı amaçlamıştır. Bosna, El Salvador, Guetemala, Gazze, İsrail, Ruanda, Sudanve Afganistan gibi birçok yerde çektiği fotoğraflarla kamuoyu oluşumunda etkin bir rol oynamıştır. Bu yerlerden bir tanesi de Romanya’dır. Nachtwey, Romanya’da Nikolay Çavuşesku rejiminin her ailenin 4-5 tane çocuk sahibi yapmaya çalışması ve kürtağı yasaklamasından sonra doğan sonuçlara odaklanmıştır. Çavuşesku’nun bu tutumunun Romanya ırkını saflaştırma ve arttırma düşüncesinden kaynaklandığı söylenmektedir. Çavuşesku’nun uyguladığı yasalar Romanya’nın ekonomik koşulları ile paralel bir şekilde ilerlememiştir. Çocukların bakımında ekonomik olarak zorlanan ailelerin hemen hemen hepsi en az bir çocuğunu devletin işlemiş olduğu yetimhanelere bırakmak zorunda kalmıştır. Devlet yetimhanelerindeki yaşam şartları ise oldukça kötü bir durumdadır ve burada barınan çocukların sağlık şartlarının oldukça yetersiz olduğu bilinmektedir. 1989 sensinde Çavuşesku rejiminin son bulmasıyla birlikte Nachtwey 1990 senesinde Romanya’ya giderek yaşanan bu sorunu fotoğraflamaya başlamıştır. Devlet yetimhanelerinde insanlık dışı koşullarda yaşayan çocukların yaşamlarını fotoğraflayarak New York şehrine dönerek çektiği fotoğrafları birkaç editör ile paylaşmıştır. Fotoğrafları inceleyen editörler ilk başta Nachtwey’e inanmamıştır fakat daha sonra durumun gerçekliği anlaşılnca Nachtwey, proje tamamlamak üzere Romanya’ya geri dönmüştür. Tamamlamış olduğu proje “Romanyalı Kimsesiz Çocuklar” ismiyle New York Times Magazine’de 12 sayfa

olarak yayınlanmıştır. Nachtwey, uluslararası yardım kuruluşlarının konuya ilgi duymasını sağlayarak Romanya’da yaşayan kimsesiz çocukların sorunlarının giderilmesinde rol oynamıştır.



Görsel 12: "Tedavi edilemezler" İçin Bir Yetimhane, James Nachtwey, Romanya, 1990

4.5. Fotoğraf Oluşumları ve Toplumsal Belgeci Fotoğraf

FSA (Farm Security Administration – Çiftçi Güvenliği İdaresi)

Amerika Birleşik Devletleri’nde 1930 yılının başında başlayan ekonomik buhran dönemin Roosevelt hükümetini de zor durumda bırakmıştır. Özellikle tarım ile uğraşan halkın içine girdiği bu kötü durumun sebebi ABD’de yaşanan büyük buhran olarak gösterilmiştir fakat bir diğer görüşe göre bu durumun sebebi 1922 senesinde hükümetin Avrupa kıtasına sağladığı tarımsal hibe desteğini sonlandırma kararı ile ortaya çıkmıştır (Tolungüç, 1985:4). 1930’lu senelerde ABD nüfusunun yaklaşık olarak çeyreğine denk gelen 33 milyon ABD vatandaşı çiftliklerde yaşamaktadır (Buçan, 2020: 102). Büyük buhrandan etkilenen birçok çiftçi zor koşullarda hayatlarına devam etmektedir. Özellikle çiftliklerde yaşanan bu krizi düzeltmek için ABD Başkanı Roosevelt, Columbia Üniversitesi ekonomi bölümü profesörü olan Rexford Guy Tugwell’i Tarım Bakanlığı Yardımcılığı’na getirmiştir. Tugwell, göreve geldiğinde önceki ismi Resettlement Administration (Yeniden Yerleşim İdaresi) olan ve hayatını çiftçilik ile idame ettiren halka birtakım yardım ve kredi imkânı tanıyan bu örgütü FSA olarak revize etmiştir. FSA birtakım çevreler tarafından maliyetli bir örgüt olarak görülmüş ve eleştirilmiştir. Bu sebeple

Tugwell, bu eleştirilere karşı koymak amacıyla FSA içerisinde belge ve kanıt amacı güden fotoğrafların üretilmesini sağlayacak Tarih Birimi'ni oluşturarak birimin başına Columbia Üniversitesi ekonomi bölümü öğretim üyelerinden tarım iktisatçısı Roy Stryker'ı birimin başına getirmiştir. Stryker'a göre hükümetin amacına uygun bir çalışmanın yapılması için çalışmaların fotoğraf ile desteklenmesi gerekmektedir. Bunun üzerine Stryker, FSA Tarih Birimi için on bir tane fotoğrafçı seçerek çalışmalara başlamıştır. Bu fotoğrafçılar arasında Arthur Rothstein, The Jung, Ben Shahn, Walker Evans, Dorothea Lange, Carly Mydans, Russell Lee, Marion Post Wolcott, Jack Delano, John Vachon ve John Collier isimle yer almıştır. Böylece 1935 senesinde tarihin belki de en detaylı belgesel fotoğraf projesi FSA bünyesinde hayata geçmiştir.

FSA, dönemin Roosevelt hükümetinin New Deal³(Yeni Uzlaşma) politikalarını daha rahat uygulamasına ve bu politikaların uygulanmasında hükümete destek olacak enformasyonun sağlanmasına katkı sağlaması için oluşturulmuş bir birim olarak tanımlanmaktadır. FSA'nın kuruluşundaki temel amaç büyük buhranın tarım toprakları ve çiftçiler üzerinde olan etkilerini fotoğraflarla belgeleyerek New Deal politikasını desteklemeye yarayacak bir arşivin oluşturulması ve bir kamuoyunun yaratılması olmuştur.

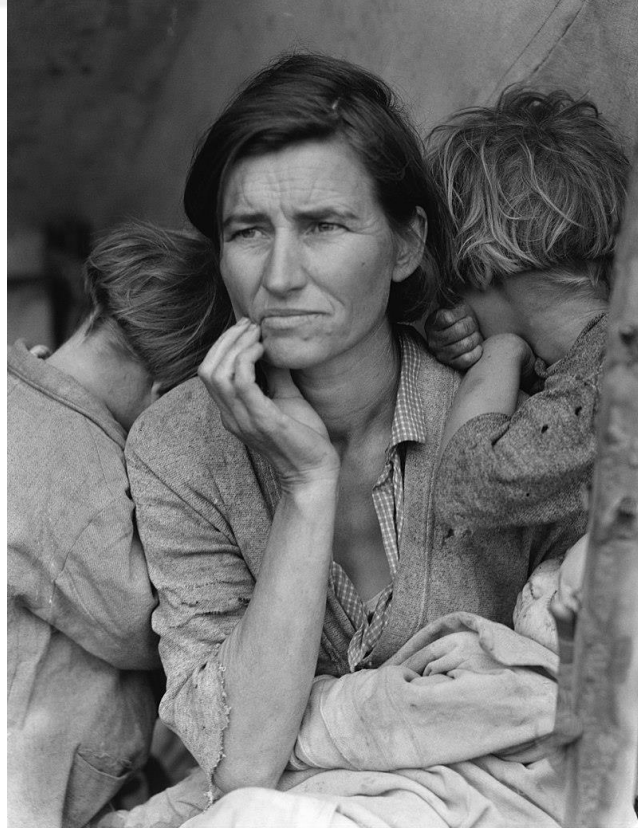
FSA ekibi proje kapsamında büyük buhranın olumsuz etkilerini yaşayan, düşük gelirli insanların sıkıntılarını, buhranlarını ve kötü koşullarını fotoğraflarla belgelerken durumu iyi olan insanları ise belgelemeyi tercih etmemiştir. Hükümetin politikasını destekleyen bir fotoğraf projesi halinde süren ve tamamlanan bu proje bazı kesimlerce de propagandacı bir üslup takındığı sebebiyle eleştirilmiştir. Sontag (2008: 76), FSA biriminin projeyi gerçekleştirirken tamamıyla ekonomik olarak az gelirli gruplara odaklandığını, ekibinin birimin başında bulunan Stryker'ın ekip üyelerini hükümetin politikalarına uygun görseller elde etmeleri için yönlendiğini ve bu durumda propagandacı bir yaklaşıma sebep olduğundan bahsetmiştir. Yine de bazı fotoğrafçılar bu yönlendirmeye karşı çıkarak kendi perspektiflerinden fotoğraflar da oluşturmuşlardır. FSA birimi tarafından yürütülen projede üretilen içerikler ve fotoğraflar çeşitli resimli dergiler, hükümet raporları ve bazı kitaplar ile paylaşılmıştır ve yayınlanması sağlanmıştır. FSA'nın verilerine göre 1935

³ Amerika Birleşik Devletleri'nde 1929 senesinde yaşanmaya başlayan menkul kıymetler borsasında hızlı bir şekilde fiyat düşüşünün etkisiyle başlayan ve bu süreç içerisinde ekonominin tüm alanlarına yayılarak ortaya çıkan "Büyük Buhran"ın olumsuz etkilerini durdurmak için ABD başkanı Roosevelt'in uyguladığı politikaya "New Deal" adı verilmiştir.

senesinde yalnızca 5 ay içerisinde 965 adet fotoğraf çeşitli mecalara iletilmiştir. FSA birimi fotoğrafçılarından Dorothea Lange'ın kendi bireysel bakış açısını ön plana çıkararak çekmiş olduğu “Göçmen Anne” (1936) isimli fotoğrafı tüm dünyanın aklına kazınarak bir ikon haline gelmiştir. “Göçmen Anne” isimli fotoğraf ilk yayımlandığı an göçmen işçilerin yer aldığı kampa çeşitli örgütler tarafından gıda yardımları yapılmıştır.



Görsel 13: Çiftçi William Huravitch, Russell Lee, Kuzey Dakota, 1937



Görsel 14: Göçmen Anne Fotoğrafı, Dorothea Lange, Nipomo/California, 1936

FSA birimi, hükümetin politikalarının bir propaganda aracı gibi kullanılmış da olsa hem ABD tarihi için hem de fotoğraf tarihi için önemli bir belge arşivinin oluşmasını sağlamıştır.

PhotoLeague (Fotoğraf Birliği 1928-1951)

Photo League (Fotoğraf Birliği), ABD’de yaşanan ekonomik buhranın etkisiyle birlikte ciddi bunalımlar yaşayan Amerikan halkının fotoğraflarla belgelenmesini amaç edinerek oluşturulmuş bir dernektir. 1928 senesinde kurulan Photo League, 1936 senesine kadar Film and Photo League (Film ve Fotoğraf Birliği) olarak anılmıştır. Dernek içerisinde yer alan filmciler, birlikten ayrılınca kalan fotoğrafçı grup derneğin ismini Photo League (Fotoğraf Birliği) olarak adlandırmışlardır (Oral: 2011: 67).

Photo League kuruluş bildirisinde, fotoğrafın büyük bir toplumsal öneme sahip olduğunu belirterek bir sorumluluk taşıdığını ve amacının dünyada olup bitenleri olduğu gibi gerçek haliyle kaydetmesi gerektiğinden bahsetmiştir. Photo League’nin amacı, fotoğraf makinesinin yeniden, sorumluluk bilincine sahip dürüst fotoğrafçıların eline geçmesidir. Birliğin kendi içerisinde oluşturmuş olduğu ilkeleri birliğin fotoğrafa olan bakış açısını da özetler niteliktedir. Birlik, ilkelerini üç başlıkta toplamıştır. Bunlar;

- 1- Fotoğrafın sosyal bir işlevi vardır.
- 2- Fotoğrafın sahip olduğu sosyal işlev tarihsel ve kültürel arka planda bir temele sahiptir.
- 3- Fotoğraflar sosyal işlev ve estetik önem kadar da özgün bir yapıya sahip olmalıdır (Oral, 2011: 24-26).

Birliğin en önem verdiği konu ise ana akım medya kuruluşlarında yer almayan protestoları, grevleri, gösterileri ve halk ile polis arasındaki çatışmaları belgelemek ve bu olayları halka duyurmak olmuştur. Birliğin toplumsal değişim için arzu ve fotoğraf için ise inanç misyonu ile toplumsal sorunları yansıtmak için fotoğrafı bir araç olarak kullanmıştır.

Photo League içerisinde birçok amatör ve profesyonel fotoğrafçı yer almıştır. Birlik içerisinde yer alan Sid Grossman, Sol Libsoln, Walter Rosenblum ve Dan Weiner gibi önemli isimler dernek içerisinde görevler alarak derneğin kurumsallaşmasına yardımcı olmuştur. Birlik içerisinde yer alan bir diğer önemli

isim Paul Strand ise derneğe hem danışman olarak yardımcı olmuş hem de fotoğraf öğrencilerine dersler vermiştir.

Photo Leauge'in bir diğer önemli özelliği ise bir nevi bir okul görevi görmesi olmuştur. Photo Leauge'in bu biriminde öğrencilere uygun ücretlerle fotoğraf tarihi, fotoğraf teknikleri, fotoğrafta estetik gibi dersler verilmiştir. Aynı zamanda öğrencilerin kendi çalışmalarının da sergilenmesi konusunda öğrencilere destek veren bu birim sayesinde birçok fotoğrafçı yetiştirilmiştir.

Birliğin bir yandan da aylık olarak bir bülten yayınlarak birlik içerisinde yapılan etkinliklerin detaylarını, güncel fotoğraf gündemi tartışmalarını, fotoğraf üzerine makaleleri okuyucu ile buluşturmuştur. Senede yalnızca altı kez çıkarılan bu bülten fotoğrafçıların ilgi gösterdiği önemli bir kaynak olmuştur.

Photo Leauge belgesel fotoğraf anlayışıyla, yayınlarıyla ve yapmış olduğu etkinliklerle dönemin en önemli organizasyon yapılarından birisi olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından ortaya çıkan blok siyaseti ve bunun akabinde oluşan soğuk savaşın etkileri Photo Leauge de ulaşmıştır. 1947 senesinde dönemin Başsavcısı olan Tom Clark birliği "ABD'yi yıkma düşüncesi olan komünist bir oluşum olarak tanımlaması derneğin sonunu getirmiştir. Birlik üyelerinin ve bazı organizasyonların çabaları derneğin sonunun gelmesine engel olamamıştır. Zorunlu ve resmi olarak 1951 yılında kapanan birlik belgesel fotoğraf adına önemli bir oluşum olarak tarihte yerini almıştır. Birliğin yaşayan üyelerinden birisi olan Sonia Handelman Meyer, derneğin kapatılmasına istinaden New York Times dergisine şu açıklamayı yapmıştır: "Bu konuda siyasi hiçbir şey yoktu. Derneğin amacı insan ve sanatı." (New York Times, 2014).



Görsel 15: Knickerbocker Village, Jerome Liebling, New York, 1949

Arbeiter Illustrierte Zeitung

Birinci Dünya Savaşı'nın sona ermesinden sonra Almanya'da monarşi sisteminin sona ermesiyle oluşan liberal atmosfer ülkenin ekonomik, siyasal ve kültürel sorunlarla yüzleşmesine sebep olmuş ülkede yaşayan ekonomik sıkıntılar sebebiyle halk solcu siyasete yönelmiştir. (Özdamar, 2005: 68). Bu yıllarda Almanya Weimar kentinden yönetilen bir cumhuriyet olduğundan Weimar Cumhuriyeti olarak isimlendirilmiştir. Weimar Cumhuriyeti partilerinden birisi olan Almanya Komünist Partisi Hitler iktidarı başa gelene kadar aktif siyasi hayatına devam etmiş sonrasında Hitler iktidarının başa gelmesiyle kapatılmıştır. Sovyet Sosyalist Cumhuriyet Birliği (SSCB) 'nin kurulmasıyla Avrupa devletlerinde yer alan sosyalist ve komünist partiler yardım ve destek görmeye başlamış böylece konumlarını güçlendirmişlerdir (Arıkan ve Özkan, 2019: 13). Bu sebeple aynı zamanda çeşitli sosyalist ve komünist gruplar uluslararası alanda birbiriyle bir ilişki ve iş birliği içerisinde olmuştur. Bu bağın önem arz ettiğini düşünen yayıncı William Münzenberg (1899-1940) Alman işçi sınıfının mücadelesini güçlendirmek, Alman sosyalizmini desteklemek ve bir araya getirmek adına kampanyalara girişmiştir (Özdamar, 2005: 70). Münzenberg'in ilk girişimi 1921 senesinde kurmuş olduğu Internationale Arbeiterhilfe (IAH ya da Uluslararası İşçi Kurtuluşu) organizasyonu olmuştur. IAH, işçi sınıfına ve de onların ailelerine destek amacıyla

kurulmuş ve az bir zaman içerisinde çeşitli konularda da desteğe ihtiyacı olan kimselere destek olmuştur. IAH, işçi sınıfını ve entelektüel kimliktekiler ile işçi sınıfını etkisi altına alan ilk sosyalist organizasyon olarak da tarihe geçmiştir. Yine 1921 senesinde Soxjet Russland im Blind (Fotoğraflarla Sovyetler Birliği) isimli aylık süreli bir dergi yayımlayan Münzenberg, bu dergiyi IAH'nin bir yayın organı olarak kullanmıştır. Bu dergi bir sene sonra ise Hammer und Sichel (Çekiç ve Orak) ismini almıştır. 1924 senesinde ise Arbeiter Illustrierte Zeitung ismini almıştır.

Arbeiter Illustrierte Zeitung (Resimli İşçi Dergisi) Alman Komünist Partisi ile ilişkileri olan siyasetçi William Münzenberg (1899-1940), tarafından 1924 senesinde Berlin'de kurulmuştur. Daha sonra çeşitli nedenlerden dolayı 1933 senesine kadar Berlin 'de faaliyetlerine devam etmiş 1938 yılına kadar Prag'da ve Paris kentlerinde yayınlanmıştır (Arıkan ve Özkan, 2019: 13). Münzenberg'in Arbeiter Illustrierte Zeitung (AIZ)'u kurmasındaki amaç dönemin burjuvazi resimli Alman dergilerine karşı bir alternatif bir tercih oluşturmak olmuştur (Oral, 2011: 65). Bunun yanı sıra Münzenberg'in AIZ'yi yayın hayatına açmasının bir diğer amacı da işçi sınıfının yaşam ve çalışma şartlarının, fotoğrafın da gücüyle, kitlelere ve topluma aktarmak olmuştur (Heron ve Williams'tan akt. Arıkan ve Özkan 2019: 13).

Arbetier Illustrierte Zeitung, 1927 senesinde iki haftada bir yayınlamaya başlamış ve 1928 senesinde ise haftalık olarak yayınlanmaya başlamıştır ve o dönemde Almanya'da en çok okunan sosyalist resimli dergi olmuştur. Arbeiter dergisi yayın hayatına başladığından beri ise kendi ideolojisine münasip fotoğraflar bulmakta zorluk çekmiştir ve fotoğraf ihtiyacını genellikle ticari amaç güden fotoğraf ajanslarından edinmiştir. Bu problemin giderilmesi için çözüm yolu arayan Münzenberg bir fotoğraf yarışması yapmayı düşünmüştür. 1926 senesinde derginin okuyucuları arasında bir fotoğraf yarışması duyurusu yaparak katılımcıların toplumsal şartları fotoğraflamalarını ve dergi ofisine göndermelerini istemiştir. Yapılan bu yarışma sonucunda renkli ve canlı fotoğraflar ortaya çıkmıştır. Buna ek olarak fotoğraf makinesine ya da karanlık odaya sahip olan işçi fotoğrafçıların bir araya gelmesi sağlanmış ve işçi fotoğrafçıların faaliyetlerinin düzenlenmesinde bir şuur yaratılmıştır (Özdamar, 2005: 71). Bu gelişmelerin ardından çok kısa bir zamanda işçiler çeşitli şehirlerde örgütlenerek oluşumlar kurmuşlardır. Böylece kısıtlı imkânlar dâhilinde işçi fotoğrafçıları eğitilerek işçi sorunlarını fotoğraflayıp anlatma yetisine kavuşturulmuştur. 1926 senesinde başında Der Arbeiter Fotograf

(İşçi Fotoğrafı) isminde bir fotoğraf dergisi çıkararak çekmiş oldukları fotoğrafları bu yayında paylaşmışlardır. AIZ, amatör işçi fotoğrafçıların çekmiş olduğu fotoğrafları kullanmakta gecikmemiş, bu proje sayesinde bir nevi ajans niteliğine kavuşmuş ve fotoğraf stoku yapabilen bir kurum haline gelmiştir (Arıkan ve Özkan, 2019: 13). AIZ, yayınlarında salt fotoğraflar kullanmak yerine onları, alt yazı ya da bir metin ile desteklemiştir. Alt yazı ve metinler ile birlikte fotoğraflar, devrimci bir toplumsal değişim amacıyla işçi sınıfının bilinçlenmesi için yapılan mücadelede etkili bir silah halini almıştır.

Dünya fotoğraf tarihinde ilk kez işçi sınıfın kendi çekmiş olduğu fotoğrafları yine kendi dergilerinde yayımlama imkânı bulması dönem için oldukça önemli olmuştur. Bu gelişme ile birlikte işçi sınıfı tarihinde ilk defa toplumsal belgeci fotoğrafın objesi olmaktan çıkıp öznesi konumuna gelmiştir (Oral, 2011: 65). İşçi fotoğrafçıları çekmiş oldukları fotoğraflarda içeriği önemserken sanatsallığı göz ardı etmişlerdir. Bunun sebebi ise fotoğrafa olan bakış açılarından kaynaklıdır. Onlara göre fotoğraf toplumsal gerçekliğini saptayıp anlatma da işçi sınıfının sorunlarını anlatma da bir araç görevi görmektedir. Aynı zamanda fotoğraf onlar için sınıf mücadelesinin bir aracı olmuştur bu sebeple işçi fotoğrafçıları çekmiş oldukları fotoğraflarda estetik bir kaygı gütmemişlerdir.

İşçi fotoğrafçıları yalnızca işçi sınıfının hayatını ve sorunlarını fotoğraflamak ile yetinmemiş toplumun her kesiminden inansı fotoğraflamaya çalışmıştır. Hitler yönetiminin iktidara gelmesi ile birlikte işçi fotoğrafçıları “Nazizm” in kötülüklerini ve zararlarını çektikleri fotoğraflar ile göstermeye çalışmış birçoğu ise Nazi kamplarına gönderilmiş ya da öldürülmüştür.

Arbeiter Fotoğraf Dergisi’nin fotoğraf disiplinine bir diğer katkısı da o dönemde henüz bilinmeyen bir teknik olan foto-röportaj tekniğini kullanarak bir ilke imza atması olmuştur.

Hitler’in iktidara gelişinden bir gün sonra 5 Mart 1933 tarihinde yayınlanan AIZ, Nazi rejiminin baskıları sonucunda faaliyetlerini taşımak zorunda kalmıştır. AIZ, 1938 senesine kadar Prag şehrine taşınarak “Volks Illustrierte” ismini almıştır ve faaliyetlerine burada devam etmiştir. Bu süre zarfında işçi fotoğrafçıları çekmiş olduğu fotoğrafları yayımlamaya devam etmiştir. Bir süre sonra dergi ticari fotoğraf ajanslarından yeniden fotoğraflar edinmeye başlamış, maddi sıkıntılardan ve baskılar sonucu oluşan ortamdan dolayı ofisini Paris kentine taşımıştır. Dergi Paris

kentine taşındıktan sonra ise yayın hayatına tutunamayarak son sayısını çıkarmış ve kapanmak zorunda kalmıştır.



Görsel 16: Polis korumalı Nazi gösterisi, Ernst Thorman, 1930



Görsel 17: Der Arbeiter Fotograf Dergisi 1929 Ağustos Sayısı Kapağı, Ernst Thormann, 1929

4.6. Belgesel Fotoğrafi Yaşatan Fotoğraf Ajansları

Günümüzde dünyada birçok fotoğraf ajansı bulunmaktadır. Bu fotoğraf ajanslarından bazıları haber fotoğrafı işlevi üzerine çalışırken bazı ajanslar da belgesel fotoğrafın sahip olduğu nitelikleri sürdüren ve bu nitelikleri benimseyen fotoğraf ajanslarıdır. Belgesel fotoğraf geleneğini sürdüren bu ajanslar hem günümüz dünyasında devam eden güncel çalışmaları ile bu alana hizmet etmektedir hem de geçmişte yapılan çalışmaları arşivlerinde bulundurarak geçmişin de tanıklığını yapmaktadırlar. Belgesel fotoğraf alanında bir geleneği temsil eden bu fotoğraf ajansları günümüzde oldukça prestijli çalışmaların yapıldığı ajanslar olma niteliğinin dışında hem çağımızın tanıklığını yapmakta hem de belgesel fotoğrafın niteliklerini koruyarak insanlığın görsel arşivini oluşturarak bir tanıklık işlevi görmektedir. Belgesel fotoğrafı yaşatan bu çizgide hayatlarına devam eden ulusal fotoğraf ajansları için Magnum Fotoğraf Ajansı, VII Photos ve Noor Images önemli birer örnektir. Belgesel fotoğraf geleneğini sürdüren yerli fotoğraf ajansı olarak da Nar Photos'u örnek göstermek mümkündür.

Magnum Fotoğraf Ajansı

İkinci Dünya Savaşı Dünya üzerindeki tüm hayatı etkilediği gibi fotoğrafı da etkisi almıştır. Bu büyük olaya tanık olmak isteyen ve insanlara bunu fotoğraflarla göstermeyi amaçlayan birçok fotoğrafçı da İkinci Dünya Savaşı'nda yer almıştır. Dünya'da gelişen olaylardan haberdar olmak isteyen kitlelerin talebi üzerine fotoğraf anlamında büyük bir kıtlık ortaya çıkmıştır. Tüm dünyada fotoğrafa olan talep bu süre içerisinde giderek artmıştır. Bu durum da insanlığın taleplerinin karşılanması için ajansların ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Bu fotoğraf ajanslarından birisi olan Magnum, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından 27 Nisan 1947 tarihinde Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger ve David Seymour tarafından kurulmuştur. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından oluşan fotoğraf talebini karşılamakve fotoğrafçıların kendi çektiği pozların negatiflerine sahip olabilmesine olanak sağlamak için ortaya çıkan Magnum Fotoğraf Ajansı, kendi içerisindeki yapılanması ve ilkeleri ile bir öncü olma özelliği taşımaktadır. Buna ek olarak Magnum Fotoğraf Ajansı, Dünya üzerinde serbest bir şekilde çalışmakta olan fotoğrafçıları bünyesinde toplayan ilk fotoğraf ajansı olma özelliğine de sahiptir (Oral, 2011: 93). Magnum fotoğraf ajansı, kar etme niyeti olmadan

bünyesinde yer alan hisse sahiplerinin eşit paylara sahip olduğu bir kooperatif ajans olarak kurulmuştur (Miller, 2012: 63).

Magnum Fotoğraf Ajansı'nın resmi internet sitesinde ajans şu şekilde tanıtılmıştır: “Magnum Fotoğraf Ajansı Dünya'nın çeşitli yerlerinden ve çeşitli kültürlerinden oluşan farklı üyeleri bünyesinde bulunduran kooperatif bir fotoğraf ajansıdır. Magnum Fotoğraf Ajansı'nın bünyesinde bulunan fotoğrafçılar kişisel görüşleri ile dünyayı kayıt altına alırken dünya üzerinde yer alan insanları, durumları, olayları ve sorunları objektifleri ile yorumlamaktadır. New York, Paris, Londra ve Tokyo şehirlerinde bulunan dört editöryal ofis ve on beş alt ajans yapılanmasıyla Magnum, tüm dünya basınına, yayıncılarına, reklamcılık alanına, galerilerine, televizyonlarına ve müzelerine fotoğraf tedarik etmektedir. Magnum Fotoğraf Ajansı'nın sahip olduğu kütüphane, dünyanın farklı yerlerinde yapılan çalışmalarla sürekli olarak güncellenen canlı bir arşiv halini almıştır. Ajansın sahip olduğu fiziki kütüphanede yaklaşık 1 milyon civarında basılı fotoğraf bulunurken online kütüphanesi de 250 bin görsele sahiptir. Bu kütüphanede, İspanyol İç Savaşı'ndan günümüze kadar olmuş olaylar ve kişiler ile alakalı güncel görseller bulunabilmektedir. Magnum kütüphanesi, dünyada üzerindeki hayatın bütün yönlerini, farklı bakış açılarıyla dünyanın en büyük belgesel fotoğrafçı topluluğu aracılığıyla yansıtmaktadır. Özetle eğer ikonik bir görsel görmüşseniz ve onu kimin çektiğini ya da nerede bulabileceğinizi bilemediyseniz, muhtemelen Magnum'dan gelmiştir.” (Magnum Photos, 2020).

Bir kooperatif fotoğraf ajansı olan Magnum, üyelerini seçici bir şekilde seçmektedir. Ajans üyelik şartlarının epey zorlaştırıldığı bir sistemi benimsemiştir. Magnum Fotoğraf Ajansı'nın literatüründe aday üyelik, yetkisiz üyelik ve tam üyelik olmak üzere üç tip üyelik biçimi bulunmaktadır. Magnum yetkilileri, adayların katılım talepleri üzerine onlardan bir portfolyo sunumu talep etmektedir. Talep edilen portfolyoların değerlendirilmesinin ardından yapılan oylamada başarılı bulunan adaylar “aday üyelik” statüsüne erişmektedir. Bu statüde iki yılı dolduran adaylar kurula yeniden bir portfolyo sunarak tam üyelik statüsü için başvuru yapabilmektedir. Kurul tarafından onay verilen adaylar “tam üyelik” statüsüne kavuşmaktadır ve ömür boyu bu statüye sahip olma imkânını edinmektedir. Magnum Fotoğraf Ajansı bu zorlu ve seçici kabul yöntemleri ve kendine özgü yapısı ile dünyanın en saygın fotoğrafçılarının gözünde zirve konumu haline gelmiştir.

Magnum Fotoğraf Ajansı'nın kendi içerisinde oluşturduğu yapı, ilkeler bütünlüğü ve standartlar fotojurnalizme büyük katkılar yapmıştır. Oral (2011: 97) , bu standartları yaratıcılık, kendini adama, çağa tanıklık, maceracı bir ruh, hümanist ve idealist bir görüş, perfeksiyonizm (mükemmeliyetçilik) ve bağımsız çalışma ruhu olarak sınıflandırmıştır. Yaratıcılık Magnum Fotoğraf Ajansı fotoğrafçılarının en temel özelliklerinden birisidir. Ajans fotoğrafçılarının sahip olduğu serbest bir şekilde çalışma yapabilme olanağı onların konu seçiminden, bakış açısına kadar etkili olmuştur. Magnum fotoğrafçıları seçtikleri nadir konuları ele alarak kendi bakış açıları ve yaratıcı zekâları ile işleyerek çeşitli prestijli çalışmalar yapabilmektedir. Magnum fotoğrafçılarının alanlarında saygın olmasının bir diğer sebebi de kendilerini, dünyayı belgelemeye, var olan sorunları yansıtmaya ve işlerine adanmış olmalarıdır. Fotojurnalizmin en önemli özelliklerinden birisi olan çağa tanıklık Magnum Fotoğraf Ajansı'nın da temelinde yer almaktadır. Magnum fotoğrafçıları kurulduğu tarihten bu yana Dünya üzerinde gerçekleşen savaşlar, soykırımlar, çevre olayları vb. gibi önemli konulara görsel bir tanıklık yapmıştır ve yapmaya devam etmektedir. Magnum fotoğrafçıları, tüm bu önemli olayları kayıt altına alarak çağa tanıklık ederken bir nevi görsel tarih yazmaktadır. Çağının sorunlarına tanıklık ederken bu sorunları da yansıtmayı amaçlayan Magnum fotoğrafçıları hümanist ve idealist bir dünya görüşüne sahiptir. Ele aldıkları konuları hümanist bir gözle ele alan fotoğrafçılar, sorunları sorgulayarak hümanizme katkı sunmaktadır. Magnum fotoğrafçıları Dünya üzerinde çeşitli coğrafyalarda gerçekleşen olayları takip etmekte ve aynı zamanda birebir de içerisinde yer almaktadır. Savaşlar, katliamlar, soykırımlar ve daha birçok olayın içerisinde yer almak aynı zamanda maceracı bir ruha sahip olmayı gerektirmektedir. Magnum fotoğrafçıları, adanmışlıkla ve maceracı bir ruhla riskli koşullarda bile tanıklık etme ve sorunları gösterme misyonlarını yerine getirmek için çalışmıştır ve buna devam etmektedir. Bunun en belirgin örneği ise ajansın kurucularından olan Robert Capa'nın bir savaşı belgelerken bir mayına basıp hayatını kaybetmesidir. Magnum Ajansı üyesi fotoğrafçılar dünyayı belgelerken bunu hümanist bir şekilde yapmış, kendi bakış açılarını yansıtmış ve de mükemmeliyetçi bir stil ile donatmışlardır. Dünyanın birçok yerinden farklı fotoğrafçıları Magnum çatısı altında çalışmalar yaparken her birisi farklı bir stile sahiptir. Fakat her fotoğrafçının mükemmeliyetçilik adına benimsediği ortak bir kavram bulunmaktadır. Bu kavram Henri Cartier Bresson'un ortaya koyduğu "karar

anı” kavramıdır.⁴ Bu kavram birçok Magnum fotoğrafçısının çalışmalarında kullandığı temel estetik ilke halini almıştır. Magnum Fotoğraf Ajansı’nın kendi içerisindeki bu standartlaşmış özellikleri ajansı, fotoğraf dünyasında zirveye çıkartmıştır. Birçok Magnum fotoğrafçısı bu standartlar çerçevesinde çalışmış ve tüm dünyada yaşanan olayları belgeleyip yansıtmıştır.

Magnum Fotoğraf Ajansı fotojurnalizm ve belgesel fotoğraf alanlarında daha sonra kurulacak birçok ajansa örnek teşkil eden ilk kooperatif ajans olmasını yanı sıra fotojurnalizme getirdiği standartlar ile fotojurnalizmi bir üst basamağa çıkarmıştır. Birçok ikonik fotoğraf dünyaya görsel bir arşiv sunan Magnum Fotoğraf Ajansı, günümüzde halen aynı kararlılık ve misyon ile çalışmalarına devam etmektedir.

