

**T. C.  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SOSYOLOJİ ANA BİLİM DALI  
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**AVRUPA'DAKİ TÜRK İŞÇİLERİN KÜLTÜREL  
KİMLİKLERİNİ KORUMADA FOTOĞRAFIN  
ROLÜ: BİR TOPLUMSAL HAFIZA ÇALIŞMASI**

**NEZİRE DEMİR  
15737014**

**TEZ DANIŞMANI  
Doç. Dr. ONUR GÜNEŞ AYAS**

**İSTANBUL  
2019**

**T.C.  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SOSYOLOJİ ANA BİLİM DALI  
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**AVRUPA'DAKİ TÜRK İŞÇİLERİN KÜLTÜREL  
KİMLİKLERİNİ KORUMADA FOTOĞRAFİN  
ROLÜ: BİR TOPLUMSAL HAFIZA ÇALIŞMASI**

**NEZİRE DEMİR  
15737014**

**TEZ DANIŞMANI  
Doç. Dr. ONUR GÜNEŞ AYAS**

**İSTANBUL  
2019**

T.C.  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SOSYOLOJİ ANA BİLİM DALI  
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

AVRUPA'DAKİ TÜRK İŞÇİLERİN KÜLTÜREL  
KİMLİKLERİNİ KORUMADA FOTOĞRAFİN  
ROLÜ: BİR TOPLUMSAL HAFIZA ÇALIŞMASI

NEZİRE DEMİR  
15737014

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih:

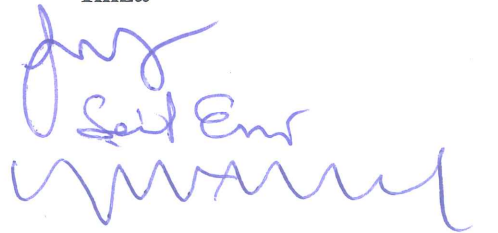
Tezin Savunulduğu Tarih: 06.05.2019

Tez Oy Birliği ile Başarılı Bulunmuştur

Unvan Ad Soyad

İmza

Tez Danışmanı : Doç. Dr. Onur Güneş Ayas  
Jüri Üyeleri : Doç. Dr. Şerif Esendemir  
: Prof. Dr. Yusuf Adıgüzel



İSTANBUL  
MAYIS 2019

## ÖZ

### AVRUPA'DAKİ TÜRK İŞÇİLERİN KÜLTÜREL KİMLİKLERİNİ KORUMADA FOTOĞRAFIN ROLÜ: BİR TOPLUMSAL HAFIZA ÇALIŞMASI Nezire Demir

Mayıs, 2019

Bu çalışma, göçmenlerin kültürel kimliklerini korumada fotoğrafın rolünü tartışmaya açmaktadır. Halbwachs ve Assmann'ın teorilerine göre kültürel kimliğin dayanak noktası toplumsal hafızadır. Birey, kim olduğu bilgisine grup tecrübesi ile ulaşır. Grupla aynı mekânı paylaştığı sürece hafıza kayıtları korunur. Hafıza mekânının dışına çıktığında ise hatırlama problemleri hale gelir. Bu durumun önüne geçmek için hatırlamayı destekleyen imgeler eşliğinde hafıza mekânları simüle edilir ve toplumsal hafızayla irtibat devam ettirilir. Çalışmada bu ana çerçeveden hareketle, fotoğrafın göçmenlerin toplumsal hafızalarını ve dolayısıyla kültürel kimliklerini korumadaki etkisi incelenmiştir. Tezin hipotezinin sınanması için ağırlıklı olarak literatür araştırması sonucu ulaşılan teorik ve ampirik çalışmalar kullanılmıştır. Ayrıca semiyotik okuma yöntemiyle desteklenen incelemede konu ile ilgili fotoğraflardan ve göçmen fotoğraflarına ilişkin çalışmalardan da faydalanılmıştır. Giddens'in modernleşme kuramında yerinden çıkarma-yeniden yerleştirme kavramından ilhamla, göçmen ve fotoğraf birer yerinden çıkarılma, göç ve fotoğraf destekli hafıza mekânlarının yaratılması ise bir yeniden yerleştirme aracı olarak değerlendirilmiştir. Değerlendirme sonunda fotoğrafın hatırlamayı destekleyici bir yönü olduğu ve bireylerin özdeşim kuracağı kültürel kimliklerin sunumuna aracılık ettiği görülmüştür. İlk kuşak göçmenler özellikle aile fotoğrafları ile kültürel kimliklerini besleyebilecekleri alternatif hafıza mekânları kurmuş, böylece grubun öz imgesini hatırlatan sembollerle simülatif bir memleket-ev inşa etmişlerdir. İlk iki kuşakta belirgin olan bu uygulamanın, üçüncü kuşakta göçmenin aidiyet duygusunun değişmesine paralel olarak değiştiği, memleket hatıralarının evdeki yerini göçmenlerin kendi fotoğraflarının aldığı görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** toplumsal hafıza, bellek, göçmen, fotoğraf, mekân

## **ABSTRACT**

### **THE ROLE OF PHOTOGRAPHY IN PROTECTING THE CULTURAL IDENTITY OF TURKISH WORKERS IN EUROPE: A SOCIAL MEMORY STUDY**

**Nezire Demir**

**May, 2019**

This study discusses the role of photography in protecting the cultural identity of immigrants. According to Halbwachs and Assmann's theories, the reference point of cultural identity is social memory. . The individual reaches the knowledge of who he is by means of group experience. Memory records are preserved as long as they share the same space with the group. When it goes out of memory space, remembering becomes problematic. In order to avoid it, memory spaces are simulated through the imagery which supports remembering and the connection with social memory is maintained. In this study, the effect of photography on preserving the social memories of immigrants and thus their cultural identity is examined. In order to test the hypothesis of the thesis, some theoretic and empirical studies, which gathered through literature studies, have been used. Besides, the studies supported by semiotic reading method and photographs related to the subject and migrant photographs were also stated. By the inspiration of displacement and repositioning conception in Giddens's modernization theory, the immigrant and photography have been evaluated as displacement; while the creation of migration and photo-supported memory spaces have been regarded as a repositioning instrument. At the end of the study it has been seen that, photography has a supportive effect on remembering and mediates the presentation of cultural identities in which individuals will be identified. The first generation of immigrants formed alternative memory spaces especially with family photographs, through which they would foster their cultural identity; thus they built a hometown-house with the simulative symbols reminding the own imagery of the group. This evident practice of the first two generations has changed in parallel with the change in the sense of belonging of the immigrant in the third generation, and it is seen that the migrants have their own photographs in the home.

**Key Words:** social memory, memory, migrant, photography, space.

## ÖN SÖZ

Sosyolojik düşünme sahasının her geçen gün genişlediği bir dönemde görsel sanatların toplumsal ilişkilerin mesajını yansıtmaya kabiliyetlerini okuma niyetiyle çıktığım bu yolculukta yolum göstergebilimle çakıştı. Değerli hocam Doç. Dr. Onur Güneş Ayas'ın rehberliğinde bu konuyu toplumsal hafıza çerçevesinde çalışmaya yöneldim. Hafıza konusunun mekân kavramıyla eşgüdümlü ilerleyişi göçmenlerin mekân değişimlerini incelemeyi cazip kıldı ve çalışma evrenini Avrupa'da çalışan Türk işçiler olarak belirledim. Araştırma süresince üzerinde çalışmak üzere topladığım göçmen fotoğraflarının kullanımıyla ilgili telif sorunlarıyla karşılaştım ve bu sorunları çözme imkânı bulamadığım için çalışmamın seyrini değiştirmek zorunda kaldım. Başlangıçta topladığım göçmen fotoğraflarını semiyotik yöntemlerle okuyup betimlemeyi ve görsel imgelerin kimliğin korunumu üzerindeki etkisini somut fotoğraflar üzerinden değerlendirmeyi amaçlamıştım. Telif sorunlarından dolayı bunu istediğim ölçüde yapamayınca tezimi, esasen, göçmen fotoğraflarının kültürel kimlik ve toplumsal hafıza çerçevesinde analiz edilmesine teorik çerçeve sağlayacak bir metne dönüştürmeye karar verdim. Sınırlı sayıda fotoğrafı analiz etme fırsatı bulabilsem de, Avrupa'daki Türk işçiler veya göçmenlerin görsel kültürü hakkında yapılmış daha önceki bazı ampirik çalışmalardan faydalanarak bu teorik çerçeveyi sınamaya çalıştım.

Yaklaşık iki yıl süren araştırma ve yazma aşamasında desteğini hiç esirgemeyen aileme, yazdığım metinleri okuyup eleştiren değerli arkadaşlarım Elif Otluoğlu, Umut Kısa, Betül Yavuz, Ali Sezer'e, kaynak arayışında yanımda olan değerli arkadaşlarım Gülnur Küçükakadağlı ve Zehra Çelik'e, tez çalışmalarım esnasında mesai sürelerinde gösterdiği anlayış için Kadem Genel Sekreteri Ayşe Burcu Şahin'e, hazırladığım metinler üzerinde titizlikle çalışarak dil konusunda becerilerimin gelişmesine destek olan Kadem Genel Başkanı Saliha Okur Gümrükçüoğlu hocama teşekkürü bir borç biliyorum.

Ayrıca göç temasındaki rehberliği ve eserleriyle ufuk açıcı olan Yusuf Adıgüzel hocama ve göçmenlerin yaşamları ve kültürel kimlikleri üzerinde fotoğrafın rolünü tartışmaya açan bu çalışmaya ilham kaynağı olan Sayın Gökhan Duman'a sağladığı fotoğraf desteğinden dolayı teşekkür ediyorum.

Ve bu çalışmayı öğrencilik hayatını tamamlayamadan aramızdan ayrılan can dostum Fatma Tutak'ın aziz hatırasına muhabbet ve özlemle ithaf ettiğimi söylemek isterim.

İstanbul; Mayıs, 2019

Nezire Demir



## İÇİNDEKİLER

<b>ÖZ</b> .....	<b>iii</b>
<b>ÖN SÖZ</b> .....	<b>v</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>vii</b>
<b>FOTOĞRAF LİSTESİ</b> .....	<b>ix</b>
<b>1. GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>2. HAFIZA ÇALIŞMALARI ve HATIRLAMA TEORİSİ</b> .....	<b>11</b>
2.1. Toplumsal Hafıza ve Kimliğin İnşası .....	13
2.2. Hafıza Biçimleri: Hatırlamak ve Unutmak .....	15
2.2.1. Özgün Bir Hatırlama Biçimi: Aile Hafızası.....	16
2.3. Hatırlama İmkânları .....	17
2.3.1. Hafıza Çerçevesi.....	17
2.3.2. Hafıza Mekânları.....	19
<b>3. HATIRLAMA ve İMGE İLİŞKİSİNDE FOTOĞRAFIN YERİ</b> .....	<b>24</b>
3.1. İmge ve Hafıza .....	24
3.1.1. Görme ve Hatırlama .....	24
3.1.2. İmge ve Anlam.....	26
3.2. Fotoğrafın Anlam Dünyasına Katkıları.....	29
3.2.1. Fotoğrafın İcadı ve Teknik Gelişmeler .....	29
3.2.2. Fotoğrafta Gerçeklik ve Temsil .....	30
3.2.3. Fotoğraf Okuma .....	34
3.3. Fotoğraf ve Hatırlama .....	41
3.3.1. Fotoğraf ile Hatırlama ve Unutma .....	41
3.3.2. Hatırlama Çerçevesi ve Fotoğraf Karesi .....	45
3.3.3. Fotoğraftaki Kimliğin Temsili .....	46

<b>4. GÖÇMEN İŞÇİLERDE TOPLUMSAL HAFIZANIN DÖNÜŞÜMÜ ve FOTOĞRAF</b> .....	<b>52</b>
3.1. Göç, Göçmen, Göçmen İşçi .....	52
4.1. Göçmen Mekânı .....	70
4.2.1. Fotoğraf-Mekân.....	73
4.2.2. Göçmen Evi ve Fotoğrafları.....	76
<b>5. SONUÇ ve DEĞERLENDİRME</b> .....	<b>93</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>97</b>
<b>ÖZ GEÇMİŞ</b> .....	<b>102</b>



## FOTOĞRAF LİSTESİ

<b>Fotoğraf 1:</b>	Dar Alanda Uzun Yürüyüşler .....	85
<b>Fotoğraf 2:</b>	Yerleşme .....	86
<b>Fotoğraf 3:</b>	Duvar .....	87
<b>Fotoğraf 4:</b>	Eve Özlem .....	88
<b>Fotoğraf 5:</b>	Göç Uykusu... ..	89
<b>Fotoğraf 6:</b>	Göçmen Ailesi .....	90
<b>Fotoğraf 7:</b>	Ayna ve Fotoğraf .....	91

## 1. GİRİŞ

İnsan toplulukları ile ilgili çalışmaları odağına alan sosyoloji, 21. yüzyıla gelindiğinde artık insanların nasıl topluluk olarak yaşayabileceği konusunda araştırmalara yönelmiştir. Zira değişen zaman ve mekân algısı yaşam biçimlerini dönüştürmüştür. Üretim biçimlerinin de rasyonelleştiği bu süreçte, ev ve iş yaşamının birbirinden ayrılması, aile ve mahalle gibi geleneksel birlikleri parçalamıştır. İş yaşamının özel alana doğru genişlemesiyle oluşan ilişkiler ve etkileşim biçimleri, görünürde geleneksel dönemde yaygın olan sosyal grupların yerlerini almış olsa da bireylerin sosyo-psikolojik ihtiyaçlarını karşılayamamıştır. Birey, kültürel kimliğini besleyecek çevrelerden uzak kalmış ve aidiyet duygusu belirsiz bir hal almıştır. Modern dönemde yaşanan gelişmelerin bireyin herhangi bir noktada kalıcı hale gelip kök salmasına imkân tanımaması bu belirsizliği derinleştirmiştir. Dolayısıyla birey uzağında kalsa da kendini ait hissettiği mekânla bağlantıda kalabileceği yollar aramaya koyulmuştur. Çünkü mekânsal bağ kimliğin beslendiği ana kaynaktır. Bu kaynak kesildiğinde kültürel kimlik tıpkı biyolojik varlığın beslenememesi sonucu hayatını kaybetmesi gibi bir yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Bu durum, sosyolojik anlamda krizlerin habercisidir, dolayısıyla her toplum için mümkün olduğunca ertelenir.

Birey ve grup, kültürel kimlik kanalıyla sürekli birbirini besleyen iki yapıdır. Bu iki yapının birbirinden uzaklaşması toplumsallaşma sürecini de sekteye uğratar. Bireyin grup yaşamından uzak kalması, grubun norm ve öğretilerinin zamanla bireydeki anlamını yitirmesine ve aidiyet duygusunun silikleşmesine sebep olur. Dolayısıyla bu süreçte bireyin kim olduğu bilgisi kesinliğini kaybeder.

Grup dışına çıkan bireyin aidiyet bağlarını koruyup koruyamaması, grup varlığının devamı açısından da bir hayat memmat meselesidir. Zira üyeleri dağılan bir grubun öz niteliği sona erer.

Bu çalışmada, modern zamanlarda bireylerin kültürel kimliklerini ve aidiyet bağlarını koruyan ve toplumsal birliklerin dağılmasını önleyen nitelikler, karşılıklı olarak hem bireyin hem de grubun var olma imkânı şeklinde betimlenmiştir.

Birey, grup dışındayken hatırlama davranışları ile aidiyet bağlarını canlı tutar. Hafıza kayıtlarının korunması adına geliştirilen çözüm yollarından biri imge kurulumlarıdır. İmge kurulumu, hafıza mekânı adı verilen, bireyin kültürel kimliğini kazandığı ilk etkileşim ağını grup dışında simüle<sup>1</sup> etmektir. Bu hipotezi değerlendirmek için göçmenlerle fotoğraf arasındaki ilişkinin incelenmesi uygun bir çalışma alanı olabilir. Çünkü grup dışındaki yaşamın en belirgin örneklerinden biri göçmen yaşamı, bireyin bu şartlarda kendine sağlayabileceği en yakın imge desteği ise fotoğraflardır.

Buradan yola çıkarak, bu çalışmada göçmenlerin kültürel kimliklerini korumada fotoğrafın rolü araştırma konusu haline getirilmiştir. 1961 yılı itibariyle Avrupa'ya çalışmaya giden Türk vatandaşların göç serüveninin fotoğraflardan nasıl okunabileceğine ilişkin bir teorik çerçeve sunmayı amaçlayan bu çalışma, fotoğrafın göçmenlerin kültürel kimliğini korumaya yönelik hatırlama pratiklerine doğrudan etkisini araştırması açısından, toplumsal hafıza ve kültürel kimlik alanında oluşan literatüre özgün bir katkı sunma iddiasındadır. Araştırmanın teorik arka planı Halbwachs ve Assmann'ın toplumsal hafıza teorileri ile semiyotik okuma yöntemleri çerçevesinde biçimlenmiştir.

Araştırma sürecinde toplumsal hafıza hakkında oluşan literatür ve göstergebilimsel yaklaşımla değerlendirilen fotoğraf çalışmaları taranmış ve fotoğrafın hafıza üzerindeki etkisine ilişkin ampirik çalışmalar ile teorik çerçeve kuvvetlendirilmiştir.

Bu çalışmada göçmenlerin kapalı mekân fotoğraflarını inceleyerek hayatlarında fotoğrafın yerini anlamlandırmayı planlamıştım. Konu ile ilgili belirlediğim ve üzerinde çalıştığım fotoğraf karelerini telif haklarına erişemediğim için doğrudan teze yansıtamadım. Bu durum tezin teorisinin sınanması açısından bir sınırlılığa sebep olmuştur. Tezde bu alanda yapılan ampirik çalışmalar ve incelenen fotoğrafların

---

<sup>1</sup> Jean Baudrillard, **Simülakr ve Simülasyon**, 6. bs. çev. Oğuz Adanır, (Ankara: Doğu- Batı Yayınları, 2011), 6.

izlenimlerine yer vererek görsel malzeme eksikliğini aşmaya çalıştım. Bununla birlikte fotoğrafın mesaj iletme kabiliyeti ile ilgili öne sürülen görüşler çerçevesinde hafıza mekânlarının dışında yaşayan insanların kültürel kimliklerini korumada fotoğrafın etkisine ilişkin teorik çerçeve anlamında tez bütünlüğünün korunduğunu düşünüyorum.

Literatür taramasında ortaya çıkan bulguları araştırma konusu özelinde tartışılmış, toplumsal hafıza ve mekân ilişkisi merkeze alınarak göçmenlerin kimliklerinde yaşadıkları dönüşümler değerlendirilmiştir.

Üç ana bölümden oluşan çalışmanın ilk bölümü hatırlama teorisini toplumsal boyutuyla incelemiş, ikincisi fotoğrafın teknik özellikleri ve kullanım alanlarının hatırlama davranışı üzerindeki etkilerini değerlendirmiş, üçüncüsü ise göçmenlerin kültürel kimliklerini korumada fotoğrafın rolünü konu edinmiş ve göçmenlerin kimlik dönüşümlerinin fotoğraflara nasıl yansıdığını betimlemeye çalışmıştır.

Tezin ilk bölümü, hafıza çalışmaları ve hatırlama teorisi konusuna ayrılmıştır. Hafızanın toplumsal yönünü vurgulayan Durkheim çizgisinden bir düşünür olan Halbwachs'ın *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi*<sup>2</sup> ve Assmann'ın *Kültürel Bellek*<sup>3</sup> adlı eserleri bu bölümün ana kaynaklarıdır. Connerton'ın *Toplumlar Nasıl Anımsar*<sup>4</sup> ve *Modernite Nasıl Unutturur*<sup>5</sup> eserleri ise toplumsal hafıza pratiklerine ilişkin bir düşünme şeması çizmeye yardım etti. Leyla Neyzi'nin *Nasıl Hatırlıyoruz*<sup>6</sup> adlı editöryal çalışması ise içinde göçlerin de bulunduğu farklı konular üzerinden Türkiye'de yapılan toplumsal hafıza çalışmalarına ulaşmamı sağladı ve sosyal kırılmaya sebep olan durumlar karşısında olan biteni nasıl okuyabileceğim konusunda rehberlik etti.

Hafıza çalışmalarının nöropsikolojik alandan sosyolojinin alanına doğru genişlemesi, Halbwachs<sup>7</sup> ve Assmann'ın<sup>8</sup> teorileriyle temellendirilmiştir. Hafızanın

---

<sup>2</sup> Maurice Halbwachs, **Hafızanın Toplumsal Çerçevesi**, çev. Büşra Uçar (Ankara: Heretik Yayınları, 2016).

<sup>3</sup> Jan Assmann, **Kültürel Bellek**, 2. bs. çev. Ayşe Tekin, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015).

<sup>4</sup> Paul Connerton, **Toplumlar Nasıl Anımsar**, 2. bs. çev. Alâeddin Şenel, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014).

<sup>5</sup> Paul Connerton, **Modernite Nasıl Unutturur**, 2. bs. çev. Kübra Kelebekoğlu (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2011).

<sup>6</sup> Leyla Neyzi, (ed.) **Nasıl Hatırlıyoruz?** 2. bs. (İstanbul: Türkiye İş Bankası, 2009),

<sup>7</sup> Halbwachs, **age**, 12, 16.

<sup>8</sup> Assmann, **age**, 26-28.

toplumsal niteliğine dikkat çeken bu iki sosyal bilimcinin çalışmalarından hareketle, hatırlamanın zaman ve mekânda bütünleşme hissi veren, toplumsal bağları kuvvetlendiren, kültürel aktarımın devamlılığını sağlayan ve bireyin gruba aidiyetini besleyen güçlü bir imkân olduğunu söylemek mümkündür.

Hafıza, toplumsal niteliği ile kültürel kimliğin inşasında etkindir. Birey, hatırlama yolu ile grubun öz imgesine erişir. Bu erişim ona aynı zamanda yaşamsal ideallerini gösterir ve onlara nasıl ulaşacağına dair bir ufuk çizer. Geçmiş ve geleceğin bilgisi, bireyin kimliğinde somutlaşmıştır. Birey ait olduğu grubun dışına çıkmadığı sürece kültürel kimliği toplumsal hafızanın uyarıcıları ile beslenmeye devam eder. Grup dışına çıktığında ise unutkanlığın önüne geçmek ve kimliğini korumak adına farklı hatırlama stratejileri benimsemesi gerekir. Zira her otorite grubu kendi hafıza kaydını görünür kılarak yönetilenlere nüfuz etmek ister. Otorite gruplarına doğrudan mensup olmayan misafir, sığınmacı, göçmen gibi alt grupların kültürel belleği bu süreçte silinme tehlikesi ile karşı karşıya kalır.