Noor Images

İsmi Arapçada “ışık” sözcüğünden alan Noor Images, 2007 senesinde hem kooperatif bir ajans hem de bir vakıf olarak kurulmuştur. Bünyesinde birçok önemli fotoğrafçıları bulunduran Noor Images kuruluşundan beri dünyayı belgelemeye ve ona tanıklık etmeye çalışmaktadır. Noor Images, toplumsal değişimi teşvik eden ve dünyada yaşanan dünya çapındaki sorunlara karşı görüşlere yön veren görselleri ortaya koyarak dünyanın daha iyi anlaşılmasına ve sorunların çözümüne katkı yapmaya çalışmaktadır. Merkezi Amsterdam şehrinde bulunan Noor Images ajansı fotoğrafçıları uzun vadeli fotoğraf hikâyelerini yanı sıra kolektif projelere de imza atarak belgesel fotoğraf anlamında çalışmalar yapmaktadır. Noor Images’ın resmi internet sitesinde yer alan tanıtıcı yazısı ajansın misyonunu açıklar niteliktedir. Noor Images kendi misyonunu şu şekilde tanıtmaktadır “Dünyamızı belgeleyen, araştıran ve tanıklık eden son derece başarılı gazeteciler, yazarlar, fotoğrafçılar, sanatçılar ve film yapımcılarından oluşan küresel, çok dilli bir kolektifiz. İşimize doğruluk, tutku ve saygı ile yaklaşıyoruz. Hikâyelerin bir etkisi olduğuna ve eyleme ilham verdiğine inanıyoruz. Hareketsiz ve hareketli görüntülerin gücüne inanıyoruz. Biz dürüst tanıklarız. Adını Arapça ışık kelimesinden alan NOOR, 2007 yılında üyelerinin işleri üzerinde mali kontrol sahibi olmaları ve değişen medya ortamında bir grubun gücünden yararlanmaları için bir platform olarak lanse edildi. O

⁴ Henri Cartier-Bresson’un, 1952 senesinde, fotoğraf literatürüne kattığı karar anı kavramı, çekilen fotoğrafın görüntüdeki kompozisyona ve duygulara yönelik tüm unsurların güçlü bir şekilde birbiriyle örtüştüğü “tek an” olarak tanımlanmaktadır.

zamandan beri, büyük medya şirketleri ve küçük girişimler, kurumsal müşteriler ve kar amacı gütmeyen kuruluşlar için imajlar üreten endüstri lideri olduk. Ayrıca fotoğrafçılık, medya okuryazarlığı ve temsil ile ilgili atölye çalışmaları ve kamu programları da öğretiyor, ev sahipliği yapıyoruz. Çalışmalarımızın içeriği geniş olmakla birlikte, iklim değişikliği, aşırı tüketim, zorunlu göç, otoriterliğin yükselişi, ataerkilliğin adaletsizlikleri ve sanat ve müziğin gücü gibi kritik konulardaki noktaları birleştirme arzumuzda birleşmiştir. Bizi insan kılmak için.” (Noor Images, 2020).

Noor fotoğrafçıları, 2007 senesinden beri tüm dünyadaki savaş, küresel ısınma, çevre problemleri, göç, adaletsizlikler gibi birçok konu hakkında belgesel fotoğraf anlamında birçok çalışmalar yapmıştır. Ajans fotoğrafçılarının yapmış olduğu çalışmalar ise Noor Images’ın geniş arşiviyle birlikte tüm dünyaya ulaşmaktadır. Ayrıca ajansın bir diğer yapılanması olan Noor Vakfı’da belgesel fotoğraf geleneği sürdüren görsel çalışmalar, eğitimler ve atölye çalışmaları yaparak hem genç fotoğrafçıların yetiştirilmesine hem de belgesel fotoğraf geleneğinin sürdürülmesine katkı sağlamaktadır.

VII Photo (Seven Photo)

VII Photo, Eylül 2001’de Alexandra Boulat, Ron Haviv, Gary Knight, Antonin Kratochvil, Christopher Morris, James Nachtwey ve John Stanmeyer tarafından kurulmuştur. VII Photo, fotoğrafçılık sektöründe oluşan tekelleşme durumuna karşı ortaya çıkarak sektöre yenilikçi bir misyonu benimseyen kolektif bir yapılanmayla giriş yapmıştır. VII Photo 11 Eylül olayları sırasında ilk sınavını vererek sektöre başarılı bir giriş yapmıştır. Tıpkı Magnum ve Noor Images gibi günümüzün önemli olaylarına odaklanan VII Photos, göç, savaş, çatışma, çevre sorunları, ırk, cinsiyet ve kimlik gibi konular üzerine çalışmalar yapmaktadır. VII Photo, kuruluşundan belli bir zaman sonra ise daha çok yönlü bir kurum halini alarak aynı zamanda bir öğretici kurum kimliğini kazanmış ve çeşitli programlarla belgesel fotoğraf geleneğini sürdüren fotoğrafçılara da ilham kaynağı olmuştur. VII Photos arşivinde bulunan birçok görsel ile dünyanın çeşitli yerlerinde gerçekleşen olayların anlaşılmasında ve farkındalık yaratılmasında önemli bir ajans olarak yerini almıştır.

Nar Photos

Nar Photos, önceliği fotoğrafı bir ifade şekli olarak algılayan, dünyayı görsel bir dil şekliyle yansıtmayı amaçlayan fotoğrafçılar tarafından 2003 senesinde kurulan kolektif bir ajanstır. Ajansın “Nar” ismini almasında ajans kurucularından Özcan Yurdalan’ın tavsiyesi etkili olmuştur. “Nar” kelimesi bir meyve ismi olmanın dışında aynı zamanda da “ateş” anlamına gelmektedir. Aynı zamanda tek bir meyve olmasına rağmen içerisinde birçok taneyi de barındırması ajansın kolektif yapısına vurgu yapar niteliktedir.

Kolektif bir ajans olarak kurulan Nar Photos tıpkı uluslararası diğer ajanslar gibi kendi misyonu, ilkeleri ve etik kriterleri olan yerli bir ajanstır. Nar Photos dünyaca kabul edilen evrensel gazetecilik ilkelerini kabul ederken bazı ilkeler konusunda kendi görüşünü ortaya koymuştur. Örneğin tarafsızlık konusunda yer aldıkları tüm alanlarda bir taraf olduklarını dile getirmiş ve bu durumu şu şekilde açıklamışlardır: “Nar Photos taraf olmayı seçerken bunu iki önemli husus üzerinden gerçekleştirmektedir. Bunlardan birisi üzerinde çalışılan işlerin ya da konuların kendi doğasına zarar vermeden ve onun aslını değiştirmeden devam ettirilmesi durumunda hem dürüstlük ilkesinin hem de bir taraf olma eyleminin mümkün kılınacağı düşünülmesidir.

Nar Photos’a göre tarafsızlık ilkesinin doğru bir şekilde uygulanmasının yolu bu şekildedir. İkinci husus ise yapılan çalışmalar sürdürülürken durum ile alakalı bir “neden-sonuç” ilişkisinin kurulmasıdır. Toplumsal hayatın temelinde yatan ve görülmeyen etkenlerin yüzeye çıkarılması amaçlanırken hem dürüst hem de bir taraf olma durumunu birlikte harmanlayarak sürdürülmesi Nar Photos’un tarafsızlık ilkesini oluşturmaktadır (Kaçmaz, 2014: 18).

Nar Photos; belgesel fotoğraf, haber fotoğrafı ve foto-röportajlar gibi çalışmalar üreterek çağa tanıklık etmeyi ve ele aldığı konularla birlikte bir sorgulama yaparak toplumsal değişme katkı yapmayı amaçlamıştır (Kaçmaz, 2014: 18). Bu açıdan bakıldığında ajans “belgesel fotoğraf ve toplumsal belgeleri fotoğraf” kavramlarının özelliklerini taşımakta gerek konu seçimlerinde gerekse yaklaşım şekillerinde bu çizgiyi sürdürmektedir.

Kolektif bir ajans kimliğiyle kurulan Nar Photos’un kolektif yapısı gereği kurucu üye statüsüne sahip üyelerin herhangi bir özel ayrıcalıkları bulunmamakla birlikte ajans hiyerarşik bir yapıyla hareket etmemektedir. Ajansın bünyesinde bulunan üyeler kabiliyetlerine ve verimliliklerine bakılarak bir iş bölümü içerisinde

organize olmaktadır. Rutin bir şekilde her hafta organize edilen toplantılar ile birlikte üyeler fikir alışverişinde bulunmakta ve projeler üzerinde tartışma fırsatı bulmaktadır. Ajans bünyesinde bulunan üyeler, eşit bir şekilde söz alma ve konuşma imkanına sahiptir ve aynı zamanda belli konular için alınacak kararlar oybirliğine dayanmaktadır (Nar Photos, 2020). Yeni üye kabulünde davet yönetmini belirleyen Nar Photos seçmiş olduğu fotoğrafçılara davet yollayarak, karşılıklı istek doğrultusunda, adayları bünyesine dâhil etmektedir. Ajansa katılan yeni aday üyeler ise üyeler ile belli bir süre geçirerek hem ortak çalışma fırsatları yakalamaktadır hem de görüş alışverişlerinde bulunarak bir adaptasyon ve motivasyon edinmektedir.

Dünyayı ve fotoğrafı anlama ve bunları yansıtmaya amacıyla görsel bir dil oluşturan Nar Photos, belgesel fotoğraf anlamında geniş bir görsel arşiv oluşturmuştur. Nar Photos, genel anlamda gözle görülemeyen ya da göz ardı edilmiş konuları bir “neden-sonuç” süzgeciyle ele alarak doğal süreciyle fotoğraf projeleri üretmiş aynı zamanda toplumsal değişime de katkılarda bulunmaya çalışmıştır. Hümanist bir dünya görüşüne sahip olan Nar Photos üyeleri, savaş, göç, tarım işçiliği, ayrımcılık, yaşlılık, hastalık ve ötekileşmiş taraflar gibi konuları ele alarak birçok fotoğraf hikâyesi ve multimedya çalışmaları yapmıştır. Bu çalışmalar belgesel fotoğrafa katkı sağlarken aynı zamanda bir görsel tarih yazarak önemli bir görsel arşivin oluşmasına neden olmuştur. Nar Photos sahip olduğu bu zengin görsel arşivi resmi internet sitesi üzerinden sunmuştur. Nar Photos’un sunmuş olduğu bu görsel arşiv izleyici kitleleri, ulusal ve uluslararası medya kuruluşları, sivil toplum örgütleri, yerel ve uluslararası yayınlar gibi içerisinde birçok grubun bulunduğu bir alana yayılarak hizmet vermiştir.

4.7. Fotoğrafın Dijitalleşmesi; Günümüzde Belgesel Fotoğraf ve Toplumsal Belgeci Anlayış

Fotoğraf, toplumsal yapıda yaşanan değişim hareketlerinin, bilimsel alanda yaşanan gelişmelerin ve teknolojik yeniliklerin bir ürünü olmuştur. 19. Yüzyılda belli düzeyde modernizmin hüküm sürdüğü Avrupa’da yaşanan teknik gelişmeler ve ilerlemeler doğrultusunda birçok yeni buluş ortaya çıkmış ve gündelik hayatın bir parçası olmuştur. Bu buluşlardan birisi de fotoğraftır. Fotoğrafın icadı yüzyılların bilgi birikimine dayanan ve aynı zamanda optik ile

alakalı teknik gelişmelerin yaşandığı bir deneyimin birleşimidir (Bulut ve Zor, 2020: 75).

Fotoğraf disiplinin alt dalları olan belgesel fotoğraf ve toplumsal belgeci fotoğraf da teknolojik gelişmelerin doğrultusunda etkilenmiş ve gelişmiştir. Bu gelişmeler doğrultusunda duyarkat hızları, optik elemanlar, makine perde hızları, ışık kaynakları gibi alanlarda birtakım yenilikler yaşanmış ve bu da belgesel fotoğrafın ve toplumsal belgesel fotoğrafın gelişmesinde rol oynamıştır. Belgesel fotoğrafın gelişiminde fotoğraf endüstrisinde yenilikler de etkili olmuştur kamera ve optik sistemlerinde yaşanan gelişmeler fotoğrafçılar için adeta bir devrim niteliğinde olmuştur. Düşük diyafram yapısına sahip optiklerin bulunmasıyla ve 1/1000 enstantaneye kadar çıkabilen perdelerin geliştirilmesiyle birlikte fotoğrafçılar hızlı bir şekilde fotoğraf çekebilme imkânı elde etmeye başlamıştır. Fotoğraf alanındaki teknolojik gelişmeler, fotoğrafçılar için kolaylıklar sağlamış ve fotoğrafın daha yaygın bir hale gelmesini sağlamıştır.

Fotoğraf endüstrisinin gelişmesine bağlı olarak küçülen fotoğraf makinelerinin yaygınlaşması belgesel fotoğrafın da bu süreçte gelişmesini sağlamıştır. Ermanox ve Leica gibi firmaların piyasaya sunmuş olduğu küçük ebatlı fotoğraf makineleri belgesel fotoğrafın ve toplumsal belgesel fotoğrafın yeni ortamları keşfetmesine olanak sağlarken aynı zamanda fotoğrafçılara daha fazla hareket imkanı sağlamıştır (Buçan ve Hıdıroğlu, 2015: 21). Böylelikle fotoğrafçıların artık durağan konuların dışındaki konulara ve yeni alanlara yönelmesi kaçınılmaz olmuştur. Bir fotoğraf ve sanat düşünürü olarak tabir edilen Walter Benjamin (1892-1940), küçülen fotoğraf makinelerine dikkat çekerek bu gelişmenin fotoğraf dünyasına gelişim kazandıracağından bahsetmiştir. "Fotoğraf makinesi günden güne daha fazla küçülecek, yarattığı şokla izleyicideki çağrışım mekanizmasını tamamen durduracak olan uçucu, gizli görüntüleri yakalamaya giderek daha hazır bir duruma ulaşacaktır" (Benjamin, 2013: 37). Benjamin'in yapmış olduğu bu tespitten sonra, ortaya çıkmış olan küçük ebatlardaki fotoğraf makineleri FSA'nın gerçekleştirdiği projede kullanılmaya başlanmıştır, FSA ekibinde yer alan fotoğrafçıların çekmiş olduğu fotoğraflar sıra dışı bir çoğunluğa erişmiştir ve içerik anlamında da zengin olan bu fotoğraflar izleyenleri şaşkına çevirmiştir (Tolungüç, 1985:7).

Teknik bir buluş olarak ortaya çıkan fotoğraf makinelerinin yolculuğu teknolojik ve bilimsel gelişmelere paralel olarak ilerlemiş, zamanla ve birikimli

olarak büyük format, orta format ve daha sonra 35 mm, 36 karelik fotoğraf filmi kullanan ve son olarak da filmin yerini sensörlerin aldığı dijital bir araca dönüşmüştür (Yavuz, 2012: 86). 20. Yüzyılın sonlarına doğru yeni bir teknoloji döneme damgasını vurmuştur. Filmleri makinelerin yerini dijital makineler almıştır. Böylelikle filmleri banyo etmek için karanlık odalara ya da maksimum 36 poza izin veren duyarlı yüzeylere yani fotoğraf filmlerine olan ihtiyaç ortadan kalkmıştır (Erol ve Tosun, 2018: 599). Fotoğraftaki bu yeni gelişen teknolojik durumların yanı sıra günümüz fotoğrafına etki eden bir diğer gelişme de bilgisayarın, internetin ve internete bağlı teknolojilerin gelişmesidir. Fotoğrafın bilgisayar teknolojilerinin içerisine adapte edilmesi ve fotoğraf makinesinin mekanizmasının elektronik bir yapıya dönüşmesi ile oluşan dijital fotoğraf, kitlelere yeni görüntüleri ulaştırma ve bu görselleri kitlelere hızlıca yayma gibi edimlere sahip olmuştur (Bate, 2011: 231).

Teknolojide yaşanan gelişmeler sayesinde belgesel fotoğrafçılık ve toplumsal belgeleri fotoğraf da bir dönüşümün içerisine girmiştir. Fotoğrafçıların fotoğrafı iletme, çekme, saklama vb. gibi sahada yaşadığı birçok sorunlar dijital teknolojinin gelişmesiyle birlikte ortadan kalkmıştır (Erol ve Tosun, 2018:599). Dünyada ilk defa, bilgisayarla tanışılan 1980'li senelerde, uygulama sahası edinmeye başlayan dijital fotoğraf, yine bu senelerde konuşulmaya başlanan internet kavramının da etkisiyle gelişmiştir ve 1990'lı senelerde yaygın bir konum elde etmeye başlamıştır (Çoban ve Kıyar, 2015: 37). Ayrıca gelişen bilgisayar sistemleri ve internetin ortaya çıkıp yaygınlaşması ile birlikte fotoğraf yeni medya ortamları ile tanışmış ve anlık olarak kitlesel bir dolaşımın içerisinde olması sağlanmıştır. Ayrıca çeşitli bilgisayar programlarının ortaya çıkması ve gelişmesi ile birlikte sanal ortamda fotoğrafların işlenebilmesine ve üzerinde değişiklikler yapılabilmesine olanak sağlarken gerçeklik ve kanıt olgusu da tartışılmaya başlanmıştır. Bu durum belgesel fotoğrafın ve toplumsal belgeleri fotoğrafın aleyhine olmuştur. Bu gelişmelere rağmen belgesel fotoğraf ve toplumsal belgeleri fotoğraf kendi içerisinde belli başlı kuralları ve ilkeleri bulunan birer fotoğraf disiplini. Bu gelişim sürecinin tüm pozitif ve negatif koşullarından etkilense de belgesel ve toplumsal belgeleri fotoğraf, kanıt oluşturma ve belgeleme amacına dayanarak gerçeklik kavramı ile olan bağını korumaya çalışmıştır. Magnum Fotoğraf Ajansı üyelerinden Emin Özmen, belgesel fotoğrafın çağın gerekliliğine göre güncellendiğini fakat temelinin belgelemek olduğunu ve bunun değişmeyeceğini belirtmiştir (Fujifilm Youtube Kanalı, 2020).

İnternet çağı ile birlikte çok sayıda yayın platformunun ve sosyal medya mecralarının ortaya çıkmasıyla birlikte fotoğraf da tüm bu alanlarda kendine yer edinmiş ve bir dolaşım içerisine girmiştir. Bu durum belgesel fotoğrafçılar ve toplumsal belgeci fotoğrafçılar için yeni bir alan açılmasını sağlamış, çekilen fotoğrafların, ana medya aracılığı olmadan, bir anda kitlelere ulaşabilmesini sağlamıştır. ABD’li ünlü belgesel fotoğrafçı Susan Meiselas, 1970’li yıllarda Nikaragua’daki yaşanan savaşı çarpıcı bir şekilde belgelemiştir. Meiselas, gelişen sosyal medya alanlarına vurgu yaparak “1978’li senelerde Nikaragua’da savaşı fotoğraflarken Instagram gibi bir platformun varlığı olsaydı eğer, bu olanağı ayaklanmalar esnasında doğrudan olayın olduğu yerden bir haber aracı olarak kullanmak isterdim ve orada çektiğim fotoğrafları sıcak sıcak kitlelere aktarmak isterdim” şeklinde bir açıklama yapmıştır (Boot, 2014: 28).

Değişen ve gelişen teknoloji süreci ve dijital teknoloji ile birlikte belgesel fotoğraf ve toplumsal belgeci fotoğraf da bir değişim içerisine girmiştir. Dijital fotoğraf makineleri, veri aktarım sistemleri, internet ve dijital yayın mecraları fotoğraf dünyasında olumlu gelişmelere sebep olmuştur. Her ne kadar dijital fotoğraf işleme programlarının ortaya çıkışı ile fotoğrafın kanıt teşkil etme misyonu sorgulansa da belgesel fotoğraf ve toplumsal belgeci fotoğrafın kendi içerisinde yer alan ilkeleri hala varlığını sürdürmektedir.

21. yüzyılda yaşanan teknolojik ve dijital değişimler birçok fotoğraf ajansının da çağa göre şekillenmesine sebep olmuştur (Özel, 2014: 10-11). Global anlamda etkili olan Magnum Fotoğraf Ajansı, VII Photos, Getty Images gibi fotoğraf ajansları bu duruma verilebilecek önemli örneklerdendir.

İkinci Dünya Savaşı’nın sona ermesinin ardından 22 Mayıs 1947 tarihinde dört fotoğrafçının (Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger ve David Seymour) bir araya gelerek kurduğu Magnum Fotoğraf Ajansı, kooperatif bir organizasyon yapısıyla oluşturulmuştur. Dünyanın uluslararası alanda en saygın ajansı olan Magnum Fotoğraf Ajansı kurulduğu tarihten günümüze kadar olan süreçte tüm dünyada yaşanan olayları göstermek ve çağımıza tanıklık etmek gibi amaçlarla insanlık için bir görsel arşiv oluşturmuştur. Magnum üyesi fotoğrafçılar dünyaya ve insanlığa ait gerçeklikleri fotoğraf makineleri yardımıyla yeniden yorumlarken; fotoğrafları hem estetik anlamda hem de belgeci bir anlayışla ele alarak gerçekleşen sosyal olayları yansıtmaya amacı gütmüştür (Erciyes Tosun, 2014: 25). Birçok fotoğraf ajansına göre Magnum fotoğraf ajansı bir ilk özelliği

gösterirken aynı zamanda birçok fotoğraf ajansına örnek olma temsiliyetini de göstermiştir. Üyelerine öznel bir bakış açısıyla fotoğraflar ortaya koyma olanağını yaratarak fotoğrafı çeken üyelerine de fotoğraflarının telif haklarını kendilerinde bulundurma olanağını tanımıştır. Magnum Fotoğraf Ajansı üyeleri birçok konuda öznel bakış açıları ile çalışmalar yaparak dünyanın her bölgesini aynı uzaklıktan seyredebilir bir hale getirmişlerdir (Erciyes Tosun, 2014: 25).

Değişen teknoloji ve gelişen bilgisayar sistemlerinin yanı sıra internetin de etkisiyle birlikte fotoğraf ajansları da çağa ayak uydurmak durumunda olmuştur. Magnum Fotoğraf Ajansı bu gelişmenin ve değişimin farkında olmuş ve bu yeni teknolojik çağa ayak uydurmak için gereken manevraları yapmıştır. Magnum Fotoğraf Ajansı, dijital çağın gereksinimleri uygun olarak 1990 senesinde fotoğraf arşivini dijital ortama taşımaya başlamıştır ve böylece kendi arşivini yeniden organize etmek durumunda kalmıştır (Amar, 2009: 106). Günümüzde ise tamamen dijital bir görünümle her türlü medya alanında karşımıza çıkan Magnum Ajansı'nın fotoğrafları bugün internet siteleri ve sosyal medya ağlarının içerisinde de var olmaktadır. Magnum Fotoğraf Ajansı'nın kendine ait sitesinde ajans üyelerinin fotoğrafları ve hikâyeleri dijital olarak dijital ekranlardan izleyebilmekte hatta satın alınabilmektedir. Magnum Fotoğraf Ajansı, Instagram, Facebook gibi birçok sosyal medya ağında bulunan hesapları ile çok büyük kitlelere ulaşabilmektedir.

Magnum Fotoğraf Ajansı'nın sahip olduğu fotografik estetik yapısı ve içerisinde bulundurduğu yapı halen dinamik bir şekilde devam etmektedir bunun sebebi ise Magnum Fotoğraf Ajansı'nın sahip olduğu misyondur. Hala dünya üzerindeki farklı coğrafyalarda, farklı kültürlerde sorunlar devam etmektedir ve devam da edecektir. Magnum Fotoğraf Ajansı kurulduğu tarihten bu yana dünyanın bir gözü olmuştur. Görüntü üretme, görüntüyü sunma, görüntüleri arşivleme gibi organizasyonlarda değişimler ve gelişimler yaşansa da ajansın ana amacı hep aynı açıda kalmıştır. Bunlar; insanlar, kültürler ve insanlığa ait problemlerin var olduğu bir dünyadır (Erciyes Tosun, 2014: 25).

Ülkemizde ise dijital çağa uyum gösteren Nar Photos, Depo Photos gibi ajanslar dijital çağda hayatına devam eden ajanslara örnek verilebilmektedir. Ülkemizde kolektif bir organizasyon şekliyle ortaya çıkan ve geniş bir yelpazede çalışmalarına başlayan Depo Photos ülkemizde kolektif bir fotoğraf ajansı olma durumunda önemli bir konumdadır. Depo Photos ülkemizin önemli foto muhabirlerinden Tolga Adanalı, Hikmet Saatçi ve arşiv uzmanı Hikmet Köseçavuş

tarafından resmi olarak 2012 senesinde kurulmuştur fakat 2015 senesinin ardından abonelere açık bir hale getirilmiştir. Kuruluş emeli ülkemizde yaşanan siyasi, sosyal, ekonomik ve sportif olayları görsel anlamda kayıt altına almak olan Depo Photos, geçmiş zamanda kayıt altına alınan görsel arşivleri de kendi arşivine katarak oldukça geniş bir görsel hafıza arşivi oluşturmaya çalışmaktadır. Depo Photos ajansı Genel Yayın Yönetmeni olan Abdurrahman Antakyalı, vermiş olduğu bir röportajda Depo Photos'un amaçlarını ve yapılanma sürecini şu şekilde aktarmıştır;

Depo Photos'un kurulma gayesi, ülkemizin görsel kayıtlarının tutularak, bunların arşivlenmesi, geçmiş kayıtların günümüze aktarılabilmesi ve günümüzün önemli olaylarının fotoğraflanmasını sağlayacak bir fotoğraf ajansına duyulan ihtiyaçtı. Bu amaç doğrultusunda adım attık. 2012 ile 2015 yılları arası çok yoğun geçti. Geçmiş kayıtları günümüze aktarmak için film taramaları yaptık hala da film taraması yapıyoruz. Filmleri dijital ortamda tarayıp pozitif hale getiriyor ve sisteme yüklüyoruz. Türkiye'nin saklı tarihini gün yüzüne çıkartıyoruz. Sadece tarihi değil elbet, günümüzde meydana gelen birçok olayı fotoğraflarla aboneye ulaştırıyoruz ve bu sistem içerisinde fotoğraf üreten fotoğrafçılar gelir elde ediyor (Ticari Hayat İnternet Gazetesi, 2021).

Gelişen teknoloji ile değişen fotoğraf ajans ilişkisi içerisinde Depo Photos bu yeni dijital çağa uygun adımlar atmıştır. Abdurrahman Antakyalı Depo Photos'un bu konu ile alakalı misyonunu ve atılan adımları şu şekilde aktarmıştır (Ticari Hayat İnternet Gazetesi, 2021).

Kendimizi teknolojik anlamda çok geliştirdik ve yenilenme anlamında çalışmalar yaptık. Ekipman anlamında büyük yatırımlar yaptık. Mesela, şu an Türkiye'deki en güçlü dijital arşive geçiş süreci çözümlerini gerçekleştiren ajans olduğumuzu düşünüyorum. Kendimize ait özgün bir yazılım sistemimiz var. Bu özgün yazılımımızı hem kamu kurumları hem de özel yerler ve aynı zamanda medya kuruluşları satın alıyorlar. Bizim yazılımımız üzerinden aynı modeli kendilerine uyarlamak için. Film tarama mekanizmalarımız çok gelişmiş bir seviyede. Bazı kurum ve kişilere bu çözümlerimizi sunuyoruz. Çok geniş bir fotoğrafçı ağımız var. Türkiye'nin herhangi bir yerinde bir foto muhabirine talep olduğunda gereken kişilerle bağlantıya geçiyoruz, arkadaşlarımız buradan da bir gelir modeli elde ediyor (Ticari Hayat İnternet Gazetesi, 2021).

Sonuç olarak fotoğrafın, teknolojik gelişmelerle birlikte, tarihsel süreçte dönüşümüne bakıldığında günümüzde dijital çağ olarak isimlendirilen, içerisinde yaşamış olduğumuz döneme adapte olmaya çalışan yapıların olduğunu görülmektedir. Fotoğraf teknolojisinin gelişimi ile birlikte kullanılan cihazlar dijital

bir evrim yaşamış, yayın alanları internet ile birlikte oldukça geniş kitlelere hitap eden bir mecraya açılmıştır. Belgesel fotoğrafın ve toplumsal belgeci fotoğrafın temel ilkeleri de dijital çağdan etkilenmiş ve bu sürece ayak uyduran bir şekilde kendi ilkeleri korumaya çalışmaktadır.

4.8. Toplumsal Belgeci Fotoğraf Göç Kavramını Neden Konu Edinir?

Fotoğraf her zaman toplumsal tepelere ve çukurlara bir hayranlık duymuştur. Toplumsal belgeci fotoğraf ise toplumsal çukur olarak tabir edilen, diğerlerine nazaran daha az imtiyaz sahibi olan sınıflara, yönelmeyi istemiştir” (Sontag, 1999: 75). Toplumsal belgeci fotoğraf bu tavrı ile farklı yaşam biçimlerini ve özellikle de Sontag’ın çukur olarak nitelendirdiği sınıfların (yoksullar, imtiyaz sahibi olmayanlar) yaşamlarından anları belgelemek amacıyla toplumsal bir şuurla hareket etmektedir (Çuvalcı, 2017: 30). Bu açıdan bakıldığında toplumsal belgeci fotoğraf kendisine bir sorumluluk yüklemiştir. Bu bağlamda göç ver göçün sebep olduğu durumlardan etkilenen insanlar da doğal olarak, Sontag’ın deyimiyle, bir çukurdur. Bu bağlamda toplumsal belgeci fotoğrafın ilgi duyduğu, sorun olarak gördüğü ve bu sorunu konu edinerek bir değişim yaratma amacı ile göç kavramı üzerinde toplumsal bir duyu ile konuyu işlemek istemesi doğal bir durumdur. Toplumsal belgeci fotoğrafın konularını gerçeklikten alması ve bir kanıt niteliğine sahip olması da bu anlayışın dünyamızda gerçekleşen sosyal, ekonomik ve siyasal sorunları işaret etme istediğini ve “Bakın, Ben oradaydım ve orada yaşananları görüp kayıt altına aldım ve gösteriyorum. Bu bir sorundur ve çözüme ihtiyacı vardır” mesajını da içerisinde barındırmaktadır. Bu sebeple toplumsal belgeci anlayışın bu özellikleri onu hep savaş, açlık, ekonomik buhran, göç gibi konuların içerisinde olmasında etkili olmuştur. Özellikle göç konusu sosyal, ekonomik, sosyal ve ekolojik birçok unsuru içerisinde barındırdığından toplumsal belgeci fotoğrafın fazlaca alan bulduğu bir çalışma konusu olmuştur. Göçen insanlar, yerlerinden edilmiş insanlar, yaşam koşulları, ekonomik şartlar, göç yolculuğu gibi konular toplumsal belgeci fotoğrafın arzusu ve niyeti bağlamında onun ilgisini çekmiştir ve fotoğraflar ile sorun olarak gördükleri bu konuların üzerine gitmiştir. Çünkü orada bir “çukur” vardır, bir sorun vardır, sorunun parçası olan insanlar vardır ve bunları göstermek, soruna bir çözüm bulunmasını sağlamak gerekmektedir.

Toplumsal belgeci fotoğraf anlayışın uluslararası alanda önemli isimlerinden birisi olan Sebastiao Salgado, fotoğraf hayatı boyunca dünya üzerinde yer alan işçiler, yoksul sınıflar ve göçmenler gibi öteki olarak adlandırılan sınıfları konu edinmiş ve bu konular üzerine birçok proje yapmıştır. Salgado'ya göre fotoğraflar insanlar arasında bir bağ kurmanın ve bir empati yakalamanın bir yolu olmuştur. Aynı zaman da fotoğraf bir tartışma ve sorgulama başlatmanın da bir yoludur (Light, 2012: 120-121). Ona göre fotoğrafçının toplumsal bir sorumluluğu vardır ve bunu şu şekilde açıklamıştır: “İnsanlar bana “ötekilerin” güzel fotoğraflarını çektiğimden bahsediyor. Bunu söyleyen kişiler benim fotoğraflarımdan hiçbir çıkarım yapamamıştır çünkü ben hiçbir zaman güzel bir fotoğraf çekmek için bir yere hareket etmem. Ben öykümün içerisinde yaşamak ve orada neler oluyor bunu anlamak için hareket ederim. Fotoğraflarını çektiğim insanlara yakın olmak, onları başkalarına anlatmak için fotoğraf çekerim. Eğer fotoğraflarımı izleyen insanlar merhamet duyuyorsa, başarısız olduğumu düşünürüm. Benim istediğim şey ise bir çözüm yolunun bulunabileceğinin kavranmasıdır.” (Light, 2012: 120-121).

4.9. Toplumsal Belgeci Fotoğrafta Göçün Temsili

Dünyamız üzerinde meydana gelen politik huzursuzluklar, ekonomik buhranlar ve savaşlar sebebiyle önemli bir problem ve olgu haline gelen göç kavramı birçok disiplin tarafından ele alınan bir konu olmuştur. Toplumsal belgeci fotoğraf doğası gereği bir sorunu görüp bunu kendi merceğinden yansıtarak bir değişim yaratma amacı güttüğünden göç konusu da toplumsal belgeci fotoğraf tarafından incelenen bir olgu olmuştur. Ayrıca fotoğrafın tarihsel bağlamında var olan gerçeği temsil edebilme yetisinden dolayı 19. yüzyıl boyunca birçok sosyal olayı belgelemek için kullanılmasına neden olmuştur. Toplumsal belgeci fotoğrafın göçe nasıl baktığını, göçü ve içerisinde yer alan dinamikleri nasıl temsil ettiğine geçmeden önce temsil kavramını açıklamak ve medyada göç, mültecilik gibi kavramların nasıl temsil ettiğini de incelemek gerekmektedir.

Temsil kavramı en basit haliyle göstermek, simgelemek, tasvir etmek; bir şeyin tasvirini göstermek olarak tanımlanmaktadır. Temsil kavramı üzerine bilimsel çalışmalar ortaya koyan ve temsil kavramının bir üretim süreci olarak ele alan Stuart Hall, temsil kavramını bir anlam inşa eden ve bir şeyi anlamlandıran bir

süreç olarak tanımlamıştır (Hall, 1997: 6). İletişim çalışmaları alanında temsil kavramı sosyal sınıfların, meslek gruplarının, farklı kültürlerin, azınlıkların ve farklı sosyal grupların medya işleyişindeki yansıtılma biçimini ve de bu yansıtılma şeklinin izleyici tarafından nasıl algılandığını anlatan bir süreçtir (Price, 1998: 43). Medyanın da bu süreci kitle iletişim araçları ile kontrol ettiğini söylemek yanlış bir söylem değildir. Medyanın hangi konuyu nasıl işlediği, ele aldığı konuları nasıl paylaştığı ve seçerek kullandığı görseller medyanın temsil sürecini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda medyanın göç ve mültecilik kavramı üzerinden oluşturduğu temsiller önemli bir konu halini almıştır. Lisa Malkki (1996), günümüz mültecilerin kimlik algısının oluşumunda İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki sürecin önemli olduğunu, mülteci problemlerinin varlığı ve bu problemlerin çözümünün nasıl olması gerektiği, mültecilerin kimler olduğu ve nasıl var olduğu gibi konular hakkındaki düşüncelerin bu süreç içerisinde şekillendiğini belirtmiştir. Mannik (2012) 'e göre 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde mülteci görsellerinin temsilleri uluslararası bir hal alarak 'mülteci' nasıl görünür sorusuna dair bir yanıt belirlenmiştir ve sınırları aşan bu mülteci görselleri günümüzde kitle iletişim araçları (internet, devlet yayın aygıtları, medya vb.) ile bir dolaşım mekanizmasının içerisine sokularak belirlenen mülteci görüntüsünün devamlılığını koruyan bir yapı halini almıştır.