Otorite grupları ve bireylerin hatırlama biçimleri arasında kalan aile hafızası bu noktada alt grupların belleğini koruyan bir imkân sunar. Toplumsal ve özel alandan aynı anda beslenen aile hafızası bir çeşit karşı-bellek gibi çalışır. Mukim olduğu ev sayesinde kendine özgü bir mahremiyete sahip olan bu hafıza biçimi, kendi içinde bir birlik haline ulaşarak toplumsal hafızanın belirlediği şartların üzerine çıkar. Ev, Halbwachs'ın kavramsallaştırmasıyla hatıralarının korunduğu ve nasıl hatırlanacağına ilişkin bir çeşit hatırlama çerçevesi sunar.<sup>9</sup> Assmann'da benzer yaklaşım hafızayı mekâna dayandırır.<sup>10</sup> Zira hatırlama bir kayıt yerini gerektirir, nereden hatırlıyorsun sorusunun cevabı her zaman bir yer'e tekabül eder. Bu anlamda hatırlama çerçeveleri ve hafıza mekânları birbirini besleyen aynı zamanda kültürel kimliği destekleyen imkânlardır. Bu anlamda geleneksel ve modern döneme ait mekânların hangi yapıları merkeze alarak şekillendiği ve yaşanan dönüşümlerin toplumsal hafızayı nasıl etkilediği bölümde detaylı olarak incelenmiştir.

---

<sup>9</sup> Halbwachs, *age*, 18-19.

<sup>10</sup> Assmann, *age*, 47.

İkinci bölümde, hatırlama ve imge ilişkisinde fotoğrafın yeri ile ilgili değerlendirmeler bulunmaktadır. Öncelikle imge ve hafıza arasındaki kuvvetli bağa dikkat çekilmiş ve görme duyusunun hafızadaki rolü üzerinde durulmuştur.

Barthes'ın göstergeler üzerine yaptığı çalışmalar bu bölüm için oldukça verimli kaynaklardır. *Göstergebilimsel Serüven*<sup>11</sup> eseri imgelerin anlamlandırma sürecini, *Camera Lucida*<sup>12</sup> fotoğrafın mesajını okumak adına nitelikli bilgiler sunar. Benzer şekilde Sontag'ın *Fotoğraf Üzerine*<sup>13</sup> ve *Başkalarının Acılarına Bakmak*<sup>14</sup> eserleri büyük ölçüde fotoğrafları nasıl yorumlayabileceğime ışık tutmuştur. Bununla birlikte Berger, *Bir Fotoğrafı Anlamak*<sup>15</sup> eseriyle fotoğraf okuma alanında pratik tecrübelere ulaşmamı sağlamıştır.

Fotoğrafın sosyal bilimlerdeki rolünün Türkiye'de yapılan çalışmalara da yansıdığını gösteren *Bellek İzleri*<sup>16</sup> Gamze Toksoy'un, *Fotoğrafın İmgeleri*<sup>17</sup> Koray Değirmenci'nin, *Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji*<sup>18</sup> ise Serkan Dora'nın kültürel kimlik ve görsel imgeler arasında ilişki kurmamı destekleyen ve araştırma alanım konusunda beni yüreklendiren değerli çalışmalar arasındadır.

Hafızanın temel birimi olan imgeler, kendilerine özgü bir dile ve söylem kabiliyetine sahiptir. Sözcüklerin dile sağladığı konuşma yetisi gibi imgeler de hafıza için bir hatırlama aracıdır. İmgeler, ortak kültüre katılarak grubu inşa eder ve kimliği pekiştirir. Toplumsal hafıza, imgeleri nasıl kodlarsa imgeler o çerçevede anlam üretir. Sabit bir karşılıkları yoktur. Hafızayı uyaran ve yapılandıran imge her zaman ikiyüzlüdür, hatırlatıcı ve unutturucu olabilir. Bu anlamda en belirgin ve yaygın olan biçimi fotoğraftır.

Fotoğrafın icadı, rasyonel düşünme biçimi ve pozitivist anlayışın belirginlik kazandığı 19. yüzyılda, geleneksel kalıplarının kırılması ile ortaya çıkan kesinlik ihtiyacının karşılanmaya çalışıldığı bir zamana denk gelmiştir. Resim sanatının yerine

---

<sup>11</sup> Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, 8. bs. çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016).

<sup>12</sup> Roland Barthes, *Camera Lucida*, çev. Reha Akçakaya (İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2011).

<sup>13</sup> Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, çev. Osman Akinhay (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011).

<sup>14</sup> Susan Sontag, *Başkalarının Acılarına Bakmak*, çev. Osman Akinhay (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004).

<sup>15</sup> John Berger, *Bir Fotoğrafı Anlamak*, çev. Beril Eyüboğlu (İstanbul: Metis Yayınları, 2015).

<sup>16</sup> Gamze Toksoy (ed.), *Bellek İzleri*, (İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2012).

<sup>17</sup> Koray Değirmenci, *Fotoğrafın İmgeleri* (İstanbul: Doğu Kitabevi, 2016).

<sup>18</sup> Serkan Dora, *Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji*, (İstanbul: Babil Yayıncılık, 2003).

gececeğinden endişe edilen fotoğraf için ana tema kusursuz bir estetik yakalanmasından çok en gerçek görüntüye en kısa sürede ulaşılmasıdır.<sup>19</sup> Gerçekliğin imgeye dönüşmeye başladığı bu çağda fotoğraf, dönüşümü en hızlı yakalayan araç olmuştur. Barthes<sup>20</sup> ve Sontag'ın<sup>21</sup> fotoğrafik imgenin doğrudan gerçeği yansıttığı savı da bu görüşü desteklemektedir. Bu konudaki bir diğer görüş ise fotoğrafın nesnelere bir izdüşümü değil bir temsili olduğu yönündedir. Bu görüşe göre fotoğrafik imge nesnesinin hayali ve gerçeği arasında salınım halinde olan bir temsilidir. Fotoğraf nesnelere ontik algılanma biçimlerini etkiler: ölüyü canlı, canlıyı ölü kılabilir. Barthes'ın deyişiyle 'o vardı' diye seslenebildiği gibi bir diğer açıdan o ölecek diye fısıldar.

Fotoğrafın mesajı ile ilgili bütün değerlendirmeler, tıpkı imgeler gibi esnek bir anlamlandırma sürecinde karşılık bulduğu konusunda hemfikirdir. Fotoğraf, içinde bulunduğu bağlama göre bir anlam kazanır. Söylem ve ideolojik yaklaşımlar da bu süreçte etkindir. Alt yazı ve anlatıcı ile belli bir mesaj iletse de fotoğrafın anlamı farklı şartlarda yenilenmeye açıktır. Bu yönüyle fotoğraf, göndergesi sabit olmayan bir boş gösteren niteliği taşır.

Assmann, hatırlamayı göstergeleştirmeye dayandırmıştır.<sup>22</sup> İmgeler, belli çerçevelerden bakıldığında fragmanlar halinde yüzeye çıkarak hatırlamayı gerçekleştirir. Fotoğraf kareleri de benzer şekilde hatırlama sürecini destekler. Hangi anıları öne çıkaracağı, fotoğrafın söylem alanını belirleyen yetkeye bağlıdır. Bazı anılara ışık tutarken bazılarının üstünü örtebilir. Fotoğraf gerçeğin bir kesitidir, eklemlendiği bağlama göre farklı bir ileti yüklenebilir. Aynı zamanda hatırlamayı engelleyen bir karşı bellek aracına da dönüşebilir. Geçmişe sünger çeken bir eşik gibi işlev görebilir. Bu yönüyle hatırlama çerçevelerine doğrudan benzerlik arz eder. Belli bir açıyla gerçeğin içinden çekilen bir parça olarak kısmen bir anıyı zamanın akışında sabitlerken o parçanın ait olduğu bütünü unutturabilir.

Fotoğrafın varlığı, kimliğe güçlü bir çağrıdır. İdeolojik arka planından çok mimesis etkisiyle kendisine bakan öznenin, sunduğu imgeyle özdeşim kurmasını sağlar. Fotoğrafik imge ve özne arasında kurulan bir kanalla kültürel aktarım sağlanır

<sup>19</sup> Juliet Hacking, **Fotoğrafın Tüm Öyküsü**, çev. Abbas Bozkurt (İstanbul: Hayalperest, 2015), 10-11.

<sup>20</sup> Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**, 50.

<sup>21</sup> Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, 214.

<sup>22</sup> Assmann, **age**, 85.

ve kimlik inşa edilir. İmgelerin fotoğraf yoluyla çoğalıp yaygınlaşması kimliklerin çeşitlenmesine sebep olur. Bu süreçte kimlik edinme bir çeşit kültürel mirası devralmaktan çıkar ve bireylerin özdeşim kurmak istedikleri imgeyi seçebildikleri bir tercihe dönüşür. İmgenin çift yüzlü niteliği gereği fotoğraf da bir kimliği inşa ederken birçok kimliği unutturuyor olabilir. Bireysel hafıza noktasında esnek bir işlevi olan fotoğraflar, toplulukları yansıttıkları karelerde daha belirgin bir anlam aktarma gücüne erişir. Her fotoğraf karesi misafir ettiği imgenin bir zaman diliminde var olduğunu söyler, topluluk fotoğraflarında ise bu mesaj aidiyet bağlarıyla birlikte sunulur.

Aile fotoğrafları, ailenin kendine özgü hafıza örgüsü ve hatırlama biçimlerinin sunumudur. Her ailenin kökten uca bir hayat ağacı gibi geçmişten geleceğe geçirdiği zamanı ve mensubiyetlerini tasvir eden bir albümü vardır. Albüm, ailenin modern zamanlarda yaşadığı çözülme sonrası ona birlik halini hatırlatan yegâne imkân olarak kalmıştır. Bu yönüyle albüm, aile bütünlüğünün temsili bir devamıdır. Albüm eşliğinde sunum yapan her anlatıcı ile albümün hikâyesi değişik bir akış kazansa da dinleyen herkesin belleğinde bir anlam bütünlüğü sağlanır. Başka bir açıdan değerlendirildiğinde ise sabitlenen görüntüler, aile mahremiyetinin dışına taşarak özel ve kamusal alan farkını düzleştirir. Aile albümleri, olaylara doğrudan tanıklık eden bireylerin hafızalarından beslenen iletişimsel bellek ile hafıza kayıtlarının nesilden nesle aktarıldığı kültürel belleğe aynı anda hizmet edebilir.

Tezin üçüncü ve son bölümünde ise bu noktaya kadar gelen hatırlama davranışı ve fotoğrafın bu konudaki etkinliği ile ilgili bütün teoriler, *Göçmen İşçilerde Toplumsal Hafızanın Dönüşümü ve Fotoğraf* başlığı altında geliştirilen özel bir alanda tartışmaya açılmıştır. Göç ve göçmen kavramlarının irdelendiği bu bölümde, fotoğrafın bir mekânı kişiselleştirme üzerindeki etkisi ve bu yolla kültürel kimliği koruma çabası arasında anlamlı bir ilişki olup olmadığı araştırılmıştır.

Tezin araştırma sorusuyla yüzleştiğim bu bölümde Berger ve Mohr'un *Yedinci Adam*'i<sup>23</sup> ile Gökhan Duman'ın *Göçüp Kalanlar*<sup>24</sup> ve *11. Peron*<sup>25</sup> eserleri teze doğrudan veri sağlamıştır. Bu çalışmadan önce göçmen fotoğraflarının sosyal bilimlere kazandırılmış olması yönümü belirlememi ciddi anlamda kolaylaştırmıştır.

<sup>23</sup> John Berger, Jean Mohr, *Yedinci Adam*, 3. bs. çev. Cevat Çapan (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011).

<sup>24</sup> Gökhan Duman, *Göçüp Kalanlar*. (İstanbul: Diasporatürk, 2016).

<sup>25</sup> Gökhan Duman, *11. Peron* (İstanbul: Vadi, 2018).

Bununla birlikte bu çalışma, toplumsal hafıza alanında fotoğrafik imgenin değişen etkisini araştırması ve göçmenlerin hatırlama davranışlarının ne ölçüde fotoğrafik imgeler ile desteklendiğini sorunsallaştırması açısından literatürde özgün bir alan açma amacını taşımaktadır. Tezde, hatırlamayı mekâna dayandırma yönüyle Assmann'dan ve Nora'dan<sup>26</sup> beslenirken mekân açma kavramını Lefebvre'nin *Mekânın Üretimi*<sup>27</sup> eserinden aldığım ilhamla şekillendirdim ve göçmenlerin memleketlerinin dışında kendilerine nasıl alan açtıklarını ve yaşam mahallerini nasıl kurguladıklarını inceledim. Özellikle ilk iki kuşak göçmenlerin memleket simülasyonu ile kurdukların özel alanların kendilerini gurbete hazırlayan birer koza işlevi gördüğüne işaret ederek tezin ana temasını belirgin kılmaya çalıştım. Türkçe kaynaklarda yer alan Depeli'nin "*Almanyalı Türklerde Evlilik Törenlerinin Dönüşümü: Kültürel Bellek, Aidiyet, Kimlik*"<sup>28</sup> adlı doktora tezi ile "*Görsellik ve Kültürel Bellek İlişkisi: Göçmenin Evi*"<sup>29</sup> ve "*Direnen Fotoğraflar: Türkiye'de Toplumsal Belleğin İkonlaşmış İmgeleri*"<sup>30</sup> araştırma evrenleri farklı olmakla birlikte fotoğrafın toplumsal hafıza üzerindeki yeri ile ilgili saha çalışmalarını da kapsayan özgün eserlerdir. Benzer şekilde Erkonan'ın "*Aile Fotoğrafları: Aile Belleğinin Kurgulanmasında Fotoğrafın Rolünü Etnografik Yöntemle İncelemek*"<sup>31</sup> adlı makalesi de sahadan sağladığı ampirik verilerle bu çalışmanın teorik yönünün sınanmasında destekleyici olmuştur. Göçün var edici bir hareket olduğuna dikkat çekerek açılan tartışma, farklı kültürlerin karşılaşmalarının bir krize dönüşmesini 19. yüzyılda yaşanan toplumsal değişimlere dayandırır. Dünya savaşlarının sebep olduğu dehşet ve yıkımlar, imparatorluklar sonrası yükselen ulus devlet yapılanmasının çizdiği keskin sınırlar, zenginlik kaynağının topraktan paraya geçmesi gibi büyük dönüşümler, bireyler için bir yere ait olma ya da bir yerden başka bir yere hareket etmenin anlamını büyük ölçüde değiştirmiştir.

Kimliğini karşıtlıklar üzerinden inşa edebilen Avrupa, yüzyıllardır çeşitli bahanelerle kıtadan tasfiye etmeye çalıştığı ötekini 20. yüzyıla gelindiğinde ekonomik

---

<sup>26</sup> Pierre Nora, **Hafıza Mekânları**, çev. Mehmet Emin Özcan (Ankara: Dost Kitabevi, 2006).

<sup>27</sup> Henri Lefebvre, **Mekânın Üretimi**, çev. Işık Ergüden (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014),

<sup>28</sup> Gülsüm Depeli, "Almanyalı Türklerde Evlilik Törenlerinin Dönüşümü: Kültürel Bellek, Aidiyet, Kimlik" (Doktora Tezi, AÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009).

<sup>29</sup> Gülsüm Depeli, "Görsellik ve Kültürel Bellek İlişkisi: Göçmenin Evi", **Kültür ve İletişim Dergisi**, c. 13, s. 2 (2010).

<sup>30</sup> Gülsüm Depeli, "Direnen Fotoğraflar: Türkiye'de Toplumsal Belleğin İkonlaşmış İmgeleri" **Kültür ve İletişim Dergisi**, c. 17, s. 2 (2014).

<sup>31</sup> Şahika Erkonan, "Aile Fotoğrafları: Aile Belleğinin Kurgulanmasında Fotoğrafın Rolünü Etnografik Yöntemle İncelemek", **Moment Dergi**, c. 1, s. 2 (2014).

sebeplerle geri çağırılmak zorunda kalmıştır. Göçmen, genellikle yerli halkın yapmak istemediği işleri yapacak ucuz bir iş kaynağıdır. Doğu Avrupa'dan, Türkiye'den ve Ortadoğu'dan kıta Avrupası'na işçi olarak giden göçmenler bir süre iş ve işçi yurdu arasında yaşadılar, daha sonra, ailelerinin yanlarına gelmesiyle göçmen toplulukları sosyal bir nitelik kazanmaya başladı. Farklı kültürlerin karşılaşması sonucu yaşanan karmaşada, uyum sorumluluğu yalnızca göçmenlere verilmiş, fakat aile birleşimleri ile sağlanan bütünlük hali göçmenlerin buldukları ülkelerde kültürel bir tabaka olarak da var olmalarının önünü açmıştır. Yalnızken gettolarda birikerek sosyal anlamda bir kördüğümüne dönüşen göçmenler, aileleriyle evlerde yaşamaya başladıkça yerli halkla benzer bir yaşam biçimi benimsemişlerdir.

Göçmenler için evleri memleketleri gibidir. Evin kapısı onların gurbetten çıkıp memleketlerine girdikleri eşiktir. Bu anlamda göçmen evi memleketteki eve göre çok daha yoğun şekilde kültürel sembollerin görünürlük kazandığı bir alandır. Kendine ait bir mekân edinme ya da uzamda kendine yer açma kozmik bir eğilimin yansımasıdır. Modern zamanlarda nüfusun çoğu anayurdunun dışında olsa da ev kurma ve evinde yaşama duygusu hala belirgin bir ihtiyaçtır. Ev, geçmişi ve kimliği ifade ederken iş yeri şimdiye, evrensel ve rasyonel olana odaklanır. Evler tıpkı fotoğraf kareleri gibi birer hatırlama çerçevesidir. Modern anlayışla şekillenen evlerde geçmiş hatıralar birebir korunamadığında simüle edilirler. Bu simülasyon yöntemlerinden biri de fotoğraftır. Fotoğraflar, yeni bir çerçevede kadim bir kimliği yaşatmaya devam edebilir.

Fotoğraf, boşlukta mekân oluşturmak için gerekli sınır duygusunu verir. Göçmen evlerinde sıklıkla rastlanılan aile fotoğrafları aslında dışarıdan içeriye doğru örülen bir kozadır. Giddens'in modern sosyoloji literatürüne kazandırdığı yerinden çıkarma-yeniden yerleştirme kavramında olduğu gibi zamanın akışından kırdığı bir kesiti farklı bir alanda mekânın inşasına katabilir. Aynı zamanda hareket halinde yaşayan göçmenlerin kaybolmasını önleyen bir zemin olarak işlev görür. Bu anlamda fotoğrafın inşacı bir temsil aracı olduğunu düşünmek mümkündür. Yeni bir dünya kurmaya yarayan, söylem üretme ve yaşam biçimi belirleme gibi etkinliklere imza atan fotoğrafın bir mekândaki varlığı kadar nasıl sunulduğu da mesajı üzerinde belirleyicidir.

Bölüm sonunda incelenen örnek göçmen fotoğraflarından da görülebileceği gibi göçmen evlerinde görünür olan duvar halıları, Türk bayrakları ve diğer etnik sembollere eşlik eden fotoğraflar farklı zamanlarda dondurulmuş anıları tek bir âna taşır. Kültürel kimliğin uzantısı olan imgeler baktıkça geri döner. Bu yönüyle kimliğe çağırın fotoğraflar, yabancıların görüntülerinden farklıdır; bu karelerde imge ve ona bakan arasında bir bakışma oluşur. Bu bakışma, geçmişi şimdi ile buluşturur ve sonsuz bir şimdiki zaman yaratılmasına destek olur. Ayrıca fotoğraf, kendisine bakan tarafı yersizlik ve zamansızlık hissinden kurtararak ona sabit bir zemin kazandırır. Avrupa'ya giden ilk kuşaklar için fotoğrafların memleketinin dışında bir hayat kurmak zorunda olan göçmenler için yeni bir hafıza mekânı açtığı hipotezinden hareketle ancak kültürel belleği görsel imgelerle canlı tutarak hafıza mekânlarının dışında aidiyet bağı korunabileceği düşüncesi öne çıkmaktadır. Çalışmamız özellikle memleket anıları hafızasında yer etmiş ve sonradan ait olmadığı bir mekânı benimsemek zorunda kalmış göçmenlerin fotoğraf kullanımlarına odaklanmıştır. Fotoğraf ve hafıza ilişkisi üzerine yapılmış ampirik çalışmalar da fotoğrafik imgenin ailenin söylemsel alanını desteklediği, oluşan imgelem alanının kimliklere çağrıda bulunduğu ve ait olduğu grupla bağlantıyı pekiştirdiğine ilişkin veriler sunarak tezimizi kuvvetlendirmektedir.

Teorik ya da ampirik düzeyde faydalandığım çalışmalardan farklı olarak bu çalışmada hatırlama davranışının toplumsallığı ve fotoğrafik imgenin toplumsal hafıza üzerindeki etkisini birlikte değerlendirdim. Belirlediğim teorik çerçeve bağlamında tarihsel eşzamanlılığını da gözeterek seçtiğim göçmen ve fotoğraf ilişkisini kültürel kimliklerin devamlılığını incelemek üzere ele aldım. Bu yönüyle hatırlama teorisi ile başlayan çalışma, fotoğrafik imgelerin anlam üretme ve aktarma kabiliyetini tartışmaya açarak devam etmiş ve Giddens'in özgün yerinden çıkarılma-yeniden yerleştirme kavramından<sup>32</sup> esinlenerek göçmeni ve fotoğrafı birer yerinden çıkarılma nesnesi ve göçü yeniden yerleştirme mekanizması olarak incelenmesiyle tamamlanmıştır. Bu çalışma, hatırlama-mekân ilişkisi değerlendirilirken fotoğrafik imge desteğinin rolünü tartışmaya açması yönüyle alana özgün bir katkı sunma niyetindedir.