Mülteci kavramının temsili üzerine yapılan birçok çalışma, mültecilerin ana akım medya içerisindeki temsillerinin benzer olduğundan bahsetmektedir. Mültecilerin medyada alan temsil şekilleri genel anlamda “desteğe ihtiyacı olan, mağdur kimse”, “çaresiz”, “kurban” ve “öteki” şeklindedir. Bunların yanı sıra ana akım medya içerisinde mültecilere yönelik yer alan bir diğer temsil tutumu da “tehdit” , “problem” ve “suça meyilli kimseler” olarak yer almaktadır (Şen ve Yıldız, 2017: 35). Ana akım medyada yer alan mülteci görselleri de bu durumu perçinleyen şekilde temsil sürecinin içerisinde var olmaktadır. Ana akım medyada dolaşıma sokulan ve mültecileri ele alan görseller mültecileri bireyleşemeyen gruplar olarak sunarken onları birer pasif kurban rolüne sokmaktadır (Akdoğan, Toksoy ve Zeybek, 2020: 187). Ana akım medya araçları ile mültecilerin zor koşullar altında tehlikeli bir şekilde botlarla olan göç yolculuğu görselleştirilirken bir yandan yabancı ve tehlikeli bir grubun varlığı bir yandan da göçün zorluğu, yaşanan dramatik olaylar, kadın ve çocuk yüzleri ile de bir çaresizlik temsili yaratılmaktadır (Akdoğan, Toksoy ve Zeybek, 2020: 187).



Görsel 18: Nilüfer Demir, Kan Donduran Fotoğraf, Star Gazetesi 3 Eylül 2015

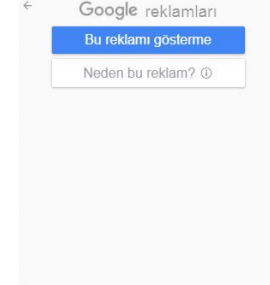
Star Gazetesi'nin 3 Eylül 2015 tarihli manşet sayfasında yer alan "Neredesin Vicdan" isimli manşet haberde o dönem büyük kitleler üstünde büyük bir şok etkisi yaratan bir fotoğraf ile yayınlanmıştır. Hatta fotoğrafta cansız bir şekilde yatan çocuğun haber metinlerinde kullanılması tepki almıştır ve etik olmadığı söylenmiştir. Fakat birçok gazete bu dramı kitlelere göstermek ve insanların bu duruma karşı duyarlılıklarını arttırmak amacıyla bu fotoğrafın yayımlanmasını uygun gördüklerini belirtmiştir. Kimi gazeteler ise bu görüntüyü buzlayarak kullanmayı tercih etmişken bazı gazeteler ise etik olmadığını düşünerek hiç kullanmamıştır. Ana akım medyanın Suriyeli mültecileri nasıl temsil ettikleri konusundaki yaygın temsiller üzerinden bu habere bakıldığında haberde Suriyeli mülteci bir çocuğun "kurban" olarak nitelendiği ve Suriyeli mültecilerin göç yolculuğu sırasında yaşadıkları durumdan dolayı "mağdur" oldukları rahatlıkla okunabilmektedir. Seçilen fotoğraf ile de bu desteklenmiş ve okuyucu kitleye Suriyeli mültecilerin temsili olarak "kurban" ve "mağdur" kimliği yansıtılmıştır.

Almanya'dan Türkiye'ye kaçak göç!

Almanya'da ikamet izni bulunan ancak ailesini yanına alıramayan Suriyeli mültecilerin yasadışı yollardan Türkiye'ye döndükleri bildiriliyor.



Almanya'da geçerli ikamet statüsüne sahip Suriyeli mülteciler arasında aile birleşiminin zorlaştırılması nedeniyle Almanya'dan ayrılanların sayısının arttığı bildirildi. DW Türkçe'nin aktardığı Alman ARD televizyonunun haberine göre, Almanya'yı terk eden Suriyeli vize almadan ve insan kaçakçılarıyla Türkiye'ye gidiyorlar.



Görsel 19: Almanya'dan Türkiye'ye Kaçak Göç, Milliyet Gazetesi, 2018.

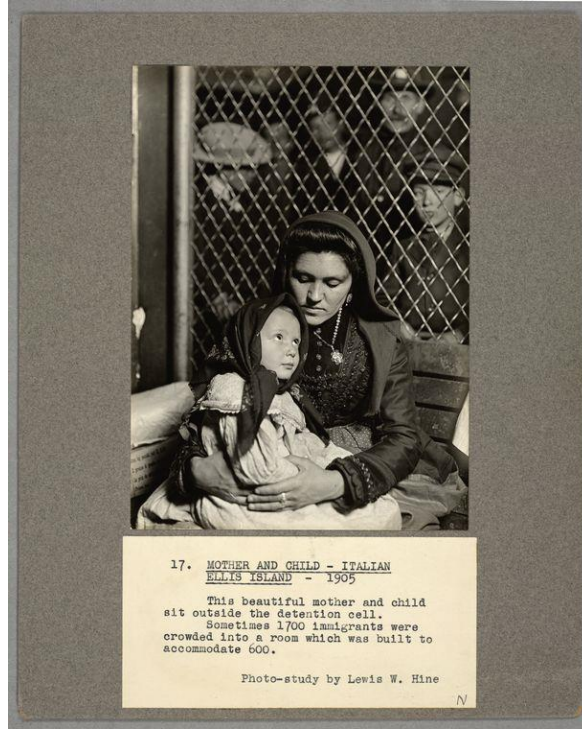
Milliyet Gazetesi'nin internet sitesinde 12 Nisan 2018 tarihinde yayınlanan “Almanya'dan Türkiye'ye Kaçak Göç!” isimli haber medyanın mülteciler hakkında oluşturduğu bir başka temsiliğin örneği görebilmekteyiz. Haberde yer alan başlık okuyucuya Türkiye sınırlarına yeni bir mülteci girişinden bahsetmekte ve ülke sınırlarına yabancı bir tehdidin yaklaştığını söylemektedir. Bu bağlamda bu haberde Suriyeli mülteciler bir “tehdit” ve “problem” olarak temsil edilmektedir. Ayrıca haberde kullanılan fotoğraf da göç eden bir kitle görseli kullanılarak mültecileri, bireyleşememiş yabancı bir grup olarak da temsil ettiği söylenebilmektedir.

Toplumsal belgeci fotoğraf anlayışı ise ilgi duyduğu konuları görselleştirirken olaylara bir tanıklık etme bilinci ile yaklaşmaktadır. Göç kavramı toplumsal belgeci fotoğrafın her zaman ilgisini çekmiş ve göçün getirdiği süreçlere tanık olma istediği toplumsal belgeci fotoğrafın tercihi olmuştur. Toplumsal belgeci fotoğrafın temel prensiplerine bakıldığında ilgili olaya tanık olma ve o olayla ilgili tespit edilen sorunu değiştirme amacı güttüğü görülmektedir. Toplumsal belgeci fotoğraf diğerlerine göre daha az imtiyaza sahip grupların temel yaşam standartlarına (barınma, çalışma, öğrenim görme vb.) duyarlı bir tutum sergileyerek diğer insanları bilgilendirme amacıyla hareket etmekte ve bunun sonucunda ise diğer insanları harekete geçirmeyi planlamaktadır (Oral, 2011: 30). Bu sebeple

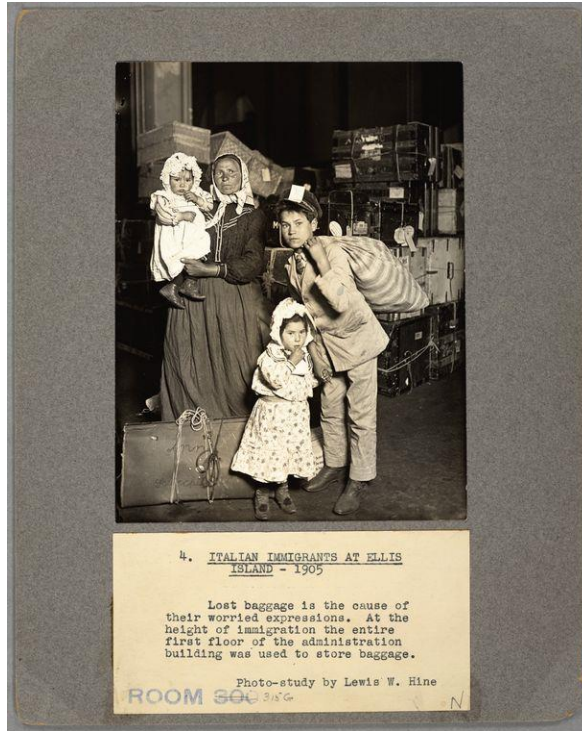
toplumsal belgeci fotoğraf, göç ve mültecileri de temsil ederken bir tanıklık üzerinden bağ kurmaktadır. Toplumsal belgeci fotoğraf mültecilerin yaşamı, göç etme süreci, hikâyeleri gibi konulara odaklanıp onlara tanıklık ederken izleyiciye bir tanıklık öyküsü sunmaktadır. Bu duruma tanıklık ettiğini, bu öyküde yer alan fotoğrafların ise bir sorunu işaret ettiğinden bahsederken bu sorun için bir değişimin olması gerektiğini de vurgulamaktadır. Kışkırtıcı ya da siyasal amaçlarla alakalı bir tutumu yoktur. Toplumsal belgeci anlayışın bu ilkeleri göçün ve mültecilerin temsilinde de rol oynamıştır. Toplumsal belgeci fotoğrafın göç ve mülteci kavramları ile alakalı yaklaşımı ve temsil ölçütü “insanı insana anlatma”, “tanıklık” ve “gerçeklik” bağlamında şekillenmektedir. Toplumsal belgeci fotoğrafın belki de ana akım medya görsellerinden ayıran en önemli nokta sahip olduğu niyettir. Toplumsal belgeci fotoğraf göç sürecince yer alan mültecileri “kurban”, “mağdur” “tehlike” ya da “problem” gibi kimliklerle temsil etmek yerine onları bir öykünün parçası yapmaktadır. Toplumsal belgeci fotoğrafın amacı olağan gerçekliği herhangi bir müdahale olmadan yakalamak ve olayların bir gerçeklik öyküsünü oluşturarak sorunları gösterme ve bu soruna bir çözüm bulunmasını sağlamaktır. Bu sebeple göç sürecini ve mültecileri temsil ederken onları olağan halleri ile yansıtmaktadır. Toplumsal belgeci anlayışın bir diğer ilkesi de konularını gerçeklikten almasıdır. Bunun yanı sıra toplumsal belgeci fotoğrafçıların göç üzerine yapmış olduğu çalışmalar, uzun soluklu çalışmalardır ve mültecilerin yaşamlarını tüm dinamikleri ile izlemektedir. Bu yaşanan gerçeklik fotoğraflarla bir görsel öykü haline gelmektedir. Toplumsal belgeci fotoğrafçılar, üzerinde çalıştıkları göç konusunda sorun olarak gördükleri durumları objektifleri ile bir foto serisi ve öykü olarak yansıtırken amaçları o sorunları görünür kılmak ve bir değişime sebep olmaktır. Toplumsal belgeci fotoğrafın buradaki temel kaygısı insana diğerinin varlığını göstermektir. Toplumsal belgeci anlayışın göç ve mülteci ile alakalı çalışmaları tüm bu ilkeler ve tutum üzerinden temsil edilmektedir. Günümüzde ana akım medyanın dolaşıma soktuğu fotoğrafların yarattığı temsiller ile kitlelerde belli yargıların oluşmasına neden olurken toplumsal belgeci fotoğraf anlayışı, insanı insana göstermek ve bir duygudaşlık kurulmasını sağlamak misyonu ile ana akım medyanın aksine mülteciler üzerinden bir tartışma ve sorgulama durumunu oluşturmaktadır. Toplumsal belgeci fotoğraf işte bu hümanizm anlayışını ve empati duygusunu da fotoğrafların içerisine katarak hareket ederken insanı da insana anlatmaya çalışmaktadır. Bu bağlamda toplumsal belgeci fotoğrafın

mültecileri temsil ederken onları her insan gibi kabul edip hiçbir şekilde ötekileştirmeye maruz bırakmadan hümanist bir anlayış ile fotoğrafladığını söylemek de yanlış bir tutum değildir. Toplumsal belgeci fotoğraf tüm bunları yaparken aynı zamanda bir “neden-sonuç” ilişkisi de kurarak göç temsillerini oluşturmuşlardır. Çeşitli zamanlarda toplumsal belgeci fotoğrafçılar göç, mülteci ve göçün etkisi altında şekillenen olaylara ilgi duyarak bu konular üzerine çalışmıştır.

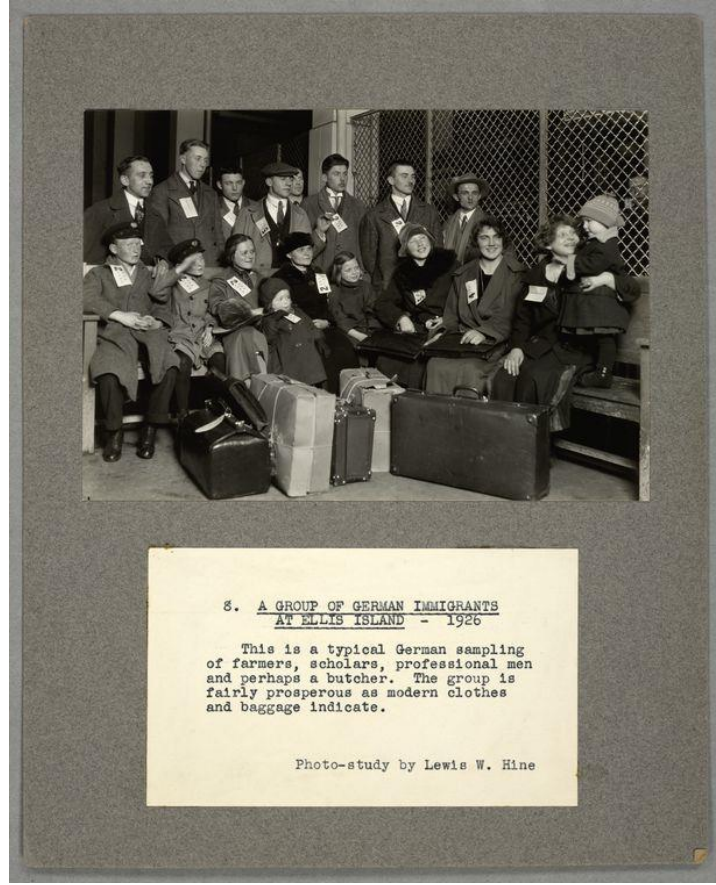
Toplumsal belgeci fotoğrafın en önemli isimlerinden birisi olan Lewis Hine’in ABD’de bulunan Ellis Adası’na giderek göçmenler ile alakalı yapmış olduğu çalışma toplumsal belgeci anlayışın göçü ve göç eden insanları nasıl temsil ettiğine dair önemli bir örnektir. Hine, 1892 senesinde bir göçmen kabul noktasına çevirilen Ellis Adası’na giderek göçmenleri 1904-1909 seneleri arasında ve 1926 senesinde fotoğraflamıştır. Hine’in bu çalışmayı yapmasındaki niyet ise orada bulunan göçmenlerin yaşam koşullarının iyileştirilmesini sağlamak ve göçmenlere karşı olan tutumların değişmesini sağlamak olmuştur. Hine’in göçmenlere olan tutumu ise hümanist bir şekildedir ve bu detay fotoğraflarında da kendisini göstermektedir ki onun amacı da göçmenlerin kendi hayatını idame ettirmeye çalışan herkes gibi sıradan insanlar olduklarının temsiliyi oluşturmaktır. Hine’in Ellis Adası’da göçmenler ile alakalı fotoğrafları, fotoğrafın özneleri olan göçmenler ile bu özneleri gören insanlar arasında bir tür empatiye sebep olmuştur ve göçmenlerin herhangi bir insandan farklı olmadığı düşüncesi Hine’in fotoğrafları ile filizlenmeye başlamıştır. Bu durum ise Lewis Hine’in projeye başlamadan önceki niyeti ile örtüşmektedir ki bu durum da onun emeline ulaştığını gösteren bir ibare olmuştur.



Görsel 20: İtalyan Anne ve Çocuk, Lewis Hine, 1905



Görsel 21: İtalyan Göçmenler Ellis Adası'nda, Lewis Hine, 1905



Görsel 22: Bir Grup Alman Göçmen Ellis Adası'nda, Lewis Hine, 1926.

Toplumsal belgeci anlayışın geçmişten günümüze kadar göç kavramı üzerine bir ilgisi olduğu açıktır ve bu durum halen sürmektedir. Mültecilerin toplumsal belgeci anlayış açısından temsiline günümüzden bir örnek ise toplumsal belgeci bir fotoğraf anlayışını benimseyen Fazal Skeikh'tir. Skeikh, bütün dünyada yaşadıkları yerden kopmak durumunda kalmış insanların portrelerini fotoğraflayarak onların yaşamlarını öyküleştiren bir fotoğrafçıdır. Fazal Skeikh'in amacı, bu grupların anlaşılmasında daha geniş bir anlayışına katkıda bulunmayı sağlamak, onlara bireyler olarak saygı göstermek ve genellikle onlara karşı duyulan olan önyargıya karşı koymaktır. Fazal Skeikh, Ken Light (2005)'in belgesel fotoğrafçıların fotoğrafa dair hikâyelerinden ve görüşlerinden derlemiş olduğu "Çağımızın Tanıkları Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor" isimli kitabında konuyla alakalı şu cümleleri kurmuştur: "Uzunca bir süre "Afrikalı" ve "mülteci" kelimelerinin ne ağır kelimeler olduklarını düşündüm. Medya devamlı olarak toplulukları sınıflandırarak onları bölmek, parçalara ayırmak ve onlara isimler koymakla meşgul. Afrikalı ya da mülteci olmaları o insanların insan şeklinde varoluşlarının sadece bir boyutudur. Ben, medya tarafından biçimlendirilmiş olan

algıları genişletmek ve zorlamak amacıyla bu eşitsiz durumu giderecek yeni bir denklem yazmak istiyorum.”



Görsel 23: Hadjia ve Babası, Fazal Skeikh, 1993



Görsel 24: Lukelatabaru'nun Ailesi, Fazal Skeikh, 1994

Göç ve mülteci kavramları üzerine Doğu Afrika, Pakistan, Afganistan, Brezilya, Küba, Hindistan ve İsrail / Filistin gibi yerlerde projeler yapan Fazal

Skeikh yerlerinden edilmiş topluluklarda yaşayan bireylerin yaşamlarını belgeleyen bir fotoğrafçı olarak birçok projeye imza atmıştır. Bunlardan en ilgi çekici olanı ise “Çöl Çiçeği” isimli çalışmasıdır. Fazal Skeikh bu çalışmasında geleneksel yöntemler yerine bir hava aracı kamerası ile Negev çölünde (Güney İsrail'de Mısır, Ürdün, İsrail arasında yer alan bir çöl) kaydettiği görüntülerdir. İsrail Devleti'nin 1948 senesinde kurulmasından günümüze kadar geçen sürede yüzlerce Bedevi yerleşimi, ormanlar ve tarım arazileri yok edilmiş ve Bedeviler yerlerinden edilmiştir. Skeikh'in bu çalışmasında herhangi bir mülteci ya da yerinden edilmiş herhangi bir insan yüzü olmamasına rağmen erozyon, madencilik çalışmaları, askeri eğitim kampları, “tanınmayan” Bedevi köylerinin zorunlu tahliyesi ve ortadan kaldırılması, ağaçlandırma çabaları, çölün temizlenmesi ve çöle el konulması ve yerleşimlerin genişletilmesiyle arazide meydana gelen dönüşümü mültecilerin yaşamış olduğu olaylar üzerinden temsil etmektedir. Fazal Skeikh, bu aktivist çalışmasına bakıldığında Negev çölünde yaşanan değişim ve tahribatın genellikle Bedevilere yönelik şiddetle doğru orantılı bir şekilde ilerlediği görülmektedir. Skeikh'in “Çöl Çiçeği” isimli projesi ile alakalı şu cümlesi ise yapmış olduğu çalışmanın niyetini, derinliğini ve özetini bizlere sunmaktadır: “Orada bulunduğum tüm zamanlar içersinde içimde en çok yankılanan şey bu çöl yüzeyinin hemen altında bir yara izi olduğu fikri olmuştur.”



Görsel 25: Çöl Çiçeği, Fazal Skeikh, 2011

Ülkemize bakıldığında ise 2011 senesinde Suriye’den ülkemize başlayan göç hareketlerinin sonucunda birçok fotoğrafçı konuya ilgi göstermiştir ve mültecilerin hayatlarını fotoğraflamıştır. Bu fotoğrafçılardan birisi Nar Photos’un kurucularından birisi olan Tolga Sezgin’dir. Toplumsal belgeci bir anlayışı benimseyen Sezgin’in Suriyeli mülteciler üzerine yaptığı çalışmalar bu konuda örnek olarak gösterilebilmektedir. Sezgin, Şanlıurfa kentinde yer alan çeşitli mülteci kamplarını ziyaret ederek mültecilerin kamp hayatlarının bir panoramasını çıkartmıştır. Bu çalışmada mültecilerin kamplardaki yaşamlarının her alanından kesitler bulunmaktadır. Mülteci kamplarının nasıl bir yer olduğu, mültecilerin kamp yaşamlarında ne gibi sorunların olduğu, kamplarda yaşam standartları nasıl olduğu, mültecilerin yaşam tarzları vb gibi birçok detayın üzerinden şekillenen bu projede Suriyeli mülteciler aynı Lewis Hine’in yapmış olduğu çalışmaya benzer bir şekilde ele alındığı söylenebilmektedir. Bu bağlamda Tolga Sezgin’in çalışmasında da hümanist bir şekilde ele alınan durum mültecilerin aynı bizler gibi sıradan insanlardır. Tolga Sezgin “Suriyeli Halklar İçin Mülteci Kampları” isimli projesinde hem mültecilerin kamplarda nasıl bir yaşam standartlarına sahip olduklarını izleyiciye gösterirken aynı zaman da fotoğrafladığı günlük yaşam pratikleri üzerinden de mülteciler ile izleyici arasında bir empati kurulmasını sağlamıştır. Ayrıca “insanı insana anlatma” ilkesinden yola çıkarak izleyici zihninde bir sorgulama ve düşünme eyleminin de yaratılmasını sağlamıştır.



Görsel 26: Suriyeli İnsanlar İçin Mülteci Kampları, Tolga Sezgin, 2011

5. BÖLÜM ANALİZ

5.1. Kerem Yücel'in “Misafir” İsimli Fotoğraf Projesi

Kerem Yücel Suriye’de ortaya çıkan savaşın ardından başlayan göç hareketlerinin başından beri takip ederek bu süreci fotoğraflamış ve yaşananları kendi gözüyle yansıtmıştır. Beş sene süren bu fotoğraf projesinin ardından “Misafir” ismiyle kitaplaştırılan bu proje Suriyeli mültecilerin yaşamlarından kesitler sunarken onların hikâyelerinden de bahsediyor. Bu bölümde Kerem Yücel’in “Misafir” isimli kitabından rastgele seçilmiş olan 10 adet fotoğraf yöntem kısmında belirtilen betimsel analiz tekniği kullanılarak analiz edilmeye çalışılmıştır.

Görsel 27: Kerem Yücel “Misafir” İsimli Projesi Fotoğraf 1



Fotoğraf Kerem Yücel’in “Misafir” isimli kitabında yer alan fotoğraflardan birisidir. Fotoğrafa düz anlam olarak bakıldığında inşaat halinde bir yapının içinde çamaşır yıkayan bir kadın ve yanında dikilen bir genç adamın olduğu gündelik yaşamdan bir eylem kendini göstermektedir. Fakat fotoğrafa bakıldığında zihinlerde şu soru oluşmaktadır “Burası neresi ve henüz tamamlanmamış bir yapının içerisinde bu kadın neden bu şekilde çamaşır yıkıyor?” Zihinlerde oluşan bu sorunun cevabını kitapta yer alan bu fotoğrafın fotoğraf altı yazısında bulmak mümkün olmuştur. Fotoğraf alt yazısında genç erkeğin ağzından doğrudan verilmiş

olan metin bize fotoğraf hakkında bilgiler verirken, yukarıda sorduğumuz soruya da bir cevap niteliği taşımaktadır. “Duvarları bile olmayan inşaat halindeki bu odayı kiralayabildik ancak. Şimdi çevreden topladığım tuğlalarla burayı bir yuva haline getiriyorum. Annem ise başkalarının çamaşırlarını yıkıyor.”

Fotoğraftaki yer alan öğeler de bu durumu desteklemektedir. Yarım bir şekilde örülmüş duvarların üzerlerine yerleştirilmiş tuğla blokları ve genç erkeğin kıyafetlerinde yer alan toz izleri bize metinde yer alan bilgileri gösterirken inşaat halinde kalmış olan oda içerisinde hiçbir eşyanın bulunmaması da ailenin durumu hakkında bize bilgiler vermektedir.

Kerem Yücel bu fotoğrafta yatay bir açı kullanarak merkezine Suriyeli aileyi konumlandırmış ve onları yaşadıkları mekânla birlikte ele almıştır. Fotoğrafın teknik anlamda temel birleşenlerinden birisi olan diyafram faktörü ana objeler ile arkasında kalan alanların netlik ya da fluluk kontrolünün yapılmasını sağlamaktadır. Diyafram açıklığı alan derinliğinin belirleyicilerinden birisi olurken fotoğrafçının tercihinine göre netlenen ana objeyi arka plandan ayırabilmekte ya da arka planında aynı ana obje gibi net olmasını sağlayabilmektedir (Kanburoğlu, 2010: 80). Bu fotoğrafta bilinçli bir şekilde net alan derinliği kullanılmış, insan nesneleri mekândan koparılmamıştır. Fotoğraf okumada, mekânın ve zamanın fotoğrafın üzerinde bırakmış olduğu ipuçlarından yararlanılmaktadır ve özellikle belgeleme amacı ile hareket eden belgesel fotoğraflarda veya haber fotoğraflarında bu durum çok bariz şekilde görülmektedir (Süme ve Turan, 2015: 31). Belgesel fotoğraf örneklerinden birisi olan bu fotoğrafta da fotoğrafçı aileyi yaşadığı mekândan soyutlamayarak onların olağan yaşamlarını hayatlarını geçirdikleri mekân içerisinde fotoğraflayarak belgelemiştir. Böylelikle fotoğrafı çekilen ailenin yaşam alanı hakkında bilgi sahibi olmamızı ve onların koşullarını görmemizi sağlamıştır. Ayrıca yarım kalmış inşaat halindeki bir ev üzerinden de mültecilerin hayatları ile alakalı bir bağ kurularak “yarım kalmış ya da yeniden inşa edilecek bir hayat” vurgusu izleyiciye hissettirilmiştir. Fotoğraf alt yazısında yer alan metin ile birlikte bu durum daha hissedilir bir hale gelmiştir. Fotoğrafçının durumu mekân-insan ilişkisi içerisinde fotoğraflaması bilinçli ya da bilinçsiz de olsa izleyiciye bu durumun aktarılmasında rol oynamıştır. Fotoğrafçı buradan yola çıkarak mültecilerin yaşamış olduğu zorluklara da bir gönderme yapmıştır. Aynı zamanda yarım kalmış bir evin duvarlarının üzerine konulan tuğlalar da fotoğrafta yer alan

mültecilerin yaşam mücadelelerine ve yeni bir hayata başlama mücadelelerinin bir göstergesi olmaktadır.

Fotoğrafın, günün öğle ya da öğleden sonraki zamanlarında çekildiğini söylemek mümkündür. Fotoğrafi çekilen kişiler doğrudan objektife bakmaktadırlar ve fotoğraf çekildiğinin farkındadırlar. Fotoğrafi çekilen mültecilerin bakışları ise donuk bir şekildedir. Bu da fotoğrafçının izleyicide bir sorgulama hissi yaratma isteğinin bir göstergesi olabilmektedir. Fotoğrafçı bir flaş yardımı ile vurgulamak istediği yerleri aydınlatmış (kişilerin yüzleri ve bedenleri) ve aynı zamanda flaş ışığının açısını gölgeler oluşturacak şekilde kullanmıştır. Yücel (2016), fotoğraflarda flaş kullanmasının sebebini ise şu şekilde açıklamıştır: “Fotoğraflarını çektiğim Suriyeli ailelerin yüzlerine savaşın soğukluğunu simgeleyen flaş ışığını tutarak izleyicinin, ayna gibi parlayan bu yüzler ile empati kurmasını istemiştim.” Böylelikle fotoğrafı çekilen mültecilerin yüz hatlarını ön plana çıkarırken elde etmiş olduğu gölgeler ile birlikte fotoğrafta bir dil ve derinlik oluşturmuştur. Bu durumda fotoğraftaki kompozisyonu güçlendiren bir öğe olmasının yanı sıra fotoğrafa dramatik bir etki de katmıştır. Fotoğrafta yer alan genç adamın gölgesinin yarım kalmış evin tuğla yüzeyine yansımıştır. Yan anlam olarak bakıldığında da fotoğrafta yer alan genç adamın gölgesi üzerinden “mülteci” kavramına bir gönderme yapılmıştır. Bir simge gibi duran bu gölge izleyicinin zihninde mülteci kavramına da bir gönderme yapmakta ve izleyiciyi bunun üzerine düşünmeye itmektedir. Bir silüet halinde yer alan gölgede genç adamın vücut hatları belirmiştir fakat onun dışında hiçbir özelliği duvara yansımamıştır. Gölgelerin özelliği zaten budur. Gölge, gölgesi olduğu nesnelerin/objelerin göstergesidir (Sözer, 2019: 28). Gölge ve mülteci kavramları üzerinden yapılan imgesel bir vurgu izleyicinin yan anlamlar çıkartmasına katkı sağlamıştır. Bu yan anlamlar ise izleyicilerin zihin yapılarına göre farklı göstermekle birlikte bazı çıkarımlar yapılabilmektedir. Genç adamın duvara yansıyan gölgesi izleyicide bir kimliksizlik, belirsizlik vb. gibi etkiler bırakırken bunun üzerinden mülteci kavramının bir göstergesi olarak izleyiciye bir mesaj iletmektedir. Diğer bir yandan gölgenin özellikleri göz önüne alındığında fotoğrafta yer alan gölgenin genç adamın geçmişi ile ilgili bir yorum da yapılabilmektedir. Fotoğrafta yer alan bilgiler ve Suriye göçü hakkındaki bilgilerin ışığında yapılan bu okuma fotoğrafta yer alan gölgenin genç adamın geçmişine ve Suriye’de yaşanan olaylara da bir gönderme olabileceği söylenebilmektedir. Farklı bir ülkeye göç etmek durumunda kalan bu

genç adam halen geçmişin izleri tarafından takip edilmektedir. Bu geçmiş ise Suriye’de yaşanan savaş, göç ve tüm bu süreçte yaşanan durumlar olarak ele alınabilmektedir. Böylelikle fotoğrafta bir yan anlamlar örgüsü kurularak fotoğraf anlam açısından zenginleştirilmiştir. Roland Barthes’ın ortaya çıkardığı önemli bir kavram olan “punctum” bu fotoğrafta bizi tamda bu noktada yakalamaktadır. Fotoğrafa bakan kişinin o fotoğrafta bulduğu "o -çarpıcı şey" olarak tanımlanan bu kavram, kişilerin algılarına ve deneyimlerine göre değişiklik gösteren bir olgudur (İnal, 2003: 17). Bu sebeple bu çalışmada “punctum” kavramı araştırmacının kendi deneyimlerine göre seçilmiştir. Fotoğrafta yer alan genç erkeğin donuk yüz ifadesi ve objektife bakarken arkasında beliren gölgesi bu fotoğrafın “punctum” ögesini oluşturmuştur.

Görsel 28: Kerem Yücel “Misafir” İsimli Projesi Fotoğraf 2



Fotoğrafın düz anlam olarak bakıldığında ince bir kilim üzerinde dizlerini önüne toplayarak oturmuş bir kadın görülmektedir. Eliyle ise siyah bir çantayı tutarak yere doğru bakmaktadır. Fotoğrafta çantanın içeriği hakkında bir bilgi

bulunmamakla birlikte kadının Suriye’den getirdiği özel eşyalarının bulunduğu bir çanta ya da eşine ait bir çanta olabileceği düşünülmektedir. Fotoğrafi çeken Yücel (2021) ‘in aktardığına göre ise fotoğrafta kadının sıkıca tutmuş olduğu bu çanta ailenin Suriye’den yola çıkarken yanlarına alabildikleri tek çanta olma özelliğini taşımaktadır. Çantanın içerisinde ise evebeynlerin kızlarına ait eşyalar, aile bireylerine ait fotoğraflar, kimlikler ve bir de harita olduğu yine Kerem Yücel’in vermiş olduğu bilgilerden öğrenilmiştir. Arka planda ise bir duvar göze çarpmaktadır. Duvarın üzerine çizilmiş olan resimlere ve yazılmış olan yazılara bakılarak fotoğrafi çekilen kadının bir anne olduğu tahmini yapılabilmektedir. Fotoğrafta olmasa da evde yaşayan çocuk ya da çocukların var olduğu çıkarımı yapılmaktadır. Ayrıca duvara çizilmiş olan Suriye Arap Cumhuriyeti bayrağı izleyiciye ailenin Suriyeli bir mülteci olduğuna dair ipucu vermektedir. Beton bir zeminden oluşan evin deforme olmuş duvarları ve içerisinde kilimden başka bir nesnenin fotoğrafta yer almayışı ailenin durumu hakkında da küçük ipuçları barındırmaktadır. Kitapta yer alan bu fotoğrafın, fotoğraf altı yazısı okunduğunda ise bu çıkarımların doğru olduğu kesinleşmektedir. Fotoğrafın altında yer alan yazı doğrudan fotoğrafi çekilen kadından alıntılanmıştır ve izleyiciye fotoğraf hakkında bilgiler vermektedir. “Bir insan hayatında kaç ceset görür? Biz çok gördük, çok fazla. Hepimizi etkiledi yaşadıklarımız. Çocuklarımızı da. 10 yaşındaki kızımın yazdığından belli değil mi başımıza gelenler? ‘Kalbimde mayın var.’” Fotoğraf altı yazısı ailenin geçmişte yaşadıkları hakkında da bilgiler verirken birçok yan anlamında oluşmasına katkı sağlamıştır. Kerem Yücel bu fotoğrafında dik bir kadraj tercih etmiştir. Kadının konumu ve arka planda yer alan görseller göz önüne alındığında dik kadraj tercihi bilinçli bir şekilde olmuştur. Kadın portresinin arka planında yer alan duvar fotoğrafın kompozisyonunu zenginleştirirken fotoğrafın hikâyesinin önemli bir ögesi olmuştur. Fotoğrafçı kadrajını yalnızca kadın portresi ve arka plan üzerine kurarak izleyicinin dikkatini bu yöne çekmeyi amaçlamıştır. Net alan derinliğinin kullanıldığı fotoğrafta kadın portresi mekândan soyutlanmayarak mekân-insan ilişkisi kurulmuştur. Fotoğrafi çekilen kadın (ana konu) kadrajın merkezinde yer almaktadır. Böylelikle fotoğrafi çekilen Suriyeli anne yaşam alanıyla birlikte belgelenerek Suriyeli mültecilerin hayatlarından kesitler sunulmuştur ve bir hikâye anlatıcılığına uygun şekilde fotoğraflandırılmıştır. Fotoğrafın çekim zamanına bakıldığında ise günün öğle vakitlerinde çekildiği ve flaş haricinde yardımcı bir ışık kaynağı kullanıldığını

söylemek mümkündür. Duvarda yer alan ve kontrast olmayan gölgelerden yola çıkarak bu çıkarım yapılabilir. Fotoğrafı çekilen anne daha öncede belirtildiği gibi doğrudan objektife bakmamakla birlikte fotoğraf çekildiğinin farkındadır. Fotoğrafı çekilen kadının objektife bakmasa da fotoğraf altı yazısından ve Suriye’de yaşanan savaş ve göç olayları hakkındaki bilgilerden yola çıkarak birtakım ipuçlarına ulaşmak mümkündür. Kadının yüzündeki donuk ve düşünceli bakış izleyicide sorgulama eyleminin yaratılmasına katkı sağlamaktadır. Yücel (2021), projenin genelinde donuk yüz ifadelerinin bulunduğu bahsederken fotoğrafta yer alan donuk yüz ifadelerinin bir ayna görevi gördüğünden ve izleyici de bir empati kurma yeteneğinin oluşmasına katkı sağlama görevi üstlendiğinden bahsetmiştir. Bu durum fotoğraf alt yazısı ile birleştirildiğinde daha da anlamlı olmaktadır. Diğer yandan duvarda yer alan resimler ve yazılar da fotoğrafa anlam ve derinlik katan öğeler olmuştur. Duvar yazılarının temeline bakıldığında bir izler bırakarak diğer insanlarla bir sembolik bir şekilde iletişim kurma eyleminin varlığı görülmektedir (Lucca ve Pachecco, 2001: 467). Duvar yazıları şahısların yaşamış oldukları olaylar ve yüz yüze geldikleri durumlara karşı verdikleri tepkilerin bir yansımasıdır (Karakaş, 2018: 1118). Buradan yola çıkarak fotoğrafta yer alan yazılar ve çizilen görseller fotoğrafın analizinde önem arz etmektedir. Fotoğrafta kız bir çocuğunun çizmiş olduğu Suriye Arap Cumhuriyeti bayrağı resmi yan anlam örgüsünün oluşumunda fotoğrafa katkı yapmaktadır. Nostalji, mültecilik, savaş ve göç gibi birçok konuya gönderme yapan bu öğe, fotoğrafa derin bir anlam katmakla birlikte fotoğraftaki Suriyeli mülteciler ile empati kurulmasına yol açacak önemli bir simgedir. Diğer taraftan yetişkinlerin yanı sıra savaştan ve göçten en çok etkilenen grup olan çocuklar, fotoğrafta doğrudan yer almasalar bile varlığı hissettirilmiştir. Arka planda yer alan duvar bir nevi bir çocuk günlüğü halini almıştır. Arka planda yer alan duvar bir yandan savaşın, göçün, memleket özleminin, çocukluğun ve sevginin görsel izleri birer metafor olarak yer alırken diğer yandan izleyici ile kurulan bir iletişim şekline dönüşmüştür. Özellikle 10 yaşındaki bir kız çocuğunun Arapça olarak yazmış olduğu ‘Kalbimde mayın var.’ yazısı fotoğrafın bir simgesi haline gelmiştir. Suriye’de yaşanan iş savaş sonucu birçok insan hayatını kaybetmiş, birçoğu yaralanmış ve bir kısmı da Suriye’yi terk etmek durumunda kalarak göç etmiştir. Suriye İnsan Hakları Gözlemevi’nin oluşturmuş olduğu raporlara göre 2011 senesinde başlayan iç savaşın 2017 senesine kadar geçen sürede 470.000 insanın hayatını kaybettiği Suriye Siyasi Araştırma

Merkezi'nin (SCPR) raporlarına göre ise 670.000'den fazla insanın yaşanan bu iç savaşta hayatlarını kaybettiği söylenmiştir. Yaşanan iç savaş sebebiyle yaralanan insan sayısının ise 1,9 milyonu geçtiği söylenmektedir (SCPR, 2015: Syria Alienation and Violence Impact of Syria Crisis Report 2014). Bu kaos sürecinin bir diğer etkisi de çok sayıda insanın Suriye'yi terk etmek zorunda kalmış olmasıdır. Birleşmiş Milletler Mülteciler Yüksek Komiserliği (UNHCR) verilerine göre, iç savaş nedeniyle komşu ülkelere sığınan mültecilerin sayısı 4 milyonu geçmiş, bunun ise son 25 yıldır UNHCR'in yetki alanındaki, tek başına yaşanan, dünyadaki en büyük mülteci krizi olduğu açıklanmıştır. Bu sayıya ek olarak en az 8 milyon kişinin de Suriye içinde yerlerinden edilmiş durumda olduğu UNHCR tarafından açıklanmıştır. Bu rakamlar, BM Mülteciler Yüksek Komiserliğine (UNCHR) göre, “bu bir nesilde tek bir çatışma nedeniyle yerlerini terk etmek durumunda kalmış en büyük mülteci nüfusu” olarak kayıtlara geçmiştir. Kerem Yücel'in fotoğrafında yer alan arka plan öğeleri, simgeler ve fotoğraf alt yazısında verilen bilgiler izleyiciyi savaş, göç, mültecilik kavramları üzerinden bir sorgulamaya iterken aynı zamanda bu koşullar içerisinde yaşayan mültecilerin (kadın, erkek ve özellikle çocuk) durumları hakkında bilgiler vermektedir. Böylelikle fotoğraf yan anlam örgüsüyle zenginleştirilmiş ve fotoğrafın hikâyesiyle bütünleşmiştir. Fotoğrafın punctum öğelerine bakacak olursak fotoğrafın en etkileyici objesi küçük kızın doğrudan olmayan varlığı ve birer metafor halini alan çizimleridir.

Görsel 29: Kerem Yücel “Misafir” İsimli Projesi Fotoğraf 3



Kerem Yücel “Misafir” isimli kitabından bir başka fotoğrafta düz anlam olarak bakıldığında elleri kafanın arkasında birleştirmiş arkası dönük genç bir adam karşımıza çıkmaktadır. Genç adam arkası dönük bir şekilde vücudunda yer alan dövmeleri göstermek istercesine çamaşırların asılmış olduğu bir dış mekânda durmaktadır. Bu yerin genç adamın yaşadığı yere ait bir bahçe olabileceği düşünülmektedir. Fotoğrafa bakıldığında genç adamın dövmeleri dikkat çekmektedir ve izleyicinin aklında genç adamın sırtında yer alan kadın figürlü dövmeleri ile ilgili merak uyandırmaktadır. Ayrıca genç adamın vücudunda yer alan kapanmış yara izleri de izleyici de adamın işkence görmüş olabileceği üzerine bir düşünceye kapılmasına sebep olmaktadır. Genç adamın ön tarafında yer alan alandaki ipe asılmış olan çamaşırlar genç adamın evli olabileceği tahminini yapmamıza sebep olmaktadır. Kerem Yücel’in kitabında yer alan bu fotoğraf ile ilgili daha ayrıntılı bilgiye yine bir fotoğraf alt yazısı üzerinden ulaşılmaktadır. Fotoğrafi çekilen genç adamın ağzından aktarılan bilgiler ise şu şekildedir: “Ona çok âşıktım. Aşkımı sırtıma çizdirdim. En büyük yeri kaplamasın istedim. Aşkım Suriye’de öldü. Karım mayınlı arazide geride kaldı. Yanımda ise altı aylık bebeğimin anası. O da geçmişimi kıskanıyor. Haklı da. Bu aşk nasıl unutulur?” Bu bilgilerden yola çıkarak az önce izleyicinin aklında oluşan sorular ve olası tahminler karşılığını bulmaktadır. Öncelikle genç adamın evli ve bir çocuğunun olduğunu ve Suriye’den göç etmek durumunda kaldığını birinci ağızdan verilen bilgilerden yola çıkarak elde etmekteyiz. Genç adamın sırtında bulunan kadın figürlü dövmelerin ise Suriye’de karışıklıkta hayatını kaybeden eşine ait olduğunu ve genç adamın onun hatırasını yaşatmak adına bu dövmeleri yaptırdığını öğrenmekteyiz. Fotoğrafa bakıldığında fotoğrafçının yatay bir kadraj kullandığı görülmektedir. Merkezde ise konunun ana figürü yer almaktadır ve sırtı objektife dönüktür. Genç adam fotoğraf çekildiğinin farkındadır ve kendisini vücudunda yer alan dövmeler ile ifade edercesine arkası dönük bir şekilde poz vermiştir. Fotoğraf gün ışığında çekilmiştir ve ana obje açık bir diyafram kullanılarak arka plandan bilinçli olarak soyutlanarak daha belirgin kılınmıştır. Fotoğrafta net bir şekilde odaklanmış nesneler onun önemine vurgu yapmak için kullanılırken ana odağın dışında kalan nesneler ise bir arka plan öğesi olarak değerlendirilmektedir (Bate, 2009: 57). Ana obje olan genç adama daha detaylı bakıldığında birçok yan anlam taşıyan öğeyi görmek mümkündür. Genç adamın bedeninde yer alan ayrıntılar birçok yan anlamı da içerisinde barındırmaktadır. Toplumsal yaşamda beden bir dil

görevi görmektedir (Himam Er, 2009: 17). Dövme bir yaşam belgeliği gibi hayatımızdan izler barındıran bedenimize isteyerek yaptırdığımız bir izden ibaret olmayıp dünya ile bizim aramızdaki sınırdaki kalıcı bir şekilde görmek ve çoğunlukla da görülmesini istediklerimizdir (Breton, 2010: 39-40). Bu açıdan bakıldığında beden üzerinde açılan yaralar, dövme, piercing, dağlama gibi bazı uygulamalar, beden belleği haline gelmektedir. Buradan yola çıkarak genç adamın sırtında bulunan kadın figürlü dövmeler birer yan anlam örgüsüne dönüşmekte ve fotoğrafın da hikâyesinin oluştururken izleyiciye de mesajlar iletmektedir. Fotoğraf altı yazısından da elde edilen bilgilerin ışığında kadın figürlü dövmeler evrensel duygulara hitap eden ve bir empatiye, hümanizmaya yol açan birer simge haline gelmektedir. Aşk, sevgi, ayrılık ve ölüm gibi tüm insanlığın ortak duyguları olan bu kavramlar üzerinden hem Suriye göçünde yaşanan olaylar anlatılmış hem de evrensel duygular üzerinden sunularak hümanist bir bakış açısıyla yansıtılmıştır. Diğer bir bakıma genç adam ölen eşinin hatırasını vücudunda taşıyarak aynı zamanda geçmişini de sürekli olarak yanında barındırmaktadır. Aşk, acı, ölüm ve özlem gibi evrensel duyguları taşıyan bu dövmeler genç adamın geçmişini sırtında taşıdığına dair birer yan anlamlar örgüsü olmuştur. Yine fotoğraf alt yazısından edindiğimiz bilgilere bakıldığında yeni bir eşinin olduğu ve kendisinden bir çocuk yapması bize her şeye rağmen yeni bir hayat kurma isteğini de iletmektedir. Fotoğrafta genç erkeğin arkasının dönük olması ve duruşu da izleyici de bir merak uyandırırken adamın bu duruşundan kendisini bu şekilde var edip tanımladığını izleyiciye hissettirmektedir. Diğer bir yandan ise adamın duruşu izleyici de savaşta esir alınmış kişiler ile bir bağlantı kurmasına yol açabilmektedir. Tüm bu bilgiler ve yorumlar ışığında fotoğrafçı genç bir adam bedeni üzerinden izleyiciye Suriye savaşının ve göçünün hakkında yaşanmış hikâyeleri belgeleyerek aktarmış ve onlara tanıklık etmiştir. Barthes (2011: 104)'a göre her fotoğraf orada bulunmuş bir sertifikası gibidir. Fotoğrafçı tüm bunları kullanarak Suriyeli mültecilerin yaşamlarına empati duyulmasını sağlamaya çalışmıştır. Fotoğrafta yer alan detaylar oldukça güçlüdür ve izleyiciye aşkın, sevginin, ölümün ya da herhangi başka bir duygunun vatani olmadığını her insanın sadece bir 'insan' olduğu mesajını vermektedir. Fotoğrafta punctum kavramı ise kendini edinilen bilgilerin ışığı ile var etmektedir. Genç adamın sırtında yer alan ve ölen eşine ait olan kadın figürleri bir yan anlamlar öbeği halini alırken aynı zamanda da fotoğrafın punctum ögesini oluşturan görsellerdir.

Görsel 30: Kerem Yücel “Misafir” İsimli Projesi Fotoğraf 4



Kerem Yücel “Misafir” isimli fotoğraf kitabında Suriye’nin her kesiminden insana temas etmeye ve onları fotoğraflayarak belgeleme çalışmıştır. Fotoğrafa bakıldığında bir evin sokak kapısının girişinde dikilen ve objektife bakan bir genç adam görünmektedir. Önünde yer alan sigara kartonları ve paketleri onun bir seyyar satıcı olduğuna dair izlenimler vermektedir. Genç adamın arka planında ise birer çivi yardımı ile askılık olarak düzenlenmiş alanda bir kadına ait giyim eşyaları bulunmaktadır. Sokak kapısının önünde de kurutulmak için ipe asılmış çamaşırlar arka planda yer almaktadır. Fakat kadraj içerisinde bir kadın objesi gözükmemektedir. Bundan yola çıkarak genç adamın bu evde annesi, kız kardeşi ya da eşiyle birlikte yaşıyor olabileceği çıkarımı yapılabilmektedir. Fotoğrafçının kitabında ilgili fotoğrafın altında yer alan fotoğraf altı yazısı bize genç adam hakkında bilgiler vermektedir. Doğrudan genç adamın ağzından aktarılan ve kendisinin hikâyesinden küçük bilgiler veren fotoğraf alt yazısı şu şekildedir: “Hama’da, Fransız Dili Edebiyatı öğrencisiydim. Fransızca şiirler yazıyordum.

Artık Fransızca karşıma, sattığım kaçak sigaraların kutularında çıkıyor. Geri dönemem, ileri gidemem.” Fotoğraftaki genç adamın ağzından aktarılan bilgilerden yararlanılarak bazı çıkarımlar yapmak mümkün olmuştur. Fotoğrafa düz anlamıyla bakıldığında ilk başta fotoğrafın ana objesi olan genç adamın bir seyyar satıcı olabileceği tahmini yapılabilmektedir fakat bu görüntünün arka planına fotoğraf alt yazısındaki bilgiler yorumlanması genç adamın yaşam hikâyesi hakkında bilgiler vermektedir. Genç adamın Suriye’de iç savaş başlamadan ve insanlar göç etmeye mecbur kalmadan önce tıpkı ülkemizde ya da diğer ülkelerdeki gibi bir eğitim hayatına sahip olduğunu Fransızca alanında çalışmalar yaptığını görmekteyiz. Suriye’de yaşanan savaş tıpkı bu genç adamın yaşamında olduğu gibi birçok şeyi yerle bir etmiştir. Suriye iç savaşı her kesimi etkileyen derin sonuçları olan ve insanların hayallerinden vazgeçmesine sebep olan bir olgu olmuştur. Fotoğrafta da bu durum açık bir şekilde gösterilmeye çalışılmıştır. Normal yaşamında Fransız Dili ve Edebiyatı okuyan Fransızca şiirler yazan bu genç adam Suriye’deki savaş sebebiyle tüm hayatını bırakarak farklı bir ülkede kaçak sigara satmakta ve bir varoluş mücadelesi vermektedir. İçişleri Bakanlığı’nın 2015 yılı raporlarına dayanılan göre, çoğunluğu Hatay, Kilis, Gaziantep, İstanbul, Şanlıurfa, Adana, Mersin şehirlerinde olmak üzere Türkiye’nin 73 şehrinde Suriyeli mültecilerin yaşadığı bilinmektedir. Mültecilerin, yaşadıkları yerlerde işveren tarafından ucuz işgücü olarak değerlendirilmiştir (Korkmaz, 2017: 64). Diğer bir taraftan yoksulluk durumu ile karşı karşıya kalan Suriyeliler sosyal dışlanmaya da maruz kalmışlardır (Oytun ve Şenyücel, 2015: 16). Bu durum içerisinde Suriyeli mülteciler, yoksulluk ile başa çıkmak için kayıt dışı çalışmaya yönelmiş ya da marjinal çalışma alanlarına yönelmişlerdir ve şahsi bağlarını kullanarak kendilerine resmi olmayan iş alanları yaratmışlardır (Korkmaz, 2017: 64) Özellikle Türkiye’nin Güneydoğu Anadolu Bölgesi olmak üzere Türkiye’nin geneline yayılan Suriye mülteciler, hizmet sektöründen, merdiven altı atölyelere, tarım sektörüne kadar farklı sektörlerde, kayıt dışı olarak çalışmaktadır (Yıldız ve Yıldız, 2017: 33). İşsizlik ve yoksulluk ile mücadele etmek amacıyla yapılan bu işler Suriyeli mültecileri Avrupa’nın farklı ülkelerine yasadışı yollarla göç etmeye iterken şehirlerde yaşadıkları sorunları kalıcı hale getirmiştir (Tümtaş ve Ergun, 2016: 1355).

Fotoğrafın teknik alanlarına göz attığımızda fotoğrafçı dik bir kadraj kullanmış, ana objeyi ise merkeze alarak vurgulamıştır. Fotoğrafçının projesinde yer alan diğer fotoğraflarda da görünen flaş ışığı kullanımı bu fotoğrafta da

kendisini belli etmiştir. Güneş ışığının kapıdan içeriye doğru olan hareketinden ve çevrenin aydınlılık durumundan hareketle fotoğrafın ögle saatlerinde çekildiği tahmin edilebilmektedir. Fakat fotoğrafçı bilinçli olarak flaş kullanmayı tercih etmiştir. Evin sokak kapısı üzerinde oluşturulmak istenen gölge flaş kullanımına bağlı oluşmuştur ve hikâyeye derinlik katmak için bilinçli bir şekilde yapılmıştır. Mekân-insan ilişkisinin yanı sıra fotoğrafçı çekmiş olduğu ana objeyi yaptığı iş ile birlikte görselleştirmiş ve fotoğrafın hikâyesinde yer alan bilgilerle birlikte hem bir belge oluşturmuş hem de fotoğrafın hikâyesini güçlendirmiştir. Genç adam fotoğraf çekildiğinden haberdar bir şekilde objektife donuk bakışlarla bakmaktadır. Fotoğrafa bakıldığında tüm bu tahminler ve bilgiler üzerinden bir yan anlam örgüsünün de ortaya çıktığı söylenebilmektedir. Öncelikle sokak kapısının üzerine yansıtılmış genç adamın gölgesi bazı yan anlamların çıkarmasında etkili olmuştur. Genç adamın hikayesi üzerinden yola çıkarak görseller yorumlandığında kapının üzerindeki gölge bir metafor halini almaktadır. Fotoğrafta yer alan genç adamın gölgesi bölünmüş bir kimliğinde yansımaları olmuştur. Fransızca lisans eğitimi alan ve hayalleri olan adam geride kalırken buradaki hayatında yaptığı işle birlikte olan görüntüsü de onun hayat mücadelesini yansıtan bir görüntü olarak karşımıza çıkmaktadır. Tıpkı genç adamın fotoğraf alt yazısında aktardığı gibi “Geriyeye dönemem, ileri gidemem.” sözü fotoğraftaki yan anlamı ortaya çıkarmaktadır. Kapı üzerinde yer alan gölge onun kaybolmuş elinden alınmış geçmişini yansıtırken sigara paketleri ile olan görüntüsü de onun yeniden bir şekilde var olma çabasını simgelemektedir. Dolayısıyla buradan yola fotoğraf izleyiciye arada kalan bir yaşamı göstermektedir. Yücel (2021) söz konusu fotoğraf ile ilgili şunları söylemiştir: “Suriye’de parlak bir geleceği varken her şeyi arkasında bırakmak zorunda kalarak Türkiye’ye göç eden bu genç adam için o parlak gelecek ve kapı artık arkasında kalmıştır. Geri dönmesi mümkün ama Suriye’deki yaşamı ‘gölge’ gibi kararmaya başlıyor. Fotoğraftaki flaş kullanılması ve kapının arka planda bu şekilde kullanılması ile bu durumu vurgulamak istedim.” Diğer yandan ise fotoğrafçı izleyiciye bir mesaj da ileterek Suriyeli mülteciler ve izleyici arasında hümanist bir bağ kurmaktadır. Bilindiği üzere belgesel fotoğraf temel gayesi hayatı estetize etmek olmayan bir mesaj içermektedir (Oral, 2011: 25). Fotoğrafta yer alan mesaj üzerine bir okuma yapıldığında şu şekilde toparlanabilir: Suriye iç savaşı meslek, statü ya da cinsiyet ayırt etmeksizin insanları normal yaşamlarından, hayallerinden ve de geleceklerinden kopartmıştır. İnsanların hayatlarını yarım

bırakmıştır ve bu durum mültecilerin tercihinde olmamıştır. Şimdi ise başka bir coğrafyada hayata tutunmanın bambaşka yollarını aramaktadırlar. Bu alt mesaj doğrultusunda bir sorgulama ve empati yapma eylemi tetiklenmiştir. Fotoğrafın genel hatlarına ve edinilen bilgilerin içeriklerine bakıldığında fotoğrafta dramatik etki bırakan genç adamın gölgesi bize yan anlamlar örgüsü kurdururken aynı zamanda fotoğrafın punctum ögesini de oluşturmaktadır.

Görsel 31: Kerem Yücel “Misafir” İsimli Projesi Fotoğraf 5



Kitapta yer alan bir diğer görsellerden birisi de bir evin içerisinde elinde bir erkek ceketini tutan kadının fotoğrafıdır. Bir evin odasında çekilen bu fotoğrafta odanın içerisinde yer alan eşyaların halen tam olarak yerleştirilmediği görülmektedir. Üstü örtülü eşyalar, henüz poşetlerinden çıkarılmamış halılar ve içi dolu olan bohçalar izleyiciye bunu göstermektedir. Ayrıca evin tavan kısımlarında oluşan deformasyonlar yaşanan evin rutubetli olduğunu göstermekte bu da ev sahibi olan kişinin durumu hakkında bilgi vermektedir. Fotoğrafa bakıldığında elinde bir erkek ceketini tutan kadın göze çarpmaktadır. Bu görüntü zihinlerde “Bu kadın kim ve neden elinde bir erkek ceketini tutuyor? Ceketin sahibi nerede ve neden

fotoğrafta yok?” gibi soruların oluşmasına sebep olurken aynı zamanda bir gizeme de sebep olmaktadır. Ceketin sahibinin bir yakını olduğu tahminini yapmak olası olsa da fotoğrafın içerisinde yer almayışı izleyicide bir bilgi ihtiyacı doğurmuştur. Bu bilgiye ise fotoğrafın altında yer alan fotoğraf altı yazısından elde etmek mümkün olmuştur. Fotoğrafi çekilen kadının ağzından doğrudan bir anlatım ile verilen yazı şu şekildedir: “Çerkes kadını olarak dik duruyorum hayata karşı. Kocamı her hafta ütülediğim ceketiyile bekliyorum. Şimdi Suriye’de olsa da, biliyorum o geri gelecek. Beni bir başıma bırakmaz.” Bu bilgilerin sayesinde fotoğraf hakkında belli çıkarımları yapmak mümkün olmuştur. Öncelikle kadının elinde tuttuğu ceketin eşine ait olduğunu ve neden fotoğrafta yer almadığı sorularının cevaplarına bu bilgi ile ulaşılmıştır. Bir diğer yandan ise fotoğrafı çekilen kadının da etnik kökeni ait bilgiler içeren bu fotoğraf alt yazısından yola çıkarak fotoğrafın bir ayrılık ve bekleyiş temasına sahip olduğu anlaşılmaktadır. Suriye’de yaşanan iç savaş ve kaos ortamı, aile ve akrabalarda meydana gelen kayıplar, temel ihtiyaçlara erişimde yaşanan sıkıntılar Suriyeli mültecilerin hayatlarında büyük sorunlara neden olmuştur. Suriye iç savaşı doğrudan ve dolaylı bir biçimde halk arasında hem kadınlar hem erkekler hem de çocuklar üzerinde yıkıcı tecrübeler bırakmıştır (Harunoğulları, 2021: 356). Bilindiği gibi savaş ve göç olguları aile, akraba ve yakın bağ ilişkileri de etkileyen süreçler olmuştur. Bu süreçte birçok insan kan bağı olan insanlardan, arkadaşlarından ayrı düşmüştür ya da onları bu süreçte kaybetmiştir.

Dik bir kadraj ile çekilen bu fotoğrafın merkezinde Suriye vatandaşı mülteci kadın yer almaktadır. Fotoğrafçı net alan derinliği kullanarak ana objesini diğer öğelerden koparmamış aksine onlarla birlikte ele almıştır. Alan derinliği hem mekânsal derinliği hem de fotoğrafta yer alan objenin temsilini belirleyen veya yok eden bir kontrol mekanizmasını belirtmektedir (Çimen, 2020: 234). Fotoğrafçının, fotoğrafı çekerken net bir alan derinliği kullanması onun fotoğraf içerisinde yer alan tüm öğeleri net bir şekilde ortaya koymak istediğinin bir göstergesi olmuştur. Yine insan – mekân ilişkisi ile çekilmiş olan bu fotoğrafta genç kadın yaşadığı ev ile görselleştirilmiş ve hayat öğelerine dair bilgiler içeren bir belge halini almıştır. Bu durum da fotoğrafta mekânsal portre tekniğinin kullanıldığına bir işaret olmuştur. Mekânsal portre tekniğinde hem mekânın hem de kişinin önemi vardır. Mekânsal portreler, kişi için özel bir anlam ifade eden belirli bir yerde fotoğraflanmaktadır. Kişinin mekân ile birlikte fotoğraflanması bize fotoğraflan

kişi hakkında o kişinin hayatına ve kişiliğine dair ipuçları vermenin bir yoludur (Hillary Grigonis, 2021). Diğer bir yandan belgesel fotoğraf bir kanıt niteliği taşıma özelliğinin yanı sıra belli bir grup hakkında başka bir gruba bilgi aktarma misyonunu da üstlenen bir disiplindir. Bu sebeple belgesel fotoğraf yaşamı nesnel yaklaşımla yansıtırken gerçeğe dayalı bir şekilde hareket etmektedir ve dolayısıyla üretilen belgesel fotoğraf hikyelerinde de gerçek meknlar ve o mekânı gündelik yaşam pratikleri ile deneyimleyen gerçek şahışlar yer almaktadır (Buan, 2020: 70). Buradan yola çıkarak fotoğrafçının insan-mekân ilişkisini fotoğraflamadaki yöntemi belgesel fotoğrafın ilkeleri ile doğrudan örtüşmekte ve bir belge niteliği taşırken aynı zamanda fotoğraftaki kişilerin yaşamı hakkında bilgiler vermektedir.

Fotoğrafın diğer teknik özelliklerine bakıldığında fotoğrafta yardımcı bir ışık kaynağı kullanılarak fotoğraf tamamen aydınlatıldığı görülmüştür. Yine daha önceki örneklerde gördüğümüz gibi gölgelerin oluşumuna izin verilmiştir. Fotoğrafın yan anlam öğelerine bakıldığında ise fotoğrafın hikâyesini destekleyen ve bir yan anlam örgüsü oluşmasını sağlayan öğeler olduğu görülmüştür. Bunlardan en vurgulu olanı ise kadının elinde tuttuğu ve eşine ait olduğunu bildiğimiz ceketir. Bu ceket aynı zamanda bir insanı temsil etmektedir. Fotoğrafın içerisinde yer almayan kadının eşi bir ceket yoluyla temsil edilmiştir. Yan anlam olarak bakıldığında ceket bir eşi, bekleyişi ve umudu temsil etmekte aynı zaman da bir özlemin de göstergesi olmaktadır. Fotoğrafta yer alan diğer göstergeler (poşetlerinde duran halılar, üstü örtülü eşyalar, aılmamış bohçalar) de yine izleyiciye bir bekleyişin metaforları olarak yansımaktadır. Fotoğraftaki kadının Suriye’de olan eşini beklediğini ve kavuşacağına dair umut beslemesi tüm bu öğeler üzerinden bir yan anlam örgüsü oluşturularak aktarılmıştır. Fotoğrafçı burada yine evrensel duygular üzerinden Suriye mülteciler ile bir empati bağı kurulmasına vesile olmuştur. Böylelikle Kerem Yücel tüm bu yan anlam örgüsü ve belgeci fotoğraf anlayışıyla konuyu görselleştirilmiştir. Fotoğrafım punctum özelliklerine bakıldığında ise eşinin ceketini elinde tutan kadın aynı zamanda birçok duygunun da temsili olmuştur. Fotoğraftaki ceket Barthes’ın dediği şekilde ‘iimizi delip geçen şey’in kendisidir.

Görsel 32: Kerem Yücel “Misafir” İsimli Projesi Fotoğraf 6



Kitaptaki bir başka fotoğraf düz anlamıyla bir oda içerisindeki yan yana durmuş iki çifti göstermektedir. İki çiftin arasında ise sanki odayı ortadan ikiye bölmek amacıyla asılmış bir çarşaf ya da perde göze çarpmaktadır. Bir yanda yaşça daha büyük olan çift diğer yanda ise onların yakını olduğu düşünülen genç çift yer almaktadır. Fotoğraftaki insanların arka planında yer alan döşek, yorgan vb. eşyalar bu mekânın bir yatak odası olduğunu tahminini yapmamızı sağlamaktadır. Fakat ortaya çekilmiş olan çarşafın sebebini anlamak ve fotoğrafın hikâyesini anlamak için hem fotoğraf altı yazısını okumak hem de fotoğrafçının çekmiş olduğu fotoğraf ile ilgili anlatılarını incelemek gerekmektedir. Fotoğraf altı yazısını tıpkı diğerlerinde olduğu gibi bu fotoğrafta da kadrajın içerisinde yer alan kişilerin ağzından doğrudan verilmiştir. Fotoğraf altı yazısında yer alan bilgiler şu şekildedir: “Aynı evin tek odasında yaşıyoruz. Oğlan yeni evlendi. Onlara düğün yapamadık. Mahrem alan için odayı perdeyle ikiye böldük.” Fotoğraf alt yazısının verdiği bilgilere de dayanarak fotoğrafta yer alan ailenin bir barınma sorunu yaşadığı söylenebilmektedir. Barınma, insanlığın en temel ihtiyaçlarından birisidir (Akşit, Çabuk, A. Çabuk, Özgüler ve Sayın, 2018: 355). Suriyeli mülteciler için ise göç ettikleri ülkelerdeki yaşamlarında barınma önemli bir sorun halini almıştır (Duruel, 2017: 70). Suriye’den başlayan mülteci akını ile artan ev kiralari Suriyeli mültecilerin barınma sorunlarını daha arttırmıştır (Duruel, 2017: 76). Yapılan araştırmalar, kira masrafını en aza indirmek için birkaç ailenin bir arada yaşadığını göstermektedir. Suriyeli mültecilerin geneli kentlerin yoksul bölgeleri olarak tabir

edilen yerleşim yerlerinde kiracı olarak genellikle gecekondularda yaşamaktadır ve evlerin sahip olduğu oda sayısı $2,0 \pm 0,79$ şeklindedir (Babacan, Coşkun, Öztürk Dönmez ve Mermer, 2017: 274). Ailenin gelir düzeyine göre barınılan mekânın koşulları da değişmekte olup çoğu zaman düşük standartlara sahip mekânlara rıza gösterdikleri ve bu mekânların ise yaşamak için uygun evler olmadığı belirtilmektedir. (İGAMDER, 2013: 11). Evlerini mültecilere kiralayan ev sahipleri ise genellikle üç odalı evlere sahip olup, bir odada kendileri kalmakta ve her bir odayı ve salonu, birer mülteci ailesine kiraya verdikleri görülmektedir ve bu durumda bir evde 3–4 ailenin birlikte kaldıkları gözlenmektedir (Buz, 2004: 143).

Fotoğrafta yer alan iki aile tutmuş oldukları bu tek göz odada birlikte yaşamaktadır. Fotoğraf altı yazısından elde edilen bilgiye dayanarak da bunu söylemek mümkündür. Fotoğrafın tam ortasında yer alan perde bu iki Suriyeli ailenin özel yaşamlarını ayıran bir araç olmuştur. Fotoğraftaki bu durumda Suriyeli ailelerin ne gibi olumsuzluklar ile karşılaştığını ve yeni yaşamlarında ne gibi zorluklar ile karşılaştıklarını göstermektedir. Yücel (2021), çekmiş olduğu bu fotoğraf ile alakalı şu bilgileri vermiştir: “Fotoğrafta yer alan aile bir oda kiralayabilmiş. Bu aile içerisinde yeni evli bir çift var. Kendi mahrem dünyalarını bir perde ile ayırıyorlar. Evin ortasında bir perde var. Bütün bu durumları portreler üzerinden anlatmam gerektiğine inandım. Bu noktada fotoğrafın şekli ve kompozisyonu da oluştu.”Yine Kerem Yücel fotoğraf ile ilgili verdiği bilgilere dayanarak fotoğrafın hikâyesi hakkında bir bilgi edinilmiştir. Buradan hareketle fotoğrafta yer alan yeni evli çiftin herhangi bir merasim, düğün vb. etkinlik yapmadan aile büyükleri ile tek bir göz odada kalmak zorunda olduğu görülmüştür. Arada yer alan perde ise fotoğrafta yer alan iki ailenin özel yaşamlarını ayıran bir araç olarak yerini almıştır. Fotoğrafa bakıldığında yeni evli çiftin evliliğine dair yorum yapılacak bir emare bulunamamıştır fakat genç çiftin elele tutuşmuş olması elde edilen bilgilerle birlikte bunu hissettirmektedir.