---

<sup>32</sup> Anthony Giddens, *Modernliğin Sonuçları*, çev. Ersin Kuşdil (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1994) 26-33.

## 2. HAFIZA ÇALIŞMALARI ve HATIRLAMA TEORİSİ

Hafıza, 20. yüzyılın başında psikolojinin konusu iken yüzyılın sonuna doğru toplumsal hafızaya odaklı konuları içerecek şekilde sosyolojinin alanına doğru genişlemiştir. Bu alanda yapılan çalışmalara göre hafızanın; nörolojik ve bireysel niteliklerinden çok, sosyolojik ve etkileşimsel nitelikleri öne çıkmaktadır.

20. yüzyılda yaşanan köklü toplumsal değişimler unutma korkusunu da beraberinde getirmiştir. Büyük yıkımlar yaşanmış ve toplumsal kurumların yeniden inşası kaçınılmaz hale gelmiştir. Bu açıdan hafıza kayıtları, yenilenme sürecinin başat yapı taşı olmuştur. Önce geçmişle kopan bağı yeniden kurmuş, unutma ve kaybolma korkusunun önüne geçmiştir; sonra kurduğu bu bağ ile edindiği verileri toplumsal inşa sürecine katmıştır. Bu anlamda hafıza çalışmalarının sosyoloji alanında karmaşık bir alanı düzene kavuşturduğunu söylemek mümkündür.

İnsan zihni hatırlama davranışı ile zamanı kendi sürekliliği içinde kavrar. Geçmişten bugüne, bugünden geleceğe akış, bilincin bu geçişleri fark etmesi ile mümkün hale gelir. Fakat bilinç akışı, boşlukta sürtünmesiz yol alan bir yıldızın kayışından farklıdır. İkisi de zamanda akar fakat bilinç, kendi akışı üzerinde bazı tercihlerde bulunabilir.

Bilincin tercih yetisi üzerinde etkili olan şeylerden biri hafızadır. Toplumsal hafıza alanındaki çalışmalarıyla öne çıkan Halbwachs'a göre hafızaya biriken görüntüler bilinç onlara yöneldikçe varlık kazanır.<sup>33</sup> Bugünden yansıyan ışık geçmişteki benzer sahneleri aydınlatır. Böylece geçmiş ve şimdi, hatırlama ekseninde birleşir. Zamanın akışında yaşanan bu bütünleşme hissi toplumsal bağları kuvvetlendirir ve kültürel aktarımı destekler. Geçmişle birleşmeyen anlar ise yabancı kalır ve ötelenir.

---

<sup>33</sup> Halbwachs, *age*, 235.

Halbwachs, hatırlama ve konuşma yetilerini kıyaslayarak hatırlamanın da dil gibi sosyalleşme sürecinde kazanılan toplumsal bir davranış olduğunu vurgular.<sup>34</sup> Dil bir yapı olarak bireyi önceler ve onun bilincine akar. Fakat konuşma, dağarcıktaki sözcüklerin seçkisiyle oluşur. Hatırlama benzer şekilde bireyde açığa çıksa da zaman içinde bilinçte iz bırakan görüntülerin farklı dizgelerde görünürlük kazanmasıyla gerçekleşir.

Çağdaş sosyolojik anlayışlar, bütüncül yapılar ve üst anlatıların geçerliğini sorunsallaştırırken bu kavramlardan sonra oluşan boşluğu nasıl dolduracakları sorusuyla karşı karşıya kalmışlardır. Bellek nesnelere bu süreçte önemli bir işlev üstlenir. Çünkü bir yerden gelmeye dayalı kökensel, ontolojik ve kültürel bir kimlik sunan üst anlatının sağladığı tarihsellik duygusunu ikame ederler. Bellek nesnelere, anlatı biçimlerinden farklı olarak çizgisel ve bütünsel değil eklektik bir yapılanma ile hafızayı uyarır. Bu kolaj, geçmişle temas yolları arayan birey için çok seçenekli kombinasyonlar içerir. Genişleyen teknik imkânlar bu paramparça olmuş anı deryasını olduğu gibi kaydedebilir. Bellek dışındaki teknolojik kayıt birimleri, insan kapasitesinin çok üstünde veri saklayabilir. Fakat gerekli bilginin ne zaman ve nasıl geri çağrılacağı hala bireysel yetkinlik alanındadır.

Büyük anlatıların gözden düşmesiyle postmodern dönemde yeniden masaya yatırılan kimlik, aidiyet, gelenek, tarih, kültür, kurgu ve gerçek gibi kavramların bellekten doğuyor olması toplumsal hafıza çalışmalarına güncellik kazandırmıştır.<sup>35</sup> Pratik anlamda ise Avrupa'nın II. Dünya Savaşı sonrasında Holokost'la yüzleşmesine sebep olan sözlü tarih çalışmaları bu sürecin fitilini ateşlemiş, tarih yazımına yeni bir soluk getirmiştir.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> **age**, 346.

<sup>35</sup> Rabia Özgül Kılınçarslan, "Günümüz Sanatında Zaman ve Bellek Kavramlarının Görsel Açılımları", <http://www.e-skop.com/skopbulten/tezler-gunumuz-sanatinda-zaman-ve-bellek-kavramlarinin-gorsel-acilimleri/1246> [04.12.2016].

<sup>36</sup> Leyla Neyzi, (ed.), **age**, 2.

## 1.1. Toplumsal Hafıza ve Kimliğin İnşası

Toplum kavramının ana vurgusu birlik ve süreklilik üzerindedir. Toplumlara bir arada kılan en sağlam bağ, geçmişte de bir arada olduklarını bilmeleridir. Bu bilgiye hatırlama yolu ile ulaşılır. Hafıza, toplumsal bağları zaman ekseninde kuran kültürel bir inşa aracıdır. Bu araç, bir toplumdaki bireylere nereden geldiklerine dair anlatıyı sunar ve yaşam ideallerine dair belli bir ufuk çizer. Ayrıca zamanın yıkıcı etkisine karşı grubun öz niteliğini koruyarak dağılmasını engeller ve topluma bütüncül bir yapı kazandırır. Diğer açıdan hafıza kayıtları da toplumun bütüncül yapısı tarafından muhafaza edilir. Bu anlamda hafıza kayıtları ve toplumsal yapı birbirini var eder ve korur.

Hatırlama hem grubun kurucu unsurudur hem de bir gruba mensubiyeti ifade eder. Hatırlamak, (re-member) aidiyetini hatırlamaktır. Birey bu yolla toplumsal rolünü benimser ve kimlik bilincine erişir. Bu süreçte bireyin kimlerle, nerede, hangi inanç ve pratikleri paylaştığı belirleyici olmaktadır. Olick'e göre bir zaman dilimini aynı grup içinde tecrübe eden birimler anlamında kuşaklar, nesnel özelliklerden çok yaşadıkları olayların ortak belleklerinde yer etmesiyle birlik duygusuna erişirler.<sup>37</sup> Kuşak olmak, örtüşen tecrübeler üzerinden birbirine çok yakın bir dil kullanmayı da beraberinde getirir. Bu durum grup niteliğini artırırken ötekine karşı belirgin sınırlar çizilmesine sebep olur.

Çalışmalarında hatırlamanın toplumsal niteliğine dikkat çeken Halbwachs, kimlik inşasının da toplumsallığını savunmaktadır. Durkheim çizgisinden beslenen düşünür, bireyin kültürel kimlik kazandığı ve aidiyet bağı kurduğu toplumun etkisine vurgu yapar. Ona göre birey, sosyalizasyon süreci boyunca yaşadığı toplumun içinde yoğunlaşarak onlardan biri olur.<sup>38</sup> Dolayısıyla kendini, toplumun aynasına bakarak tanımlar ve tanımlar.

Lacan, ayna metaforunu, bireysel kimliğin toplumsal dolayısıyla inşa edildiğini temellendirmek için kullanır. Tura'ya göre Lacan, açıkça bireysel kimliğin başkaları tarafından tanımlandığını belirtir.<sup>39</sup> Ona göre birey, içinde yaşadığı sosyal grupla

---

<sup>37</sup> Jeffrey K. Olick, "Kolektif Bellek: İki Farklı Kültür" **Moment Dergi, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi**, c. 1, s. 2 (2014): 190.

<sup>38</sup> Halbwachs, *age*, 358.

<sup>39</sup> Saffet Murat Tura, **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz** (İstanbul: Pusula, 2004), 80.

teması ölçüsünde kendilik bilincine ulaşır. Bilinç bu noktada muhatabını fark ettikçe ‘o ben değilim, o halde bir ben var’ ayrışması ve ‘o olmadan ben olamam’ birleşmesi arasında salınarak toplumsal etkileşime dâhil olur. Dil yetkinliği geliştikçe sosyal normlara uyumlu hale gelmekle birlikte ‘ben’ diyerek kendi varlığını ayırıştırır. Dil, bireyi ortak kodlarla örüp sosyalleştirirken kendine has üsluba erişmesine aracılık eder. Bu yolla onu toplumdaki diğer üyelerden ayırarak toplumun bir parçası kılar.

Benzer şekilde Mead’ın Ben/Beni-Bana kavramsallaştırması, Lacan’ın kültürel kodların dolayımıyla kendini bilme yaklaşımını destekler niteliktedir. Ben, kişinin kendisiyle ilgili soyutlamalarını ifade ederken, Beni-Bana toplumun beklentileriyle şekillenen bir toplumsal roller manzumesine işaret eder. Toplum, bireyin içinde bulunduğu şartlarla birlikte ona yükleyeceği rolleri belirleyebilmektedir.<sup>40</sup>

Assmann’ın da tasvir ettiği üzere Ben, dışarıdan içeriye kurulan toplumla parça bütün ilişkisi içinde var olan bir yapılanmadır. Zira ortak kimlik, Biz’i kuran ve taşıyan bireylerin dışında mümkün değildir.<sup>41</sup> Assmann ortak kimliğin inşasında dil ve ortak sembol kullanımına dikkat çeker.<sup>42</sup> Ona göre aynı dil çevrimi içindeki bireyler ortak kodlarla etkileşime geçer. Etkileşim ağına katılan birey, zaman içinde ortak kimlikten payını alır.

Kimlik inşası, hatırlama ile temellendiği için toplumsal bir çerçevede gerçekleşir. Bu durum Halbwachs’ın kuramında belirginlik kazanmıştır. Bireyin toplumsallaşması kültürel hafızadan beslenmesiyle doğrudan ilgilidir. Birey, gelenek örüntüsünde kendine biçilen rolleri benimseyip kültürel çevrime dâhil olduğunda hatırlama sürecinin bir nesnesi haline gelir. Hatırlama, geçmişin bir ânında yaratılan toplumsal öz imgenin her bireyde bir tohum gibi yeniden yeşermesiyle kimliği canlandırır. Kimliklenme aynı zamanda kültürel mirasın tevarüs edilmesidir. Bu miras aidiyet duygusunu perçinler, insanın biyolojik yaratılışından sonra onu toplumsal anlamda da var kılan ve besleyen bağları kurar. Bağın devamlılığı bireyin toplumsal rollerine sadakatine bağlıdır. Birey, kültürel kimliğini kazandığı grup içinde yaşamaya devam ederse sosyalizasyon sürecinde bir kırılma yaşamaz. Grup dışına çıktığında ise

---

<sup>40</sup> Murat Yıldız, “Benlik Kavramı ve Benliğin Gelişiminde Dinin Rolü”, **D.E.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi**, s. 23 (2006): 87-127.

<sup>41</sup> Assmann, **age**, 140.

<sup>42</sup> **age**, 145-149.

kimliğine sahip çıkma adına hafızasını korumak için farklı stratejiler geliştirmesi gerekir.

Sonuç itibariyle kim olduğunu bilmenin, kim olduğunu hatırlamaktan geçtiğini söylemek mümkündür. Kişi, içinde yaşadığı toplum sayesinde kendine bir kimlik ve bir yer edinir. Toplum da bireyler aracılığıyla kültürel kodlarını nesilden nesile aktarır. Biyolojik devamlılığın işlevine benzeyen bu aktarım ile grup niteliği zaman içinde devam eder. Hafıza, sosyal grup ve mekânla desteklenmediğinde ise grup öz niteliğini kaybeder ve dağılır.

## **1.2. Hafıza Biçimleri: Hatırlamak ve Unutmak**

Toplumsal hafıza, içinde bulunduğu şartlara göre bazı anıları öne çıkarıp bazılarını gölgede bırakarak gündelik hayatın örüntüsünü belirler. Bu anlamda toplumsal hafızanın otorite gruplarının elini güçlendirdiğini düşünmek mümkündür. Ancak bütün gruplar, geçmişin dolayısıyla meşru bir var olma zemini elde edebilir.

Otorite grupları, kendi hatırlama çerçeveleriyle bir düzen kurarlar. Kurdukları düzeni korumak için belli anıları sembolleştirir ve görünür kılarken ona alternatif sunacak farklı geçmiş projeksiyonlarını unutturmaya çalışırlar. Zamanla değişen şartlar kurulu düzenin çerçevesine sığmadıkça yönetilenler için arayış başlar. Arzu ettikleri şartlara kavuşmak için farklı hatıraları gündeme getirip bugüne taşımak isterler. Hatırlama, bu noktada tam anlamıyla bir mücadele alanına dönüşür. Güç sahipleri düzenlerini korumak için hafıza kayıtlarını sorgulamaya kapalı tutar. Yönetilenler ise arayışlarını kendi belleklerinde kayıtlı hatıralara yöneltir.

Halbwachs'a göre bu yönelim içedönük bir arayışı takip ederek aile hafızasını canlandırır.<sup>43</sup> Aile, kendine özgü hatırlama biçimi ile toplumsal hafızayı şekillendiren bir gruptur.

---

<sup>43</sup> Halbwachs, *age*, 189-198.

### 2.2.1. Özgün Bir Hatırlama Biçimi: Aile Hafızası

Aile, toplumsal hafızadan beslenen bir grup olmakla birlikte kendine özgü üslubundan dolayı Fischer'in deyimiyle bir çeşit karşı-bellektir, toplumsal ve bireysel hatırlama biçimlerini içeren bir ara formdur.<sup>44</sup>

Aile, bireyin kendini gördüğü ilk ayna ve sosyalleştiği ilk gruptur. Bununla birlikte aile hafızasının toplumun doğrudan bir yansıması değildir. Toplumsal normlar, ailenin kendine özgü hatırlama biçimlerinden süzülerek bireye ulaşır.

Aile, özgün hatırlama biçimleri ile toplumsal hafızadan gelen kayıtları kendi belleğinde denetler ve onlara katılıp katılmama tercihinde bulunabilir. Halbwachs, her ailenin, tercih ettiği hatıralarla bir çerçeve oluşturup toplumsal kimliğin üstünde bir aile kimliği çizdiğini ve bu kimliğin ancak içeriden bakılınca anlam kazanan hatırlama örüntüleriyle dolu olduğunu söyler.<sup>45</sup> Aile, toplumsal düzeni sarsmadığı sürece kendi etkileşim ağlarını bu örüntüler çerçevesinde belirleme hakkına sahiptir.

Halbwachs'a göre ailesinden uzak kalmış bir birey geri döndüğünde aile içindeki rolüne kaldığı yerden devam edebilir. Bu durum, aile örüntüsünün toplumsal değişimlere doğrudan maruz kalmadığını gösterir.<sup>46</sup> Fakat bu özgün yapı, toplumsal hafızayı taşıyan bireyler yetiştirerek kültürel kimliğin devamlılığını sağlar.

Aile hafızası, kendine özgü işleyişiyle toplumsal hafızayı dönüştüren ve onu yeniden üreten bir niteliğe sahiptir. Toplumsal hafıza üzerindeki bu etkinliğini görece kapalı bir grup olmasına borçludur. Gruba birlik niteliği kazandıran, kan bağı gibi biyolojik bir ağın yanı sıra ailenin yaşadığı evdir. Toplumsal kültüre ait anılar evin içine girdiğinde biçim değiştirerek aile anlatısına katılır. Aile anlatısı aynı zamanda o günkü olayların toplumsal düzeyde nasıl gerçekleştiğine ışık tutar.

Ev, aile hafızası için bir çeşit hatırlama çerçevesidir, bu yönüyle bireysel kopuşların önüne geçer. Evin nerede olduğundan odaların konumları, sofrada oturma düzeni, eşyaların yerleşimlerine kadar bütün nesnel bileşenlerin oluşturduğu metin, fiziksel biçimlerin ötesinde bir temsil aracı ve kozmik bir semboldür. Evden evrene, evrenden eve tam bir etkileşim ve modelleme mevcuttur. *Zira Mekânın Üretimi* adlı

<sup>44</sup> Nina Fischer, *Memory Work The Second Generation* (UK: Palgrave Macmillan, 2015), 10.

<sup>45</sup> Halbwachs, *age*, 190.

<sup>46</sup> *age*, 208.

çalışmasında Lefebvre, mesken tutmanın varlığın temel bir özelliği olmasına dikkat çeker. Ona göre ev tarihsel şiirsellik içeren bir gerçeklik sunmakla birlikte doğada dinsel ve mahrem bir çıkma yapar. Ailenin toplumsal rolüne yakınsayan bir duruşla hem kozmik hem insani bir uzam oluşturur.<sup>47</sup> Simmel ise ev için “mekânın sürekliliğinden ve sonsuzluğundan bir parçayı kendisi için ayıran insan, sınırsız bir mekânda kendi sınırlarını yaratarak ona anlam kattı ve böylelikle kendine bütüncül bir dünya kurma serüvenine de ilk adımlarını atmış oldu”<sup>48</sup> der.

Toplum, aile yapısını belirlese de aile, mahremiyeti ve özel deneyimlerinin etkisiyle kendini üsluplaştırır. Ev sahibi olmakla kazanılan bu imkân kimlik kalıplarına döküldüğünde mekândan bağımsız şekilde de kendini gerçekleştirebilecek bir yetkinliğe dönüşür.

Aile hafızası üstü kapalı toplumsal hatıraların kara kutusu gibidir. Bu niteliği kimi zaman tehdit olarak algılanır ve toplumdan dışlanabilir. Farklı şartlar altında, aile bireylerini toplumsal etkileşim ağlarının neresinde duracakları, onları nasıl kullanacakları ve ötekileri nasıl algılayacakları konusunda terbiye etmiştir. Halbwachs’ın kuramına göre birey ailesinden edindiği sosyal beceriler ile farklı örüntüler içinde kendine bir yol çizebilir.<sup>49</sup> Bununla birlikte, aile ilişkileri kadar sıkı dokunmuş başka bir gruba dâhil olmak için daha önce içinde bulunduğu hatırlama çerçevelerinin dışında çıkarak yeni grubun hatıralarına ve hatırlama biçimlerine belleğinde yer açar. Bu açıklık ona yeni bir kültürel kimlik edinme imkânı tanır.

## 2.3. Hatırlama İmkânları

### 2.3.1. Hafıza Çerçeveleri

Hatırlama, kayıt ve geri çağırma döngüsünden ibarettir. Zaman içinde bir bilgiyi kaydetme ve geri çağırma yöntemleri değişse de hatırlama toplumsal değerinden hiçbir şey yitirmemiştir. Zira hatırlama, toplumun kurucu eylemidir.

---

<sup>47</sup> Lefebvre, *age*, 143-144.

<sup>48</sup> Mahmut Karakuş, Meral Oralış, *Bellek-Mekân-İmge/Prof. Dr. Nilüfer Kuruyazıcı'ya Armağan* (İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları, 2006), 65.

<sup>49</sup> Halbwachs, *age*, 223.

Kayıt, bir kaydetme yerini gerekli kılar. Geçmişe ait veriler toplumsal bellekte kayda geçer fakat gündelik hayatın akışında açığa çıkarlar. Halbwachs hatırlama davranışını geri çağırma aşaması ile başlatır. Ona göre güncel olaylar belli çerçeveler oluşturur ve bazı verileri taramak için bakışını geçmişe çevirir.<sup>50</sup> Toplumsal bellek bu çerçeveler sayesinde geçmiş kayıtlara ağ atar ve bu ağa takılan hatıraları kendi gündemini temellendirecek şekilde bugüne taşır. Bugüne taşınan anılar, var olan düzeni meşru kılar ya da değiştirecek bir imkân sunar. Her halükârda geçmişin getirdikleri bugün üzerinde etkili ve işlevseldir. Halbwachs, ayrıca anıların tek parça kompozisyonlardan oluşmadığını savunur. Anılar, onları çağırın belleklerin motivasyonuna göre farklı birlikler halinde yüzeye çıkarlar.<sup>51</sup> Bellek onları toplumsal etkiler altında yorumlayarak dışa vurur. Dolayısıyla geçmiş, hatırlayanların hafızalarında kurgulanan ihtimaller ağının bir görünümüdür.

Hafızanın, toplumsal pratiklerde fragmanlar halinde gün yüzüne çıkması nörolojik olarak da temellendirilmiştir:

“Nörolojik çalışmalar, belleğin ileri bir tarihte toptan hatırlanacak tutarlı birimler olarak depolanan bölünmez bütünler olmadığı sonucuna da ulaşmıştır. Nöral ağlar “engram” adı verilen küçük parçacıkları beynin farklı yerlerine yönlendirerek bunları farklı şekillerde depolar. Dolayısıyla hatırlama süreci, deneyimin asıl haliyle yeniden görünmesi ya da yeniden üretilmesi değil, “yeni” bir hatıranın devşirilmesidir. İnsanlar bir durumu eksiksiz, tüm yönleriyle kavramaz, kavradıkları tüm yönleri depolamaz ve depoladıkları her yönü hatırlamazlar.”<sup>52</sup>

Unutma korkusu hatırlama çerçevelerinin hassasiyetini artırır. Toplum öz imgesini kurarken kendi anlam-değer dünyasına göre bir hatırlama şablonu oluşturur. Bu süreçte geçmişi tanımlayan bazı anılar diğerleri için yol gösterici nitelik taşır ve hatırlama çerçevelerinin ana eksenini oluşturur. Toplumsal hafıza çerçeveleri, içeriği itibariyle bireysel tanıklıkla kayda geçen hatıraların kültürel belleğe aktarılmasıdır. Bu sayede hatıralar insan ömrüyle sınırlı olmaktan çıkıp sabit veri statüsüne geçer ve zamanla unutulmaktan ya da farklı yorumların gölgesinde tahrif olmaktan korunur.

---

<sup>50</sup> Assmann, *age*, 49.

<sup>51</sup> Halbwachs, *age*, 64.

<sup>52</sup> Jeffrey K. Olick, “Kolektif Bellek: İki Farklı Kültür” **Moment Dergi, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi**, c. 1, s. 2 (2014): 194

### 2.3.2. Hafıza Mekânları

Assmann'ın kavramsallaştırdığı hatırlama örüntüsünün odağında kayıt vardır. Ona göre insan zihni, tecrübelerini belirli işaret noktalarına bağlayarak belleğinde kaydettiği için hatırlama gerçekleşir. Dolayısıyla hatırlama mekânla mümkün bir yetidir. Bunu nereden hatırlıyorsun sorusunun cevabı muhakkak bir 'yer'e tekabül eder. Belli bir 'yer'e bağlanmayan cevaplar ise gerçekliklerini ispat etmeleri yönünden zayıf kalır.

Bir grubun yüz yüze kurduğu bütün ilişkiler mekâna dayalıdır. Aynı mekânı paylaşan bireyler, birbirine çok yakın hatırlama çerçevelerine sahiptir. Zaman içinde değişen karşılıkları ile birlikte hafıza mekânları coğrafi şartları aşmış, geleneğin taşıyıcısı olmaktan çok belli bir yaşam biçiminin mayalandığı laboratuvarlar haline gelmiştir.

Süreklilik duygusu mekâna dayalıdır. Modern zamanlar hafızayı destekleyecek ortamlar sunmadığı için hafıza mekânları geçmişten getirdiği kalıntılar ve icat ettiği anıtlarla o boşluğu doldurmaya çalışır. Zamanla aşınan mekânların restorasyonu konusunda gösterilen hassasiyet aslında onların aslı çağrışımlarına duyulan ihtiyaçtan doğar. Gelenek, toplumsal ilişkilerin dışında tutulduğu için, hafızayı uyaran işaretler genellikle geçicidir. Bu durumda birey uzun soluklu bir aidiyet bağı kuramamanın sancısını duyar. Özellikle hafıza mekânının dışındaki birey, Nora'ya göre hatıralarını desteklemeyen bir bağlam içindedir. Bu yüzden zamanla hafızasının silikleşmesi ve kimliğinin majör kültürün etkisi altında erimesi kaçınılmaz hale gelir.<sup>53</sup>

Hafıza mekânlarıyla ilgili dikkat çekici çalışmaları olan Connerton, mekânın düzeninin hatırlanması gereken şeylerin düzenine işaret ettiğini vurgular.<sup>54</sup> Her anı bir mekânda yaşar. Dolayısıyla mekânda yaşanan dönüşümler anıları etkiler, belirginlik kazanmalarına ya da tamamen kaybolup gitmelerine sebep olur. Mekânların hatırlama çerçevelerini etkilediği gibi hatırlama çerçeveleri de mekânları etkiler. Çünkü Connerton'a göre mekânlar sabit uzamlar değil değişim halindeki toplumsal

---

<sup>53</sup> Nora, *age*, 12-23.

<sup>54</sup> Connerton, *Modernite Nasıl Unutturur*, 15.

süreçlerdir.<sup>55</sup> İnsan davranışlarıyla mekânsal dönüşümlere karar verebilir, aynı zamanda mekânda olan biten her şey insan zihni ve bedeni üzerinde biçimlendirici etkiye sahiptir.

Bireylerin tanıklık ettiği olayları ve onlara verilen tepkileri zihinsel hafıza gibi beden de kayda geçer. Schick bedenin de bir tür bellek mekânı olduğunu, tekrar yoluyla bir hatırlama pratiği kazandığını savunur.<sup>56</sup> Bedene iyice yerleşen davranış biçimleri benzer durumlarla karşılaştıkça kendiliğinden ortaya çıkmaya başlar. Zaman ve mekân arasında görülen iç içe ilişki mekân ve insan bedeni arasında da incelenmeye değer bir etkileşim sunar.

Hatırlamayı destekleyen mekânları merkez ve çevre ekseninde incelemek mümkündür. Bu değerlendirme sonucu mekânın toplumsal kimlik oluşumu üzerindeki somut etkisi belirginlik kazanacaktır.

### 2.3.2.1. Mabet-Mekân

Hafıza mekânlarının geleneksel merkezi mabetlerdir. Büyük anlatılarla yaşayan geleneksel toplumlarda ortak değer kümesi bireyin üstünde konumlanmıştır. Bu değerler manzumesi mabetten doğar ve dalda dalga yaşam mahalline yayılır. Mabetler kültürel kimliğin kaleleri gibidir. Connerton'a göre mabette geçmişin bilgisi ve bugünün yaşantısı ritüellerde bir araya gelerek zamanı sonsuzlaştırır. Bireylerin grup bilinci ve kültürel kimlikleri ritüeller boyunca birbirlerine iliklenir. Birey ritüellere katıldıkça sadece ibadetleri değil toplumsal alanda gerekli olan davranış kalıplarını da öğrenir.<sup>57</sup>

Ritüeller en coşkulu uygulamalarını bayramlara saklar. Bayramlar gündelik yaşamın ters yüz olduğu kökensel hatırlama yoluyla gündelik ilişkilerin yeniden düzenlendiği anlardır. Bu anların grupla birlikte yâd ediliyor olması o ânı bugüne çağırır. Sözlü aktarımın, şiirsel formlarda ve beden hareketleriyle desteklenmesi bütün benliği hatırlama faaliyetinde aktif hale getirir.<sup>58</sup> Grup imgesi üzerinde çok etkili o

---

<sup>55</sup> Connerton, **age**, 58.

<sup>56</sup> İrvin Cemil Schick, "Bedensel Hafıza, Zihinsel Hafıza, Yazılı Kaynak: Hat Sanatının Günümüze İntikalinin Bazı Boyutları" **Nasıl Hatırlıyoruz?** ed. Leyla Neyzi (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2014): 15.

<sup>57</sup> Connerton, **Toplumlar Nasıl Anımsar**, 17.

<sup>58</sup> Serpil Murtezaoğlu, "Kültürel Belleğin Ritüel Yoluyla Kuruluşu" **Motif Akademi Halkbilimi Dergisi**, s. 2 (Balkan Özel Sayısı-II), (2012): 349

özel an, şimdiki zamanla buluştuğunda bireyler onunla kutsanmış olur. Bu kutsanma geçmişten bugüne zamana dayalı ortak bir kod yazılımı gibi onları aynı döngüde birbirlerine ve kutsal anıya bağlar. Bayramı idrak etmiş her birey o kutsal anının bir temsiline dönüşmüştür artık.

Bayramda bireyler, ortak kimliklerini grup halinde sosyal düzene yayılmış bir faaliyetler bütünü şeklinde yeniden hatırlar, özel ritüellerin yanında ölümlerin anılması, grubun ileri gelenlerinin ve aile büyüklerinin ziyaret edilmesi gibi zihinsel ve pratik anlamda önceye dönüşler de vardır. Bu dönüş, grubun toplu halde biz kimdik sorgulamasını mümkün kılar. Geçmişe tanıklığı olanlar bu soruya karşılık bilgi ve tecrübelerini paylaşır. Birey, kendisine kim olduğunu hatırlatanları görür, dinler, onlarla konuşur ve aynı sofrada yemek yer. Birçok kültürde bayram günlerinde oruç tutulması yasaklanan ya da tavsiye edilmeyen bir davranıştır. Bunun sebebi Hendrich'e göre birlikte yiyip içmenin bahsedilen diğer paylaşım faaliyetlerine ek olarak farklı bir hafıza mekânı olarak bedeni uyarması ve zihinde kayda geçmesidir.<sup>59</sup> Bayram münasebetiyle kurulan sofraya katılım bağlayıcılık arz eder. Ayrıca sofrada kimlerin nerede yer alacağı sosyal düzeni yansıtır.

Bu etkinlikler, bireylere, öz imgelerinin fert ve cemaatler halinde yaptıkları ritüel ve ibadetlerin ötesinde sosyal düzene hâkim olan ve toplumun her kademesinin katıldığı ortak bir değer olduğunu ifade eder. Bir çeşit anma seferberliği gerçekleşir ve inanç tazelenir. Bayramlar grubun unutmaya karşı koyduğu ortak tepkidir.

### 2.3.2.2. Mahall-Mekân

Mabedin dışındaki yerler de çevresel anlamda hafıza mekânı olabilir hatta ritüellere katılabilirler. Bu anlamda ritüelin özel bir biçimi olarak hacc karşımıza çıkar. Hacc; mekân, ritüel ve insanın belli bir süreç içinde bir araya geldiği ve aslî hatıraların canlandırılması esasına dayalı bir hatırlama biçimidir. Hacc yolculuğunda mekân-beden etkileşimi özel bir konsantrasyon ile yükselir. Bu süreçte bireyler, kutsal olduğuna inandıkları bir güzergâhta çeşitli mabet ve türbeleri ziyaret ederek belirlenen usullere göre anma törenlerine katılırlar. Bu güzergâh tıpkı hatırlama çerçevelerinde

---

<sup>59</sup> Beatrice Hendrich, "Mario Levi ve Mıgırdiç Margosyan'da Yemek Hatırlama ve Hatırlama Yemekleri" **Nasıl Hatırlıyoruz?** ed. Leyla Neyzi, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2014):105.

olduğu gibi belli işaret noktalarıyla sabitlenmiştir. Yolculuk genel itibariyle zamanda geriye giderek bireyin, kültürel kimliğinin tarihsel arka planına şahit olmasına aracılık eder. Birey, ait olduğu grup içinde anlatı ve sosyalizasyon yoluyla edindiği bilişsel hafızanın dayandığı mekânları, bu yolculukta bizzat tecrübe etmiş olur. Başka bir deyişle bilincinde yer eden büyük anlatıyı bedeniyle idrak eder.

Ulaşımın yürüyerek sağlandığı bir yolculuk düşünüldüğünde beden hareket hızına odaklı bir hafıza kaydı olduğunu söylemek mümkündür. Yürüme ile bedene kayıtlı bellek alanı artmakta bu da bilinci ve kimliği, aidiyet bağları doğrultusunda desteklemektedir. Bu anlamda Connerton, yürümenin bütünlüğü bir faaliyet olduğunu, kişi yürüdükçe vücut bütünlüğünün farkına vardığı gibi bedeniyle mekânın bütünlüğüne de tanıklık ettiğini öne sürer.<sup>60</sup>

Mekânlar, toplumsal hafızanın çerçevelerini belirlediği için insanlar hatırladıkları şehirlerin kültürlerini hafızalarında tutabilir. Modern öncesi dönemde mekân, tapınak ve yüz yüze cemaat ilişkileri ile akılda tutuluyordu. Bauman'a göre insanlar geleneksel dönemde akıllarında tutabileceği büyüklükteki şehirlerde yaşardı, şimdi insanın mekâna yabancılaşmasının bir yüzü de onu doğrudan tecrübe edemeyişi olmuştur.<sup>61</sup>

Ulaşım araçlarının yaygınlık kazanmasından önce şehir içi yollar, sokakların belli noktalarda kesişmesi ve birbirine bağlanması şeklinde çiziliyordu. Bu durum tıpkı kutsal yolların birbirine bağlanması ile kazanılan bütünlük duygusuna benzer bir etkiyle sosyal birliğin oluşmasına yardımcı olurdu.

Buluşma noktaları normları yaratır, insanlar birbirleriyle karşılaşır temas eder ve birbirlerinden haberdar olurdu. Fakat modern şehirlerde kamusal alanlar Bauman'ın yaklaşımına göre sadece bir akış aracı gibi işlemeye başladı; karşılaşma, tanışma ya da bilgi ve tecrübe aktarımı sağlamaktan uzak yerler haline geldi.<sup>62</sup> Geçmişin izlerinden vazgeçmek, figüratif unsurları ve müphem oluşumları sildi, zamanda pürüzsüz bir sayfa açtı ve mekanı sterilize etti. Bu tekdüze ve geçirimsiz arazide kök salma ihtimali kalmadığı için bireye ve gruba ait kimlikler sallantıya düştü.<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> Connerton, **Modernite Nasıl Unutturur**, 115.

<sup>61</sup> Bauman, **age**, 34.

<sup>62</sup> Bauman, **age**, 31.

<sup>63</sup> Bauman, **age**, 50-51.

Geleneksel dönemde surlarla çevrili tasvir edilen şehirler modernleşme ile hızla genişlemeye başladı. Bir şehri çevreleyen ve onun hatırlanmasının en belirleyici unsuru olan mabet silikleşti ve yerini ticaret merkezlerine bıraktı. Sokaklar ise ulaşım araçlarıyla geçilen geniş caddelere ve otobanlara dönüştü. Dolayısıyla mekânın bedenle doğrudan teması git gide azaldı. Dolayısıyla hafıza çerçeveleri de işaret noktalarını büyük ölçüde kaybetti ve netliklerini yitirdi. Eskiden hangi sokaktan ya da hangi tarihi binanın yanından geçtiğini hatırlayabilen insanlar için şimdi hangi çevreyolundan geçtiğini hatırlatan tabela ve trafik işaretleri dışında hiçbir uyarı kalmadı.

Connerton, bireylerin bizzat deneyimlediği şehrin, şok edici bir unsur barındırmamakla birlikte zaman içinde bellekte derin izler bıraktığını ve gerçeklik duygusunu desteklediğini savunur.<sup>64</sup> Modern yaşam biçiminde merkezin bulanıklaşmasının yanı sıra mahall de somut niteliklerini kaybetmiştir. Sonuç itibariyle hafıza mekânları adım adım imgelerle kurulan simülatif görünümlere dönüşmeye başlamıştır. Bu simülasyonun bir parçası olarak fotoğrafik imgelerin, hatırlama çerçeveleri ya da hafıza mekânlarının yerine geçip geçemeyeceğini irdelemenin bu konuda faydalı bir tartışma alanı açacağına inanıyorum.

---

<sup>64</sup> Connerton, **Modernite Nasıl Unutturur**, 45.

### 3. HATIRLAMA ve İMGE İLİŞKİSİNDE FOTOĞRAFIN YERİ

#### 3.1. İmge ve Hafıza

Bu bölüm, görme-hatırlama ilişkisi üzerinden fotoğraf-bellek arasındaki etkileşimi değerlendirmeye açacaktır.

##### 3.1.1. Görme ve Hatırlama

Görsel uyarıların işlevlerini belirleyen onları nasıl gördüğümüzdür. Görsel bir uyarım, görme yoluyla alınıp hafızaya aktarılır. Görme, hafızaya veri sağlayan en etkili birimdir. Bir şeyi görmek onun varlığına işaret ederken görmemekse yokluğunun ilk habercisidir. Bir nesne, olay ya da durumla ilgili en yetkin söz, ona birebir şahit olana aittir. Görme, bu anlamda tahtını başka hiçbir duyuya bırakmaz. Duymanın hükmü, o şeyi bir gören çıkana kadardır.

Görme duyusu ve görünenlerle ilgili özgün çalışmaları olan John Berger, görmenin konuşmadan önce geldiğini vurgular. Ona göre insan, gelişiminin ilk yıllarında bakıp tanıma yetisine sahiptir. Bu yeti ona etrafındaki dünyayı gözlemleyerek kendi yerini bulma imkânı verir.<sup>65</sup> Gözlem, imgeleri okuma ve anlamlandırma sürecini başlatır.

İmgeler, kendi içlerinde bir dil oluşturur ve görme ile anlam kazanırlar. Aynı zamanda insanın deneyimlediği ilk ortak dilin işaret noktaları olarak görme ve gösterme yoluyla iletişime aracılık eder. Ayrıca düşünme biçimleri üzerinde etkili olan imgelerden, toplumda yaşanan değişimleri okumak da mümkündür.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Dora, *age*, 17.

<sup>66</sup> *age*, 178.

Anlamın itibar kazanması, onun tasavvur edilebilmesiyle ilgilidir. Berger, görme ve görüş edimlerinin insan zihninde nasıl bütünlük kazandığını şöyle izah eder:

“İnsanın dünya hakkındaki bilgisinin temel kaynağı ‘görülebilir’den oluşur. İnsan kendini ‘görülebilir’ aracılığıyla yönlendirir. Öbür duyumlardan gelen algılar bile sık sık görüntü diline çevrilir. İnsan ‘görülebilir’ sayesinde uzamı fiziksel varoluşun önşartı olarak tanır. ‘Görülebilir’ dünyayı ayaklarımıza getirir. ... Açınlanma anında görüntü ve anlam birleşip tek olunca, fiziksel uzam ve görenin uzamı çakışır: Anlık bir ayrıcalık yaşanır ve gören ‘görülebilir’e eşitlenmeyi başarır. Dışlanma duygusu tümünden yiter ve merkezde olunur.”<sup>67</sup>

Görme, tasavvur edilen ya da işitilen kavramın ta kendisiyle hemdem olma durumudur. Görülen, bu noktadan sonra tasavvurun ya da işitsel bilginin yerine geçer ve onu olumsuzlayan bir kanıt olmadığı sürece Görülen’in hükmü devam eder.

Hafıza kadrosunun temel birimleri olan imgeler, toplumsal belleğin çerçevesini belirler.<sup>68</sup> İmgeler, insanı, seslerden ve sözcüklerden çok daha hızlı yakalar. Hayatı boyunca insanın hafızasını ilmek ilmek işler ve bir örüntü kurar. Hayatın ilk dönemlerinde bu örüntüde yer alan imgeler, daha sonra hafızaya katılıp katılamayacak şeyleri de belirleyebilir. Bir sonraki hamle ise örüntüde yer alan imgeleri geri çağırmaaktır. Fotoğrafın toplumsal hafıza ile ilgisi hakkında eserler veren Sontag, biyolojik olarak gözün beyinle, beynin de sinir sistemiyle bağlantılı olduğunu belirterek sistemin o anki duygulanım ile tetiklendiğini ve geçmişten süzüp çıkardığı görüntü parçacıklarını beyne ilettiğini söyler.<sup>69</sup> Beyin bu yolla hafızanın derinliklerinden yüzeye çıkan imgelerle yeniden karşılaşır ve hatırlama gerçekleşir. İmgelere anlam bütünlüğü kazandıran bağlam ise hatırlama çerçeveleridir. Aynı imgeler farklı insan ya da topluluklar için birbirine hiç benzemeyen hatıraları canlandırıp bambaşka anlam dünyaları kurabilir.

---

<sup>67</sup> John Berger, **Ve Yüzlerimiz, Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü**, 4. bs. çev. Zafer Aracagök (İstanbul: Metis Yayınları, 2016), 56-58.

<sup>68</sup> Bekir Düzcan, “Askerliğin Yeniden İnşası Asker Fotoğrafları Neyi Anlatıyor?” **Bellek İzleri**, ed. Gamze Toksoy, (İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2012): 87.

<sup>69</sup> Sontag, **Başkalarının Acılarına Bakmak**, 26.

### 3.1.2. İmge ve Anlam

İmgeler, özgün bir dil oluşturarak kendilerini metin gibi okunmaya açarlar.<sup>70</sup> Anlam kodlamalardan oluşur ve her imge kendine özgü bir kod içerir. Dilbilimde kod, verici ve alıcı arasında iletişimi sağlayan semboller kümesidir. Bu sembollere ortak anlam yükleyen tarafların birbirlerinin gönderdiği mesajları doğru açıklaması sonucu iletişim gerçekleşir. Dil, bu anlamda sosyal grubu inşa eder. Aynı kod birimleri ile iletişim kuran topluluklar ortak bir kültür üretir ve onunla kimlik kazanırlar. Dille perçinlenen kültürel yapı, kimliği ve toplumsal niteliğini bulunduğu her yere yayar, adeta mekâna nüfuz eder.

Mekâna dayalı düşündüğümüzde ilk akla gelen kültürün görsel kodlarıdır. Mekânın kendinden itibaren, en makro yapılanmalardan en mikro uyarılara kadar, verilen mesaj konusunda toplumun üzerinde uzlaştığı her şey kültürel kod olabilir. Kültürel kodlar kimlik üzerinde kurucu etkilerden biridir. Aynı zamanda onu hatırlatır, dile getirir, temsil eder ve aktarımını sağlar. Bu yolla grup üyelerinin aidiyetini pekiştirir ve dışarıdakilere sınır çizer.

Kültürel kodlar dil gibi yaşayan birimlerdir. Dolayısıyla sabit anlamlar edinip hareketsiz kalmaları söz konusu değildir. Her ne kadar toplumsal bir uzlaşının ürünü olsa da söylemsel veriler gibi farklı şekillerde okunmaları mümkündür.

Görsel kodları okuma ve anlamlandırma, semiyolojinin ana konusudur. John Locke, 1690 yılında *İnsan Anlayışı Üstüne Bir Deneme*'de yer verdiği 'semeiotike' kavramını 'göstergeler öğretisi' anlamında kullanmıştır. Ona göre semiyoloji, nesnelerin anlaşılması ve aktarım yollarını ele alan bir disiplindir.<sup>71</sup> Roland Barthes ise göstergebilimi bir 'serüven' olarak görmüştür.<sup>72</sup> Ona göre bu serüvende mesajlar, göstergelerden kalkıp gösterilenlere doğru giderken anlam deryasında yüzer. Dilin canlılığı ile beslenen göstergeler, farklı bağlamlarda özgün anlamlar üretebilir. Sözcüklerden farklı olarak imgeler, dizimsel değil dizgesel süreçlerde anlam kazanır. Bu halleriyle üst üste binen anlam dizgeleri her bakışta hem uzlaşılan anlamları

---

<sup>70</sup> Dora, **age**, 128.

<sup>71</sup> Tuba Ayten, "Fotoğraf ve Temsil: Ara Güler'in İstanbul'a Bakışı" (Yüksek Lisans Tezi, AÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008), 11.