Fotoğrafın biçimsel özelliklerine bakıldığında fotoğrafçının yatay bir kadrage tercih ettiği görülmüştür. Fotoğrafın ana objeleri olan aileler ise fotoğrafın solunda ve sağında konumlandırılmıştır. Ortada ise fotoğrafın hikâyesini oluşturan perde yer almaktadır. Net alan derinliğinin uygulandığı bu fotoğrafta fotoğraf içerisinde yer alan aileler arka plandan koparılmamış ve mekân içerisinde temsil edilmiştir. Yücel (2021), bu noktada projede yer alan insan-mekân ilişkisi için tüm hikâyelerin evlerde saklı olduğundan ve Suriyeli mültecilerin arka planları ve evleri ile beraber

bir hikâye anlattığını söylemiştir. Böylelikle fotoğrafçının neden mekânsal portreleri tercih ettiğinin de cevabını bulmak mümkün olmuştur. Bir diğer yandan fotoğrafta yer alan kişiler fotoğraf çekildiğinin farkında olup doğrudan objektife bakmaktadırlar. Projenin diğer fotoğraflarında yer alan kişilerin yüzündeki donuk bakışları yine bu fotoğrafta da görmem mümkündür. Buna ek olarak fotoğrafçı yine bir flaş yardımı ile fotoğrafta yer alan kişilerin yüzünü aydınlatmıştır. Yücel (2021) projenin çoğunluğunda kullanmış olduğu flaş ışığı ile savaşın soğuk etkisini vermeyi ve aynı zamanda Suriyeli mültecilerin yüzünden yansıyan ışığın ise bir ayna görevi gördüğünden bahsetmiştir. Belgesel fotoğraf konusunu yaşamsal gerçeklikten almasını yanı sıra onun en önemli özelliklerinden birisi de bir mesaj içermesidir (Oral, 2011: 33). Buradan yola çıkarak fotoğrafçının bir mesaj kaygısı olduğu, fotoğrafta yer alan Suriyeli mültecilerin yaşamlarına bir empati duyulmasını amaçladığı düşünülmüştür.

Fotoğrafın sahip olduğu yan anlam örgüsüne bakıldığında ise bir oda içerisinde yaşamak durumunda kalan iki ayrı çiftin özel hayatlarını ayıran perde metaforik bir özelliğe sahip olmuştur. Bu açıdan bakıldığında perde bir oda içerisinde sıkışmış iki farklı çiftin özel yaşamlarını ayıran bir duvar halini almıştır. Fotoğrafta punctum etkisini veren öge ise yaşlı çift ile el ele tutuşmuş olan yeni evli çiftin arasına çekilmiş perdenin görüntüsüdür.

Görsel 33: Kerem Yücel “Misafir” İsimli Projesi Fotoğraf 7



Kerem Yücel'in projesinde yer alan başka bir fotoğrafta genç bir kadının pembe renkli bir kapı eşiğinde oturduğu görülmektedir. Fotoğrafta bakıldığında direkt olarak göze çarpan ayrıntı genç kadının uzvunda takılı olan protez bacağıdır. Fotoğrafa bakıldığında Yücel'in daha önceki fotoğrafların benzer şekilde bir insan-mekân ilişkisi kurduğu düşünülürse bu mekânın genç kadının yaşadığı evin bir bölümü olduğu düşünülmektedir. Fotoğrafın arka planına bakıldığında pembe bir kapı ve deforme olmuş duvarlar göze çarpmaktadır. Fotoğraf alt yazısı yine fotoğrafta yer alan şahısların ağzından ve doğrudan verilmiştir. Fotoğrafta yer alan genç kızın ağzından verilen bilgi şöyledir: "Yardım etmeye gelmesinler, protez bacağımın ölçüsünü almasınlar. Ne kadar acı veriyor biliyor musunuz her defasında bu protezi çıkarmak. Herkes söz veriyor yeni bir protez için..." Fotoğrafın altında yer alan bu bilgiye istinaden genç kadının bacağındaki sorundan dolayı oldukça üzgün ve umutsuz bir psikolojiye sahip olduğu düşünülmektedir. Ayrıca yine fotoğraf altında yazısındaki bilgilerden yola çıkarak genç kadının bacağı için belli kişiler ya da kurumlar tarafından ziyaret edildiği de anlaşılmakta ve genç kızın gerçekleşmemiş bir tedavi sebebiyle de üzgün ve umutsuz olduğu öğrenilmiştir. Genç kızın bacağındaki engelin doğuştan mı yoksa savaş ya da göç nedeniyle mi olduğu sorunun cevabı fotoğrafta yer almamak ile birlikte engelli mülteciliğin oluşmasındaki en önemli faktörlerden birinin savaşlar olduğu söylenmektedir (Alsancak ve Kutlu, 2020:592). Dünya Engellilik Raporuna göre, tüm dünya nüfusunun %15'inin diğer bir deyişle Dünya üzerindeki bir milyardan fazla insanın herhangi bir engel durumuyla yaşadığı tahmin edilmektedir (WHO, 2011). Mülteciler, özellikle de çocuklar ve kadınlar, tehlikelere daha açık, daha savunmasız ve daha kırılgan gruplar olurken zaten kırılgan olan bir grubun içinde ikinci bir kırılganlığın (engellilik) yaşanması, bu grupların çoklu kırılganlık durumuyla karşı karşıya kalmalarına yol açmaktadır (Kart, 2018: 10). Tüm bunlarla birlikte yabancı bir ülkede engelli ve mülteci statüsünde olmak Suriyeli mültecileri daha zor yaşam koşullarıyla karşı karşıya bırakmaktadır.

Fotoğraf, dik bir kadraj ile çekilmiş ve kadraj çoğunlukla genç kadının portresi ile doldurulmuştur. Fotoğrafın ana objesi olan genç kadın merkezde yer almaktadır. Genç kadın fotoğraf çekildiğinin farkındadır fakat bakış yönü ışığın geldiği yöne doğru olmuştur. Yardımcı bir ışık kaynağının (flaş ya da süresiz bir ışık kaynağı) kullanıldığı görülen fotoğrafta genç kadının yüzü ve ışığa dönük olan bedenin belli kısımları aydınlatılmıştır. Bu da genç kadının arkasında bir gölge

oluşmasını sağlamış hikâyeyi ve kompozisyonu tamamlayan bir ayrıntı olmuştur. Kerem Yücel bu fotoğrafında da bir gölge oluşturma ihtiyacı hissetmiştir. Fotoğrafın yan anlam örgüsüne katkıda bulunan gölge fotoğrafa aynı zamanda dramatik bir etki de yapmıştır. Yücel (2021) yapmış olduğu projenin insanlarda “Ben onun yerinde olsaydım ne yapardım?” sorusuna sebebiyet vermesini ve fotoğraftaki kişilerle bir empati kurma güdüsünün ortaya çıkmasını amaçladığını belirtmiştir. Kerem Yücel böylelikle belgesel fotoğrafın özelliklerini kullanarak hem Suriyeli mültecilerin hayatlarını belgelemeyi hem de bir mesaj iletmeyi istemiştir. Bu fotoğrafta da engelli genç bir kadın üzerinden savaş, göç ve mültecilik kavramları ile ilgili bir mesaj iletilmiştir.

Fotoğrafın yan anlam örgüsüne bakıldığında fotoğraf alt yazısı ile birlikte belli anlamlandırmalar yapılabilmektedir. Genç kadının bacağındaki protezin yenilenmesine olan inancı bir gölge ile betimlenmiştir. Duvardaki gölge metaforik bir anlatıya dönüşmüştür. Bu anlamda gölge genç kadının hayal kırıklıklarını ve umutsuzluğunu simgelerken ışığın geldiği aydınlığa bakması da onun halen bir umudunun olduğunun göstergesi olarak okunmaktadır. Bu açıdan bakıldığında fotoğrafın sağ tarafından içeriye doğru yayılan ve genç kadının yüzünü aydınlatan ışık, bir aydınlık ve umut ögesi olarak yan anlam örgüsünün oluşmasında metaforik bir anlam taşımaktadır. Fotoğrafın yan anlam örgüsü ve fotoğraf altı yazısı ele alındığında genç kadının ışığın geldiği yöne doğru olan bakışı fotoğraftaki punctum ögesini oluşturmuştur.

Görsel 34: Kerem Yücel “Misafir” İsimli Projesi Fotoğraf 8



Fotoğrafa genel hatları ile bakıldığında fotoğrafın çekildiği mekânın bir berber dükkânı olduğu görülmektedir. Dükkân kapısında yer alan görseller, yandan yansıyan görüntü de bunu kanıtlamaktadır. Alacalı duvar yüzeyinin üzerinde asılı olan aynanın yansıttığı görüntüde orta yaşlı bir adamın müşterisini tıraş ettiği görülmektedir. Çerçevenin sol tarafında ise yine orta yaşlarda bir erkeğin çağ içtiği görülmektedir. Diğer objelere göre daha flu bir şekilde fotoğrafın sağ tarafında yer alan genç erkek ise elinde bir havlu tutmaktadır ve o an bir hareket içersindedir. Fotoğrafın arka planında ise alaca renkli bir duvar ve duvarda asılı durumda olan Yılmaz Güney tablosu dikkat çekmektedir. Bu görsel bilgilerden yola çıkarak fotoğrafta yer alan kişilerin bir berber dükkânında çalıştığı ya da orayı işlettiği tahmini yapılabilmektedir. Daha önce incelenmiş olan fotoğraflardan farklı olarak çekim yapılan mekân bir ev değil bir dükkândır. Fotoğrafı daha iyi anlamlandırmak için fotoğrafın altında yer alan yazıyı da incelemek gerekmektedir. Fotoğraf altı yazısında yine çerçevede yer alan kişilerin ağzından doğrudan bir aktarım yapılmıştır. Berber dükkânın sahibi olan kişinin ağzından şu şekilde bir bilgi aktarılmıştır: “Halep gibi fabrikamız da yandı. Çocukken öğrendiğim berberlik burada kurtuluşumuz oldu. Bir ortağım, çırağım ve müşterilerim var. Artık “misafirlik” bitti. Canımı kurtardım, ekmeğimin peşinden gidiyorum.” Fotoğraf alt yazısından elde edilen bilgilere göre çerçeve içersinde yer alan kişiler hakkında

bilgi sahibi olunmuştur. Suriye’de yaşanan savaş sebebiyle birçok Suriye vatandaşı ülkelerini terk etmek zorunda kalarak komşu ülkelere sığınmak durumunda kalmışlardır. Suriyeli mülteciler göç sonucunda sığınmış oldukları hedef ülkede de birçok sorunla karşı karşıya kalmışlardır bunlardan birisi de ekonomik sorunlardır (Kaya, 2018: 79). Suriye’den ülkemize göç eden birçok Suriyeli mültecinin işgücü piyasasında emeğin yoğun olduğu alanlarda ve ağırlıklı olarak vasıfsız işlerde çalıştıkları görülmektedir (Aygül, 2018: 73). Bunların dışında bağımsız olarak işyeri açan Suriyeli mülteci, esnaf ve zanaatkarlar da bulunmaktadır: özellikle lokanta, tatlıcı, pastane, hazır giyim, berber, kahvehane, kuyumculuk gibi sektörlerde faaliyet gösteren bu iş yerlerinin henüz bir yasal düzenlemeye tabi olmamasından dolayı kaçak statüsünde yer almaktadırlar (Aygül, 2018: 73). Bu durumda Suriyeli mülteciler açmış olduğu iş yerlerinin mühürlenmesine sebep olabilmektedir.

Fotoğraf alt yazısından elde dilen bilgiler ışığında berber dükkânı sahibinin Suriye’de belli bir gelir seviyesinin üzerinde bir gelire sahip olduğu anlaşıırken savaşın sebep olduğu yıkım sebebiyle bunu kaybettiği anlaşılmaktadır. Çocukluğunda öğrenmiş olduğu berberlik zanaatı ise onun farklı bir ülkede var olma biçimi halini almıştır. Fotoğrafçı bu fotoğrafında diğer fotoğraflarından farklı olarak konuyu bir ayna yardımı ile aktarmayı tercih etmiştir. Aynanın bir araç ve imge halinde bir sanat yapıtı içerisinde kullanılması; yeni temsil anlamlarının oluşmasını sağlarken izleyici ve nesne arasında perspektife yeni bakış açısı getirmiştir (Sözeri, 2021:441). Resim, fotoğraf ve sinema alanlarında oldukça çok kullanılan ayna objesi, metaforik bir anlatımın ögesi haline gelmiştir. Özellikle sinema alanında aynaya bakmak şahsın iç benliğine doğru açılan bir pencere şeklinde yorumlanabileceği gibi, şahsın aynada kendi görüntüsüne bakması dışarıdan bir bakış (izleyicinin bakışı) olarak da yorumlanmıştır (Elsaesser ve Hagener, 2011: 110). Yücel (2021) bu fotoğrafta aynanın fotoğrafta yer alan Suriyeli mülteciler için bir geçiş ve göç sonrasındaki yeni hayata adaptasyon sağlamak anlamına geldiğini aynı zamanda onlar için ikinci bir şansı da vurguladığını söylemiştir. Buna ek olarak Yücel (2021), aynanın bu fotoğrafta bulunan Suriyeli mülteciler hayatlarında yeni bir pencerenin ve yeni bir dönemin açıldığı vurgusunu da ayna üzerinden yansıttığını söylemiştir.

Fotoğrafın biçimsel özelliklerine bakıldığında yatay bir kadrajın kullanıldığı görülmüştür. Fotoğrafçı yatay bir kadraj tercih ederek hem mekânın detaylarını

aktarmış hem de fotoğrafın anlamsal bütünlüğünü tamamlamıştır. Fotoğrafta ana obje olan ve bir müşterisini tıraş eden orta yaşlı erkek kadrajın merkezine yerleştirilmiştir ve diğer yan öğeler onun çevresinde yer almaktadır. Daha önceki analizlerde de değinildiği gibi alan derinliği faktörü fotoğrafta farklı kompozisyonlar ve estetik özelliklerin ortaya çıkmasında etkili olmuştur (Ceylani, 2017: 23). Fotoğrafta ana objeye bağlı olarak da alan derinliğinin etkisi belirlenmiştir. Fotoğrafta kullanılan alan derinliği ana objeyi net bir odak yaparak ana objeyi vurgulamış, fotoğraftaki diğer öğeleri ise daha pasif konuma getirmiştir. Fotoğrafta yer alan kişiler ise gündelik yaşam pratiklerini deneyimlerken fotoğrafın bir parçası olmuşlardır. Fotoğraf çekildiğinin farkındadırlar fakat hiçbirisi doğrudan objektife bakmamaktadır. Diğer yandan fotoğrafçı tarafından fotoğrafın çekilmiş olduğu berber dükkânı bir hareket içinde yansıtılmıştır. Berber çırağının flu ve hafif blur görüntüsü fotoğrafta hareket duygusunu verirken kompozisyonu güçlendiren bir öğe olmuştur. Fotoğrafın aydınlık durumuna bakıldığında ise günün öğle saatlerine yakın ya da öğle vakitlerinde çekildiğini söylemek mümkündür. Fotoğrafçı diğer fotoğraflarda kullanmış olduğu yardımcı ışık kaynaklarının etkisi bu fotoğrafta görülmemektedir.

Fotoğrafın yan anlamlar örgüsüne bakıldığında ise ayna objesinin etrafında oluşan bir yan anlam öbeğinin oluştuğu söylenebilmektedir. Fotoğraf altı yazısının ve fotoğrafçının verdiği bilgilerle birlikte ayna metaforunun oluşturduğu anlamlara bakılarak bir çözümleme yapıldığında birkaç yorum yapılabilir. Öncelikle Yücel (2021)'in aktarmış olduğu gibi ayna metaforu berber dükkânı içerisindeki Suriyeli mülteciler için yeni bir pencere olarak yorumlanabilmektedir. Suriye'deki hayatlarının geri kaldığı ve açılan bu yeni pencerede farklı şekillerde var oldukları haliyle yan anlam örgüsü olarak karşımıza çıkmaktadır. Fotoğraf alt yazısına bakıldığında bir fabrika sahibi olan kişinin şimdi farklı koşullarda yeni bir hayatta bir berber olarak var olması da bu yorumun yapılmasında etkili olmuştur. Diğer taraftan ise aynalar ışığın yardımı ile kendi yüzeyine yansıyan görüntüleri geri yansıtan eşyalardır. Bu açıdan bakıldığında da aynaya bakmak bir yüzleşmenin de metaforu olarak değerlendirilmektedir (Ulusal, 2018: 785). Bu açıdan bakıldığında ise ayna kişilere kendi görüntüsüne her baktığında geçmişi hatırlatan bir unsur olarak da yorumlanabilmektedir. Buradan yola çıkacak olursak Suriyeli mültecilerin aynadaki görüntüsü aslında onların unutmaya çalıştığı fakat her gün baş başa kaldıkları geçmişi olarak da değerlendirilebilmektedir. Fotoğrafta yer alan

bir diğerk metaforik unsur da duvarda asılı olan ve üzerinde “Sen babanın oğluysan ben de Allah’ın kuluyum.” Yazan Yılmaz Güney tablosudur. Fotoğraf içerisinde mesaj ileten bu tablo fotoğraf içerisinde bir simge haline gelmiştir ve Suriyeli mültecilerin hem ötekileştirilme durumlarına vurgu yapan bir öge olmuştur hem de hiçbir insanın diğerk insanlardan bir farkının bulunmadığına dair bir gönderme olarak yan anlam örgüsüne katkı sağlamıştır. Böylelikle fotoğraf içerisinde yer alan mesaj da bu şekilde ortaya çıkmıştır. Bu açıdan bakıldığında ise fotoğrafın bir ögesi olarak aynadaki yansımayla birlikte iç içe geçmiş olan bu tablo bir punctum niteliği kazanmıştır.

Görsel 35: Kerem Yücel “Misafir” İsimli Projesi Fotoğraf 9



Fotoğrafa düz anlamıyla bakıldığında rutubetin etkilerinin görüldüğü evin giriş alanında kollarını iki yana açarak gülen aile bireylerinin halleri görülmektedir. Projenin diğerk fotoğrafların genelde donuk yüz ifadeleri ile objektife bakan Suriyeli mülteciler bu fotoğrafta ise gülen yüzlere dönüşmüştür. Peki, bu kişiler neden kollarını iki yana açarak objektife gülümsemişlerdir? Bu sorunun cevabı kitapta fotoğraf alt yazısından ve fotoğrafçının verdiği bilgilerden yararlanarak elde edilmiştir. Fotoğrafın alt yazısı tüm proje fotoğraflarında olduğu gibi fotoğrafı çekilen Suriyeli mültecilerin ağzından aktarılmıştır. Fotoğraf alt yazısı şu şekildedir: “Şam’da devlet televizyonuna senaryo yazıyordum. Bugün başkalarının yazdığı savaş oyununda birer figüran olduk. Çok şey kaybetsek de umudumuz,

birbirimize olan sevgimiz kaldı. Önemli olan da bu değil mi?” Fotoğraf alt yazısından elde edilen bilgilere göre ailenin TV programcılığı, tiyatro ile alakalı bir geçmişinin bulunduğu ve bu sebepten dolayı fotoğrafta bu şekilde bir poz verdikleri görülmüştür. Yücel (2021) fotoğrafta yer alan söz konusu aile ilgili verdiği bilgiler de şunları söylemiştir;

Suriyeli mültecilerin buradaki hayata adapte olmaya başladıkları zaman, size yavaş yavaş güven duymaya başladıkları zaman gösterdikleri davranışlar biraz daha farklı oluyor. Yavaş yavaş kapılarını açıyorlar. Yavaşça kendileri olmaya çalışıyorlar. O zaman fark ediyorum ki fotoğrafını çektiğim kişilerin arka planında bambaşka şeyler yatıyor. Fotoğrafta yer alan ailenin vücut dili diğerlerinden daha farklıydı. Karı koca evde neşelendikleri zaman bir tirat ya da küçük tiyatro gösterileri yapıyorlardı. Bunun üzerine ben de onlara siz seviyorsunuz sanırım bu tarz şeyleri diye sorduğumda ise kadının eşinin Şam devlet televizyonuna program hazırladığını öğreniyorum. Arkasından da kadının tiyatrocı olduğunu kızlarının ise Suriye’de iken konservatuar okuduğunu öğreniyorum. Bu fotoğrafta edindiğim şey, onların yaşam mücadelesi ile yanları getirdikleri arka planların kontrastlığı olmuştur.

Bu bilgilerden yola çıkarak Suriye’de güzel birer işe ve eğitime sahip olan bu aile Suriye’de yaşanan iç savaş sebebiyle oradaki hayatlarını bırakarak Türkiye’ye geldikleri ve yeni hayatlarına uyum sağlamaya çalıştıkları görülmektedir. Suriye’de yaşanan iç savaş sonucu kendilerini tehlikede gören ve can güvenliği olmayan Suriye vatandaşları ülkeyi terk ederek göç etmek zorunda kalmıştır (Özdemir, 2017: 122). Fotoğraf alt yazısı incelendiğinde ailenin Suriye’deki yaşamlarında sahip oldukları tüm birikimlerini kaybettiklerini ve geriye sadece ailenin kendisinin ve ararındaki bağın kaldığı bilgisine ulaşılmıştır. Şimdi ise farklı bir ülkede yalnızca birer mülteci konumundadırlar. Fakat her şeye rağmen fotoğrafta yer alan aile geçmişlerinde ortak olarak gerçekleştirdikleri eylemi (tirat ve tiyatro) yeni bir hayat içerisinde sergilemektedirler. Bu durum da belleğin izlerini gösteren bir detaydır. Toplumun en küçük grubunu oluşturan aile bir belleğe sahiptir. Bu bellek ailedeki her bireyin bilincinde varlığını sürdürmektedir (Aydın, 2018: 332). Ailenin geçmişte yaşamış olduğu ortak hatıralar ve geçmiş onların belleğinde yer edinmiştir. Aile bireylerinin uzak yerlerde bulunması bile ortak aile geçmişinin anımsanmasına engel teşkil etmemektedir (Aydın, 2018: 332). Yakın olmalarına rağmen hayatın aralarına bir mesafe koyduğu durumlarda bile her biri, ortak aile geçmişini kendine özgü bir şekilde hatırlamaktadır (Halbwachs, 2016:

190). Özetlemek gerekirse fotoğrafta yer alan aile bireylerin sahip olduğu ortak bellek fotoğrafta tüm ailenin bir tirat sergilerken çekilmiş görüntüsünde gizlidir.

Fotoğrafın teknik detaylarına geçmek gerekirse fotoğrafta yatay bir kadrage tercih edilmiştir. Fotoğrafın ana objeleri olan karı koca merkezde konumlandırılmış, ailenin diğer fertleri ise fotoğrafın sol ve sağ tarafına yerleştirilmiştir. Fotoğrafta yer alan aile bireylerinin hareketleri ise yüksek bir örtücü hızı ve yardımcı ışık kaynağı kullanılarak dondurulmuştur. Fotoğrafta yardımcı ışık kaynağı kullanılmış ve daha önceki fotoğraflara benzer şekilde arka planda gölgelerin oluşumuna izin verilmiştir. Ayrıca ışık, fotoğrafın merkezinde yoğunlaşmış, fotoğrafın kenarları ise merkeze göre karanlık bırakılmıştır. Bu durumda kullanılan ışık biçimi mültecilerin bulunduğu mekâna fotoğrafın konusu ve kompozisyonuna uygun olarak bir tiyatro sahnesi etkisi vermiştir. Sahne ışıklandırması, tiyatronun ortaya çıktığı ilk dönemlerden bu yana önem arz eden bir bileşen olmuştur (Çivitçi, 2010: 7). Sahne ışıklandırması bir tiyatro gösterisinde tamamlayıcı bir unsur olarak görülmekte ve oyunlarda yer alan konuya, sahneye ve dekora göre şekillenmektedir. Aydınlatma sahnede öncelikli olarak gösteriyi izleyen seyirciyi etkilemek için kullanılırken aynı zamanda vurgulanmak istenen nesne ya da objenin öne çıkarılmasında da önemli bir etken olmuştur. Aydınlatma sahnede öncelikli olarak seyirci üzerinde bırakılmak istenen etkiyi yaratmak için kullanılmaktadır (Oğuzhan, 2013: 122). Fotoğrafta yer alan sahne ışığı benzetmesifotoğrafın yan anlam örgüsüne katkı sağlamıştır. Fotoğraf alt yazısında yer alan “Şam’da devlet televizyonuna senaryo yazıyordum. Bugün başkalarının yazdığı savaş oyununda birer figüran olduk.” cümlesi de yan anlamların belirlenmesinde önemli olmuştur. Bu durumda yan anlam örgüsünü açıklamak gerekirse bazı çıkarımlar yapmak mümkündür. Fotoğrafta yer alan aile bireylerinin tiyatro ve televizyon ile olan geçmişi düşünüldüğünde tüm bu yaşananların bir oyun olduğu, tıpkı bir tiyatro ya da TV şovu gibi izlenildikten sonra sona ereceği ve sonrasında normal yaşama geri döneleceği düşünülebilmektedir. Buradan hareketle ailenin gelecek ve yaşam için bir umuda sahip olduğu düşünülmüştür. Ailenin bir küçük tiyatro gösterisi yaparken çekilmiş fotoğrafları ve yüzlerindeki gülümseme de bu yan anlamın kurulmasında etkili olmuştur. Diğer yandan duvara yansımış olan aile bireylerinin gölgeleri onların geçmişteki anılarını simgeleyen birer metafora dönüşmüşlerdir. Her ne kadar karanlık ve belirsiz gibi dursalar da onlar ailenin belleğinde yer alan ve silinmemek için direnen anıların birer temsili olarak

karşımıza çıkmaktadır. Bu yan anlam örgüsünün etkisiyle de evin duvarlarında beliren bu gölgeler aynı zamanda fotoğrafta bir punctum etkisinin oluşmasında etkili olmuştur.

Görsel 36: Kerem Yücel “Misafir” İsimli Projesi Fotoğraf 10



Fotoğrafa düz anlam olarak bakıldığında duvarları gelişi güzel onarılmış bir mekân içerisinde genç bir erkeğin bir döşegün üzerinde dikildiği ve elinde bir fotoğraf çerçevesi tuttuğu görülmektedir. Bir yatak odasını andıran bu mekânın genç adamın evi olabileceği düşünülmüştür. Genç adamın elinde tuttuğu fotoğraf çerçevesi ise bir gizem barındırmaktadır. Peki, genç adamın elinde tuttuğu bu fotoğraf çerçevesindeki insanlar kimdir ve neden onun için önemlidir? Bu sorunun cevabı arandığında fotoğraf alt yazısında yer alan bilgiler fotoğrafın anlaşılmasında önem arz etmektedir. Kitapta “Ben sınırı aştım onu bulmak için. Aynı anda o da Türkiye’ye gelmiş benim için... Kim bir yıl boyunca kavuşamaz ki sevdiğine? Bizim için evimizi hazır ettim; kırmızı bir yorgan, sıcacık bir yatak. Çok şükür sonunda biz kazandık. Allah’a şükür buluştuk!” şeklinde yer alan fotoğraf altı yazısı doğrudan fotoğrafta yer genç adamın ağzından verilmiştir. Fotoğraf hakkındaki soru işaretlerine cevap niteliği taşıyan bu bilgi aynı zamanda fotoğrafın hikâyesini de oluşturmaktadır. Buradan yola çıkarak fotoğraf çerçevesinde yer alan insanların fotoğraftaki genç adam ve eşine ait bir düğün fotoğrafı olduğu öve Suriye’de yaşanan iç savaş sebebiyle birbirlerinden haberleri olmadan ülkelerini

terk etmek zorunda kaldıkları öğrenilmiştir. Yaklaşık bir senelik bir ayrılık sürecinin ardından ise eşlerin kavuştuğu yine fotoğraf alt yazısında yer alan bilgilerden elde edilmiştir.

Fotoğrafın teknik ve biçimsel özelliklerine bakıldığında yine bir mekansal portrenin tercih edildiği görülmektedir. Fotoğraftaki ana obje olan ve elinde bir fotoğraf çerçevesi tutan genç adamdır ve yaşam alanı ile birlikte fotoğraflanmıştır. Ana obje fotoğrafın merkezinde konumlandırılmıştır ve doğrudan objektife bakmaktadır. Fotoğrafçı insanı yaşadığı alan ile birlikte alarak fotoğraftaki kişinin gerçek yaşam alanını kullanmıştır. Bilindiği gibi kişinin mekân ile birlikte fotoğraflanması bize fotoğraflanan kişi hakkında o kişinin hayatına ve kişiliğine dair ipuçları vermenin bir yoludur (Hillary Grigonis, 2021). Fotoğrafçı yatay bir kadraj tercih edilmiştir. Fotoğrafa bakıldığında fotoğrafçının yardımcı ışık kaynağı (flaş) kullandığı görülmektedir. Genç adamın deri ceketinin üzerindeki yansımalar bunu işaret etmektedir. Diğer bir yandan serinin diğer fotoğraflarında da olduğu gibi arka plana ana objenin gölgesi yansıtılmıştır. Net bir alan derinliğinin kullanıldığı bu fotoğrafta tüm mesafelerdeki nesneler ve objeler net bir şekilde yansıtılmıştır. Fotoğrafta ana objenin dışında yer alan nesneler hem fotoğrafa bir kompozisyon kazandırmıştır hem de yan anlam örgüsünün kurulmasında etkili olmuştur. Fotoğrafta genç adam elinde tutmuş olduğu evlilik - aile fotoğrafı en fazla göze çarpan nesne olmuştur. Aile fotoğraflarının birçok aile için özel bir anlamı bulunmaktadır. Aile fotoğrafları, aileyi reel anlamda bir araya getiremez olsa da hiç değilse görsel bir çerçeve içerisinde bir araya getirme görevini üstlenmiştir ve bu fotoğraflar, aile kurumunun devamlılığında bir etken olmuştur (Wolbert, 2001: 26-28). Aile fotoğrafları aynı zaman da ailenin ortak belleğini de oluşturmaktadır. Aileler kendi şahsi tarihlerini geleceğe bırakmak, ailenin devamlılığını sağlamak ve aile belleği yaratmak için aile albümleri oluşturmaktadırlar (Özdamar Akarçay, 2015:94). Böylelikle bir fotoğraf aile bireylerinin belleğinin yeniden canlanmasında etkili olurken aynı zaman da onlara nostalji duygusunu da yaşatmaktadır. İncelenen fotoğrafta yer alan aile çerçevesini de bu anlamda değerlendirmek gerekirse bu çerçevenin bir metafora dönüştüğü söylenebilmektedir. Bu aile fotoğrafı göç sırasında ayrı düşen eşlerin yeniden buluşmasını simgeleyen bir anlam taşıırken aynı zaman da onlar üzerinde bir nostalji duygusunun yaşanmasına ve ortak belleklerinin yeniden canlanmasına yol açan bir nesne olmuştur. Ayrıca fotoğrafın hikâyesinin de bir iz düşümü olarak

kendini var etmiştir. Fotoğrafın hikayesi, fotoğraf alt yazısı ve göç kavramlarının sentez edilmesiyle birlikte oluşan bu yan anlam aynı zaman da fotoğrafın punctum ögesini de oluşturmaktadır.

5.2. John Stanmeyer'in Terörden Kaçmak, Sığınak Bulmak İsimli Fotoğraf Projesi

Görsel 37: John Stanmeyer'in “Fleeing Terror, Finding Refuge” İsimli Projesi Fotoğraf 1



Fotoğrafta bakıldığında ellerinde ve sırtlarında bir takım eşyalar taşıyan kadın ve çocuklardan oluşan bir grubun yürüdüğü görülmektedir. Fotoğrafa bakıldığında bu yerin bir sınır ya da sınır geçiş bölgesi olduğu düşünülmektedir. Bir akşam ya da gece vaktinde yanındaki çantalarla bu insanların burada ne yaptıkları ya da neden bu şekilde ilerlediklerini John Stanmeyer'in Fleeing Terror, Finding Refuge isimli projesin fotoğraf alt yazılarından öğrenmek mümkün olmuştur. Stanmeyer'in internet sitesinde yer alan fotoğrafın alt yazısında şu bilgiler yer almaktadır “Eylül 2014'teki bu akşam, 1918'deki Ermeni'lerin kara yoluyla Suriye, Beyrut ve İran'a aktığı zamandan ve Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşünden bu yana Suriye ile Türkiye arasındaki en büyük insanlık akışıydı. “ Fotoğraf alt yazısında yer alan bilgilerden yola çıkarak Suriye'de yaşanan göç dalgasının

Türkiye ile Suriye arasında yaşanan nüfus hareketliliğinin yüksekliğine vurgu yapılmıştır. Stanmeyer'in 2014 senesinin akşam saatlerinde çektiği bu fotoğraf göç sürecinin başlangıcını anlatan bir fotoğraf olmuştur. Suriye'de iç savaşın başladığı tarihten altı hafta sonra başlayan kitlesel göç sonucunda 29 Nisan 2011 tarihinde Suriye'den Türkiye'ye 252 kişiden oluşan ilk grup Hatay'ın Yayladağı ilçesinin Cilvegözü sınır kapısından giriş yapmıştır (İnce, 2018: 140). Fakat Suriye'de devam eden kaos ve iç savaş hali sebebiyle kendini güvende hissetmeyen birçok Suriye vatandaşının Türkiye'ye olan kitlesel göçü devam etmiştir. Buna ek olarak Türkiye Cumhuriyeti'nin savaştan kaçan Suriye vatandaşlarına karşı "açık kapı" siyaseti uygulaması ve mültecilere yaşamsal destek vereceğini belirtmesi üzerine Suriyelilerin büyük kitleler halinde Türkiye'ye göç etme hareketleri yoğunlaşmıştır (Kirişçi, 2014: 11). Bununla birlikte Suriyeli mültecilerin Türkiye'ye olan göç hareketleri gün geçtikçe artmıştır. Türkiye'de kayıt altına alınmış geçici koruma altındaki Suriyeli sayısı 25 Kasım 2021 tarihi itibarıyla bir önceki aya göre 14 bin 358 kişi artarak toplam 3 milyon 738 bin 32 kişi olmuştur. Bu kişilerin 1 milyon 771 bin 666'sını (%47,4) 0-18 yaş arası çocuklar oluştururken 0-18 yaş arası çocuklar ile kadınların toplamı ise 2 milyon 647 bin 702 olmuştur (Mülteciler Derneği, 2021).