<sup>72</sup> Roland Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**, 8. bs. çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016), 14.

yeniden sunar hem de yeni anlamlara göz kırpar. İmgenin gösterdiği, sabit değildir; nesnesiyle arasında kurulu bir düzen yoktur. Anlam, yapıdan çok yapılanmadır; bir çalışma ve bir oyundur. Süreçte var olmayı ifade eden göstergebilim nesnelerin anlamlandırılmasına ilişkin sabit biçimler ve pozitif yöntemler sunmaz. Daha ziyade eleştirel bir yaklaşım benimseyen semiyoloji, imgeler üzerinde yaptığı kritik ile belli ideolojileri dile getiren imgelerin doğal gibi gösterilmesini deşifre etmiştir.<sup>73</sup> Zira Barthes, ideolojileri “hem nesnelere hem de ayrıcalıklı ilişkilerle ve bir saygınlık düzeniyle belirlenmiş toplumsal edimleri kodlayan hiyerarşik semiyolojik dizgeler” şeklinde tanımlar ve imgeleri ideolojilerin temel nesnelere olarak konumlandırır.<sup>74</sup> Bu durumun rastlantı olmadığı, imgenin ve ideolojinin katmanlı yapısı düşünüldüğünde belirginlik kazanacaktır.

Bu alanda yapılan çalışmalar imgenin hem bir hayal hem de nesnesinin misli olduğuna işaret eder. Hayal gücü imgeye sözcüğün semantik alanına benzer bir açıklanma sunar, imgeler birbirlerini çağırır ve bir imgelem atlası oluşturur. Nesnesinin misli olması ise onun temsil niteliğini ortaya koyar, imge nesnenin bir misalidir. Odur ya da onun gibidir. Bu noktada imgede içkin ikilik de kendini gösterir. Çünkü imge aynı anda hem odur hem de o değildir.<sup>75</sup> Gerçeği yansıtmakla o olmamak arasında ilk yarılma asıl-suret arasında ortaya çıkar. Zamanla suret, aslı gibidir damgasıyla gerçeğin üzerine çıkacaktır.

İmgeler, aynı zamanda o an orada bulunmayan şeyleri ikame eden nesne ya da suretlerdir. İmgeler şeylerin yokluğunu fark ettirir ve zihinsel canlandırma yoluyla hatırlanmalarına yardımcı olur. Zamanla ikame ettiği gerçeğin yerini alan imge ayna olduğu gerçeklik kadar onu vücuda getirenlerin izlerini de yansıtır.<sup>76</sup> Tekrarlanan imgeler, önce hafızada yer eder fakat tekrar yoğunlaştıkça uyarıcı niteliklerini kaybederler. Onlara bu niteliklerini kaybettiren bir başka unsur ise gölgede kalmalarına sebep olan diğer imgelerdir.

---

<sup>73</sup> Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**, 15-18.

<sup>74</sup> Ufuk Bircan, “Roland Barthes ve Göstergebilim”, **Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi**, c. 13, s. 26 (2015): 31-32.

<sup>75</sup> Ayten, **age**, 3.

<sup>76</sup> **age**, 31.

Berger'e göre imge ikiyüzlüdür hem hatırlatır hem unutturur.<sup>77</sup> Standart bir akış içinde insanı çarpıp başını döndürebilir. Çarpması hatırlatıcı, baş döndürmesi unutturucu etkiye denk gelir.

Mekân birliği ifade eden bu etkiler toplulukların belli çerçevelerde yaşamalarına sebep olur. Kısaca söylem, varlığı ve mekânı inşa eder. Özellikle dilin, mekân birliği etkisi üzerinde durduğumuz bu noktada görsel semboller de ortak kodlamalar yoluyla anlam kazanır ve kültürel ifade biçimleri arasında yerini alır. Semboller, varlık ve kavramlara isim olan sözcükler gibi onları temsil eder; onların yerine geçer ya da varlıklarına işaret ederler.

Saussure, göstergelerin gerçek monadlar olduğunu savunur.<sup>78</sup> Kapalı ve katı var oluşuyla çarpıcı ve büyüsel. Tartışmaya açık olmayan yapılanması ile müzakereci bilince değil duygulara ve bilinçaltına hitap eder. İrrasyonel tepkiler uyandırmaya eğilimlidir. Çağrışımlardan doğan yorum çeşitliliğine sınır koyma açısından dil, imgeyi çerçeveler. Hangi imgenin nasıl anlam kazanacağı konusu dil bağlamından geçerek uzlaşıya kavuşur.

Anlam bir örüntü dâhilinde elde edilir; söz, dizimle anlama erişir, imgeler ise çağrışımsal üst üste gelmelerle alıcısında karşılık bulur. İmgeyi alımlamak onun ne anlama geldiğine ilişkin verileri hatırlamakla mümkündür.<sup>79</sup> Bunun için imgenin hayat bulduğu bağlama eklenmek gerekir. Sembol ve fotoğraflar kendi içlerinde bir anlamlama dizgesi oluşturan okunmaya açık metinlerdir.<sup>80</sup>

Bu çalışmanın fotoğraf okuma konusunda benimsediği yöntemlerden biri olan semiyotik okuma ile görsel bir uyaran olan fotoğrafın kültürel kimlikler üzerindeki etkinlikleri araştırılacaktır. Fotoğrafik imgelerin oluşturduğu evreni tanımak, değişimlerini takip etmek ve kazandıkları anlamları değerlendirebilmek ancak bu izleği takip ederek mümkün olmaktadır.

---

<sup>77</sup> Berger, *Ve Yüzlerimiz, Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü*, 56.

<sup>78</sup> Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, 186.

<sup>79</sup> *age*, 62.

<sup>80</sup> *age*, 27.

## 3.2. Fotoğrafın Anlam Dünyasına Katkıları

### 3.2.1. Fotoğrafın İcadı ve Teknik Gelişmeler

Fotoğraf, ışıkla resim çizmektir.<sup>81</sup> Fotoğrafın esprisi belli bir ânı seçip sınırlarını belirleyerek onu kaydetmesidir. Fotoğraftan önce de çeşitli görüntü kayıt yöntemleri kullanılmıştır. Fotoğrafı onlardan ayıran özellik ise gerçeğe inanılmaz derecede yakın oluşudur.

Fotoğraf, teknik anlamda *camera obscura* adı verilen karanlık odaya küçük bir delikten sızan ışığın duvara yansıttığı görüntünün belli bir yüzey üzerinde sabitlenmesinden ibarettir.

Hecking'in araştırmalarına göre zamanla gelişen camera obscura düzeneğinde önce delik yerine mercekler kullanılarak daha net görüntüler elde edilmiş, daha sonra da taşınabilir bir çadır haline getirilmiştir. 18. yüzyıla gelindiğindeyse görüntü elde etme aracı orta büyüklükte bir kutuyla taşınmaya başlanmıştır.<sup>82</sup> Önceleri ressamların görüntüleri çizmek üzere kullandıkları bir ara bellek formuyken daha sonra bağımsız bir görüntüleme aygıtına dönüşmüştür.

Dünyanın farklı yerlerinde yakın zamanlarda görüntülerin sabitlenmesi ile ilgili çalışmalar yürütülmüştür. Hecking bu süreçte ilkin uzun pozlama süreleri ve yoğun işçilik gerektirdiğini, zamanla bu sürenin kısaldığını belirtir. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren fotoğrafa gösterilen ilgi arttığını, sabit nesnelere fotoğrafın ile başlayan bu sürecin, hareketli nesnelere görüntülemeyle devam ettiğini söyler.<sup>83</sup> Sontag ise salt görüntülerin özel bir makineyle sabitlenmesi olarak resme nispeten basit bir kopyalama aracı olarak görülen fotoğraf, zamanla herkesin elinde farklı eserler sunmasıyla özgün bir sunu ve değerlendirme aracı olarak kabul edildiğine dikkat çeker.<sup>84</sup>

Fotoğraf kısa sürede üst beğeni gruplarından taşıyıp halka gelmiştir. *Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji* çalışmasıyla konuyla yakından ilgilenen Dora'ya göre, bu alanda en belirgin sıçramaya sebep olan gelişme, Kodak firmasının 1888'de Brownie

---

<sup>81</sup> Dora, **age**, 100.

<sup>82</sup> Hacking, **age**, 18.

<sup>83</sup> **age**, 97.

<sup>84</sup> Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, 107.

adında “Siz düğmeye basın gerisini biz halledelim.” sloganıyla piyasaya sürdüğü amatörler has kameralardır. Bu kameralar ile fotoğrafçıların yürüttüğü kimyasal işlemler yerini tamamen ışığın negatif filmlere yansımalarıyla elde edilen pozlara bırakmış, tab edilmesi ise ayrı bir uzmanlık alanı olarak amatörlerin yükümlülüğünden çıkmıştır.<sup>85</sup> 19. yüzyılın sonlarına doğru öznel formuna kavuşan fotoğraf 20. yüzyılın başlarında MoMA’da (Modern Sanatlar Müzesi) kendine özgü bir bölüme kavuşmuştur.

### 3.2.2. Fotoğrafta Gerçeklik ve Temsil

#### 3.2.2.1. Gerçeklik

Fotoğrafın icat edildiği yüzyılda rasyonel düşünce ve pozitivizm belirginlik kazanmış, aranan şey güzellikten ziyade gerçeklik olmuştur. Dolayısıyla fotoğraf makinesi, sanat eseri vermesi yönüyle değil gerçeğe en yakın görüntüleri en kısa sürede elde etmesiyle dikkat çekmiştir. Bu yönüyle çığır açan icat, başka bir yönüyle perspektif kurallarına dayanması ve camera obscuranın tek gözünü devralması ile geçmişten süregelen bakma edimlerinin bir devamı niteliğindedir.

Fotoğrafın nesnesi ile ilişkisi başka hiçbir imgeleme biçiminde bulunmayan bir gerçeklik iddiasına sahiptir. 19. yüzyılın realizme dayanan düşünme biçimleri ve değer yargılarıyla teknolojik gelişmeler birlikte değerlendirildiğinde dönemin birikimini yansıttığı ve ihtiyaçlarına karşılık geldiğini söylemek mümkündür. Baudrillard’a göre gerçeğin yok olmaya yüz tuttuğu sanayi çağı, onu imgeye çeviren bir teknik imkânın önünü açmıştır.<sup>86</sup>

Fotoğrafın doğası gereği nesnel olduğu görüşü onun meşruiyet kazanmasının ilk adımıdır. Barthes’ın fotoğrafik imge bir gösteren olarak nesnesiyle birebir örtüşür düşüncesi bu sürecin çıkış noktasıdır.<sup>87</sup>

Barthes, fotoğraf gönderenin fişkırması olduğunu düşünür.<sup>88</sup> Ona göre fotoğraf doğrudan eminlik sunan, aracısız, temsilsiz bir yakalama anına tekabül eder.

---

<sup>85</sup> Dora, **age**, 110.

<sup>86</sup> Ayten, **age**, 33-36.

<sup>87</sup> Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**, 50.

<sup>88</sup> Değirmenci, **age**, 100-105.

Fotoğrafi büyütüp üstünü silerek oradakine ulaşma çabası da bu gayretin tezahürüdür.<sup>89</sup> Barthes, yıllar önce ölmüş annesinin fotoğrafına bakarken kendi de onun özdeşliği ya da benzerliğinden çıkıp hakikatini aradığından bahseder.<sup>90</sup> Çünkü onun için fotoğraf bir nesne olarak görünmezdir, içinde görülen şeylerin doğrudan sunusudur, göndergesinden ayrılmamış nesnelerin tam bir aktarımıdır. Fotoğrafla donmuş bir an kendi haliyle şimdiye süzülüp gelir.<sup>91</sup>

İmge şu an orada değil ama gerçekten oradaydı duygusunu depreştirirken imgeyi gerçekmiş gibi algılamak bilinçte ikiliğe yol açar. Barthes, bu ikilikle hakikatin ve deliliğin bir noktada birleştiğini savunur ve toplumun fotoğrafa içkin skandalı sanatla uysallaştırmaya çalıştığını vurgular.<sup>92</sup> Aynı zamanda fotoğraf yorumcularının onu gerçeklikten azade bir yapıntı olarak nitelemelerini de eleştirir. Barthes, gerçekliğin kopyası olmaktan öte fotoğrafı geçmiş gerçeklikten zuhur eden bir sihir gibi kabul eder.<sup>93</sup>

Sontag gerçeğin damgası ve açıkça yayılmanın kaydı olduğunu söyler, ona göre görüntüler düşündüğümüzden de gerçektir.<sup>94</sup> İlk dönemlerinde fotoğrafa bakanların, fotoğraftaki yüzlerin de kendilerine bakacaklarından korktuklarını bu yüzden uzun süre ona bakamadıklarını söyler.<sup>95</sup> Bu dikizlenme hissi fotoğrafın gerçeklik algısı üzerinde ne kadar baskın rol oynadığını göstermektedir. Fotoğraftan bakan kişinin görüntüsü alınırken ruhu geçmişte kalmıştır, dolayısıyla ruhsuz bir bedenle göz göze gelmek, tıpkı onun hayaletiyle karşılaşmak gibi ürkütücü bir etki uyandırır. Zira fotoğraf karesi ile bir nevi ruh beden ayrımı söz konusudur. Fotoğraf ve nesnesi, nesne yokken bir, nesne varken ayrıksıdır ve bu ayrılık daha önce tanımlanmamış bir ontik yarılmaya sebep olur.

Fotoğrafın görmeyele özdeş olduğu düşüncesi, gözün ve fotoğraf makinesinin çalışma prensiplerinin benzerliğine dayanır. Camera obscuranın karanlığa sızan ışıkla görüntü oluşturması ile gözün içindeki karanlık odanın işlevi çok yakındır. Dolayısıyla göz ve objektif arasında doğal bir analogi kurulmuştur. Nesneden çıkan ışınların

---

<sup>89</sup> Roland Barthes, **Camera Lucida**, 118.

<sup>90</sup> Değirmenci, **age**, 134.

<sup>91</sup> Ayşe İnal, “Roland Barthes: Bir Avant-Garde Yazarı”, **İletişim Araştırmaları Dergisi**, c. 1, s. 1 (2003): 15.

<sup>92</sup> Barthes, **Camera Lucida**, 135-138.

<sup>93</sup> Değirmenci, **age**, 88.

<sup>94</sup> Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, 214.

<sup>95</sup> Tayfun Serttaş, “Modernizm Sürecinde Kültürel Bir Temsiliyet Olarak İstanbul’da Fotoğraf ve Azınlıklar” (Yüksek Lisans Tezi, YTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007), 24.

doğrudan baskı zeminine aktarıldığı düşüncesi fotoğrafı insan müdahalesinden bağımsız gösterir. Değirmenci'nin *Fotoğrafın İmgeleri* eserine göre fotoğrafın, kurgudan çok otantik bir fenomen olduğu kabul edilir.<sup>96</sup>

Fotoğrafik imgelerin kazandığı gerçekçi görünüm, resim-fotoğraf-gerçeklik algıları üzerinde etkili olmuştur. Sontag'a göre fotoğraflar, resimlere göre daha gerçekçi görüntüler üretmiş zamanla gerçeklik fotoğrafik görüntüyü taklit etmeye başlamıştır. Bu gelişmeler, görüntülerin şeylere tercih edildiği sürecin önünü açmıştır.<sup>97</sup>

Fotoğraf makinesi görüntülediği her kareyle bir imge üretir ve ürettiği imgeleri gerçekliğin yerine koyarak aslında var olanı tüketir. Başka bir açıdan, gerçekliği kareler halinde parseller ve mutlak bütünlüğünü geri dönüşsüz biçimde parçalar. Teknik imkanların sunduğu manipülasyon araçları devre dışı kalsa da Sontag karenin salt kendi varlığı kurgunun ta kendisi olduğunu vurgular.<sup>98</sup>

Fotoğraf karesi kendi başına bir bütünlük ifade etmekten uzaktır, uzunca bir şeritten alıntılanmış bir kesit olarak hangi bağlama eklemlenirse oraya göre anlam kazanır. Göreli gerçeklik algısını pekiştirdiğinden Sontag'a göre çoğalmaları anlamı aşındırır.<sup>99</sup> Kendisi de bir parça olan fotoğrafik görüntü, bütünden aldığı her kare ile gerçekliği parçalamaya devam eder.

Lev Manovich normal fotoğraf hiç var olmadı görüşüyle gerçekçilik tartışmalarını kökünden dinamitler.<sup>100</sup> Batchen ise bu duruma şöyle bir açıklık getirir: fotoğraf üç boyutlu nesnelere iki boyuta indirgeyerek en başından beri bir çeşit manipülasyondur.<sup>101</sup>

Fotoğraf gerçekliği düşünümsel koşullarda üretip yaygınlaştıran modern anlayışın rasyonel, determinist, keskin, net, parça parça ve pozitif yapılanmasına en iyi eşlik eden üretim biçimlerinden biridir. Görüntülere bürünür ve gerçekliği köpürtüp çoğaltarak algılara derinlemesine nüfuz etme konusunda söz sahiplerinin elini kuvvetlendirir.

---

<sup>96</sup> Değirmenci, *age*, 153-154.

<sup>97</sup> Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, 187-195.

<sup>98</sup> Sontag, *Başkalarının Acılarına Bakmak*, 51-68.

<sup>99</sup> Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, 128-129.

<sup>100</sup> Değirmenci, *age*, 120.

<sup>101</sup> *age*, 209.

### 3.2.2.2. Temsil

Gerçeğin ta kendisi ya da gerçeküstü bir büyü gibi karşılanan fotoğraf, yakından bakıldıkça gizemini ele vermeye başlar. Hayalle gerçek arasında ama mesnetsiz de olmayan bir form: temsil. Başka bir deyişle “Gösterdiği şey gösterilmemiş olanı akla getirir.”<sup>102</sup> Bu anlamda nesne ve göndergesi arasında ikiliği açığa çıkararak gerçek olmadığını kabul eder. Diğer açıdan sahte de değildir çünkü bir varlığın iz düşümüdür. Bu iz, gerçeği ve gölgesi arasında anlamın ertelenmesini anımsatan bir salınım halindedir. Sontag’ın deyimiyle fotoğraf, plastik nesne olmaktan çok bir hareketin yansımasıdır. Bu yönüyle git gide düzleşen ve derinliksiz bir hal alan yaşam biçiminin de izlerini taşır.<sup>103</sup>

Fotoğraf, görüntülediği nesnelere toplumsal kimliğe uyumlu olmaya zorlar. Poz verirken o karede donup kalmaya cesaret edeceğimiz hale dönüşürüz. Herkesin bize baktığını düşünüp kendimize çeki düzen verme ihtiyacı hissederiz. Fotoğraf bu anlamda çift taraflı bir görüş açısı sunar. Siz fotoğraftakini görürsünüz, fotoğraftaki de sizi görür. Masalsı gelse de bütün temsil biçimleri bu algıya hizmet ederler.

Fotoğraf temsillerinin işlevi, A. Giddens’in yerinden çıkarma-yeniden yerleştirme biçiminde kavramsallaştırdığı modern işleyişe benzer.<sup>104</sup> Fotoğraf bir bütünden alıntılacağı görüntülerin farklı bir bağlamda yeniden anlam üretmesini sağlayabilir. Modern zamanlarda temsil biçimleri açısından fotoğrafın ekleneceği kurgu ya da ayrıldığı bütünlük bu tarz ekleyip çıkarmalar için yeterince esnekler. Bununla birlikte fotoğraf karelerinin görüntüleri negatiften pozitifte dönüştürmesi gibi uzaktakileri yakın yakındakileri uzak, canlıları ölü, ölüleri canlı yapabilir. Nesnelere ontik algılanma biçimlerini değiştirebilir. Bu sebeple fotoğraf makinesi silahla benzer kavramlar kullanılır. Fotoğraf çekme ve ateş etme (shot) ile poz makineye yerleştirme ve silaha mermi doldurma terimleri (load), fotoğrafın ilk ortaya çıktığı yerlerden biri olan İngiltere’de aynıdır. Barthes, fotoğrafın nesneleştirme sürecini şöyle tasvir eder:

“Nesne olabilmek bir ameliyattaki kadar acı çekmek demektir: derken bir cihaz merceğe görünmeyen ve hareketsizliğe geçişte bedene destek verip onu yerinde tutan bir protez

<sup>102</sup> Berger, **Bir Fotoğrafı Anlamak**, 38.

<sup>103</sup> Sontag, **Başkalarının Acılarına Bakmak**, 158-159.

<sup>104</sup> Giddens, **age**, 26-33.

bulunmuştur. Aslında bu baş dayanağı az sonra olacağım heykelin kaidesi, hayali özümün korsesiydi... Fotoğraf, doğruyu söylemek gerekirse benim ne özne ne nesne ama bir nesneye dönüştüğünü hisseden özne olduğum o gizli anı temsil eder: o anda ölümüm (arada kalan olayın) bir mikro çeşidini yaşarım; tam anlamıyla bir hayalet haline gelirim.”<sup>105</sup>

Barthes’a göre fotoğraf; yapmak, bakmak ve ona maruz kalmaktan oluşan üç boyutlu bir nesnedir.<sup>106</sup> Yapan fotoğrafçı, bakan izleyici ve maruz kalansa ona poz veren kişidir. Belki de bu yüzden özellikle fotoğrafı çekilen kişinin hissiyatı çoğu zaman kurban olmaya yakınsar. Kendinden bir şeyler kopup gideceği düşüncesiyle tedirgin olur. Hiç olmazsa o anki hali dondurulur ve nesneleştirilir. Fotoğrafı çekilen kişi, nefesini tutmuş poz verme, canını verme duygusunu anımsatabilir. Barthes fotoğrafçının bu katli ört bas etme adına ortamı dekoratif unsurlarla tabiata ya da eve benzettiğini, yaşam mahalline dönüştürdüğünü düşünür.<sup>107</sup> Berger’e göre ise dondurmak o sahnenin bir anda kalması ne ölmesi ne yaşamasına izin verir. Hayatın akışını kesintiye uğratması onu ölümle haşır neşir kılar.<sup>108</sup>

Temsillerin gerçek ve hayal arasında salınımı gibi hayat ve ölüm arasında salınır. Hayatta kalmak kayıtların hayatta kalmasına bağlıdır. Fotoğraf bir hayat memnat sınırındır. Barthes fotoğrafın ölümü kalıcılığıyla anlattığını savunur.<sup>109</sup> Fotoğraf karesine basılan imgeler çaresizce yaşamaya ya da ölseler de yaşayanların gözünün içine bakmaya devam eder. Fotoğraf bir insanın ilk hayaletidir. O vardı diye seslendiği gibi o ölecek diye de fısıldar.

### 3.2.3. Fotoğraf Okuma

Fotoğrafı çevreleyen süreçleri ve üstlendiği rolleri izlemek bizi onun mesajını okumaya yaklaştırdı.

Fotoğrafın icadından itibaren varlığı ve neye karşılık geldiği konusunda tartışmalar sürekli devam etmiştir. Bununla birlikte fotoğraf, izleyicisi için birbirinden

---

<sup>105</sup> Dora, **age**, 98.

<sup>106</sup> Sarper Dost, “Fotoğraf ve İdeoloji: Ülkü Dergisi Örneği (1941-1950)” (Yüksek Lisans Tezi, HÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007), 33.

<sup>107</sup> Barthes, **Camera Lucida**, 25-26.

<sup>108</sup> John Berger, **Görme Duyusu**, çev. Osman Akınhay (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2014), 132.

<sup>109</sup> Barthes, **Camera Lucida**, 108-111.

farklı anlamlar sunmaya hazırdır. Fotoğraf, gözün görebildiği her sahneyi ele geçirmeyi başarsa da kendisi ele avuca sığmayan bir gösteren olmuştur. Bu anlamda esnekliği ve işlevselliği ile bütün zamanlarda dikkatleri üzerine çekmiştir.

Barthes, çoğu zaman fotoğrafın özüne ilişkin iddialı yorumlar yapmakla birlikte fotoğrafın anlamını ona en başından bizim yüklediğimizi söyler.<sup>110</sup> Takip ettiği perspektif çizgisiyle icat edildiği düşünsel dünyanın izlerini taşıyan fotoğraf, ideolojiden bağımsız değildir. Barthes, halka açık fotoğrafların dahi özel bir okumaya denk düştüğü, okuma sürecinin söylemden bağımsız olamayacağını savunur.<sup>111</sup>

Bir fotoğraf karesinin değişen zaman ve mekânın etkisiyle yeniden anlam kazanması mümkündür. Ayrıca farklı izleyiciler ya da izleyicinin süreçte değişen konumu ve algısı da fotoğrafın mesajı üzerinde etkilidir.

### 3.2.3.1. Fotoğrafta Anlam

Fotoğrafın anlamlandırılması bitimsiz bir serüvendir. Fotoğrafik imge bilgiyle sezgisel bir ilişki kurar.<sup>112</sup> Görüntüler sabitlense de verdiği mesajın sabitlenmesi mümkün değildir. O yüzden en duru formları dahi saf anlam vadetmez.

Fotoğrafın anlam örgüsünün oluşmasında teknik unsurlar kadar onu ileten ve alan taraflar da etkindir. Okuma çoğu zaman bir yeniden yazmaya tekabül ettiği gibi fotoğrafa bakma da öyledir. Bir görüşe göre bakan göz, kişisel deneyimlerin algısı üzerinde en az göndergenin mesajı kadar belirleyicidir.<sup>114</sup> Başka bir görüş ise ilginç bir biçimde fotoğrafların farklı deneyimlerle kimlik kazanmış her bir izleyici için yeniden anlamlanmaya hazır bir zemine dönüştüğünü iddia eder.<sup>115</sup> Bu anlamda fotoğrafın sözel kavramlara benzer şekilde bir semantik alana sahip olduğu düşünülebilir. Berger ise her imgenin başka bir bakma biçimini davet ettiğini söyler.<sup>116</sup>

Barthes, fotoğrafın mesajını okunaklı kılmak için onu enine boyuna değerlendirmeye açarak iki türlü anlam yapısından bahseder. Neyin fotoğraflandığını gösteren düzenlem ve nasıl fotoğraflandığını bildiren yan anlam kurgusu ile sürecin

---

<sup>110</sup> Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**, 49.

<sup>111</sup> Barthes, **Camera Lucida**, 116.

<sup>112</sup> **age**, 43.

<sup>114</sup> Seçkin Tercan, "Fotoğraf Sanatında Kurgusal Portre" (Sanatta Yeterlik Eser Metni, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008), 20.

<sup>115</sup> Serttaş, **age**, 203.

<sup>116</sup> Depeli, "Direnen Fotoğraflar: Türkiye'de Toplumsal Belleğin İkonlaşmış İmgeleri" 58.

teknik ve insani boyutlarını birbirinden ayırır. Düzanlam imgenin apaçık göstergeye dönüştüğü boyuta işaret eder ve anlamın genel çerçevesini çizer, yananlam ise dil prensiplerine benzer şekilde anlamın uzlaşmaya dayandığı, yoruma açılıp çeşitlendiği düzleme tekabül eder.<sup>117</sup>

Barthes'a göre düzanlam ve yananlam farklılığı en iyi fotoğrafta anlaşılır. Düzanlamla nesnenin mekanik olarak yeniden üretimini kast ederken yananlamla fotoğrafçının etkinliklerini ve izleyicinin tepkisini kavramsallaştırır. Fotoğrafçının seçtiği kare, açısı, ışığı, odaklanma düzeyi ile bütün karenin nasıl alımlandığına dair deneyim yananlamla vücut bulur. Fotoğraf algıda var olduğu karşılıkla anlam kazanır, Barthes bu durumun onun en zayıf tarafı olduğunu düşünür. O fotoğrafı analitik olarak değerlendirmeye açsa da onunla kurduğu tek bağ akla dayanmaz, fotoğraf okumalarında duygusal, ahlaki, politik, kültürel göndermelerine rastlamak da mümkündür.<sup>118</sup>

Bütün kültürel katmanları içeren hatta herkesin anlayabileceği bir dile sahip olduğu düşünülen fotoğrafın trajedisi her şeye rağmen alt yazıya ya da anlatıcıya ihtiyaç duymasıdır. Bu da onun imge ve söylemden oluşan katmanlı yapısını hatırlatır. İzleyicilerin ötesinde fotoğrafın sunumunu yapanlar da anlam konusunda başat aktörler arasındadır. Kendi adına söz sahibi olup olmadığı tartışılan fotoğrafın alt yazı ya da üst anlatı ile kurduğu yakın temas onun doğrudanlığı ile ilgili de şüphe uyandırır. Barthes, kareye sığramayı başarmış görüntülerin kendini saklamaktan vazgeçtiğini fakat onların niçin ve nasıl orada olduğu gizemini korumaya devam ettiğini düşünür.<sup>119</sup> Mesaj tam olarak bu gizemde saklı olduğundan fotoğraf gösterdiğinden daha fazlasını bildirmeye muhtaçtır. Zira fotoğraf zamana dayalı anlam kazanır ve an dilsizdir.

Memento<sup>120</sup> filminde hafızasını kaybetmiş Leonard fotoğraflarla gündelik hatırlama edimini gerçekleştirmeye çalışır. Unutma korkusuyla daha sonra hatırlamak isteyeceğini düşündüğü şeyleri Polaroid kamera ile resimler ve üzerine o fotoğrafı niçin çektiği ve onunla ne hatırlaması gerektiğine ilişkin notlar yazar. Bu yolla hafızasının kopuk yerlerini birleştirip filmi tamamlamaya ve öldürülen karısının

---

<sup>117</sup> Gülbin Özdamar Akarçay, "Glokalleşme Bağlamında Vernakular Fotoğraf: Aile Albümleri", **AÜ İletişim Fakültesi Dergisi**, s. 24 (2015): 90.

<sup>118</sup> Bircan, **age**, 26.

<sup>119</sup> Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**, 98.

<sup>120</sup> Nolan, C. (2001) Memento.

katilini bulmaya çalışır.<sup>121</sup> Filmin gidişatı izleyiciye ilk etapta notlar olmadan fotoğrafların nasıl dilsiz kaldığını gösterir. İkinci olarak da fotoğrafların gösterdiklerinin ötesindeki şeylere işaret ettiğini farklı bir deyimle çerçevesinin görünenden geniş olduğunu hatırlatır.<sup>122</sup>

Berger de kelimelerle birleşen fotoğrafların dogmatik bir iddia ile kesinleştiğini savunur, ona göre sözcükler fotoğrafa anlam, fotoğraf sözcüklere kanıt bahşeder.<sup>123</sup> Oluşan çerçeve belli şartlar altında fotoğrafik imge-anlatı eksenini sabit bir zemine çeker. Diğer açıdan Sontag, fotoğrafın onu izah eden açıklamalar ile dile gelebileceğini ama bu desteğin onun mesajını sabitlemekten çok uzak olduğunu söyleyerek fotoğraf okumaya farklı bir açılım kazandırır.<sup>124</sup>

Kendi adına konuşacak kadar yetkin fotoğraflar ise tehlikelidir, insanı kaçınılmaz biçimde düşünmeye zorlar.<sup>125</sup> Her kare aslında bir meydan okumayı temsil eder, fakat bağlamından çözümlenip gelen birer imge oldukları için yeni bir dizgede anlam kazanmaları gerekir, bu da alt yazıyla karşılık bulur.<sup>126</sup>

### 3.2.3.2. Fotoğrafın Bağlamı

Bağlam, bir nesnesin anlam kazandığı mekân ve zamana dayalı örüntülerdir. Fotoğrafik görüntülerin anlamını ve bakanda uyandırdığı etkileri araştırdığımız bu bölümde mekâna dayalı özellikleri biçim kavramıyla ifade ettik. Biçim, fotoğrafın yüzeyinde sahip olduğu bütün gösterge unsurlarının genel üst başlığı olarak kullanılmıştır. Fotoğrafın zamana dayalı anlamlanması ise onun hem bir zaman kesiti manasında anlık oluşu hem de zamanla mesajında görülen değişimler üzerinden takip edilmiştir.

Fotoğrafın anlamı ile ilgili okumalar yaparken genellikle teknik donanım kısmı tartışmaya açılmaz, hâlbuki tekniğin oluşumu ve kullanımını kendi içinde bir düşünme biçiminin somut bir uzantısıdır. Teknik, her kullanımında düşüncenin yeniden

---

<sup>121</sup> Ebru Duygu, “Türkiye’de Gündelik Yaşam İçinde Fotoğrafın Yeri” (Yüksek Lisans Tezi, DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2008), 103.

<sup>122</sup> Serttaş, **age**, 12.

<sup>123</sup> Berger, **Bir Fotoğrafı Anlamak**, 85.

<sup>124</sup> Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, 132.

<sup>125</sup> Barthes, **Camera Lucida**, 52.

<sup>126</sup> Walter Benjamin, **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, 3. bs. çev. Osman Akınhay (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012), 62.

üretmesini sağlar. Bu anlamda teknik, ideolojinin doğrudan bir göstergesi ve onu çoğaltıp nüfuz etmesini sağlayan nitelikli bir araçtır.

Bu konuda en nitelikli teknikler ise ideolojiyi tamamen örten ve üretim sürecini nesnel gösterenlerdir.<sup>127</sup> Benzer şekilde Rönesans perspektifi de nesnelere gerçek görünüşlerine en yakın sunuyu verdiği iddiasındadır fakat onun da tek gözle görme ve bakmanın ve baktığı yerin sabit olması ile ilgili kendine has açmazları bulunmaktadır. Dolayısıyla bir sahnenin fotoğraf makinesi ile görüntülenmesi başlı başına bir anlam ifade eder.

Fotoğrafın göndergesi salt bir göstergeler ağıyla deşifre edilecek yalınlıkta değildir. Bu anlamda çoğu zaman onu çevreleyen bir dekora ve mesajını anlatan bir dile ihtiyaç duyar. Fotoğrafın basılmış bir görüntüye dönüşüncüye kadar geçirdiği kurgusal süreç göz önünde bulundurulduğunda dekor ve anlatının da bu kurguyu desteklediği düşünülebilir.

Barthes fotoğraf okuma literatürüne kazandırdığı iki kavramla fotoğraf okumaya devam eder. İlki fotoğrafın kültürel arka planını yansıtan ve onun aidiyet bağlarını açıkça betimleyen stadium boyutudur. Diğeri ise bir anda kendini ele vermeyen ama aniden bakmanı delip geçen punctum'dur.

Punctum detayda ya da görüntünün aurasının tamamına yayılarak onu sabit bir an olmaktan çıkarıp hareketli bir dizgeye dönüştürebilir. Farklı bir görüşe göre punctum analitik gözlemlerle yakalanamayacak kadar izlenimsel ve sübjektif bir uyarandır.<sup>128</sup> Barthes'ın kavramsallaştırmasında punctum, stadium'u delip çıkar, adeta gözümüze batan çöp gibidir. Hesaplanabilir ya da kodlanmış öğeler punctum gibi delip geçmekten uzaktır. Punctum adeta elektrik gibi çarparak bakmanı canlandırır, bakmanı da fotoğrafı, algısında farklı bir yere koyar ve onu eleştirilebilir olandan ayırır.<sup>129</sup> Punctum tıpkı fotoğrafın bir gerçekliği dondurması gibi adeta öldürürken hayat verir, sapladığı bıçağın kestiği yerden diriltir.

Barthes, punctum gibi etkilerin zihnin denetim altına alınmayan alanlarına dokunduğuna dolayısıyla dil ile kodlanıp herhangi bir sabiteye dönüşmesinin imkânsızlığına işaret eder. Punctum bir göstergede parladı mı izleyicisini nasıl

---

<sup>127</sup> Değirmenci, *age*, 177-178.

<sup>128</sup> Serttaş, *age*, 203.

<sup>129</sup> Barthes, *Camera Lucida*, 67.

harekete geçireceği öngörülebilir olmaktan çıkar.<sup>130</sup> Punctum her ne kadar fotoğraftan fırlayıp gelen bir uyarıcı gibi dursa da Benjamin'e göre izleyici de onu bulmak için yanıp tutuşur. Fotoğrafa bakan herkes kendi yaşanmışlıklarıyla punctuma yakalanmanın hazzına tutunur. Durum böyle olunca fotoğrafın kendinden menkul değerleri her zaman tartışmaya açık kalır.<sup>131</sup>

Zihne çarpan ve orada unutulmaz bir yara açan punctum'un aksine stadium iyileştiricidir. Her şeyin her zamanki gibi devam edeceği konusunda güven verir ve fotoğraftaki görüntünün çevresinde gördüklerinin bir devamı olduğunu söyler. Hayalet duygusu uyandıran bağlamsızlığı kırar; gerilimi ve şok etkisini sağlar ve punctuma yer açar. Stadium uysaldır ve sakinleştirir; punctum ise delidir ve dürttüğü hiç kimsenin aklını başında bırakmaz.<sup>132</sup>

Stadium ve punctum etkileri birbirlerini besleyen anlam örüntüleri içinde var olurlar. Aslında her ikisinin ortak zemini fotoğraftır, bir nesne fotoğrafik göstergeye dönüştüğünde aldığı mesafe onu imgelem dünyasına taşır ve çıplak gözle baktığımızda hiç sahip olmadığı etkiye fotoğraf makinesinin onu pozlamasıyla ulaşır.

Poz, anlamı katmanlı kılan en belirgin unsurdur. Çünkü poz veren, fotoğrafçı ve fotoğrafa bakan herkes bu bakışın, duruşun ve ifadenin objektife has kurgulandığını bildiği halde onu yadırgamaz; pozda anlam bükülür, çift katlı olur ve fakat bu durum fotoğraf şartlarında normal kabul edilir. Bu konuda yapılan değerlendirmeler poz verecek olanın, objektifin kendini gördüğünü fark ettiği andan itibaren kendini dönüştürmeye başladığına, iyi bir imgeye dönüşmek isteyen modelin, kendinde ölüp yeniden bedenlenmeden objektife bakma cesareti gösteremediğine dikkat çeker.<sup>133</sup>

Poz bir nevi yüzünü çıkarıp maske takmaktır. Objektife çıplak yüzüyle bakmak standartların dışında bir hal, bir çeşit deliliktir, çünkü poz toplumsal kültürün bireye giydirdiği bir görünümdür.<sup>134</sup> Objektifi üzerinde hisseden birey, toplumsal normları hatırlayarak kendinden beklendiği gibi biçimlenir. Bu objektifin panoptikona en çok benzediği anlardan biridir.

---

<sup>130</sup> Depeli, "Görsellik ve Kültürel Bellek İlişkisi: Göçmenin Evi", 18.

<sup>131</sup> Değirmenci, *age*, 130.

<sup>132</sup> Barthes, *Camera Lucida*, 138-139.

<sup>133</sup> Serttaş, *age*, 49.

<sup>134</sup> Dost, *age*, 57.

Fotoğrafa uzun uzun bakıp bize ne söylediğini kestirmeye çalışsak da mesaj suya yazılmış bir ileti gibi sürekli akış halindedir. Bir an ne dediği kulağımıza çalınsa da anlam, anlar arasında sürekli değişime uğrar.

Fotoğrafla nesnenin imgeye dönüşümü zamanın akışında kendine bir çıkma yapar.<sup>135</sup> Bu yüzden çoğu basılı fotoğraflar, alımlandıkları atmosferin hatırlanması ve mesajlarının gücünü kaybetmemesi adına çekildikleri tarih ile arşivlenir. Fotoğrafın zamanı paranteze alabilmesi onun zamanla kurduğu en kayda değer bağ sayılır.<sup>136</sup> Bununla birlikte an, kamera dolayımında üretilen bir nesne gibidir. Üretilen bu anlar ise diğer ürünler gibi birbirlerinin yerine kullanılabilecek birer alternatifte dönüşür.<sup>137</sup>

Barthes ve Sontag gibi yorumcular fotoğrafın kendine has bir varlığı ve dili olması yönüyle ona çoğu zaman ayrıksı bir öz tayin etmişlerdir. Bu öz 1960-1970 aralığında belirginlik kazanmıştır.<sup>138</sup> Fotoğrafın üretim sürecini mekanik üretim üzerinden değerlendiren Benjamin ise ona içkin bir anlam yüklemeyi ve sosyal politik söylemler eşliğinde anlam kazandığına dikkat çekerek belli bir amaca göre yönlendirilebilir olduğunu düşünür.<sup>139</sup> Fotoğraf ürün ve üretici olarak McLuhan'ın da hatırlattığı üzere "Mesaj ortamın ta kendisidir"<sup>140</sup> dediği yerdedir.

Fotoğrafın değişimleri ve dönüştürücü etkisini göz önünde bulundurduğumuzda onun kişisel nitelikleri olan, üreticisinden bağımsız bir akılla eyleyen bir yetkinliğe sahip olmadığı ve fakat bir çeşit medya olması yönüyle pek çok rolü üstlenmeye hazır bir boş gösteren olduğu kanısına varmak mümkündür.

---

<sup>135</sup> Berger, **Bir Fotoğrafı Anlamak**, 160.

<sup>136</sup> Serttaş, **age**, 31.

<sup>137</sup> Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, 136.

<sup>138</sup> Hacking, **age**, 14.

<sup>139</sup> Berger, **Bir Fotoğrafı Anlamak**, 84.

<sup>140</sup> Serttaş, **age**, 15.

### 3.3. Fotoğraf ve Hatırlama

#### 3.3.1. Fotoğraf ile Hatırlama ve Unutma

Bir çeşit harici bellek formu olan fotoğraf için Kafka “Biz nesnelere aklımızdan çıkarmak için fotoğraflarız.” der.<sup>141</sup> Taşımamak ve fakat yok olmalarını engellemek ancak bu şekilde mümkün olmaktadır.

Assmann hatırlamanın göstergesiyle vücut bulduğu savunur.<sup>142</sup> Hatırlamanın başlıca aktörlerinden biri olan imgenin hafıza dışı bellekte gerçeğe en yakın formu fotoğraftır. Bu anlamda hatırlama edimi ile fotoğraf arasındaki ilişki yakından incelemeye değer bir konuma sahiptir. Barthes’ın düşüncesinde fotoğraf, görsel bilgi içermesi ve geriye doğru akmasıyla hafızanın çalışma prensibine yakındır.<sup>143</sup> Hafıza, hem kat kat zaman dalgalarının oluşturduğu çok boyutlu bir açılım hem de mekân, imge, ses hatta kokuya varıncaya kadar belli belirsiz kategoriler içinde şeyleri biriktirmiş bir veri tabanıdır. Biriktirdiği bütün veriler aranan geçmişe göre kendi içlerinde yeniden biçimlenebilir. Fotoğraf da benzer bir deneyim sunar. Geçmiş bir tarihte çekilmiş bir kare fotoğrafta belleğin bütün imkânlarını harekete geçirecek temsiller bulunur. Kopuk kopuk imgeler halinde gelen fotoğraflar ve aynı şekilde işleyen bellekten yükselen imgeler zamanın belli anlarında örtüşür ve hatırlama gerçekleşir. Fotoğraf, imge-yoğun gösterge düzeniyle zihinsel eşleşmeye sebep olur ve hatıralara karşılık geldiği durumlarda bakana içine doğru çekerek o ânın duygularını geri çağırabilecek ve o atmosferi yaşatacak kadar yoğun bir odaklanma sağlar.

Fotoğraf bütünden çok parçadır. Bununla birlikte tamamlayıcı olabilir. Sontag fotoğrafın bakana farklı zaman boyutlarında gezdirerek zihinsel boşluklarını doldurabildiğini ve geçmişi bugüne taşıdığı gibi bugünü de geçmişe taşıyabileceğine işaret eder.<sup>144</sup> Fotoğraf zamanda yolculuğa alınmış bir bilet gibidir. Ona bakan herkesi kendi ânına taşıyan bir çekim kuvveti oluşturur.

Baudrillard “Fotoğraflaşan her nesne basitçe her şeyin kayboluşundan arta kalan bir izdir” der.<sup>145</sup> İnsan fotoğrafta yakaladığı izleri takip ederek unuttuğu

---

<sup>141</sup> Barthes, *Camera Lucida*, 69.

<sup>142</sup> Assmann, *age*, 85.

<sup>143</sup> Barthes, *Camera Lucida*, 107.

<sup>144</sup> Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, 95.

<sup>145</sup> Duygu, *age*, 100.

gerçeğine ya da nereden geldiği bilgisine yaklaşabilir. Burada fotoğrafik görüntülerin sunduğu aslında başka bir zamanın yansımasıdır.