Fotoğrafın teknik ve biçimsel özelliklerine bakıldığında fotoğrafın akşam ya da gece vaktinde çekildiği görülmektedir. Fotoğrafçı yatay bir kadraj kullanmıştır. Fotoğrafın ana objesi olan kadın ve çocuklardan oluşan grup fotoğrafın merkezinde yer almıştır. Fotoğrafa bakıldığında kadranda yer alan kişilerin çoğunluğunun objektife bakmadığı ve bir telaş içerisinde hareket ettikleri görülmektedir. Fotoğrafçı herhangi bir yardımcı ışık kaynağından yararlanmayarak doğal çevre ışıklarının varlığını kullanmıştır ve ana objeyi yüksek bir örtücü hızı ile dondurmak yerine konuyu yürüyen grubun hareketini yansıtacak şekilde fotoğraflamıştır. Bu fotoğrafta uygun ışık koşullarının altında kalan bir örtücü hızının kullanılması fotoğraftaki hareketi donduracak seviyede bir pozlama yapılmadığının göstergesi olmuştur. Fotoğrafın ana teknik bileşenlerinden birisi olan örtücü hızı fotoğrafçının konuya olan yaklaşımına, konuya ve kompozisyona göre değişiklik göstermektedir. Bu fotoğrafa bakıldığında fotoğrafçının hareketi temsil etmek için hareket eden grubu koşullara uygun olan değerlerin daha altındaki bir örtücü hızı ile fotoğrafladığı görülmüştür. Örtücü hızı süresini uzatarak hareketli konunun fotoğraflanması sağlandığında konunun durağan kısımları net, hareketli kısımları

ise belli belirsiz çizgilerden oluşmaktadır ve bu durumda fotoğrafa bir hareket hissinin verilmesini sağlamaktadır (MEB, 2011:17). Bu bilgilerden de yararlanarak fotoğrafçının konuya uygun şekilde düşük bir örtücü hızı kullandığı ve bu sayede fotoğrafta ana objenin hareket halinin hissettirildiği ve göç atmosferinin de vurgulandığı söylenebilmektedir. Bu durum da doğrudan kompozisyonu güçlendiren bir etken olmuştur.

Fotoğraf da uygulanan teknik yöntem aynı zamanda fotoğrafın yan anlamlarının oluşumunda da etkili olmuştur. Fotoğrafa bakıldığında kadın ve çocuklardan oluşan bir grubun birtakım eşyalar taşıyarak yürüdükleri görünmektedir. Fakat fotoğrafçı onların hareketini dondurmak yerine blur bir şekilde fotoğraflayarak aynı zamanda bir kaosu da simgelemiştir. Kaos sözlük anlamı olarak Evrenin düzene girmeden önceki biçimden yoksun, uyumsuz ve karışık durumu ve kargaşa olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu, 2021). Yani fotoğrafın ekseninde bakacak olursak kaos bir belirsizliği, kargaşayı ve toplumsal ya da politik anlamda yaşanan bir çeşit olumsuz karmaşıklık durumunu belirtmektedir. Suriye’de yaşanan iç savaşın başlangıcından bu yana toplamda 495.000 (SOHR tarafından belgelenmiş ölüm sayısı) hayatını kaybederken az 5 milyon kişi ülkeyi terk etmek durumunda kalmıştır ve en az 2.1 milyon sivil vatandaş yaralanmıştır (SOHR, 2021). Ayrıca göç etmek durumunda kalan birçok mülteci bu süreçte beslenme, sağlık ve barınma ile alakalı birçok sorunla karşılaşmıştır. Fotoğrafta “kaos” olarak betimlenen bu etki Suriye’de yaşanan tüm bu ağır bilançoğu ve aynı zamanda Suriyeli mültecilerin göç ettikleri yerlerde ne yapacakları ile alakalı belirsizliği gösteren bir yan anlama sahip olmuştur. Fotoğraftaki bulanıklık etkisi Suriye’de yaşanan durumları yansıtırken aynı zamanda Suriyeli mültecilerin hayatındaki belirsizliği de yansıtan bir metafora dönüşmüştür. Diğer yandan fotoğrafçı Stanmeyer bu göç sürecini fotoğraflayarak olayların bir tanığı olurken aynı zamanda fotoğrafa bir belge niteliği taşımaktadır. Stanmeyer (2021) fotoğrafın tanıklığı hakkında şunları söylemiştir: “İlk olarak, kameralar ateş etmiyor. Sadece silahlar ateş eder. Kameralar çekiyor ve bizler önce gerçekliği kaydetme eyleminde, görüntüleri nasıl hissettiğimiz ve gördüğümüz perspektifinden yaparız.” Böylelikle belgesel fotoğrafın temel ilkelerinden olan tanıklık etme ve bir belge oluşturma eylemi bu fotoğrafta da kendini var etmiştir.

Görsel 38: John Stanmeyer’in “Fleeing Terror, Finding Refuge” İsimli Projesi
Fotoğraf 2



Fotoğrafta çadırlarla dolu bir alan ve bir çadır önünde küçük bir bahçe ile ilgilenen adam ile onun sol arkasında duran bir kadının varlığı görülmektedir. Peki, bu insanlar kimdir ve bu çadırlarla dolu alanda ne yapmaktadırlar? Bu alanın neresi olduğu ve fotoğrafta yer alan insanların kim olduğunu fotoğrafın altında yer alan fotoğraf altı yazısından öğrenmek mümkün olmuştur. Fotoğraf altı yazısının bir kısmı John Stanmeyer tarafından oluşturulmuştur bir kısmı ise fotoğrafta yer alan erkeğin ağzından aktarılmıştır. Fotoğraf alt yazısı, fotoğraf hakkında şu bilgileri vermektedir: “Muhammed Magelk, şu anda 11.000’den fazla Suriyeli mültecinin hayatını sürdürdüğü tozlu Nizip mülteci kampında çadırının önünde yaratmış olduğu bahçeyi tımar ediyor. Burada bu çadırın önünde oturduğumda İbrib’deki bahçemi hatırlıyorum diyor. Burada geçirdiği iki yıl boyunca bir kadınla tanıştı, onunla evlendi ve bir aile kurdu.”

Suriye’de yaşanan iç savaş ve kaos durumu neticesinde birçok Suriye vatandaşı ülkelerini terk ederek çevre ülkelere göç etmek zorunda kalmıştır. Suriyeli mülteciler göç ettikleri hedef ülkelerde ise ya mülteci kamplarında barınmak durumunda kalmıştır ya da kendi koşulları ile barınma ihtiyaçlarını gidermektedir. Türkiye toplamda Ağustos 2017 itibari 10 şehirde AFAD’ın koordinasyonunda 10 ilde kurulan 22 tane mülteci kampı kurularak ülkelerinden

göç ederek gelen Suriyeli mültecilerin kullanımına sunulmuştur (AFAD, 2017). Böylelikle Suriye'deki iç savaştan kaçan mültecilerin barınabilmesi için çeşitli alanlar oluşturulmuştur. 25 Kasım 2021 tarihi itibari ile mülteci kamplarında yaşayan Suriyeli mültecilerin sayısı 51 bin 677 kişi olarak açıklanmıştır (Mülteciler Derneği, 2021).

Fotoğrafta yer alan Suriyeli mülteciler de Suriye'deki iç savaştan kaçıp Türkiye'ye sığınmıştır ve Nizip kampında yaşadıkları bilinmektedir. Fotoğrafın alt yazısından elde edilen bilgiye göre genç adamın iki sene boyunca hayatını bu kampta geçirdiği ve yine bu süreçte fotoğrafın sol tarafında yer alan kadın ile bir evlilik yaptığı bilgisine ulaşılmıştır. Fotoğrafın biçimsel ve teknik özelliklerine bakıldığında fotoğrafçının yatay bir kadraj kullandığı görülmüştür. Böylelikle hem kamp alanını yansıtmış hem de fotoğrafa konu olan ana objeleri mekân ile birlikte görselleştirmiştir. Bir öğle vaktinde çekildiği düşünülen bu fotoğrafta net alan derinliği kullanılarak mekân ve insan ilişkisi kurulmuştur. Fotoğrafçının ana objesi olan erkek ile arka planda yer alan kadın ve çadır kent net alan derinliği ile birlikte verilerek hem kamp hem de aile hakkında bilgi vermiştir. Fotoğrafın ana objeleri yaşadıkları mekân içerisinde fotoğraflanmıştır. Diğer bir yandan fotoğrafçı ana objelerin arka planında yer alan çadır nesneleri üzerinden ritimsel bir biçim oluşturmuştur. Fotoğraf kadrajı içerisindeki benzer yapıdaki çizgi, şekil, renk ve lekelerin birbirini takip eder biçimde bulunmasına ritim denilmektedir (Akbaş ve Korkmazgil, 2010: 22). Fotoğrafta kompozisyon oluşturmada ritimleri kullanmak fotoğrafçı tarafından tercih edilebilen bir tekniktir. Fotoğrafta yer alan ritmik görüntü fotoğrafın düzlemindeki kompozisyon biçimini inceleyebilme olanağı sunarken aynı zamanda izleyici için de bir algı alanı sunmaktadır (Özkemahlı, 2017: 36).

Fotoğrafın yan anlam örgüsünü bakmak gerekirse fotoğrafta yer alan bazı öğeler yan anlam kazanarak fotoğrafa katkıda bulunmuştur. Fotoğrafta bir erkeğin mülteci kampındaki çadırının önünde oluşturduğu küçük bir yeşillik alan göze çarpmaktadır. Buna ek olarak fotoğraf alt yazısında verilen bilgilere göre bu küçük yeşillik alanın fotoğraftaki erkek için özel bir anlamının olduğu ve Suriye'deki yaşamını hatırlatan bir ayrıntı olduğu belirtilmiştir. Bu düzlemde bakıldığında çadırın önünde yer alan küçük yeşillik alan fotoğraftaki insanlar için bir nostalji öğesi olmuştur ve bir yan anlamın da göstergesi halini almıştır. Nostalji, Geçmişte kalan güzelliklere olan özlem duygusu ve bu duygunun baskın bir duruma gelmesi

veDeğişime karşı duyulan korku sonucu geçmişe sığınma duygusu olarak tanımlanan bir kavramdır (TDK, 2021). Nostalji kişinin geçmiş tecrübelerinin herhangi bir etken vasıtasıyla geçmişteki tecrübeleri an'a taşıma isteği olarak da tanımlanabilmektedir. Nostalji kavramı bir an'a, davranışa, duruma, yere, kişiye, nesneye, zamana veya geçmişteki bir deneyime güncel/temsili bir anlam yüklemektedir (Aydın ve Köse, 2020: 760). Bu şekilde bakıldığında, nostalji kavramı, geçmişin düşünce ve duygulanımlarını şimdinin dünyasında tekrardan kurmak olarak da düşünülebilmektedir. Nostalji kavramına göç açısından bakmak gerekirse belki de nostalji kavramının en yoğun olarak ortaya çıktığı alanın göç olduğu söylenebilmektedir. Bu açıdan bakıldığında nostalji bir kişinin, ya bir başka yerin farkındalığından kaynaklanan bir melankoli hali, geçmiş ile şimdi, şimdi ile gelecek arasındaki zıtlıktır –ve göçler bu koşulların en yoğun ve incelikli biçimlerini ve ifadelerini yaratmışlardır (Aksoy ve Robins 2003: 91). Bu perspektiften bakıldığında fotoğrafta yer alan imgeler üzerinden bir yan anlam örgüsü kurmak gerekirse bir mülteci kampında çadırının önünde geçmişi yeniden inşa etmeye çalışan bir ailenin varlığı görülmektedir. Fotoğrafta yer alan küçük yeşil alan yukarıda bahsedilen tüm bilgiler (fotoğraf alt yazısı, fotoğraf ve yan anlam analizi) ile birlikte metaforik bir anlam yaratmıştır. Bir diğer deyişle söylemek gerekirse çadırın önünde yer alan küçük yeşillik alan fotoğrafta yer alan erkeğin geçmişi ile şimdi arasında kurulan bir köprüdür. Böylelikle onu geçmişindeki anılarına götüren nostaljik bir simge halini almıştır. Bu açıdan bakıldığında da fotoğrafta çadırının önündeki küçük yeşillik alanı tımarlayan adamın görüntüsü Barthes (1996) 'ın fotoğrafın içinden beklenmedik bir biçimde çıkarak izleyici delip geçen şey olarak tanımladığı punctum'u da ortaya çıkarmaktadır.

Görsel 39: John Stanmeyer'in “Fleeing Terror, Finding Refuge” İsimli Projesi
Fotoğraf 3



Fotoğrafa bakıldığında bir konteynır yapının varlığı görülmektedir. Hemen önünde ise bir bisikletin varlığı göze çarparken kadrajın sağ orta kısmında bir kız çocuğunun salıncağa bindiği görülmektedir. Ayrıca konteynır yapının üzerinde asılı olan Türk bayrağı ve birkaç tane de Suriye bağımsızlık hareketini temsil eden bayrak dikkat çekmektedir. Fotoğrafta yer alan ilk görsel izlenimlere göre buranın bir mülteci kampı olduğu ve Suriyeli mülteci bir kız çocuğunun plastik bir sebze ya da meyve kasasından yapılmış bir salıncakta sallandığı söylenebilmektedir. Stanmeyer'in projesinde yer alan bu fotoğrafın alt yazısında bu izlenimleri doğrulamaktadır. Stanmeyer fotoğraf alt yazısında fotoğraf ile ilgili bilgileri şu şekilde aktarmıştır: “Dokuz yaşındaki Sarah Helwa, ailesinin konteynır evinin önünde derme çatma bir salıncakta oynuyor. Kapının etrafına babası, ev sahibi ülkelerinin cömertliğini takdir etmek için bir Türk bayrağı (solda), İslami inanç bildirisi içeren yeşil bir pankart ve Suriye bağımsızlık hareketinden bayraklar astı.”

Suriye’de yaşanan iç savaş kadın erkek ve çocuk fark etmeksizin tüm grupları etkileyen yıkıcı bir durum olmuştur. Yaşanan iç savaş, şiddet ve göç hareketleri bu gruplar içerisinde en çok çocukları etkilemiştir. Türkiye tüm dünyada en çok sayıda mülteciye ev sahipliği yapan ülke konumundadır ve 2019 yılı Ekim ayı itibarıyla ülkede kayıtlı olan mülteci sayısı 4 milyona yaklaşmıştır (UNICEF,

2019:10). Türkiye'nin kayıt altına aldığı mültecilerin ise önemli bir oranını çocuklar oluşturmaktadır. Türkiye'de yer alan Suriyeli mültecilerin 1,6 milyondan fazlasını çocuklar oluşturmaktadır (UNICEF, 2019:10).

Fotoğrafa bakıldığında bir mülteci kampında bir sebze yâda meyve kasasından yapılma bir salıncak üzerinde sallanan bir kız çocuğunun görüntüsü dikkat çekmektedir. Göç hareketinin sonucunda bir mülteci kampına yerleştirilen bu kız çocuğu ve ailesi zorlu bir yolculuğun sonucunda buraya ulaşmıştır. Çocuk mülteciler, bazen bütün bir ailenin geçim derdini üstlenmekte, çoğu zaman eğitim olanaklarından mahrum olmakta, en temel çocuk haklarından olan serbestçe oyun oynama hakkından uzak bir yaşam sürebilmektedir (Özservet ve Sirkeci, 2016:1). Bu açıdan bakıldığında çocuğun yüzünde yer alan ifade bir anlamda onun bu zorlu göç sürecinin ardından serbestçe salıncağa binmesinin verdiği sevinci ifade etmektedir.

Fotoğrafın teknik özelliklerine göz gezdirildiğinde bir ışığın ve gölgelerin hareketine bakılacak olursa fotoğrafın öğleye yakın bir zaman diliminde çekildiğini söylemek mümkündür. Fotoğrafçı, yatay bir kadraj kullanarak orada bulunan önemli detayları da fotoğrafın içerisine dâhil etmiştir. Kadrajın sağ orta kısmında yer alan kız çocuğu fotoğrafın ana objesi olmuştur fakat mekândan soyutlanmamıştır ve kadrajda yer alan diğer öğeler ile birlikte kompozisyonun kurulmasına etki etmiştir. Bir fotoğrafın kompozisyonu, fotoğrafçıyı ilk kertede heyecanlandıran bir düşünceye doğru bir başkasını da yöneltebilmek için fotoğrafının kullanımında olan bir araçtır ve insanı etkileyerek yönlendirmektedir (Grill ve Scanlon, 2003: 11-12). Konteynır üzerine asılış bayraklar fotoğraf için yan anlam oluşturan önemli detaylar olmuştur. Fotoğrafta net bir alan derinliği kullanılmıştır. Böylece fotoğrafta verilmek istenen ayrıntılar ana objeden soyutlanmayarak görsel dilin bir ögesi olmuştur. Fotoğrafın yan anlam örgüsüne bakıldığında ise konteynır üzerinde asılı duran bayraklar birer metafor halini almıştır. Çoğunlukla bir ülkeyi temsil eden bayraklar, millet, temsil, vatan, kutsallık, ulus, aidiyet gibi birçok simgesel anlama da sahip olmaktadır (Çalışkan, 2016: 76). Yalnızca bir nesne formunda olan bayraklar bu formlarıyla bir anlama sahip olmamakla birlikte anlamlandırılma süreci ile gerçek anlamına kavuşmaktadır. Barthes (2012: 195)'a göre nesneler fark edilmeyi bekleyen şeylerdir, düşünen özneye göre düşünülen şeyin kendisidir ve nesnenin yan anlamlarının neler olduğunu konusunda bir çalışma yapılmadıkça, herhangi bir

anlam üretmeyen şeyler olarak kalmaya devam edecektir. Bu açıdan bakıldığında fotoğrafta yer alan Türkiye Cumhuriyeti bayrağı ve Suriye Bağımsızlık bayrağı için yarattıkları yan anlamlar üzerinde durmak gerekmektedir. Öncelikle Suriye Bağımsızlık bayrağını bu perspektifte değerlendirmek gerekirse fotoğrafta bir nostalji ögesi olduğunu ve Suriyeli ailenin kendi vatanlarına olan özlemini dile getirdiğini söylemek uygun olmuştur. Nostalji kavramı kişinin henüz uyum yeteneklerini kullanmadığı yabancı çevrelerde kendine güven duygusu verdiğini bildiği ev ve memleket özlemini duyması olarak tanımlanmaktadır (Hançerlioğlu, 2012: 346). Fotoğrafta ailenin yaşadığı konteynırın dış yüzeyine Suriye Bağımsızlık bayrağını asması onların nostaljik duygular içerisinde olduklarını, ülkelerine ya da oradaki geçmiş yaşamlarına hasret duyduklarını gösteren bir imge olmuştur. Böylelikle bayrak sıradan bir nesne olmaktan çıkmış ve fotoğraf içerisindeki konumuyla fotoğrafın yan anlamlar örgüsünü oluşturan bir metafora dönüşmüştür. Fotoğrafta konteynır üzerine asılmış ve kadrajın sol tarafında yer alan Türkiye Cumhuriyeti bayrağı da aynı şekilde değerlendirmek gerekirse şu şekilde bir yan anlama sahip olduğu söylenebilmektedir. Türkiye Cumhuriyeti Suriye’de yaşanan iç savaş durumuna kayıtsız kalmayarak oradan kaçan mültecilere karşı açık kapı politikası izleyerek mültecileri kabul etmiştir. Türkiye, Suriye’de yaşanan kaos ve savaş ortamı sebebiyle ortaya çıkan kitlesel göçler karşısında sınır kapılarını mültecilere açmış, sınırdaki şehirlerde barınma merkezleri kurarak göç edenleri mülteci olarak nitelendirmek yerine adeta bir misafir olarak kabul etmiştir (Akbaş, Bahanoğlu ve Yelman, 2016: 98). Bu açıdan bakıldığında fotoğrafta yer alan Türkiye Cumhuriyeti bayrağı bir nesne olmanın dışında bir metafora dönüşmüştür ve misafirperverlik, koruyucu güç ve Suriyeli mülteciler için bir umut kaynağı temsili olmuştur. Tüm bu yan anlamlar örgüsü çözümlemesi, fotoğraf alt yazısından edinilen bilgiler ve fotoğrafın kendisi birleştirilerek bakıldığında salıncak üzerinde sallanan çocuğun görüntüsü fotoğrafın punctum ögesini de oluşturmuştur.

Görsel 40: John Stanmeyer'in "Fleeing Terror, Finding Refuge" İsimli Projesi
Fotoğraf 4



Fotoğrafa bakıldığında ön planda yer alan dikenli tellerin arkasında belli bir yöne bakan, telleri tutan ve bekleyen bir kalabalığın görüntüsü dikkat çekmektedir. Fotoğrafın ön planında yer alan dikenli teller bu yerin bir sınır hududu olabileceğini gösterirken kalabalık kitlenin endişeli ve huzursuz yüz ifadeleri bir bekleyiş içerisinde oldukları izlenimini vermektedir. Peki, bu kitle bu yerde ne yapmaktadır? İnsanların yüzlerindeki bu kaygılı bakışların sebebi nedir ve neyi beklemektedirler? Bu soruların cevabı Stanmeyer'in çekmiş olduğu bu fotoğrafın alt yazısında şu şekilde yer almıştır: "Kobani'den 5.000 kadar Suriyeli Türkiye sınırında, Türkiye'nin Dikmetaş köyünün yanında toplanıyor. Bu gün, çoğunluğu Kürt olan 200.000 Suriyeli'nin 72 saat içinde Türkiye'ye geçtiği göçün başlangıcıydı." Fotoğraf alt yazısından edinilen bilgilere göre Suriye'den 72 saat içerisinde Türkiye sınırına göçen yaklaşık 5000 kişilik grubun sınırdan geçmek için bekleme halinde oldukları bilgisi elde edilmiştir. Yüzlerindeki kaygılı yüz ifadesinin sebebi de bu noktada ortaya çıkmaktadır. 72 saatlik bir göç hareketinden sonra sınırdaki toplanan grup sınırın açılmasını ve bir an önce Suriye'deki kaos durumundan çıkmayı beklemektedir. Buna ek olarak fotoğraftaki yüzlere bakıldığında her cinsiyetten ve her yaştan insanın varlığı göze çarpmaktadır. Bu durumdan yine şu şekilde bir çıkarım yapmak da mümkün olmuştur: Suriye'de yaşanan savaş ve onunla birlikte

yol açtığı göç hareketi erkek, kadın ve çocuk ayırt etmeden her grubu etkilemiştir. Fotoğraf Suriyeli mültecilerin o anki hayatlarından ve durumlarından kesitler sunarken aynı zamanda Suriye göçü sürecini bir belge haline getiren bir özelliği de sahip olmuştur ve ona tanıklık etmiştir. Stanmayer (2021), bir fotoğrafçı olarak olaylara tanıklık etme durumu şu şekilde anlamlandırmıştır: “ Tek yapabileceğim, tanık olduklarıma görsel tanıklık yapmak ve bunu sunmak. Onların yerinde olabileceğimi bilmekle beraber, fotoğrafladıklarım bir bene bürünüyor. Ortaklığımızın açık bir anlamını bulmayı, başkalarının harekete geçmeyi düşünmesini ve değişiklik yapmasını sağlamaya çalışıyorum.” Stanmayer (2021) , böylelikle belgesel fotoğrafın ilkeleri olan olaylara tanıklık etme, mesaj iletme kaygısı gütmeye ve bir değişime sebep olabilecek bir etki yaratma ilkelerinden yararlandığını ve projelerini bu yönde gerçekleştirdiğini belirtmiştir.

Fotoğrafın biçimsel ve teknik özelliklerini incelemek gerekirse ilk olarak fotoğrafın yatay bir kadraj ile çekildiği söylenebilmektedir. Fotoğrafın ana objeleri ise dikenli tel ve ona konum olarak daha yakın olan Suriyeli mültecilerdir. Fotoğrafçı bu fotoğrafta net alan derinliğinden ziyade alan derinliğini ana objelerin belirginliği arttıracak bir şekilde kullanmıştır. Alan derinliği, fotoğraf makinesi üzerinde bulunan objektif ve diğer bazı faktörlere bağlı olarak değişiklik gösteren, görünen alanın belirginliğini belirlemek için kullanılan kavramdır (Çimen, 2020: 236). Stameyer, bu fotoğrafta ön planda yer alan dikenli telleri ve ona yakın konumdaki insanları net bir şekilde yansıtmış ve onların arkasında kalan insan topluluğu daha flu bir şekilde ele almıştır. Böylelikle fotoğrafçı yansıtmak istediği ana objeleri net bir şekilde göstererek onları vurgulamıştır. Fotoğrafa bakıldığında fotoğrafçının herhangi bir yardımcı kullandığına dair bir emare bulunmamakla birlikte fotoğrafın aydınlık durumuna bakıldığında öğle vaktinden sonra kaydedildiği düşünülmektedir.

Fotoğrafın yan anlam öğelerine bakıldığında ise Suriyeli mültecilerin önünde yer alan dikenli teller fotoğrafın yan anlam örgüsünün oluşmasında etkili olmuştur. Bu dikenli teller Türkiye ve Suriye arasındaki sınırı temsil eden bir nesnedir. Yunanca ‘sinoron’ kelimesinden gelen sınır sözlüklerde, iki komşu devletin topraklarını birbirinden ayıran çizgi, hudut olarak tanımlanmıştır (Pakalın 1993: 205). Fakat fotoğrafta dikenli tellerin oluşturmuş olduğu bu sınır nesnesi yan anlam olarak bakıldığında temsili değişerek bir metafor halini almıştır. Görsel metaforlar ve sezgi arasında bir bağ olduğu düşünüldüğünde anlamlar dil ile ifade

edilemeseler de algılanırlar ve bu sezgisel ilişki ile metaforlar, en derindeki değerlerimizle bağ kurmaya yarayan gizli geçitler olarak yorumlanabilmektedir (Uyan Dur, 2016: 127). Bir görselde yer alan metaforlar o görselin yan anlamlarını çözümleme de etkili bir etken olmuştur. Görsel iletişim sözlü bir biçimde karşılığı bulunmayan ‘şeyler’e atıfta bulunabilir ve sıklıkla bulunmaktadır (Morris, 1993: 196). Böylelikle fotoğraf içerisinde yer alan nesneler de bulundukları şeylerin dışında yeni anlamlara sahip olurlar. Fotoğrafta yer alan fotoğrafta dikenli teller bir metafor olarak ele alındığında bazı yan anlamların oluşmasına neden olmuştur. Bir sınırı temsil eden bu dikenli teller Suriyeli mülteciler için iki yaşamı ya da iki durumu temsil etmektedir. Sınırın Suriye tarafı Suriyeli mülteciler için kaos, acı, savaş ve ölüm gibi kavramları temsil ederken sınırın Türkiye tarafı ise onlar için bir umut, kurtuluş ve yeni bir hayat gibi kavramlarını temsil ettiği söylenebilmektedir. Fotoğraftaki bu arada kalma hissiyatının verdiği belirsizlik ve kaygı hissi ise tellerin arkasında yer alan mültecilerin yüz ifadelerinde kendini var etmektedir. Bu açıdan bakıldığında fotoğraftaki punctum etkisini veren şey dikenli tellerin arkasında yer alan ve fotoğrafın ana objesi olan yüzlerdeki kaygılı bakışların varlığıdır.

Görsel 41: John Stanmeyer’in “Fleeing Terror, Finding Refuge” İsimli Projesi Fotoğraf 5



Fotoğrafa düz anlamıyla bakıldığında bir fırtınanın içerisinde kalmış insanların görüntüsünü vermektedir. Bir kum fırtınasını andıran bu görüntü içerisinde beliren insan objeleri fırtınadan korunmak için yüzlerini kapatmaktadır. Fotoğrafın çekildiği mekân bir çölü de andırmaktadır. Bu insanların burada ne yaptıkları ve neden bu şekilde bir fırtınanın içerisinde kaldıklarını Stanmeyer'in fotoğraf ile birlikte aktardığı fotoğraf alt yazısından öğrenilmektedir. Stanmeyer, fotoğraf altı yazısında şöyle demiştir: “Bir toz şeytanı, Suriye'den göçün yol açtığı toprak ve bitki artıklarını topluyor. Mültecileri Türkiye'ye girerken karşılamayı bekleyen akrabalar, arkadaşlar ve yardımsever yabancılar girdaba kapıldı.” Buradan edinilen bilgilere göre Türkiye'nin Suriye sınırında gerçekleşen bu olay Suriye'den Türkiye'ye göç eden mültecileri karşılamak için bekleyen akrabaların ya da arkadaşların onları beklerken bir toz fırtınasına kapıldığı aktarmaktadır. Stanmeyer'de onların bu durumunu fotoğraflayarak olaya tanıklık etmiştir ve bu durumu belgelemiştir.

Fotoğrafın biçimsel ve teknik özelliklerine bakıldığında Yatay bir kadraj tercih edildiği görülmüştür. Fotoğrafta objektife konum olarak diğerlerinden daha yakın olan erkek objesi fotoğrafın ana objesini oluşturmaktadır. Fotoğrafın arka planın da ise toz bulutunun vermiş olduğu etki sebebiyle belli belirsiz insan objeleri yer almıştır. Ana obje, yatay kadrajın sol alt ve orta kısmında konumlandırılmıştır. Fotoğrafçının fotoğrafı çekerken herhangi bir yardımcı ışık kaynağı kullandığına dair bir ipucu bulunmamaktadır. Net bir alan derinliğinin olmadığı fotoğrafta hem toz fırtınasının etkisiyle hem de teknik seçimlerden dolayı arka plan ana objeye göre daha flu bir şekildedir. Böylelikle fotoğrafçı toz fırtınasının (şeytanının) verdiği etkiyi de kullanarak fotoğrafta bir gizem yaratmıştır. Bu durum da fotoğrafta yan anlam örgüsüne katkı yapan öğelerden birisi olmuştur. Dünya yüzeyinde ortaya çıkan küçük hortumlar toz şeytanı olarak adlandırılmaktadır.⁵ Fotoğrafta bu doğa olayın içerisinde kalmış ve ondan etkilenmemek için uğraşan insanlar görülmektedir. Bir imge hem üretim sürecinde hem de yorumlanma sürecinde kültürel-tarihsel olguların etkileriyle anlam kazanarak bir dönüşüme uğramaktadır (Yılmaz, 2015: 143). Düz anlamıyla küçük bir hortum olarak tanımlanan toz şeytanı fotoğrafta Suriye göçünün arka planı ile birleşip bir metafora dönüşmüştür ve Suriye göçü, savaş, mültecilik gibi kavramlar üzerinden

⁵ Hürriyet Gazetesi, (Çevrimiçi), www.hurriyet.com.tr , 20 Aralık 2021.

yorumlandığında yepyeni bir yan anlama sahip olmuştur. Berger, fotoğraflardaki imgelerin rolü hakkında şunları söylemiştir:

Her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile. Çünkü fotoğraflar çoğu zaman düşüldüğü gibi yalnızca mekanik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne denli az olursa olsun, fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçtiğini fark ederiz. Fotoğrafçının görme biçimi konuyu seçişinde yansır... Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır (Berger, 2004: 10).

Berger (2004) 'in de ifade ettiğı gibi fotoğraflarda yer alan imgeler düz nesne anlamları ile bir şey ifade etmezler, bu durum görme biçimiyle doğrudan alakalıdır. Bu açıdan bakıldığında fotoğrafçının da bu anı seçmesinde bir görme biçimi yatmaktadır. Bu anlamda fotoğraftaki toz şeytanını daha önce belirtildiğı gibi savaş, göç ve mülteciler perspektifinden ele almak gerekmektedir. Bu anlamda fotoğraftaki toz şeytanı bir doğa olayı olmaktan çıkmakta ve fotoğrafa bir bilinmezlik ve kaosun işareti yan anlamına dönüşmektedir. Bu şekilde bir değerlendirme yapıldığında fotoğrafta bilinmezlik ve kaosun içinde onunla baş etmeye çalışan, ona direnmeye ve ondan korunmaya çalışan insan figürleri görülmektedir. Yani yan anlam örgüsünün oluşturduğu anlam şu şekilde özetlenebilmektedir: Suriyeli mülteciler bir kaosun içerisinde kalarak direnmeye çalışırken aynı zamanda bir belirsizliğinde ortasında kalmışlardır. Bu yan anlam çözümlemelerinin ardından fotoğrafın punctum ögesi de ortaya çıkmaktadır. Fotoğraf kadrajının sol tarafında yer alan ve eliyle yüzünü kapayan erkeğin görüntüsü bir punctum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Görsel 42: John Stanmeyer'in “Fleeing Terror, Finding Refuge” İsimli Projesi Fotoğraf 6



Fotoğrafa bakıldığında kalabalık bir kitlenin bir dikenli telin arkasında durduğu ve tek bir yöne baktıkları görülmektedir. Fotoğraftaki emareler ise fotoğrafta yer alan yerin bir sınır bölgesi olduğunu düşündürmektedir. Diğer bir taraftan fotoğrafın içerisinde tellerin arkasında bekleyen kalabalığa doğru bir ekmeğin yöneldiği ve bu kitlenin de ekmeğe doğru hamle yaptıkları görülmektedir. Fotoğraf altı yazısına bakıldığında fotoğraf hakkında daha fazla bilgiye sahip olmak mümkün olmuştur. Fotoğraf alt yazısı Stanmeyer'in ağzından verilmiştir ve fotoğraftaki durumu açıklar niteliktedir: “Yaklaşık bir gündür yemeksiz bir şekilde bekleyen binlerce Suriyeli, Türkiye sınırında toplanırken Türk ordusu onlara ekmek fırlatıyor.” Bu bilgiden hareketle dikenli tellerin arkasında bekleyen kitlen Suriye’den kaçmak zorunda olan mülteciler olduğunu ve bir gündür aç bir şekilde Türkiye sınırında beklediğini, Türk ordusunun da onlara ekmek dağıttığını öğrenmek mümkün olmuştur.

Suriyelilerin Türkiye’ye göçü 2011 senesinin bahar aylarından itibaren başlamıştır ve zamanla bu göç hareketine katılanların sayısı gittikçe artarak kitlesel bir göç halini almıştır. Göç eden mültecilerin büyük bölümünün kadın ve çocuklardan oluştuğu ve göçlerin genellikle yaya olarak yapıldığı görülmektedir (Hançerkıran, Sandal ve Tıraş, 2016:467). Bu zorlu yolculuk sonucunda ise

mültecilerin açlık, bitkinlik, sağlık sorunları vb. durumlarla karşı karşıya kalmaktadır. Fotoğrafçı Stanmeyer mültecilerin yaşamış olduğu bu durumlardan birisini bu fotoğrafında belgelemiştir. Belgesel fotoğrafın bir olayı ya da nesneyi kayıt altına almanın yanında o durumu açığa çıkardığını da belirten Clarke belgesel fotoğraf anlayışının temelinde fotoğraf makinesine atfedilmiş bir ‘vicdan’ olduğu düşüncesine vurgu yapmaktadır (Clarke, 1997: 145). Bunun yanı sıra bir mesaj iletme kaygısını içerisinde barındıran belgesel fotoğraf bir bilinç yaratma da etkili bir araç olmuştur. Stanmeyer (2021) belgesel fotoğrafın değişime olan katkısı ile ilgili şunları söylemiştir;

“Yaptığım işler sonrasında değişikliklere tanık oldum. Doğu Timor'da, Güney Sudan'da ve anlatımda katkıda bulunduğum diğer hikâyelerde meydana geldi. Bazen, insanların inatçı doğası nedeniyle, bilincin aydınlanmasına kadar bu hikâyeleri tekrar tekrar anlatılması gerekir. Siyasi çıkarlar, iç ve dış yozlaşma, kültür ve çoğu zaman kadına yönelik baskı nedeniyle değişimin gerçekleşmesi zaman alır. Bu yüzden bizden önceki gerçekleri kabul etmek ne kadar acı verici olursa olsun, bizi düşündüren hikâyeler anlatmaya durmaksızın devam ediyoruz.”

Fotoğrafın teknik ve biçimsel özelliklerine bakıldığında yatay bir kadrajın kullanıldığı görülmüştür. Net bir alan derinliğinin kullanıldığı fotoğrafta arka planda yer alan objelerinde net bir şekilde görüldüğü tespit edilmiştir. Böylelikle fotoğrafta yer alan kalabalık kitlenin varlığının görülmesi sağlanmıştır. Fotoğrafta ana objeler merkezde konumlandırılmıştır. Türk ordusu tarafından yollanan ekmeğe uzanmaya çalışan Suriyeli mülteciler fotoğrafın ana objelerini oluşturmaktadır ve fotoğraf içerisinde diğer objelere göre daha fazla dikkat çekmektedirler. Fotoğraftaki aydınlık durumu fotoğrafın öğle vaktinden sonra çekildiğine dair bir izlenim bırakmıştır ve fotoğrafçının herhangi bir yardımcı ışık kaynağı kullandığına dair bir emare görülmemiştir. Fotoğrafın düz anlamıyla ortaya koyduğu bu özelliklerin incelenmesinin ardından yan anlam olarak neler ifade ettiğini de incelemek gerekmektedir.

Fotoğrafın yan anlam örgüsüne katkı yapan birkaç imge fotoğrafta dikkat çekmektedir. Bunlar; Suriyeli mültecilerin ön tarafında yer alan dikenli teller ve Türk ordusu tarafından mültecilere dağıtılan ekmeğdir. Bilindiği gibi sınırlar iki ülkeyi ya da bölgeyi birbirinden ayıran çizgiler olarak tanımlanmaktadır (Cambridge, 10 Aralık 2021). Fotoğrafta düz anlamıyla sınırı temsil eden dikenli

teller yalnızca bir fiziki sınırı temsil etmemektedir. Yan anlam olarak incelendiğinde sınırı temsil eden dikenli teller aynı zaman da bir metafor halini almıştır. Fotoğrafçı Stanmeyer sınır ve göç kavramı hakkındaki görüşleri şu şekilde yansıtmıştır:

“Bugün göçle ilgili olarak deneyimlediğimiz şey, atalarımızın yaklaşık 50.000-70.000 yıl önce dünyamızı dolaşp, dünyamızı bugünkü haline getirmesinden farklı değil. Başlıca farkı ise şudur; İnsanlar sınırlar denilen görünmez çizgiler yarattı. Şu an ülkeler dediğimiz tecrit edilmiş/ soyutlanmış yerlerde yaşayıp yaşamayacağımıza karar vererek bizleri bölüyorlar. Tanık olduğumuz bu çılgınlığı tamamen insan yarattı. Yolsuzluk göçü, iklim göçü, yoksulluk göçü, savaş göçü. Bu meseleler geçmiştekilerden pek de farklı olmasa da, farklı olan şey; artık daha iyi biliyoruz. Zafer ya da kaynaklar için başkalarını sömürmeyi sonlandıracak yeteneğe sahip olunmalı. Bütün bu kargaşayı insanlar yarattı, sığınak ve umut arayan kardeşlerimizi desteklemek bizim sorumluluğumuz.”

Fotoğrafta yer alan ve sınırı temsil eden bu dikenli teller aynı zamanda iki farklı yaşamı / durumu da vurgulayan metaforik bir nesne olmuştur. Suriye göçünün arka planı, fotoğraf alt metni ve fotoğraftaki yan anlam birlikte ele alındığında sınırın Suriye tarafı savaşı, kaosu ve ölümü simgelerken Türkiye tarafı ise umudu ve yeni bir hayat şansını simgelemektedir. Fotoğraftaki diğer bir metaforik nesne de ekmek olmuştur. Tahıl unundan yapılmış hamurun fırında, sacda veya tandırda pişirilmesiyle yapılan bir tür yiyecek olan ekmek (TDK, 2021) fotoğrafta bir yan anlama dönüşen metafor halini almıştır. Yan nalam örgüsü içerisinde değerlendirildiğinde ekmek Suriyeli mültecilerine verilen bir umudun simgelemekte ve o umuda ulaşmak ellerini hava kaldıran mültecilerin hareketi de fotoğraftaki punctum ögesini oluşturmaktadır.

Görsel 43: John Stanmeyer'in “Fleeing Terror, Finding Refuge” İsimli Projesi
Fotoğraf 7



Fotoğrafa bakıldığında bir kitlenin telaşlı bir şekilde ellerindeki ve sırtlarındaki eşyalarla hareket ettiği görülmektedir. Peki, bu kitlenin telaşlı hareketine sebep olan şey nedir ve ne yapmaktadırlar? Bu sorunun cevabına fotoğraf alt yazısını inceleyerek ulaşılmıştır. Stanmeyer'in kendi gözlemleri ve edindiği bilgilere göre aktardığı fotoğraf alt yazısı şu şekildedir: “Türk ordusunun sınırdaki çiti kesmesinden saatler sonra, Ayn al Arab'dan gelen mülteciler karşıya geçmeye devam ediyor. Sadece sırtlarındaki kıyafetleri ve aceleyle paketlenmiş birkaç çantayı getiriyorlar.” Buradan yola çıkarak fotoğraftaki telaşlı kitlenin sınır hattının açılmasıyla birlikte Türkiye'ye giriş yapan Suriyeli mülteciler olduğu öğrenilmektedir. Yine fotoğraf alt yazısında Suriyelilerin sınır hattının açılmasıyla birlikte telaşlı bir şekilde yanlarında getirebildikleri eşyalar ile Türkiye'ye giriş yaptığı aktarılan bilgilerden anlaşılmaktadır.

Fotoğraf incelendiğinde akşam saatlerinde çekildiği görülmektedir. Fotoğrafta yatay bir kadraj tercih edilmiştir. Herhangi bir yardımcı ışık kaynağının kullanılmadığı söylenebilmektedir fakat çevre ışıklarının oluşturduğu ışıktan da yararlanılmıştır. Fotoğrafa bakıldığında hareket halinde olan insanlar görülmektedir ve fotoğrafçı kadraj içerisinde yer alan insanların hareketini dondurmak yerine onların hareketini (düşük örtücü hızı vb.) teknik yöntemlerle bulanık bir şekilde yansıtmayı tercih etmiştir. Örtücü hızı süresini uzatarak hareketli konunun

fotoğraflanması sağlandığında konunun durağan kısımları net, hareketli kısımları ise belli belirsiz çizgilerden oluşmaktadır ve bu durumda fotoğrafa bir hareket hissinin verilmesini sağlamaktadır (MEB, 2011: 17). Fotoğrafta hareketli bölgenin önünde, arkasında başka hareketin olması, koyu renkler, az ışıklı çekimler gibi teknik sınırlılıklar, konu seçimi, hareketli bölge seçimi ve saniyedeki kare sayısı gibi konular fotoğrafçı için yeni bir görme biçimi oluşturmaktadır (Berger, 2005: 18). Böylelikle bu fotoğrafta Stanmeyer, fotoğraftaki kitlenin hareketini yansıtacak şekilde bir teknik belirleyerek hareket hissinin aktarılmasını sağlamıştır. Ayrıca fotoğrafı izleyen için de sinemagraf⁶ bir etki bırakan bu teknik hareketin gözle takip edilmesinde de etkili olmaktadır (Erol, 2016: 49). Böylelikle iki boyutlu olarak tabir edilen fotoğraf daha ilgi çekici bir hale gelmektedir. Fotoğrafçının tercihinin göre belirlenen teknik ayrıntılar yansıtmak istediği görüntüde elde edilmek istenilen görüntüye göre şekillenen, konu seçiminde hareketi arayan bir deneyim olmuştur (Erol, 2016: 49).

Fotoğrafçı Stanmeyer bu fotoğrafında da bir süreci işlemiş ve olaya tanıklık ederken aynı zaman da Suriye göçü konusunda bir belge üretmiştir. Seçilen konunun özünü yaşam ve gerçeklikten alınması, gerçekliğin manipüle edilmeden verilmesi ve belli bir ileti aktarımı, belgesel fotoğrafın ve dolayısıyla toplumsal belgeleri fotoğrafın temel özellikleri arasındadır (Çuvalcı, 2017: 32). Bu açıdan bakıldığında diğer fotoğraflarda olduğu gibi Stanmeyer, üzerinde çalıştığı konuya tanıklık ederek bir kanıt olarak sunmuştur.

Fotoğraftaki yan anlam örgüsüne bakıldığında ise uygulanan teknik ile bir yan anlam yaratıldığı görülmüştür. Fotoğrafçının bu fotoğrafta bilinçli olarak bulanık bir görüntü tercih etmesinin diğer sebebi de yan anlam örgüsü ile bağlantılı olmuştur. Fotoğrafçı fotoğrafta yer alan kitlenin hareketini dondurmak yerine bulanık bir şekilde fotoğraflayarak aynı zamanda bir kaosu da simgelemiştir. Kaos sözlük anlamı olarak evrenin düzene girmeden önceki biçimden yoksun, uyumsuz ve karışık durumu ve kargaşa olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu, 2021). Yani fotoğrafın ekseninde bakacak olursak kaos bir belirsizliği, kargaşayı ve toplumsal ya da politik anlamda yaşanan bir çeşit olumsuz karmaşıklık durumunu belirtmektedir. Bu perspektifte bakıldığında Suriye’de yaşanan iç savaşın başlangıcından bu yana toplamda 495.000 (SOHR tarafından belgelenmiş ölüm

⁶Sinemagraf: Sabit bir görüntü üzerinde, küçük tekrarlanan hareketlerin oluşturulması esasına dayanan bir tür canlı görsel teknik olarak tanımlanmaktadır.

sayısı) hayatını kaybederken az 5 milyon kişi ülkeyi terk etmek durumunda kalmıştır ve en az 2.1 milyon sivil vatandaş yaralanmıştır (SOHR, 2021). Ayrıca göç etmek durumunda kalan birçok mülteci bu süreçte beslenme, sağlık ve barınma ile alakalı birçok sorunla karşılaşmıştır. Fotoğrafta “kaos” olarak betimlenen bu etki Suriye’de yaşanan tüm bu ağır bilançoyu ve aynı zamanda Suriyeli mültecilerin göç ettikleri yerlerde ne yapacakları ile alakalı belirsizliği gösteren bir yan anlama sahip olmuştur. Fotoğraftaki bulanıklık etkisi Suriye’de yaşanan durumları yansıtırken aynı zamanda Suriyeli mültecilerin hayatındaki belirsizliği de yansıtan bir metafora dönüşmüştür.

Görsel 44: John Stanmeyer’in “Fleeing Terror, Finding Refuge” İsimli Projesi
Fotoğraf 8



Pamuk tarlasını andıran bir mekânda çekildiği düşünülen bu fotoğrafta tarlanın içindeki çocuklar ve pamuk toplayan bir erkek elinin varlığı kendini göstermektedir. Fotoğraf altı yazısı da bu durumu destekler niteliktedir. Stanmeyer’in projesinde yer alan bu fotoğrafın alt yazısı şu şekildedir: “8-10 yaş arası Suriyeli çocuklar, Türkiye'nin Karaburç ilçesindeki bir Türk çiftliğinde pamuk topluyor. Onlar ve aileleri, 25 gün önce Halep yakınlarındaki Menbiç'ten mülteci olarak geldiler. Aşırı kalabalık kamplara giremeyen sekiz kişilik aile, nerede olurlarsa olsunlar yatarlar ve yiyecek için iş bulmak için çalışırlar.”

Göç kadın, erkek, çocuk, yaşlı olmak üzere tüm grupları etkileyen bir olgudur. Göç tüm bireyler için zor olsa da, çocuklar göç hareketlerinden en fazla etkilenen dezavantajlı gruplardan biridir (Bahadır ve Demiral, 2019:391). Özellikle çocuklar için ayrı bir zorluk oluşturan göç süreci onları psikolojik, fiziksel, ekonomik ve sosyal anlamda etkilemektedir. Göç öncesindeki süreçlerde şiddet, savaş, çatışma ve ekonomik problemler yaşayan çocuk mülteciler yolculuk sırasında ise sağlıklı beslenme, sağlıklı barınma, insan ticareti, taciz, evebeyn kaybı, sağlık hizmetinden yararlanamama ve eğitimden mahrum olma gibi problemlerle karşı karşıya kalmaktadır (Topçuoğlu, 2014: 90). Bu sebeplerle göç süreci savunmamız olan çocuk mülteciler için daha zorlu geçen bir süreç olmaktadır. Türkiye’de mülteci olarak yer alan çocuklara ilişkin herhangi gibi bir resmi veri bulunmamakla birlikte yapılan araştırmalara ve gözlemlere bakıldığında Suriyeli mülteci çocukların kötü şartlarda çalıştıkları ve ailelerin de ekonomik sorunlarla mücadele etmek için bu durumu yaygın bir şekilde tercih ettiği görülmüştür (Kireçdağ, 2017: 31).

Fotoğraf Suriyeli mülteci çocukları konu alarak onların göç sürecinde ve sonrasında karşılaştığı sorunları yansıtmıştır. Yatay bir kadraj tercih edilen bu fotoğrafta net bir alan derinliği kullanılarak arka plan ve odaklanan objeler birbirinden koparılmamıştır. Böylelikle fotoğrafçı konuyu mekân-insan ilişkisi kurarak ele almıştır. Fotoğrafta ana obje fotoğrafın merkezine yakın bir konumda bulunmaktadır ve doğrudan objektife bakmaktadır. Bir öğle vaktinde çekildiği söylenebilen bu fotoğrafta herhangi bir yardımcı ışık kaynağı kullanılmamıştır.

Fotoğrafın içeriksel analizine bakıldığında ise fotoğrafçı belgesel fotoğrafın temel ilkelerinden olan ‘mesaj kaygısı taşıma’ ilkesini uygulamıştır. Yukarıda da anlatıldığı gibi Suriyeli mülteci çocukların çocuk işçiliğine maruz kalması göç açısından da önemli bir sorundur. Belgesel fotoğraf konularını yaşamın gerçekliğinden almakla birlikte bir daha az imtiyaz sahibi grupları ve onların sorunlarını almaktadır ve fotoğraf ile birlikte bu sorunları bir ‘mesaj’ taşıyarak gündeme getirmektedir. Bu anlamda bakıldığında serideki bu fotoğrafın da belgesel fotoğraf özelliğini taşıdığı söylenebilmektedir. Bir diğer yandan Stanmeyer, bu duruma tanıklık ederek bir belge oluşturmuştur.

Görsel 45: John Stanmeyer’in “Fleeing Terror, Finding Refuge” İsimli Projesi
Fotoğraf 9



Fotoğrafa bakıldığında bir grup çocuğun kalabalık bir kitlenin içerisinde bekledikleri görülmektedir. Meraklı ve telaşlı bakışlar içerisinde olan çocuklardan bir tanesinin ise kollarını bağladığı ve ağladığı göze çarpmaktadır. Diğer yandan arka plan da ise bir hareketlilik söz konusudur. Peki, fotoğraftaki çocuklar kimlerdir ve neden çerçevenin sağ tarafında yer alan çocuk ağlamaktadır? Fotoğraf ile ilgili daha ayrıntılı bilgi ise fotoğraf altı yazısından öğrenilmiştir. Fotoğraf alt yazısında yer alan bilgiler şu şekildedir: “Beş yaşındaki Ahmed, ailesiyle birlikte Türkiye’ye sağ salim geldikten sonra gözyaşlarına boğulur. Yaklaşık 150.000 Kürt, sınır boyunca birçok yerden girerek, üç gün içinde bunaltıcı bir yolculuk yaptı.” Stanmeyer tanık olduğu bu göç hareketini süreci fotoğraflayarak fotoğraf alt yazısına da elde ettiği bilgileri aktarmıştır. Buradan yola çıkarak yorucu ve tehlikeli bir göç yolculuğunun ardından Türkiye sınırına geçen bu çocukların hikâyelerinin fotoğrafçı tarafından anlatılmaya çalışıldığı görülmektedir.

Suriye’de yaşanan savaş ve kaos sebebiyle birçok insan ülkelerini terk ederek oradan kaçmıştır. Bu göç hareketi birçok grubu (kadın, erkek, çocuk vb.) etkilemiştir. Bu gruplar içerisinde bu göç sürecinden en çok etkilenenler ve en savunmasız olanlar ise çocuklar olmuştur. Suriyeli mültecilerin en fazla göç ettiği ülkelere bakıldığında ise yaklaşık 3 milyon 589 binlik Suriyeli nüfusu ile Türkiye’nin ilk sırada yer aldığı, Türkiye’deki toplam Suriyeli nüfusunun yaklaşık

(% 45' inin) 1 milyon 615 bininin Suriyeli çocuklardan oluştuğu bilinmektedir (Gencer, 2019: 36).

Özellikle göç öncesinde karşılaşılan durumlar (çatışma, şiddet, yetersiz beslenme, sağlık sorunlar vs.) çocukları olumsuz anlamda etkilemiş bu olumsuz durumlar göç süresince de devam etmiştir. Göç süreçlerindeki ağır yol koşulları ve hayatta kalma mücadeleleri, sınırlardan geçiş esnasında ve geçiş sonrasında karşılaşılan zorluklar, Suriyeli çocuklar açısından çeşitli risklere, çocuk hakları açısından ise pek çok ihlale ve soruna neden olabilmektedir (Gencer, 2019: 34). Bu açıdan bakıldığında Stanmeyer, bu fotoğrafında göçün çocuklar ile olan ilişkisini ele alarak bu süreçte onların ne durumda olduğuna dair bir 'mesaj' yansıtmak istemiştir.

Fotoğrafın teknik özelliklerine bakıldığında yatay bir kadrajın tercih edildiği görülmektedir. Bu kadraj içerisine ise fotoğrafın konusu olan mülteci çocuklar yerleştirilmiştir. Fotoğrafın ana objesi ise çerçevenin sağ tarafında yer alan ağlayan çocuk olmuştur. Fotoğrafçı ağlayan çocuğu net bir şekilde odaklamış ana objenin önünde kalan diğer objeleri ise netlik alanının dışında bırakmıştır. Böylelikle ana objeyi vurgulamıştır. Fotoğrafta yer alan aydınlık durumu fotoğrafın akşam saatlerinde çekildiğini gösterirken yardımcı bir ışık kullanılıp kullanılmadığından emin olunamamıştır. Fotoğrafta yer alan çocukların üzerine gelen ışığın çevredeki bir yerden yansıyan ışık olabileceği düşünülmüştür. Kompozisyon anlamında ise fotoğrafçının, fotoğrafa duygu veren ve fotoğrafın ana objesi olan çocuğu kullanarak dramatik bir etki sağlamıştır. Kadrajın sağ tarafında yer alan ana objenin yüzüne bakıldığında ışığa doğru baktığı ve ağladığı görülmekte diğer yandan ise kollarını göğsünde birleştirdiği görülmektedir. Bu anlamda bakıldığında ana objenin beden dilinin fotoğrafa kattığı anlamı da incelemek gerekmektedir. Fotoğrafın yan anlam örgüsünün kurulmasında bu ayrıntılar önemli olmuştur. Fotoğrafta ağlayan çocuğun kollarını göğsünde birleştirdiği görülmektedir. Navarro (2017:146) bu hareketin beden dilinin ne mesaj verdiğini şu şekilde açıklamıştır:

“Üzüldüğümüzde ya da korktuğumuzda, kollarımızı kapatırız. Aslına bakılacak olursa, yaralandığımızda, tehdit altında olduğumuzda, suiistimal edildiğimizde, endişelendiğimizde de kollarımızı göğsümüzün etrafını saracak şekilde kapatırız. Bu davranış kişinin fiili veya sezilen bir tehlikeye karşı korunmasını sağlayan, hayatta kalmaya yönelik bir taktiktir.”

Fotoğraftaki ağlayan çocuk objesine bu açıdan bakıldığında beden dilinin verdiği mesaj ‘korku’ duygusunu temsil etmektedir. Diğer bir yandan bunu destekleyen durum da çocuğun ağlıyor olmasıdır. Bu durumu da fotoğrafçının fotoğraf alt yazısında vermiş olduğunu bilgileri ele alarak yorumlamak gerekirse korkunun bir şekilde dışa vurumu olarak ele almak mümkündür. Bu bağlamda fotoğraftaki punctum ögesi de yine ana objenin kendisi olmuştur. Ellerini göğsünde bağlayarak ağlayan çocuğun görüntüsü bu fotoğraftaki punctum ögesini oluşturmaktadır.

Görsel 46: John Stanmeyer’in “Fleeing Terror, Finding Refuge” İsimli Projesi Fotoğraf 10



Fotoğrafta yakın detaylı bir kadın portresi yer almaktadır ve fotoğraftaki kadının yüzüne bakıldığında ağladığı görülmektedir. Fotoğrafta yer alan kadının neden ağladığı ve nerede bulunduğu dair bilgileri fotoğraf alt yazısından öğrenmek mümkün olmuştur. Stanmeyer’in elde ettiği bilgiler sonucunda oluşturduğu fotoğraf alt yazısı şu şekilde verilmiştir: “Kilis’te yol kenarındaki Şengal Kampı’nda yaşayan yüzlerce mülteci den biri olan Am Ali, Suriye’deki hayatını anlatırken gözyaşlarına boğuldu.” Fotoğraf Suriye’den göç ederek Türkiye’ye sığınmış bir kadını yansıtmaktadır fakat Stanmeyer, çekmiş olduğu bu portre fotoğraf ile Suriyeli kadınların hayatları hakkında genel bir mesaj taşımaktadır. 2011 senesinde Suriye’de başlayan kaos ortamı ve iç çatışmalar

sebebiyle birçok Suriye vatandaşı ülkelerini terk etmek durumunda kalmıştır. Suriye'yi terk ederek göç edenlerin yaklaşık 1,8 milyonu Türkiye'ye; 1,2 milyonu Lübnan'a; 630 bini Ürdün'e; 250 bini Irak'a ve 140 bini Mısır'a yerleşmiştir (Barın, 2015: 19). Günümüzde ise bu sayı giderek artmaya devam etmektedir. Türkiye'ye mülteci olarak sığınan Suriyeli sayısı 25 Kasım 2021 tarihi itibarıyla bir önceki aya göre 14 bin 358 kişi artarak toplamda 3 milyon 738 bin 32 kişiye ulaşmıştır ve bu sayı içerisinde Suriyeli kadınların oranı ise %46,2 şeklindedir (Mülteciler Derneği, 2021). Suriye'de yaşanan iç savaş ve kaos sebebiyle gelişen göç süreci tüm bireyleri etkilemiştir ve etkilemeye de devam etmektedir. Bu göç sürecinin sonuçları ise tüm grupları (kadın, erkek, çocuk) etkilemekte ve özellikle kadınlar üzerinde daha ağır etkilere sahip olmaktadır. Yaşanılan bu göç sürecinde ve sonrasında kadınlar eğitim, sosyal yaşam, evlilik, iş yaşamı, sağlık, üreme sağlığı, psikoloji ve istismar gibi konularda olumsuz anlamda etkilenmiştir (Kurtuldu ve Şahin, 2018: 39). Ayrıca tüm bu süreçte yaşanan olumsuz durumlara ek olarak kadınların ayrımcılığa maruz kalması da toplumsal cinsiyet anlamında sorunlar yaşadıklarını göstermektedir. Bunun yanı sıra göç eden kadınların erkeklere göre daha çok ruhlar sorunlar yaşadığı, özellikle göçün zorunlu olması halinde yaşadıkları problemlerin arttığı saptanmıştır (Doğanay, Şahin ve Özdemir, 2017). Tüm bu süreçte yaşanan sorunlar mülteci kadınlar erkeklere göre daha fazla sorunla mücadele etmek zorunda olduğunu gösterirken göç sürecinde kadınların bu durumlarını da yansıtmak önemli bir konu haline gelmiştir. Bu sebeple konusunu daha az imtiyaz sahibi olan gruplar ve onların sorunlarını gerçek yaşam perspektifiyle ele alan belgesel fotoğrafın bir temsilci olan Stanmeyer'in bu fotoğrafında bir kadını görselleştirilmesi yerinde bir eylem olmuştur.

Fotoğrafın biçimsel ve teknik özelliklerine bakıldığında fotoğrafçının konuyu yakın çekim bir kadın portre ile yansıttığı görülmektedir. Yatay bir kadrage içerisinde yerleştirilen kadın portresi fotoğrafın ana objesidir. Fotoğrafta alan derinliğinin etkisi ile ana obje arka plandan tamamen koparılmıştır. Bilindiği gibi alan derinliği sinematik veya fotografik imgede mekânsal derinliğin odaksal derinlikle temsil edilmesidir (Değirmenci, 2015: 1) Fotoğrafta ana obje net bir şekilde odaklanarak arka plan tamamen ortadan kaldırılmıştır ve böylece tüm vurgu fotoğrafta yer alan kadının yüzüne yapılmıştır.

Fotoğrafın yan anlam örgüsü incelendiğinde fotoğrafta yer alan kadının yüzünden akan gözyaşı damlasının önemli bir ayrıntı olduğu söylenebilmektedir.

Savaş, çatışma, şiddet ve göç bireyleri olumsuz anlamda etkileyen ve bireyler üzerinde birçok etkiye sebep olan olaylar olmuştur. Fotoğraf alt yazısında da belirtildiği gibi fotoğrafta yer alan kadın yaşamış olduğu tecrübeleri anlatırken gözyaşlarına boğulmaktadır. Belgesel fotoğraf konusu yaşamın gerçekliğinden alırken aynı zaman da bir ‘mesaj’ iletme kaygısı olan, olaylara tanıklık eden ve aynı zaman da bir kanıt oluşturan bir fotoğraf disiplini (Oral, 2011). Belgesel fotoğrafın ilkelerini benimseyen Stanmeyer, aslında bu portre ile göç ve kadın kavramları ile ilgili bir sorgulamaya sebep olurken genel bir mesaj vermiştir ve bu gözyaşı tüm süreçten etkilenen kadınların acısını temsil eden bir metafora dönüşmüştür. Bu anlamda bakıldığında Barthes (2014: 58) ‘ın fotoğrafın içinden yükselen ve insanı delip geçen bir anlam olarak ifade ettiği punctum ögesi fotoğrafta yer alan kadının gözyaşı olmuştur.

SONUÇ

Suriye göçünün belgesel fotoğraf açısından temsilinin ele alındığı bu çalışmada belgesel fotoğraf geleneğine bağlı iki fotoğrafçının (Kerem Yücel ve John Stanmeyer) sınırlılıklar çerçevesinde seçilmiş fotoğrafları analiz edilmiştir. Suriye göçünü ve göç sürecinden etkilenen Suriyeli mültecileri konu alan bu fotoğraflar betimsel analiz yöntemi ile incelenerek göç, temsil ve belgesel fotoğraf alanlarına dair bulgular elde edilmiştir. Analiz edilen fotoğraflardan elde edilen bulgulara, fotoğraflardaki kişilere ve durumlara ait fotoğraf alt yazıları ve fotoğrafçılarla derinlemesine görüşme yöntemiyle yapılan mülakat da önemli ölçüde katkı sağlamıştır. Bu bağlamda çalışmanın literatüre katkısı olduğu düşünülmüştür.

Çalışmada göç, Suriye göçü ve belgesel fotoğraf ilişkisi tartışılarak Suriyeli mültecilerin belgesel fotoğraf disiplini tarafından nasıl temsil edildiği üzerinde durulmuştur. Elbette Suriye göçü başladığı günden bu yana birçok kez fotoğraflanan bir süreçtir. Birçok fotoğraf ajansı, medya kuruluşu ve serbest foto muhabirler son zamanların en büyük göçü olarak tanımlanan Suriye göçünü fotoğraflamıştır. Fakat Suriye göçü üzerinde belgesel fotoğrafın özellikleri dâhilinde yapılan çalışmalar medya kuruluşlarının çekmiş olduğu haber fotoğraflarına göre oldukça farklı temsiller yaratmıştır. Mülteci kavramının temsili üzerine yapılan birçok çalışma, mültecilerin ana akım medya içerisindeki temsillerinin benzer olduğundan bahsetmektedir. Mültecilerin medyada alan temsil şekilleri genel anlamda “desteğe ihtiyacı olan, mağdur kimse”, “çaresiz”, “kurban” ve “öteki” şeklindedir. Bunların yanı sıra ana akım medya içerisinde mültecilere yönelik yer alan bir diğer temsil tutumu da “tehdit”, “problem” ve “suça meyilli kimseler” olarak yer almaktadır (Şen ve Yıldız, 2017: 35). Medyada yer alan Suriyeli mülteci fotoğrafları genellikle onlar hakkında bir hikâye içermeyen tek tip fotoğraflardan oluşmaktadır. Medyada yer alan fotoğraflara bakıldığında çoğunlukla uzaktan çerçeve içersine alınmış kalabalık grupları görmek mümkündür. Bu şekilde yapılan fotoğraf çekimleri kişilerin yüzlerini ve ruhsal durumlarını çok net gösteremedikleri için insani özelliklerini görünmez kılarken aynı zamanda temsil edilenlere karşı empati duygusunun oluşmasına da engel olmaktadır (Pandır, 2020:362). Fakat belgesel fotoğraf doğası gereği empati duygusunu üzerinden hareket eden bir disiplindir. Bu açıdan medyada yer alan

Suriyeli mülteci fotoğraflarından tamamen ayrılmaktadır. Diğer bir yandan belgesel fotoğraf üretimleri derinlikli ve genellikle birçok fotoğraftan oluşan uzun soluklu çalışmalardır. Medyada yer alan fotoğraflar bir olayı izleyiciye göstermeyi amaçlarken belgesel fotoğraflar aynı zamanda bir mesaj kaygısı taşımaktadır. Bu yönüyle de Suriye göçünü fotoğraflayan medya kuruluşlarından ayrılmaktadır. Çalışmada fotoğrafçılarla derinlemesine görüşme yöntemiyle yapılan mülakat sonucunda yukarıdaki tespitleri destekler nitelikte görüşler alınmıştır. Fotoğrafçılar yaşanan Suriye göçüne hümanist bir şekilde yaklaştıklarını, göçün bir parçası olan Suriyeli mülteciler ile bir empati kurarak projeler ürettiklerinden bahsetmiştir. Ayrıca yaptıkları çalışmaların bir mesaj kaygısı taşıdığından bahsederken toplumsal bir değişim için de bir fotoğrafların bir araç olduğundan bahsetmişlerdir.

Kerem Yücel ve John Stanmeyer'in analizi yapılan fotoğraflarında ise benzerlikler ve farklılıklar görülmüştür. Bu iki fotoğrafçının benzer özelliklerine değinilecek olursa her iki fotoğrafçıda Suriye göçünün bir tanığı olmuştur. Aynı zamanda Suriye göçünü ve Suriyeli mültecileri belgesel fotoğrafın gereği olarak maipülasyona yer vermeden belgelemişlerdir. İki fotoğrafçının da Suriye göçüne yaklaşımı hümanist bir şekildedir. Diğer yandan belgesel fotoğrafın özelliklerinden birisi olan mesaj kaygısı her iki fotoğrafçının üretimlerinde bulunmaktadır. Fotoğrafçılar Suriye göçü için ürettikleri fotoğraflar fotoğraflarıkları Suriyeli mülteciler ile bir emprati duyusunun oluşmasına katkı sağlamıştır. Fotoğrafçıların amaçlarına bakıldığında ise yinebenzer bir amaç görülmektedir. Bu da belgeledikleri Suriye göçü ve Suriyeli mülteciler konularında bir mesaj vererek değişime katkı sağlamaktır. Ayrıca fotoğrafçılar konu edindikleri olay ya da kişiler hakkında fotoğraf alt yazıları kullanarak fotoğraf hakkında daha çok bilgi aktarmayı tercih etmiştir. Her ne kadar fotoğrafçılar benzer özellikler taşısa da yöntem olarak birbirinden ayrılmaktadır. Yücel çağdaş belgesel fotoğraf anlayışı ve daha çok mekânsal portreler ile Suriyeli mültecilerin hikâyelerini görsel bir dille anlatırken Stanmeyer belgesel fotoğrafın içerisinde oldukça çok kullanılan foto-röportaj yöntemini benimsemiştir. Stanmeyer Suriye'den Türkiye 'ye göç eden mültecilerin süreçlerini fotoğraflayarak bir seri haline getirmiştir. Daha çok doğrudan fotoğrafın izlerini taşıyan bu proje mültecilerin göç sürecinde neler yaşadıklarını ne gibi zorluklarla karşılaştıklarını belgelerken aynı zamanda verdiği mesaj ile bu sürecin sorgulanmasına yol açan bir proje olmuştur. Yücel ise mültecileri kendi yaşam alanlarında fotoğraflayarak onları hikâyeleştirmiş ve daha derin bir bağ kurarak

onların yaşamlarının içerisinde yer almıştır. Kerem Yücel ‘Misafir’ isimli projesinde Suriyeli mültecileri yaşadıkları mekânlarla birlikte fotoğraflayarak onların hayatını belgelemiştir. İncelenen her fotoğraf, fotoğraf alt yazısı ile hikâyeleştirilmiştir ve böylece fotoğrafı çekilen Suriyeli mülteciler hakkında daha fazla bilgi sahibi olunması sağlanarak onların yaşam mücadelelerinin anlatılmasına katkıda bulunulmuştur. Mekânsal portre yöntemiyle Suriyeli mültecileri fotoğraflayan Yücel’in fotoğraflarla ilgili yer alan bilgiler aynı zaman da görsel anlamda desteklenmiştir. Fotoğrafları oluşturma da çeşitli görsel anlatım biçimlerinden de yararlanan Yücel, fotoğraflarında gölge, flaş ışığı ve çeşitli göstergesel nesneleri kullanarak hem Suriyeli mültecilerin hikayeleri aktarmış hem onlarla bir empati kurmayı harekete geçirmiş hem de onların sorunlarını yansıtarak bir mesaj iletmıştır. Kullanılan bu görsel yöntemler aynı zamanda birer yan anlam örgüsüne dönüşerek fotoğrafı yorumlamada ve fotoğrafı çekilen mültecilerin hayat hikâyelerinin daha derin bir şekilde anlaşılmasında etkili olmuştur. Yücel’in fotoğraf projesinden seçilen 10 fotoğrafın her birinde farklı yüzlerin hayatları belgelenip hikâyeleştirilmiş ve aynı zamanda mültecilerin yaşamış olduğu birçok soruna da değinilmiştir. Bu açıdan bakıldığında Yücel’in çalışması Suriyeli mültecilerin yaşadıkları zorlukların ve verdikleri yaşam mücadelesinin bir panoraması olmuştur. John Stanmeyer ise Suriyeli mültecilerin göç sürecini konu edinerek bu süreci belgelemiştir. Stanmeyer, Kerem Yücel’in çalışmasına benzer bir şekilde fotoğrafı bir kanıt oluşturma, olaylara tanıklık etme ve ürettiği görseller üzerinden bir mesaj iletme amaçları ile projesini gerçekleştirmiştir. Belgesel fotoğrafın bu ilkelerini Stanmeyer’in çalışmasında da görmek mümkündür. Stanmeyer’in çalışmasında yer alan fotoğraflar göç sürecini konu alan ve genellikle sınır hattı, mülteci kampları gibi mekânlarda çekilmiştir. Stanmeyer Suriyelilerin bu göç deneyimini takip ederek sürece tanıklık etmiştir. Genellikle doğrudan fotoğraflarla mültecilerin bu süreçte yaşamış olduğu sorunları ve onların hayatlarını yansıtarak belgelemiştir. Stanmeyer’in fotoğraflarında kompozisyon oluştururken kadraj içerisinde yer verdiği bazı nesneler fotoğraflarda metaforlar oluşturmuş ve bu metaforlar üzerinden de çeşitli çıkarımlar yapılmıştır. Bu çalışmalar neticesinde Stanmeyer’in Suriye göçü ile alakalı fotoğraf projesi göç sürecinin Suriyeli mülteciler açısından nasıl gerçekleştiğini, ne gibi sorunlarla karşı karşıya kaldıklarını belgelerken her fotoğrafın bir mesaja sahip olduğu da görülmüştür. Ayrıca fotoğraflar göç sürecini deneyimleyen mültecilerle aramızda bir empati

duygusu kurulmasına sebep olurken aynı zamanda Suriye iç savaşı, göç ve Suriyeli mülteciler üzerine sorgulayıcı bir biçimde düşünmemize de sebep olmuştur. Stanmeyer ile yapılan derinlemesine görüşme de elde edilen bilgiler de bu çıkarımları destekleyen bilgiler olmuştur.