Barthes'a göre fotoğraf nesneye değil zamana dayalı görüntü üretir. Bu anlamda kanıtlama gücü temsil gücünü aşar.<sup>146</sup> Fotoğraf, zamana çevrilmiş gözdür; baktığı an ne var ne yok işler ve saklar. Fotoğrafa bakan gördüklerine ilişkin 'bu vardı' hissini derinden yaşar. Bu anlamda bir olayın yaşandığı ya da birinin yaşayıp yaşamadığının en belirgin hatırlatıcısıdır. Hayatın seyrine benzer şekilde bizimle birlikte yaşamaya devam edenlerin fotoğrafları iletişim kanallarında akmaya devam ederken diğerlerinin unutulmaya terk edildiği, etrafta fotoğrafik olarak da görünürlüklerini yitirmelerinden anlaşılabilir.

Zaman içinde hareket kabiliyetiyle de belleğin yerine fotoğraf geçmiştir. Berger fotoğrafın hafızanın yükünü üstlendiğine ve adeta özgürce unutamam diye kaydettiğine işaret eder.<sup>147</sup> Ona göre insanlığa ait töz geçmişle geleceğin farkında olmak, zamanın akışına tanıklık etmektir. Bir anlık da olsa bu akışa sahip çıkmak sonsuzluğa katılmaktır. Sonsuzluğu kıran ise fanilik değil unutulmaktır.<sup>148</sup>

Fotoğraf, unutmaya engel olmasıyla ona sahip olanın elini kuvvetlendirir. Fotoğraf bir çağrıdır ve gösterge yoluyla ideolojiye ya da kültürel kimliğe çağırır. Aniden, yeniden ve her yerde sürekli bir sinyal halindedir. Sontag'a göre fotoğraf bir anlatıyı hatırlatmaktan çok bir resmin eksik parçalarını birleştirmek ve onu zihinde canlandırmaya yarar.<sup>149</sup> Tek başına bir anlatıyı yüklenmez. Parçalar halinde toplumsallaşan, ayrımlar ile kimlik kazanan kişi ve grupları bir süre birlik sağlayacak şekilde teğeller.

Fotoğraf karesi, 'hepsi bu' der ya da daha başka bir şey söylemekten uzak olduğu için sessizliğe gömülür. Derinlemesine bir anlayış oluşumunu sağlamaz, yüzeyde bırakır hatta ne ileri ne geri gitmemize fırsat vermeden yüzeyde kalmamız için ısrar eder ve orada tutar.<sup>150</sup>

---

<sup>146</sup> Değirmenci, **age**, 94.

<sup>147</sup> Berger, **Bir Fotoğrafı Anlamak**, 71-73.

<sup>148</sup> Berger, **age**, 127.

<sup>149</sup> Sontag, **Başkalarının Acılarına Bakmak**, 90.

<sup>150</sup> Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, 28.

Gündelik hayatın içinden anılar devşiren fotoğraf kareleri, kendi yokluklarında olan biteni taniksız kalma ve hiç yaşanmamış sayılma tehlikesinden kurtarır.<sup>151</sup> Fotoğraf anıların sığınağıdır. Fotoğrafın sanat eseri gibi sergilenmesinden çok kutularda saklanması onun doğrudan anıların dünyasında olduğunu gösterir.<sup>152</sup> Anıların canlanması en çok hayata veda edenlerin fotoğraflarına bakınca arzu edilir. Ölüler için fotoğraf bir araf noktasıdır, önce fotoğrafa sonra yakınlarının hafızalarında canlanarak hayata döner.<sup>153</sup>

Görüntüleme biçimleri zamanla çoğalıp çeşitlense de hatırlama açısından fotoğrafın yeri hep ayrı kalmıştır. Belleğin imgesel veri tabanına benzerliğinin yanı sıra fotoğrafın imgesine odaklayan dokusu insana hatırlama için zamanda yer açar. Fotoğraf karesinin donmuşluğu gibi ona bakan da durur ve incelemeye koyulur. Fotoğrafi okuyup ona anlam vermeye çalışırken belleği de eşzamanlı olarak birikimini tarar ve tepki verir.

Fotoğraf kendi kültürel formlarını inşa ederken anıların aktarımları üzerinde değişiklikler yapabilir. Kişisel anıları kültürel hafızanın aktarım aracına dönüştürür ya da büyük anlatıları parçalayıp gündelik hayata uyarlanabilir hale getirir. Bu anlamda mahrem ve genele ait olan arasında geçişin mümkün olduğu yollar açar. Medya seçtiği görseller yoluyla toplum düzeninde birliği sağlayabilir, onu devam ettirebilir ya da dağıtabilir. Gelenekten çözülen modern dönemde kimlik düşünsel verilere dayanır. Verilerin birbirine atıf yapmaması unutmaya korkusunu harekete geçirdiğinden kimlik çerçeveleri bir hayli kalındır.

Fotoğraf anılara alan açmasıyla belirginlik kazanır fakat bazı imgelere görünürlük kazandırırken diğerlerini örtebilir. Aynı zamanda görüntülerin üretim sürecinde aşırı çoğaltılması daha önce görülmüş bütün görüntülerin varlığına birer tehdittir. Hafıza, hatırlamak ve anlamlandırmak için sürekli kendine yer açmak zorundadır, bunu da bazı verilerden vazgeçerek yapar. Olayların nelerden ibaret olduğu ve nasıl yaşandığına dair o kadar yoğun görsel aktarım yapılır ki niçin böyle olduğunu sormak unutulur. Aslında niçin sorusu görsellerin cevap verebileceği bir alan değildir ve belki de en çok bu merakı ört bas etmeye yönelik için kullanılır.

---

<sup>151</sup> Dora, **age**, 166.

<sup>152</sup> Akarçay, **age**, 92.

<sup>153</sup> Barthes, **Camera Lucida**, 21.

Görüntüler, gerçeği yansıtmaktan çok onu kurar. Geleneğin mirasının reddine denk düşen dönemde görüntüler dekor kıvamında bir yeniden doğuş sunar. Herkes bunun görünmekten ibaret olduğunu bilse de gerçeklik algısı artık kurgusal olandan yana konumlandığından yapıntı, gerçek addedilir. Baudrillard'ın kavramsallaştırdığı üzere görünen şey gerçek değil sadece onun simülasyonudur.<sup>154</sup>

Görsel paylaşımlara sıklıkla yer veren medyalarda hatırlama ve unutma edimleri iç içe yoğrulur. Örneğin ölmüş bir asker fotoğrafı ile saç briyantini reklamını aynı anda görmek mümkündür, bu durum fotoğrafa has durma, düşünme, duygusal düzeyde hatırlama edimini kırar ve hissizleşmeye yol açar.<sup>155</sup> Konuları birbirinden farklı iki ya da daha fazla resim kolaj halinde bir sayfada ya da ekranda yer alınca bilgi, reklam, haber gibi farklı duygulara hitap eden mesajlar birbirlerinin etkisinin sönümlenmesine sebep olur; nihayetinde tüketim niteliğinde olanlar öne çıkar.

En tehlikeli olanlarsa bir sırrı ifşa ettiğini iddia eden fotoğraflardır. Bu noktada gerçeklik ve bütünlük vurgusu atağa geçer. Görme ve gösterme teknolojilerinde belli görüntü parçaları gerçeğin tamamı gibi sunulur ve olan bitene medya yoluyla tanık olanlar her şeyi o anlardan ibaret sanır. Ama nihayetinde fotoğraf doğası itibariyle sadece bir parçadır; gerçekliğin neresine düştüğü ise her zaman tartışma konusudur. Zaman ve mekânla bağ kursa da Barthes'a göre fotoğraf belleği engelleyen bir tür karşı bellektir.<sup>156</sup>

Fotoğraf burjuva kültürünün kimlik kazandığı dönemde onun yıldızını parlatan ve eski bağlarını görünmez kılan bir görev üstlenmiştir. Portre fotoğraflarla görünmeye başlayan burjuva sınıf, kazandığı görünürlükle öncelikle geçmişe sünger çekmiş, bir adım sonrasındaysa yeni bir yaşam deneyimine yelken açmıştır. Fotoğraf bu noktada unutmanın eşiği olmuştur.

---

<sup>154</sup> Düzcan, *age*, 88.

<sup>155</sup> Sontag, *Başkalarının Acılarına Bakmak*, 32.

<sup>156</sup> Değirmenci, *age*, 228.

### 3.3.2. Hatırlama Çerçevesi ve Fotoğraf Karesi

Fotoğraf akıştan bir kesit alıp diğerlerini dışarıda bırakmakla hatırlama ve unutmayı aynı anda programlayabilir. Kareleme şeklinde alınan fotoğraflar bazı olayları öne çıkarıp birleştirirken aynı zamanda onları diğerlerinden ayırır.<sup>157</sup> Fotoğraf hatırlamayı belleğin işleyişine uygun biçimde çerçevelere yerleştirir. Bu çerçeveler bazı şeylerin içerilmesi ve bazılarının ise dışarıda tutulması pratiğine dayanır.

Fotoğraf karelerinden görülen dünyada bütün sınırlamalar esnekler. Elde edilen görüntünün alternatifi olabilecek binlerce kare bulunabilir, aynı konu için o değil de bu açıdan bakılabilir. Sontag, bir karede görülen birlik formlarının birbirlerine vadettiği bir süreklilik olmadığını, dağılıp farklı imgelerle birleşebildiklerini söyler.<sup>158</sup> Bu durum hafızanın işleyişini anımsatır, fotoğrafın anlam kazanması, bir karenin alt yazıları ya da anlatıcısıyla bütünlük kurduğu ve diğer fotoğraflarla etkileşime girdiği sürece dayanır. “Birine fotoğrafını göster, o da sana kendininkileri gösterir.”<sup>159</sup> Barthes’ın bu tespiti fotoğrafların kendi aralarında kurduğu evrenin en somut örneğidir. Bir söze karşılık söylenen bir söz gibi bir fotoğrafa karşılık başka bir fotoğrafın ortaya çıkması, fotoğrafların bir dili olduğuna hükmetmemizi kolaylaştırır. Onlar birbirlerini gören ve etkileşim halinde olan canlı unsurlar gibi hareket eder. Her ne kadar anlamın sadece bir parçasına denk düşecek yetkinlikte olsalar da bu örnek kendilerine has bir söylem üretme imkânına dikkat çeker. Dolayısıyla fotoğraf karelerinin ister tek başına ister diğer karelerle birlikte, dile gelme çabası hafızanın hatırlama edimiyle kolayca örtüşür.

Fotoğraf, modern yaşamda adacıklara hapsolmuş, klostrofobik korkular, bağlanma endişesi ve köksüzlük sıkıntısı ile yoğrulmuş insana, kendisini bırakıp gitmeyen anlar sunarak teselli olmuştur. Harvey’e göre insan, kimliğini, değişen dünyada güvenli bir limana sığınmak için aramaktadır. Bu arayış sürekli geriye saran bir yolculuktur çünkü kökler hep başlangıç noktasındadır ve güven duygusuna ulaşmak geçmişin bilgisinden geçer. Modernizm kökleri budamakla başlar, dalga dalga unutmaya ritüelleri ile devam eder, ideolojilerle beslenir ve ürünlerini zamanın doğal bir getirisi olarak sunar. Derrida’nın yapısöküm hamlesi ise bütün bu suni yapılanmanın maskesini indirme çabasıdır, gerçekten ne oldu sorusundan hareketle

<sup>157</sup> Berger, **Bir Fotoğrafı Anlamak**, 103.

<sup>158</sup> Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, 27.

<sup>159</sup> Barthes, **Camera Lucida**, 17.

tetiklenen bir arayıştır. Bu süreçte tarih yazımının sorgulandığı gibi kimlik, aidiyet ve hafıza gibi kavramlar da sorunsallaştırılır, arşiv belgelerinden sağlanan anlatılar yeniden düşünölmek üzere askıya alınır.<sup>160</sup>

Bir yaklaşıma göre fotoğraf albümleri de kişisel bir arşiv gibidir, tamamı bir anlatıya tekaböl eder ve bu bütönlük bugünün etkisiyle her zaman bazı anlardan vazgeçmeye ve yeni anıların kabulüne hazır oluşuyla yaşayan bir dildir. Albümün devamlılığı ve kuşaklar arası geçişi, geçmişin yol aldığı kültürel aktarımın bir parçasıdır.<sup>161</sup>

Becker, Batı düşüncesinde fotoğrafın dünyayı biriktirip ona hâkim olma arzusunun göstergesi olduğunu savunur. Fotoğraf çekme ve uygulamalarını içeren bu üretim ve yeniden üretim sürecinde kurumsal kimlikler kendilerini temsil edecek bir zemine kavuşur ve dünyayı kurumsal çerçeveler şeklinde yönetmek için bilgi ve görüntüleri sürekli kaydeder ve işler.<sup>162</sup> Temsillerine sahip olduğu imgelerin zamanla nesnelere de nüfuz eder. Bu durum tarih öncesi devirlerde mağara duvarlarına çizilen av hayvanlarının resimlerine benzer, mitik inanışlar bir hayvanın resmini çizmenin onu gerçekten avlamanın ilk adımı olduğunu söyler. Fotoğraf makinesinin objektifiyle tespit edilen hedefler, önce *shot* 'lanır ve imgelerine sahip olunur ardından tamamen ele geçirilir. Bu anlamda silahla fotoğraf makinesinin benzerliği devam eder fakat fotoğraf makinesi ayrıca algılar üzerinde etkilidir, bedenleri öldürmeden anlam-değer dünyalarını tüketir ve hafızanın içini boşaltır.

### 3.3.3. Fotoğrafta Kimliğin Temsili

Fotoğraf hafızayı doğrudan uyarır. Bu yolla aidiyetleri hatırlattığı ve kimliklere yürekten seslendiği gibi aslında onları o an orada kurmaya başlar ve döngüsel biçimde bunu sürekli devam ettirir. Kimse fotoğrafta kendisine nüfuz eden bu görüntülerin dışına çıkamaz, nihayetinde herkes aynada gördüğü imgeye farkında olarak ya da olmayarak dönüşmeye başlar. Fotoğrafın bu gücü ideolojiden çok mimesis etkisinden kaynaklanır. Nesne ve imge baka baka benzeşirler, sürecin sonu özdeşim ve tam

---

<sup>160</sup> Erkonan, "Aile Fotoğrafları: Aile Belleğinin Kurgulanmasında Fotoğrafın Rolünü Etnografik Yöntemle İncelemek", 127.

<sup>161</sup> Serttaş, **age**, 43.

<sup>162</sup> Dost, **age**, 51.

birleşmeye varır. Bu anlamda hangi amaç ve düşünce biçimi için çalışırsa çalışsın fotoğraf, baktığı nesneyi kendine katar. Geçmiş kimliklerin parlatıldığı fotoğraflar kimliğe çağrıdır fakat geleceğin düşlendiği fotoğraflar da başka bir kimliğe çağrıdır. Gözün bakmaya doyamaması gibi fotoğrafın çağrısı da sürüp gider.

Dil'in ve simge'nin yerini alarak kültürel aktarımın ve üretilmiş şeylerin tartışmasız bir temsil aracı haline gelen fotoğrafın erişemediği bir nesneden bahsetmek mümkün değildir. Modern düzene hızla entegre olmuş ve bütün bağlantı noktalarının stratejik bir örgütleyicisi olmuştur.<sup>163</sup> Fotoğrafın işlevi; kültürü, dili ve simgeyi yüklenip onları taşımak, yaymak ve yaydığı yerlerde hiç yadırganmadan alımlanmasını sağlamaktır. Fotoğrafik görüntüler, yerli kültürü kendi tebasında her daim tazelediği gibi kültürlerarası geçişleri mümkün kılar ve kültür etkileşimini hızlandırır. Tenakuz halinde içerde ve dışarda çalıştığı görülen fotoğraf, yerli kimliklerin hafıza çerçevelerini berkiterek onların dağılmasını önler ve aidiyetlerini pekiştirir. Bununla birlikte özellikle İnternet erişiminin yaygınlaştığı zamanlarda insanlara sayısız kimlik modeli sunar ve kimliği bir miras olmaktan çıkarıp bir seçime dönüştürür. Bu noktada fotoğrafın hem uyandırıp hatırlatan hem de uyutup yabancılaştıran etkisi açığa çıkmış olur.

### **3.3.3.1. Aile Fotoğraflarında Kimliğin Sunumu**

Aile hafızasının kültürel ve iletişimsel belleğin kesiştiği noktada bir çeşit ara form olarak yapılandığından bahsetmiştik. Burada aile hafızası konumunun fotoğraflara nasıl yansıdığı ve fotoğrafın aile hafızası üzerindeki etkisine yakından bakacağız.

Fotoğraflar, modern insanı kimlik, pasaport ve her türlü kurumsal kayıtlarda tanımlar. Bu durum, fotoğrafın bütün dünyada kabul görmüş bir temsil aracı olduğunun kanıtıdır. Kurumsal arşivlerin vazgeçilmez unsuru olan fotoğrafın özel yaşam alanında benzer şekilde aile albümü halinde görünürlük kazandığı düşünülebilir. Aile toplumun bir parçası olarak kendi arşivini oluşturur, korur ve gelecek nesillere aktarır.

---

<sup>163</sup> Serttaş, **age**, 35-36.

Modern dönemde endüstriyel gelişmeler iş ve yaşam alanlarını bölmüş, nüfus yoğunluğunu köylerden şehirlere taşımıştır. Bu köklü taşınma kültürel dönüşümlere yol açmış ve herkesi ait olduğu bağlamın dışına fırlatmıştır. Bu anlamda var olduğu yuvaya bakmanın, artık zamanda ‘geriye’ bakmakla özdeş olduğunu savunan görüşler vardır.<sup>164</sup>

Aile fotoğrafları ailenin adını, kimliğini, aidiyetini, dünya görüşünü ve hayal ettiği yaşam profilini yani hatırlamak istediği bütün külliyatı yansıtır. Aile albümüne ilk giren fotoğraflar başarı ve mutluluk gibi coşkulu anlardır. Sontag, Fransa’da özellikle çocuklu ailelerin evinde muhakkak bir fotoğraf makinesi bulunduğu ve çekilen her karenin aziz birer hatıraya dönüştüğünden bahseder. Albüm geniş aileden kalan son iz dahi olsa imgesel bağlarla hafızadaki birlik duygusunu devam ettirir.<sup>165</sup>

Bourdieu’ye göre fotoğraf içkin bir anlamdan yoksundur ama topluluk fotoğrafları bütünleşme sağlar. Sontag ise ailelerin fotoğraflar yoluyla kendi birliğini taşınabilir bir imge kaydına dönüştürdüğünü belirtir. Aile, Batı’da yaşanan kültürel dönüşüm etkisiyle parçalanmış, fotoğraf albümleri geniş ailenin imgesel bir kanıtı olarak bir daha bir araya gelemeyecek bütün aile efradını toplayan son hafıza mekânı olmuştur.<sup>166</sup> Benzer şekilde aile ve fotoğraf ilişkilerini inceleyen Erkonan, fotoğrafın icadı ve çekirdek ailenin doğuşunun modern dönemde eşzamanlı ortaya çıktığına dikkat çeker ve fotoğrafın ailenin belleğini ve imgesini oluşturan etkin bir araç olduğunu savunur.<sup>167</sup>

Aile fotoğrafı anı-yoğun fotoğraflardır ve estetikten çok geçmişi yâd etmeye odaklıdır. Örneğin düğün fotoğraflarının belge niteliği taşıması estetik kaygının önüne geçmiştir. Önemli olan unutulmaması gereken kişi ve nesnelerin o karede yer almasıdır.<sup>168</sup>

Stone, her köyün fotoğraf makinesi ile korunabilecek bir tarihi vardır, der.<sup>169</sup> Benzer şekilde her ailenin görsel hafızasını örgütleyen bir albümü bulunur. Bu

---

<sup>164</sup> Ayşe Nur İpek, “Hafıza Kutusu” (Sanatta Yeterlik Eser Metni, HÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2016), 48.

<sup>165</sup> Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, 9-10.

<sup>166</sup> Akarçay, **age**, 93.

<sup>167</sup> Erkonan, **age**, 144.

<sup>168</sup> Depeli, “Almanyalı Türklerde Evlilik Törenlerinin Dönüşümü: Kültürel Bellek, Aidiyet, Kimlik” 319.

<sup>169</sup> Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, 69.

albümün seyrini şimdiki zamanda yaşananlar belirler, fotoğraf ekleyip çıkarmak ya da bazı fotoğrafları kırmak mümkündür. Aynı zamanda fotoğrafı anlatan dil de mesajı biçimlendirir. Fotoğrafta bazen uzun uzun anlatılan kişiler bazen üstünkörü tanıtılır bazen de tamamen görmezden gelinir, bu değişim şimdi'nin fotoğraf üzerindeki etkisinden kaynaklanır. Her halükârda aile albümünün kapağının aralanması, hatıralar arasında bir yolculuğa davetiye çıkarır. Görünümlerin betimlenmesi özellikle yabancılara hitap ediyorsa kimliklerden başlanır. Bu kimdir, kimin nesidir, ne iş yapar, nerede yaşar ya da şimdi neler yapıyor gibi sorular etrafında şekillenen kurgu, albüm kapandığında dinleyen üzerinde bütüncül bir anlatıya dönüşür, zira bağlantılar kurulmuş ve anlam tamamlanmıştır.

Bütünlük, mahremiyet duygusunu çağırır. Kültürel kimlikle yoğrulan aile, evinde, kendine açtığı özel alanla toplumsal kimlikten farklılaşma imkânı bulur. Aile bağıyla bir arada bulunmanın sağladığı mahremiyet ve özelleştirdiği aile kimliği, albümde adeta bu birliği kanıtlayan sembolik bir düzeye geçer. Erkonan'a göre albüm, oluşturduğu kanonla, ailenin fertleriyle birlikte dışarıdan kurduğu bağlantıları da kapsayarak kültürel ve iletişimsel hafızasını yansıtmak şeklinde göstergeleşir.<sup>170</sup>

Aileler kendilerine açtıkları özel mekân dolayısıyla mahrem bir yaşam biçimi, özel bir hafıza ve kendilerine has bir hatırlama biçimine erişirler. Ev, ailenin birincil hafıza mekânıdır, ikincisi ise onun temsil edildiği fotoğraflardır. Fotoğraflarda aile, efradını bütünlüklü biçimde sergileme ve imgesini geleceğe taşıma imkânı bulur. Aynı zamanda kendini fotoğraflarla dışa vurması mahremiyetine gölge düşürür. Fotoğraf surda bir gedik açar ve bu açıklıkta kamusal-özel ayrımı kaybolmaya başlar. Fotoğrafların ailenin hafıza mekânından içeri ve dışarı sürekli akması, aile hafızasıyla beslenen kimliğin zayıflamasına sebep olur. Aile fertleri fotoğraflarda gördükleri imgelerin etkisinde kalarak onlara benzeyip birbirlerine yabancılaşabilirler. Aile imgesinin çerçevesinin kırılması ve kimliğin zedelenmesine sebep olur.