Çalışma da her iki fotoğrafçının analiz edilen fotoğraf projelerine bakıldığında elde edilen bulgular benzerdir. Fotoğrafçılar belgesel fotoğraf disiplinine bağlı olarak ürettikleri projelerde belgesel fotoğrafın tanık olma, belge oluşturma, mesaj kaygısı gütmeye ve olağan sorunların çözümü için bir tartışma yaratma özelliklerine bağlı kalmışlardır. Günlük haber fotoğraflarının aksine konuyu derinlemesine çalışan fotoğrafçıların üretimleri Suriye göçü sürecinin bir tanıklığı haline gelmiştir. Analizi yapılan fotoğraflardan elde edilen bu bulgular neticesinde fotoğrafçıların Suriyeli mülteci temsilleri ‘evrensel insan anlayışı’ perspektifinden oluşturulmuştur. Bu anlamda bakıldığında bu iki fotoğrafçının analiz edilen fotoğraf üretimleri, Suriyeli mültecilerin temsilleri konusunda medyada yer alan fotoğraflardan oldukça farklıdır. Bu bağlamda analizi yapılan fotoğraflar belgesel fotoğrafın özellikleri taşıyan, Suriye göçüne farklı bir perspektiften bakmamızı sağlayan önemli görsel arşivler olmuştur.

KAYNAKÇA

Abadan-Unat, N. (2006). *Bitmeyen Göç: Konuk İşçilikten Ulus Ötesi Yurttaşlığa*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Adıgüzel, Y. (2019). *Göç Sosyolojisi*, Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara.

AFAD, Türkiye'deki Suriyelilerin Demografik Görünümü, Yaşam Koşulları ve Gelecek Beklentilerine Yönelik Saha Araştırması, 2017, https://www.afad.gov.tr/kurumlar/afad.gov.tr/25337/xfiles/17a-Turkiye_deki_Suriyelilerin_Demografik_Gorunumu_Yasam_Kosullari_ve_Gelecek_Beklentilerine_Yonelik_Saha_Arastirmasi_2017.pdf, 17 Eylül 2020.

Akbaş, Z., Babahanoğlu, V., ve Yelman, E. (2016). "Türkiye'nin Suriyeli Mültecilere Yönelik İzlediği Açık Kapı Politikasının Ulusal Güvenliğine Ve Uluslararası Güvenliğe Etkileri" *I. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu, Asos Congress Bildiri Kitabı, Asos Yayınları*, ss. 96-108.

Aktaş M. (2015). "Ücret Odaklı Uluslararası İşgücü Hareketliliğinin İşgücü Piyasalarına Etkileri", *Tesam Akademi Dergisi*, C: 2, No: 2, ss. 197-219.

Amar, P. J. (2009). *Basın Fotoğrafçılığı*, Kırmızı Yayınları, İstanbul.

Ari, Y.,O. (2020). "Çağdaş Göç Teorileri Çerçevesinde Küresel Göçlerin Ekonomik Belirleyicileri", ss. 31-45.

Asiltürk, Cengiz, T. (2006). *Sinema Şiirsel Anlatım*. Nobel Yayın Dağıtım, Ankara.

Aslangiri, F., Sayın, Y., ve Usanmaz, A. (2016). "Uluslararası Göç Olgusu ve Yol Açtığı Etkiler: Suriye Göçü Örneği" , *KMÜ Sosyal Ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, C:18 No:31, ss.1-13.

Aydemir, S. ve Şahin, M. C., (2017). "Tek Tanrılı Dinlerde Göç Olgusuna Sosyolojik Bir Yaklaşım: Göç Teorileri Açısından Bir Analiz", *Journal of Islamic Research*, C: 28, No: 3, ss. 359-371.

Aydemir, S. ve Şahin, M. C., (2018). "Zorunlu-Kitlesel Göç Olgusuna Sosyolojik Bir Yaklaşım: Türkiye'deki Suriyeli Sığınmacılar Örneği", *Dini Araştırmalar Dergisi*, C: 21, No: 53, ss. 121-148.

Aydın, Y. (2018). “Yazın ve İhanet: Hans Joachim Schädlich'in Die Sache Mit B. Yapıtında İhanet İzleğinin Aile Belleği Bağlamında İncelenmesi”, *Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, No:12, ss. 323-338.

Aygül, H. H. (2018). Mülteci Emeğinin Türkiye İşgücü Piyasalarındaki Görünümü ve Etkileri, *Süleyman Demirel Üniversitesi Vizyoner Dergisi*, C:9, No: 20 ss. 68-82.

Bahadır, H. ve Demiral, Y. (2019). Suriye’den Türkiye’ye Zorunlu Göç Hareketi ve Çocuk İşçiliği-Forced Migration From Syria To Turkey And Child Labor. *Estüdam Halk Sağlığı Dergisi*, C:4 No:3, ss. 389-397.

Barın, H. (2015), Türkiye’deki Suriyeli Kadınların Toplumsal Bağlamda Yaşadıkları Sorunlar ve Çözüm Önerileri, *Göç Araştırmaları Dergisi*, C:2, No:1, ss. 10-56.

Barthes, R. (1996). *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, Altıkırkbeş Yayınları, Ankara.

Barthes, R. (2012). *Göstergebilimsel Serüven*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Barthes, R. (2014). *Camera Lucida*, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul.

Bazin, A. (2007). *Sinema Nedir?*, İzdüşüm Yayınları, İstanbul.

BBC, 2014 Suriye'de İç Savaşın 'En Kanlı Yılı' Oldu, 2015, (Çevirimiçi) , https://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/01/150101_suriye_2015 , 15 Eylül 2020.

Becker, H. S. (2006). "Fotoğraf ve Sosyoloji", *Toplumbilim Dergisi*, No: 19, ss. 45-67.

Bostancı, M. (2017). *11 Eylül'den Günümüze Ortadoğu ve Suriye Suriyeli Sığınmacı Sorunu ve Basına Yansımalar*, Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul.

Bozkurt, K. (2018).” Suriye İç Savaşı: Savaşın Yarattığı Mültecilik Akınının Türkiye Ve Avrupa Birliği’ne Yansımaları”, *Türkiye Siyaset Bilimi Dergisi*, C:1, No: 1, ss. 57-70.

Breton, D. (2010). *Acının Antropolojisi*, Sel Yayıncılık, İstanbul.

- Buçan, N. (2018). Belgesel Fotoğrafın Değişen Sınırları: Post Belgesel Fotoğraf. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Buçan, N. “Fotoğraf Makineli Sosyolog: Sebastião Salgado”, *Atatürk İletişim Dergisi*, No:9, ss. 161-176.
- Bulut, S., ve Zor, İ. (2020). “Bir Kültür Üretim Aracı Olarak Fotoğraf Ve Gündelik Yaşamı Aktarmada Fotoğraf Kültürü”, *İletişim Kuram Ve Araştırma Dergisi*, No: 50, ss. 74-96.
- Demir, C. Suriye’de Kara Kışa Dönen Arap Baharı: Küresel ve Bölgesel Güçlerin Yönetimindeki Vekalet Savaşı, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Castles, S. Ve Miller, M. J. (2008). Göçler Çağı, Modern Dünyada Uluslararası Göç Hareketleri, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Clarke, G. (1997). *The Photograph*, Oup, New York.
- Çağlayan, S. (2006). “Göç Kuramları, Göç Ve Göçmen İlişkisi”, *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, No: 17, ss. 67-91.
- Çağlayan, S. (2015), “Suriye Savaşı Ve Suriyeli Göçmenler: Teorik Ve Kavramsal Anlama Çabası”, *Sosyoloji Divanı*, C: 6, ss. 193-208.
- Çakar, B. ve Kula, S. (2015), “Maslow İhtiyaçlar Hiyerarşisi Bağlamında Toplumda Bireylerin Güvenlik Algısı Ve Yaşam Doyumu Arasındaki İlişki” *Bartın Üniversitesi İİBF Dergisi*, C:6, No:12, ss. 191-210.
- Çakır, Sabri (2011), “Geleneksel Türk Kültüründe Göç Ve Toplumsal Değişme”, *Sdü Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi Journal Of Social Sciences*, No:24, ss. 129-142.
- Çalışkan, S. (2016), “Cihat Burak’ın Resimlerinde Türk Bayrağı İmgesi”, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, C:17, ss. 75-88.
- Çelikkol, A., O. (2015), *İçimizdeki Komşu Suriye*, Bilgesam Yayınları, İstanbul.

Çendek, S., Y. ve Örki A. (2019), “Arap Baharı Sürecinde Libya, Suriye ve Yemen’de Yaşanan İç Savaşlar: Karşılaştırmalı Bir Çözümleme”, *Elektronik Siyaset Bilimi Araştırmaları Dergisi*, C: 10, No: 1, ss. 43-58.

Çimen, Ü. (2020), “Teknoloji Ve İdeoloji Arasındaki İlişkinin Alan Derinliği Çerçevesinde Değerlendirilmesi”, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C: 24, No:1, ss.233-248.

Çivitci, Ş. (2010), “Tiyatro Kostüm Tasarımı ve Oluşum Süreci”, *Art-E Sanat Dergisi*, C:3, No:5, ss. 1-27.

Çöllü, O. (2018). *Göç Olgusunun Türk Sağlık Sistemi Üzerindeki Etkileri: Suriyeli Sığınmacılar Örneği*, 21. Yüzyılda Uluslararası Göç ve Mülteciler: Bir Türkiye Perspektifi, Editör: H. Hüseyin Aygün ve Erdal Eke, Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara.

Çubukcu, G., ve Sözüneri, G. (2016), “Bir Disiplin Olarak Belgesel Fotoğraf”, *International E-Journal Of Advances In Social Sciences*, C:2 No:5, ss. 407-415.

Çuvalcı, F. C. , “Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Walker Evans” *Kurgu Dergisi*, C: 25, No:1, ss. 28-50.

Değirmenci, K. (2015), “Fotoğrafta Alan Derinliği, Belirtisellik ve Temsil İlişkisi Üzerine” , *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, No:13, ss. 1-10.

Doğanay H, Şahin F, ve Özdemir Ö. (2007), “Feminist Coğrafya ve Kadın Göçmenler”, *Doğu Coğrafya Dergisi*, C:12, No:17, ss. 7-16.

Elsaesser, Thomas, Hagener, Malte. (2014). *Film Kuramı Duyular Yoluyla Bir Giriş*, *Dipnot Yayınları*, Ankara.

Ercan, E. (2016), “Fotoğrafta Hareket Bağlamında Sinemagraf Tekniğinin Değerlendirilmesi” , *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, No:16, ss.47-53.

Erdoğan, M. (2019). Türkiye’deki Suriyeli Mülteciler. <https://www.kas.de/documents/283907/7339115/T%C3%BCrkiye%27deki+Suriyel>

iler.pdf/acaf9d37-7035-f37c-4982-c4b18f9b9c8e?version=1.0&t=1571303334464,
17 Eylül 2020.

Erdoğan, M., M. (2018). *Türkiye'deki Suriyeliler Toplumsal Kabul ve Uyum*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Erdoğan, M., Ündücü, C., Işık, Ö. (2009). Avrupa'da Uluslararası Emeklilik Göçü Ve Bütünleşme Kapsamında Yönetime Katılım Üzerine İnceleme: Costa Del Sol, Tuscany, Algarve Ve Malta Örneği, *Yönetim Bilimleri Dergisi*, C: 7, No: 1, ss. 159-188.

Erol, D.E. ve Tosun, O. B. Dijital Dönemde Fotoğraf Haberciliği, Academia, (Çevirimiçi)
https://www.academia.edu/40482542/D%C4%B0J%C4%B0TAL_D%C3%96NEM_DE_FOTO%C4%9ERAF_HABERC%C4%B0L%C4%B0%C4%9E%C4%B0.pdf ,
17 Aralık 2021.

Faist, T. (2003). *Uluslararası Göç Ve Ulusaşırı Toplumsal Alanlar*, çev: A. Gündoğan ve C. Nacar, Bağlam Yayıncılık.

Fujifilm Youtube Kanalı, Emin Özmen ile Belgesel Fotoğraf Üzerine, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=r6ql25NdUtY>, 20 Ağustos 2021.

Güllüpnar, F. (2012), Göç Olgusunun Ekonomi-Politiği Ve Uluslararası Göç Kuramları Üzerine Bir Değerlendirme, *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*, C: 2, No: 4, ss. 53-85.

Hagen-Zanker, J. (2008). “Why Do People Migrate? A Review Of The Theoretical Literature”, Mpra Working Paper.

Hall, Stuart (1997). *İdeoloji Ve İletişim Kuramı Medya, Kültür, Siyaset*. Süleyman İrvan (Der.) Ark, Ankara.

Hançerlioğlu, Orhan (2012), *Felsefe Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul

Harun Bora Tunç, (2018). Türkiye’de İç Göçlerin Shift Share Analizi İle İncelenmesi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Hepdinçler, T.(2013). Fotoğraf ve Gerçek, *Kontrast Dergi*, No: 38, ss. 4-5.

Hıdıroğlu, İ., & Buçan, N. Walter Benjamin Ve Belgesel Fotoğraf, *Atatürk İletişim Dergisi*, No:8, ss.1-32.

Hobsbawm, E. J. (2008). On Empire: America, War And Global Supremacy, Pantheon Books, New York.

Hüseyin, Köse. ve Aydın, H. (2020). Medyatik Popüler Kültürde Nostalji: Kültürel Doyum Üzerine Bir İnceleme. *Folklor/Edebiyat*, 26(104), 757-779.

International Organisation for Migration, (Çevirimiçi), <https://www.iom.int/key-migration-terms> , 1 Temmuz 2019.

IOM Uluslararası Göç Örgütü, Göç Terimleri Sözlüğü, 2009, (Çevirimiçi), https://andcenter.org/wp-content/uploads/2019/11/goc_terimleri_sozlugu.pdf, 22 Haziran 2019.

İnce, C. (2018). *Uluslararası Göç Bağlamında Türkiye'deki Suriyeli Göçmenlerin Mekânsal Yoğunlaşması*, İksad Yayınları, Adıyaman.

İnce, C. (2019), “Göç Kuramları Ve Suriye Göçü Üzerine Bir Değerlendirme” *Opus Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, C:11 No:18, ss. 2579-2615.

İnce, C. (2019). Göç Kuramları ve Suriye Göçü üzerine Bir Değerlendirme, *OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, C: 11, No: 18, ss.2579-2615.

Kaplan, M. (2018). Bellekte Kalanlar: Ankara Bakır Madenliler Yardımlaşma Ve Dayanışma Derneği Örneğinde Hemşehrilik Ve Kentte Kimlik Aktarımı. *Dört Öge*, No:14, ss.151-162.

Kara, A., Karkın, V., Özlü, Z., (2017). Suriye Özelinde Arap Baharı ve Türkiye’ye Etkileri, *Osman Köse (Yay. Haz.), Geçmişten Günümüze Göç I İçinde*, ss. 477-484.

Kaygalak, S. (2009), *Kentin Mültecileri Neoliberalizm Koşullarında Zorunlu Göç ve Kentleşme*, Ankara, Dipnot Yayınları.

Kılıç, L. (2008), *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, Dost Yayınları, Ankara.

Kirişçi, K. (2014), *Misafirliğin Ötesine Geçerken Türkiye'nin "Suriyeli Mülteciler" Sınavı*, Brookings Enstitüsü ve Uluslararası Stratejik Araştırmalar Kurumu, Ankara.

Koçak, Y. ve Terzi, E. (2012), "Türkiye'de Göç Olgusu, Göç Edenlerin Kentlere Olan Etkileri Ve Çözüm Önerileri", *Kafkas Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, C: 3, No: 3, ss. 163-184.

Kovucu, M. (2016). Suriyeli Sığınmacıların Gaziantep Yerel Basınında Temsili, Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Koyuncu, Ahmet (2014), *Kentin Yeni Misafirleri: Suriyeliler*, Çizgi Yayınları, Konya.

Kurtuldu, K., ve Şahin, E. (2018), "Göçün Kadın Yaşamı ve Sağlığı Üzerine Etkileri" *Ordu Üniversitesi Hemşirelik Çalışmaları Dergisi*, C:1 No:1, ss. 37-46.

Lee, E. S. (1966), "A Theory Of Migration", *Demography*, C:3, No:1, ss. 47-57.

Light, K. (Mart 2006). "Belgesel Fotoğrafçılık Üzerine". (Çev. Merter Oral). *Toplumbilim*, No: 19, ss. 13-15.

Malkki, L. H. (1996). "Speechless Emissaries: Refugees, Humanitarianism, and Dehistoricization", *Cultural Anthropology*, C:11, No:3, ss. 377-404.

Marshall, G (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*, Bilim Ve Sanat Yayınları, Ankara.

Maslow, A. H. (1943). A Theory Of Human Motivation. *Psychological Review* 50, 370-396.

Mcneill, William. 1986. Polyethnicity And National Unity In World History. Chicago: University Of Chicago Press.

Mülteciler Derneği, (Çevirimiçi), <https://multeciler.org.tr> , 23 Haziran 2019.

Nas, F. (2018). *Göç ve Göçün Yol Açtığı Sorunlar, Göç Sosyolojisi Farklı Boyutlarıyla Göç*, Editör: Rıdvan Şimşek, Akademisyen Kitapevi, Ankara.

Navarro, J. ve Karlins, M. (2017). *Beden Dili*, Alfa Yayıncılık, İstanbul.

Oral, M. (2006), Fotoğraf ve Toplumsal Değişme, *Toplumbilim Dergisi*, No:19 ss. 17-24.

Oral, M. (2011), *Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları*, Espas Sanat Kuram, İstanbul.

Oral, M. (2011). *Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği*, Espas Sanat Kuram, İstanbul.

Oytun, O. ve Şenyücel Gündoğar, S. (2015), “Suriyeli Sığınmacıların Türkiye’ye Etkileri”, Orsam-Tesev Yayını, Rapor No: 195, Ankara

Özalp, M. (2018). Türkiye’nin Suriye’ye Düzenlemiş Olduğu Fırat Kalkanı Operasyonu. *Bartın Üniversitesi İİBF Dergisi*, C: 9, No: 18. ss. 169-186.

Özcan, E. D. E. (2016). Çağdaş Göç Teorileri Üzerine Bir Değerlendirme. *İş ve Hayat*, C:2, No: 4, ss. 183-215.

Özdamar Akarçay, G. (2011). “Belgesel Fotoğraf ve Propaganda”, *Fotoğrafsız*, C: 1, No: 2

Özdamar Akarçay, G. (2015). “Glokalleşme Bağlamında Vernakular Fotoğraf: Aile Albümleri”, *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, No: 24, ss. 87-96.

Özdamar, G. (2005). Belgesel Fotoğrafın Propagandacı Tavrı: Afsad Fotoğraf Dergisi’ndeki İşçi Fotoğraflarının İncelenmesi (1978-1979). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Özdemir, A., B. (2002). Toplumsal Bilincin Oluşmasında Belgesel Fotoğrafın Önemi, AFSAD 6. Ulusal Fotoğraf Sempozyumu, Ankara, ss. 281-290.

Özdemir, Ç. (2016). Suriye’de İç Savaşın Nedenleri: Otokratik Yönetim Mi, Bölgesel ve Küresel Güçler Mi?. *Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi*, No:2, ss.81-102.

Özdemir, E. (2017). Suriyeli Mülteciler Krizinin Türkiye’ye Etkileri. *Ankasam Uluslararası Kriz Ve Siyaset Araştırmaları Dergisi*, C:1, No:3, ss.114-140.

Özer, İ. (2004). *Kentleşme, Kentlileşme Ve Kentsel Değişme*, Ekin Kitabevi, Bursa.

Özkan, S., & Arıkan, A. Sosyalist Gerçekçi Fotoğraf Ve Tasarım Anlayışının Dergi Kapaklarında Kullanımı: Resimli İşçi Dergisi (Aız) Örneği. *Medeniyet Sanat Dergisi*, C:5, No1, ss.8-23.

Özkemahli, K. K. (2017). Fotoğrafik Kompozisyonda Şematik Etkiler Ve Görsel Örneklemeler, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Özservet, Y. C., & Sirkeci, I. (2016). Editörden: Çocuklar Ve Göç. *Göç Dergisi*, C:3 No:1, ss.1-4.

Pakalın, Mehmet Zeki (1993). Osmanlı Tarih Deyimleri Ve Terimleri Sözlüğü I-Iı-Iıı. Ankara: Meb Yayınları.

Petersen, W. (1958), “A General Typology Of Migration”, *American Sociological Review*, Vol: 23.

Ravenstein, E. G. (1885). The Laws of Migration, *Journal of The Statistical Society of London*, C:48, No: 2, ss. 167-227.

Robinson, R. (2005). Beyond The State-bounded Immigrant Incorporation Regime. North-South Institute.

Sandal, E. K., Hançerkıran, M., & Tıraş, M. (2016). Türkiye'deki Suriyeli Mülteciler Ve Gaziantep İlindeki Yansımaları. *Gaziantep University Journal Of Social Sciences*, C:15, No:2, ss.461-483

Satkin, M. B. (2014), “ Fotoğraf, Gerçeklik ve İdeoloji”, *Sanat-Tasarım Dergisi*, No: 5, ss. 7-13.

- Sontag, S. (1999), *Fotoğraf Üzerine*, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- Sontag, S. (2005). *Başkalarının Acısına Bakmak*, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf Üzerine*, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Sözeri, M. Yansıtıcı Yüzey Olarak Aynanın Üç Boyutlu Sanat Yapıtında Kullanımı. *Art-E Sanat Dergisi*, C:14, No:27, ss. 434-452.
- Speare, A. Jr., (1974) “Residential Satisfaction As An Intervening Variable İn Residential Mobility”, *Demography*, C: 11, No: 2, ss. 173-188.
- Stouffer , S. (1940), “Intervening Oppurtunities; A Theory Relating Mobility And Distance”, *American Sociological Review*, C:5, No:6, ss. 845-867.
- Şen, F. (2017). Bir ‘Öteki’olarak Mülteciler: Suriyeli Mültecilerin Anaakım Ve Alternatif Medyada Temsili. *Atatürk İletişim Dergisi*, No:12, ss. 27-42.
- Şimşek, R. (2018). *Göç Kuramları, Göç Sosyolojisi Farklı Boyutlarıyla Göç*, Editör: Rıdvan Şimşek, Akademisyen Kitapevi, Ankara.
- T.C. İçişleri Bakanlığı Göç İdaresi Başkanlığı, <https://goc.gov.tr> , 17 Eylül 2020.
- Taş, H. Y. Ve Özcan, S. (2013). “Türkiye’de İç Göçün Yoksulluğa Ve İstihdama Etkileri”. *International Conference On Eurasian Economies*, Oturum No: 2, ss. 289-298.
- Tekeli, İ. (2008). *Göç ve Ötesi*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Ankara.
- Ticari Hayat, Türkiye’nin Görsel Kaydı Depo Photos’ta, 2018, (Çevirimiçi), <http://www.ticarihayat.com.tr/haber/Turkiye-nin-gorsel-kaydi-Depo-Photos-ta/27818>, 21 Mayıs 2021.
- Toksoy, N. G., Zeybek, D., & Akdoğan, B. (2020). “Çerçeve” nin Ötesi: Mültecinin Görsel İmgesinde Kaybın Yokluğu. *Kültür Ve İletişim*, C:23, No:45, ss.185-210.
- Tolungüç, A. (Der.). (1985). "İlk Belgesel Fotoğraf Çalışması". C: 30, ss. 4-11.
- Toros, A. (2008), *Sorunlu Bölgelerde Göç*, Global Strateji Enstitüsü, Ankara.

Tunç, A. Ş, (2015) “Mülteci Davranışı Ve Toplumsal Etkileri: Türkiye’deki Suriyelilere İlişkin Bir Değerlendirme” ,*Tesam Akademi Dergisi*, C:2, No:2, ss.29-63.

Türk Dil Kurumu, <https://www.sozluk.gov.tr>, 22 Haziran 2019.

Türkoğlu, Oğuzhan: Mülteciler Ve Ulusal/Uluslararası Güvenlik, *Uludağ Üniversitesi İibf Dergisi*, No:2, ss.101-11.

Ulusal, D. (2018). Modern İran Sineması’nda Ayna Metaforunun Kullanımı, Using Of The Mirror Metaphor In Modern Iranian Cinema. *The Journal*, C:11, No: 58, ss. 783-789.

Ünal, M. (2012) , *Yaşamın Aynası Fotoğraf*, Espas Yayınları, İstanbul.

Vassaf, G. (2007), *Tarihi Yargılıyorum*, İletişim Yayınları, Ankara.

Wallerstein, I.(2011). *Dünya-Sistemleri Analizi Bir Giriş*, Bgst Yayınları, İstanbul.

Wolpert, Julian. (1965). Behavioral Aspects Of The Decision To Migrate. *Papers In Regional Science*, C: 15, No: 1, ss. 159-169.

Yalçın, C. (2004). *Göç Sosyolojisi*, Anı Yayıncılık, Ankara.

Yalçın, S. N. (2019). Toplumsal Belgesel Fotoğrafta, Fotoğrafçı ve Yabancılaşma, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi.

Yılmaz, B. (2015). Deklanşör Ve Tetik: Fotoğraf Sanatı Ve Ölüm. *Art-Sanat*, S:4, ss.137-147.

Yurdalan, Ö. (2018). *Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj*, Agora Kitaplığı, İstanbul.

Zelinsky, W. (1971). The Hypothesis Of The Mobility Transition. *Geographical Review*, No: 61, ss. 219-249.

Zipf, George Kingsley (1946). The P1p2/D Hypothesis: On The Intercity Movement Of Persons. *American Sociological Review*, C: 11, No: 6, ss. 677-686.



TABLÖLAR KAYNAKÇASI

IOM Uluslararası Göç Örgütü, Göç Terimleri Sözlüğü, 2019, İstanbul (Çevirimiçi)
http://www.goc.gov.tr/files/files/goc_terimleri_sozlugu.pdf , 14 Haziran 2019.

Lee, Köken ve Varış Faktörleri ile Göç Etmede Araya Giren Engeller (Çevirimiçi)
<https://rashidfaridi.com/2018/04/05/migration-theories-lees-push-pull-theory/amp/> ,
15 Haziran 2019.

GİGM, Türkiye’de Geçici Koruma Altında Yaşayan Suriyelilerin Yıllara Göre
Düzenlenmiş Sayı Grafiği, <https://www.goc.gov.tr/gecici-koruma5638> , 17 Eylül
2020.

GİGM, Suriyelilerin İllere Göre Dağılımı, , <https://www.goc.gov.tr/gecici-koruma5638>, 17 Eylül 2020.

GÖRSELLER KAYNAKÇASI

Arbeiter Fotografie, Ernst Thorman, 1929 Ağustos Sayısı Kapağı, 1929 (Çevirimiçi)

,<http://www.arbeiterfotografie.de/archiv/arbeiterfotograf/arbeiterfotograf.html>,

Erişim Tarihi: 20 Kasım 2020.

Arbeiter Fotografie, Ernst Thorman, Polis korumalı Nazi gösterisi, 1930 (Çevirimiçi),

<http://www.galeriearbeiterfotografie.com/galerie/ernsthormann/bild02.html> ,

Erişim Tarihi: 20 Kasım 2020.

Artsy, Eugene Smith Nurse Midwife, 1951

(Çevirimiçi)<https://www.artsy.net/artwork/w-eugene-smith-nurse-midwife> , Erişim

Tarihi: 3 Kasım 2020.

Demir, N. “Kan Donduran Fotoğraf”, Star Gazetesi, 2015 (Çevirimiçi)

<https://pbs.twimg.com/media/CN9nUe6UAAA5Ly2.jpg> , Erişim Tarihi: 1 Ocak

2021.

Fazal Sheikh, Desert Bloom, 2011 (Çevirimiçi),

<https://www.fazalsheikh.org/projects/desert-bloom.html> , Erişim Tarihi: 29 Ocak

2021.

Fazal Sheikh, Hadija and Her Father, , Somali Refugee Camp, Mandera, 1993

(Çevirimiçi) , <https://www.fazalsheikh.org/projects/portraits.html> , Erişim Tarihi:

29 Ocak 2021.

Fazal Sheikh, Lukelatabaru's Family, Kenya, 1994 (Çevirimiçi) ,

<https://www.fazalsheikh.org/projects/a-sense-of-common-ground.html> , Erişim

Tarihi: 29 Ocak 2021.

Gaia Dergi, Lewis Hine’in objektifinden 1900’lerin çocuk işçileri, (Çevirimiçi)

<https://gaiadergi.com/lewis-hinein-objektifinden-1900lerin-cocuk-iscileri/>, Erişim

Tarihi: 4 Ekim 2020.

Harel, D. (2016). Niépce–Bell or Turing: How to Test Odour Reproduction, (Çevirimiçi), https://www.researchgate.net/publication/301818272_Ni'epce-Bell_or_Turing_How_to_Test_Odor_Reproduction , Erişim Tarihi: 19 Eylül 2020.

James Nachtwey, An Orphanage For " İncurables", Romania, 1990 (Çevirimiçi) , <http://www.jamesnachtwey.com/jn/slides/g14.html> , Erişim Tarihi: 11 Kasım 2020.

John Stanmeyer, Fleeing Terror, Finding Refuge, 2017 (Çevirimiçi), <https://www.stanmeyer.com/fleeing-terror-finding-refuge> , Erişim Tarihi: 22 Aralık 2021.

Khan Academy, Jacob Riis, How the Other Half Lives, Knee-Pants at Forty-Five Cents a Dozen—A Ludlow Street Sweater's Shop, (Çevirimiçi) , <https://www.khanacademy.org/humanities/art-americas/us-art-19c/us-19c-arch-sculp-photo/a/jacob-riis-sweaters> , Erişim Tarihi: 20 Eylül 2020.

Lange, D. Migrant mother, 1936. In Library of Congress, (Çevirimiçi) , https://www.si.edu/object/nmah_1313354 , Erişim Tarihi: 4 Ekim 2020.

Lewis W. Hine for the National Child Labor Committee, Public domain, via Wikimedia Commons, (Çevirimiçi), https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Child_laborer.jpg , Erişim Tarihi: 4 Ekim 2020.

Living History Farm, Russell Lee, Çiftçi William Huravitch, Kuzey Dakota, 1937 (Çevirimiçi) , https://livinghistoryfarm.org/farminginthethe30s/water_14.html , Erişim Tarihi: 16 Kasım 2020.

Milliyet Gazetesi, Almanya'dan Türkiye'ye Kaçak Göç, 2018 (Çevirimiçi) <https://www.milliyet.com.tr/gundem/almanya-dan-turkiye-ye-kacak-goc-2646619> , Erişim Tarihi: 27 Ocak 2021.

MOMA, Jerome Liebling, Boy and Car, New York City, 1948 (Çevirimiçi) , <https://www.moma.org/collection/works/47306> , Erişim Tarihi: 17 Kasım 2020.

Mutual Art, Eugene Smith, Tomoko Uemura in her Bath, 1972 (Çevirimiçi),
<https://www.mutualart.com/Artwork/Tomoko-Uemura-in-her-Bath-/03109CA4FFE9C60E> , Erişim Tarihi: 3 Kasım 2020.

Photography-now.com, August Sander, Young Farmers, Köln, 1914 (Çevirimiçi) ,
<http://photography-now.com/exhibition/96962> , Erişim Tarihi: 10 Kasım 2020.

Photoion Photography School, Ross, (Çevirimiçi),
[https://www.photoion.co.uk/blog/camera-obscure/#iLightbox\[gallery7786\]/0](https://www.photoion.co.uk/blog/camera-obscure/#iLightbox[gallery7786]/0) ,
Erişim Tarihi: 18 Eylül 2020.

Post Seyyah, Tolga Sezgin, <http://www.postseyyah.com/spbgallery/cadir-kentler/> ,
29 Ocak 2021.

Smithsonian, Dorothea Lange, Migrant Mother, California, 1936 (Çevirimiçi) ,
https://www.si.edu/object/nmah_1313354 , Erişim Tarihi: 15 Kasım 2020.

The New York Public Library Digital Collections, Lewis Hine , A Group of
German Immigrants at Ellis Island, Ellis Island, 1926 (Çevirimiçi) ,
<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4e92-a3d9-e040-e00a18064a99/book?parent=b0a962f0-c608-012f-b422-58d385a7bc34#page/9/mode/2up> , Erişim Tarihi: 29 Ocak 2021.

The New York Public Library Digital Collections, Lewis Hine, Italian Immigrants
at Ellis Island, Ellis Island, 1905 (Çevirimiçi) ,
<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4e92-a3d9-e040-e00a18064a99/book?parent=b0a962f0-c608-012f-b422-58d385a7bc34#page/5/mode/2up> , Erişim Tarihi: 29 Ocak 2021.

The New York Public Library Digital Collections, Lewis Hine, Mother and Child,
Ellis Island, 1905 (Çevirimiçi) , <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4e92-a3d9-e040-e00a18064a99/book?parent=b0a962f0-c608-012f-b422-58d385a7bc34#page/17/mode/2up> , Erişim Tarihi: 29 Ocak 2021.

The Polygon, August Sander, Pastry Cook, Köln, 1928 (Çevirimiçi),
<https://thepolygon.ca/exhibition/antlitz-der-zeitface-of-the-time-august-sander/>,
Erişim Tarihi: 10 Kasım 2020.

Time, 30 of the Most Iconic and Influential Photos of All Time Colorized,
(Çevirimiçi), 1826, <https://time.com/4028250/100-influential-photos-colorized/> ,
Erişim Tarihi: 18 Eylül 2020.

Yücel, K. (2016) , Misafir, Can Yayınları, İstanbul.