Erkonan fotoğrafın, aile bütünlüğünü onun imgesini kurup yaşatmasıyla koruduğunu söyler. Ona göre aile efradı fotoğraflarda tekrarlanan pozlarla ortak bir idealin parçası olduklarını sezer ve kimliklerine dair özel bir bilinç yüklenir. Ailenin uzamı, zaman ve mekânla kurduğu ilişki somutlaşır. Fotoğrafların ördüğü ağ, 'bu aile

---

<sup>170</sup> Erkonan, *age*, 123-124.

var oldu ve hayatı deneyimledi' düşüncesini sağlam bir zemine oturtur.<sup>171</sup> Bireyin varlığına delil olması yönüyle güven duyulan fotoğraf, aile gibi varlığı bireyden daha zor ispatlanan çoğul formların da deneyimlerine tanıklık eder, hayata kattıkları anlamı imgesel yolla üyelerine ve ötekilere duyurur.

Albüme sahibiyile birlikte baktığımızda tek başımıza göremeyeceğimiz ve başkasından dinleyemeyeceğimiz bilgilere ulaşırız, anlatıyla inşa süreci devam eder.<sup>172</sup> Sessiz sedasız bakan fotoğraflar birincil tanıklar eşliğinde canlı kanlı anı gösterimlerine dönüşür ve gerçek mesajlarını izleyicisine ulaştırmış olur. Bununla birlikte aynı tanığın farklı bir zamanda anlatı kurgusu değişebilir ya da başka bir tanık aynı kareyi bambaşka bir açıdan hatırlayıp kendince değerlendirebilir. Aile albümlerinde fotoğrafların seçimi ve sıralanması anlatıyı doğrudan etkileyeceğinden fotoğrafın kendisi kadar önemlidir. Geçmiş ve hikâye edilişi özel bir dizinde aktarılır. Bu aktarım yinelendikçe ailenin varlığı güçlenir.

Fotoğrafların albümdeki yeri ve sıralaması hafıza örüntülerinin bir karşılığıdır ve aile imgesinin hikâyesini biçimlendirir. Benzer şekilde duvarda sergilenmeye terfi etmiş fotoğrafların niteliği ve konumu da bir mesajdır. Fotoğrafları anlatanların beden dili, seçtikleri sözcükler, öyküleme biçimi, o fotoğrafların niçin hatırlanmaya değer bulduklarını dolayısıyla aile ilişkilerini ele verir.<sup>173</sup>

Aile merasimlerini yansıtan fotoğraflar kültürel hafızanın aileye nüfuz etme seyrini gözler önüne serer. Yaşam tarzından, giyim kuşam, yeme içme alışkanlıkları ve estetik zevklere kadar evlerin içine giren ve ailelere kimsenin göremeyeceği kadar yakından bakan bu fotoğraflar, kültürel kimliğin ne kadar benimsendiği ne şekilde yorumlandığı ve zaman içinde nasıl değiştiğine ilişkin görüntülere şahit olur. Benzer şekilde yerel kültür de aile fotoğraflarından okunabilir.<sup>174</sup>

Aile fotoğraflarına bakmak başka herhangi bir görüntüye bakmaktan farklıdır. Fotoğrafta gördüklerimiz gündelik hayatımızı paylaştığımız kişilerdir, dolayısıyla onları tanırız ve onlar da bizi tanır. Diğer açıdan fotoğrafa bakan da fotoğrafta kendine bakıyor olabilir. Ayna deneyiminde olduğu gibi fotoğrafta imgesiyle göz göze gelir

---

<sup>171</sup> **age**, 128.

<sup>172</sup> **age**, 139.

<sup>173</sup> **age**, 141.

<sup>174</sup> Akarçay, **age**, 93.

insan. Dolayısıyla kültürel bir aktarım aracına transfer olmuş görüntülerle hala iletişimsel kültürün içindeymiş gibi bağlantı kurmak mümkün hale gelmiştir. Bakışa bu imkânı tanıyan imgesel aktarımdır.<sup>175</sup>



---

<sup>175</sup> Depeli, “Almanyalı Türklerde Evlilik Törenlerinin Dönüşümü: Kültürel Bellek, Aidiyet, Kimlik”, 320.

## 4. GÖÇMEN İŞÇİLERDE TOPLUMSAL HAFIZANIN DÖNÜŞÜMÜ ve FOTOĞRAF

### 4.1.Göç, Göçmen, Göçmen İşçi

Göç ve göçmen olmaya odaklandığım bu bölümde göçmeni kimlik kuruluşunu açısından değerlendireceğim. Göçmeni tanımak ve yaşadığı mekânın dilini anlamak için, geçtiği yollarda bıraktığı izleri takip edeceğim.

#### 4.1.1. Göç: İlk Adım

“Bir zamanlar yer ve gök tutkulu bir teklikti, henüz hiçbir şeyin biçimi yoktu, her şey bir potansiyel halindeydi. Dünyanın, dünyadaki biçimlerin ve genişlemenin var olması için yer ve gök bölünmek zorundaydı. Var edici ayrılık, başlangıçta yaratıcı vardı. Ardından –ille bir öykü gelmesi gerekiyorsa- yayılma, genişleme, uzam ve ayrılık geldi.”<sup>176</sup>

İnsanlık tarihi film şeridi gibi gözümüzün önünden geçse hiç dinmeyen bir hareketliliğin öyküsünü izliyoruz olurduk. Kozmik oluşumların var olma sürecinden insanlığın yeryüzündeki serüvenine kadar her şeyin her an hareket halinde olduğu hatta sabitelerin de öyle kalabilmek adına belli bir hareket düzeyini koruduklarını görürdük. Dikkat çekici olan, varlığa içkin hareketin insan davranışlarında 19. yüzyıl itibariyle bir sorun olarak anılmaya başlamasıdır. Evrenin oluşumunu anlatan meşhur Big Bang teorisinden insanın oluşum hikâyesine kadar var edici bütün şartların biricik nüvesi harekettir. Hâlbuki dünyada modern dönem insan hareketliliği daha önce hiç karşılaşılmamış bir sorunla yüzleşmenin ve bir dizi sapmanın itirafları gibidir. Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünde “Ekonomik, toplumsal, siyasi sebeplerle bireylerin veya toplulukların bir ülkeden başka bir ülkeye, bir yerleşim yerinden başka bir yerleşim

<sup>176</sup> Berger, *Ve Yüzlerimiz, Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü*, 99.

yerine gitme işi, taşınma, hicret, muhaceret” şeklinde tanımlanan kavram, göçün çeşitli sebeplerle özellikle yaşam mahallini değiştirme yönünü vurguluyor. O halde göç etmenin, farklı bir yerde hayat bulma arayışına denk geldiğini düşünmek mümkündür.

Tarih boyunca birbirinden farklı göç motivasyonları olduğu görülür. Uzak geçmişte göç dünyanın hiç görülmemiş yerlerine kadar genişleyen bir keşif arzusu ve mekân açma, yurt tutma gibi kalkış noktalarından hareket ederken sanayileşmenin belirginlik kazandığı dönemlerden itibaren yeni üretim imkânlarından payını alma ümidine dayanır. Kitlesele ve süreklilik arz eden göç hareketleri her zaman dünya tarihinin en belirgin olayları olarak kayda geçer. Göçlerden önce önemli gelişmeler olmuştur ve insanlar hareket etmek zorunda kalmıştır. Bununla birlikte yoğun nüfus hareketleri sonucu dünyanın siyasi, ekonomik ve sosyal düzeninde değişiklikler yaşanmıştır. Her hâlükârda göç yeni bir yaşam biçiminin habercisidir. Nihayetinde sonu gelmeyecek bir tecrübe olduğu kabul edilir ve bilindik anlamıyla her göç er ya da geç kalkacak da olsa konmak ve yerleşmek üzeredir. Hareket halinin yaşattığı kaygı ve belirsizlik duygusu bir yandan insan topluluklarına belli düzeyde stres yaşatırken diğer yandan onları durağan ve tutucu bir anlayışa gömülmelemlen çıkardığı için kendi içinde bir dinamiğe sahiptir. Kopuş, arayış, varış ve yeniden yerleşme gibi aşamaların her göçer ve yerleşik kültüre katkıları olur. Dors’un desteklediği üzere aslında patolojik değil zenginleştirici bir tecrübedir.<sup>177</sup>

Göç, her dönemde farklı itme ve çekme hareketleriyle beslenir, bu çalışmanın konusu olan göçlerin sebebi ise sanayi devriminin sebep olduğu üretim biçimi ve pazar anlayışında yaşanan köklü değişimlerdir. Berger’e göre göç, bu yüzyılın karakteristik özelliğidir.<sup>178</sup> Büyük taşlar yerinden kıpırdamıştır artık.

Modern öncesi dönemde zenginlik toprağa dayanırdı, yani insanlar hareket halinde olsa da asıl zenginlik ölçüsü sabitti. Modern dönemde ise ulaşım yollarıyla birlikte ticaret yaygınlaştı ve servet değeri para ile karşılık bulmaya başladı. Dolayısıyla zenginlik aracı likiditesi yüksek bir meta olduğundan zengin olmak isteyen de onun peşinden koşmak zorunda kaldı. Simmel’in kuramını hatırlayacak olursak para ticari kapitalizmi finans kapitalizmine dönüştüren en etkin yerinden

<sup>177</sup> Yusuf Adıgüzel, **Göç Sosyolojisi**, 2. bs. (Ankara: Nobel Yayıncılık, 2018), 162.

<sup>178</sup> John Berger, Jean Mohr, **Yedinci Adam**, 6.

çıkarma aracı oldu.<sup>179</sup> Doğu'da ve Batı'da pek çok sinema filminde topraklarını kaybeden köy ağası ya da feodal beyin kent yaşamında emekçiye dönüşmesi karikatürize edilir. Burada vurgulanan, kimliklerin bağlamından çıkma sürecinde yaşadığı sapma ve şok etkisidir. İngiltere'nin sanayileşme hızı ve Fransa'nın siyasi ve toplumsal dönüşümleri toprağa bağlı yaşayanları üretim bandına çekmiştir. Aslında sanayici ve emekçi arasında, birbirine yaslanmak zorunda oldukları, sermayenin hiyerarşik bir çalışma ekonomisine sebep olduğu yeni bir düzen kurulmuştur. Bununla birlikte seküler yaşamın yükseldiği ve ulus devlet anlayışıyla yenilenen kurumsallaşma biçiminin askeri düzenden ilham aldığı düşünülürse çalışma hayatının ve iş yerinin insan yaşamındaki belirleyiciliği kendini hissettirecektir.

Avrupa kıtası nüfus hareketlerinin sıklıkla yaşandığı bir toprak parçasıdır. 17. yüzyıldan I. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar Avrupa'dan çıkan koloniler Afrika, Asya ve Amerika'ya kadar uzanmıştır. I. Dünya Savaşı'ndan sonra ise Avrupa'da imparatorluklar dağılır ve Avrupa ulus devlet normlarına sığdıramadığı etnik grupları kıtadan tasfiye eder. Benzer şekilde Avrupa'nın sömürdüğü devletler II. Dünya Savaşı sonrası bağımsızlıklarını ilan eder ve işgalci unsurların çıkıp gitmesinde ısrarcı olur. Bir sonraki nüfus hareketini ise 20. yüzyılın ikinci yarısında ekonomik yapılanma sürecinde ucuz iş gücü için Doğu Avrupa, Türkiye ve Orta Doğu'dan çağrılan göçmenler oluşturur. Geçici olarak çağrılan göçmenler zamanla kalıcılık kazanır ve Avrupa'nın sosyal yapısını etkiler.<sup>180</sup>

II. Dünya Savaşı'ndan sonra 1950'li yıllardan itibaren Avrupa'da, yükselen sanayileşme ivmesine rağmen ciddi bir iş gücü açığı ortaya çıkar. Avrupa işçi ihtiyacını karşılamak için gelişmekte olan Türkiye, Yugoslavya, İtalya ve Yunanistan gibi ülkelerden iş gücü talep eder ve karşılıklı yapılan anlaşmalarla işçiler Avrupa'ya gider. İlk etapta sınırlı bir zaman diliminde çalışması öngörülen göçmen işçiler sosyal şartların zorlayıcı olmasına rağmen düzenli bir işe sahip olmanın motivasyonu ile Avrupa'da kalır. Beklenmedik bu durum ev sahibi ülkelerde gerilime sebep olur. Çünkü Avrupa ülkelerine yerleştikçe sosyal ağlara da yayılan bu kadar göçmenle ne yapacakları bilemezler. Fischer'in metaforlaşan "Biz işçi istedik insan geldi"<sup>181</sup> sözü

---

<sup>179</sup> Dora, **age**, 71.

<sup>180</sup> Mustafa Gürkan, "Sosyolojik Açıdan Göç ve Yasadışı Göç Hareketleri" (Yüksek Lisans Tezi, KÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006), 38-40.

<sup>181</sup> Adıgüzel, **age**, 153.

bu sürprizi ifade eder. Yakın zamanda yapılmış çalışmalara göre büyük nüfus hareketleriyle göç alan ülkeler aslında ülkelerinde kaynak ve üretim biçimine müdahale ettikleri insanları göçmen olarak çalıştırmaktadır.<sup>182</sup> İlginç biçimde yoksulluğu kabul etmeyen kapitalizm aynı zamanda dünyayı yoksullaştırır ve zenginleşmesine izin vermez. Mohr'a göre "Toprağın verimsizliği olarak tanımlanan durum aslında bir dizi ekonomik faaliyet ve ilişkinin üretim ve pazarlama sürecine yansımalarıdır."<sup>183</sup> Ekonomik anlamda az gelişmiş ve gelişmekte olan ülke bandından çıkamayan ülkeler bir anlamda orada stabil kalmakta ve arta kalan iş gücüne dolaylı olarak el konulmaktadır. Batı'nın bu şekilde geliştirdiği kazan-kazan teoremi sosyal hayata sızıp dağılan göçmen işçilerle krize yol açmıştır.

Türkiye, ilk işçi anlaşmasını 1958 yılında Federal Almanya ile imzalamış fakat kitlesel gidişlerin başlangıcı 1961 yılında başlamıştır. Türkiye bu hamlesiyle vasıfsız işçilerin eğitimini ve onlarla dönecek döviz birikimini amaçlamıştır.<sup>184</sup> Aynı zamanda nüfus artış hızını dengelemek, işsizliği azaltmak gibi hedefleri de bulunmaktadır.<sup>185</sup> Almanya'dan sonra DPT Avusturya, Hollanda ve Belçika ile 1964, Fransa ile 1967, Avustralya ile 1968 yılında iş gücü göçü anlaşması imzalamıştır.<sup>186</sup> 1973 yılında çıkan petrol krizine kadar Türk işçi göçü ilerleyen bir ivme göstermiş, o tarihten sonra ise aile birleşimlerine izin verilmekle birlikte yeni işçi alımları bir süre dondurulmuştur.

Türkiye'den başlayan göç yolculuğunun kalkış noktası Sirkeci'dir, tren 2 gece 3 gün sonra Münih'e varır. Göçmenler yolculuk esnasında yabancılığın verdiği tedirginliği hissetmeye başlar, komutlar dikkatle dinlenir, söylenenler yapılır.<sup>187</sup> Münih'e vardıktan sonra işçiler çalışacakları şehirlere ve kalacakları yurtlara taşınır, belli bir süre staj gördükten sonra mesai başlayacaktır.

---

<sup>182</sup> Abdunasır Bulak, "Göç Olgusuna Teorik Bir Bakış" (Yüksek Lisans Tezi, YBÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015), 23.

<sup>183</sup> Berger, Mohr, *age*, 16-18.

<sup>184</sup> Gürkan, *age*, 65-69.

<sup>185</sup> Adıgüzel, *age*, 68.

<sup>186</sup> *age*, 63.

<sup>187</sup> Duman, **11. Peron**, 22.

## 4.1.2. Göçmen ve Diğerleri

### 4.1.2.1. Göçmen Kimliği

Göçmen kimdir? Göçmen yerli yerinde olmayandır. Geride bıraktıkları dönmesini, yanına geldikleri gitmesini bekler. Gündelik hayat akışının dışında bir zaman dilimine geçiş yapan bu gruplar için bütün taraflar teyakkuz halindedir ve evlerine dönünceye kadar başta güvenlik kaygısı olmak üzere o arada kalma hali hep devam eder.

Göçmenler ve ev sahibi ülkeler, karşılıklı ârafta olma halini çeşitli biçimlerde tecrübe ederler. Göçmenlerin ilk kuşağında kimliğini koruma refleksi baskındır, ev sahibi ülke de bu sırada duvarlarını berkitir ve mesafe alır. Rasyonel düzlemde yaşanan bu tavır alışlar hayatın ritmi içinde git gide erir ya amorf yapılanmalara ya da yeni düzenlemelere dönüşür.

Bütün dünyanın adeta çalkalandığı kitlesel göç hareketlerinde zorlayıcı bir etkiden bahsetmek gerekir. Savaş, doğal afetler ve salgın hastalıkların da sebep olabileceği yoğun nüfus hareketlerinden bu çalışmada üzerinde durduğumuz, ekonomik sebeplerin itkisiyle gerçekleşenlerdir. Bir açıdan bakıldığında şu durumda kendine hâlihazırda sahip olduğu hayattan daha iyisini seçmek üzere bir yerden başka bir yere gitmeyi göze alabilenlerin, yerinde kalanlara göre daha geniş imkânlarla sahip olduğundan bahsetmek mümkündür.<sup>188</sup> Dolayısıyla eğilim, yol almak ve daha iyi şartlarda bir yaşama kavuşmaksa hareket edemeyenler bu çalkantının dışına itilecektir.<sup>189</sup> Bununla birlikte göçmenler de gittikleri yerlerde hoş karşılanmayacaktır. Daha önce bu kadar sert yaşanmayan kültürel karşılaşmaların gerilime dönüşmesinin sebebi çözümün göçmene terk edilmesidir. Göçmenlerin yeni yerleşim yerlerinde tutunmalarına engel olan motivasyon eksikliğinin kaynağı da budur. Berger'in de işaret ettiği gibi potansiyel bir kıymetsizlik hissiyle mücadele etmek zorlaştıkça bu durumun geçiciliğine sığınmak ve onu kanıksamak kolaylaşır.<sup>190</sup> Gurbet, göçmenler için buldukları ama var olmadıkları distopik bir sürece dönüşür. Burada hayatta

---

<sup>188</sup> Anış Paydak, "Küreselleşme ile Değişen Göç Kavramı: Yasadışı Göç ve Türkiye'de Adana İli Örneği" (Yüksek Lisans Tezi, ÇÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012), 20.

<sup>189</sup> Richard Sennett, **Karakter Aşınması**, çev. Barış Yıldırım (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012), 87.

<sup>190</sup> Berger, Mohr, **age**, 105.

kalmak için direnmek kaçınılmazdır ama Adorno ve Horkheimer'ın işaret ettiği üzere intibak ederek...<sup>191</sup>

Göçmenin yeni yerle ilgili algısı rüyadan uyanmaya çalışan bir bilincin yüzeye çıkma çabasına benzer. Onlar gördükleri her şeyi yeniden imgelemek ve adlarını koymak zorunda kalırlar:

“Yeni gelen göçmenler limandan öteye denize bakabilir ve ufku hemen üstündeki bulut kümelerinin bir kara parçasına işaret ettiğini hayal ederler. Bulutların uzakta kümelendiğini ben de gördüm; düzenli olarak bulut kümeleri toplanıyor oralarda. Yeni göçmenler de kendilerine durmadan, o bölgede bir kara parçası olamayacağını ve doğudaki ufku hiçbir vaat getirmediğini hatırlatma ihtiyacı hissederlerdi. Göçmenin mantığı tersini iddia etmesine rağmen bu izlenim bir türlü silinmek bilmezdi. Göçmenin nihayet, bulutları bulut olarak, buluttan başka bir şeye benzetmeden görmeyi başardığında (ki kendisi bunu asla başaramasa bile bir gün oğlu başaracaktır), artık Amerikalı olmuş ve kuzenlerini yanına getirtmeyi düşünmeyi başlamaya aday hale gelmiş demektir.”<sup>192</sup>

Algı, yerlilerle örtüştüğünde göçmen gittiği yerle empatik bir kavrayış geliştirmeye başlamış demektir. Fakat şu durumda kendi olmanın dışına çıkıp çıkmadığı, çıktysa yeniden kendi olup olamayacağı ya da şu an kim olduğu tartışmaya açılmış olur.

Göçmeni göçmen yapan sır, sınırı aşmış olmasıdır; göçmen aidiyetsizliği ile tanımlanır. Kimsin, kimlerdensin sorularına ışık tutulmasını sağlayan ayırım bir yönüyle kişinin benzerliklerini betimlerken diğer yönüyle aidiyetsizliklerini vurgular. Kişi, kimliğine göre sosyalleşir ve kendine toplumda bir yer ve statü edinir. Bununla birlikte kimlik dinamik bir kavramdır. Zamanla biçimlenir. Modern zamanlarda kimliğin bir kriz konusuna dönüşmesi ise zamanın daha hızlı akmasıyla birlikte bir çeşit kimlik yüklemesine maruz kalmaktan kaynaklanır. Geleneksel kimlik, mekâna ve stabil cemaat ilişkilerine dayalı kendini imar ederken modern kimliklerin oluşum sürecini tanımlamak gittikçe belirsizleşmektedir. Bu okunaksız durumu köpürten asıl sebep ise bireylerin çoğunun kendi yurtlarının dışında yaşama zorunluluğu yani göçtür. Kişi, kendi ülkesinde yaşarken kimliğini tanımlaması daha az talep

<sup>191</sup> Abdülkadir Atik, Ş. Bilginer Erdoğan, “Toplumsal Bellek ve Medya”, *Atatürk İletişim Dergisi*, s. 6 (2014): 6

<sup>192</sup> Berger, *Görme Duyusu*, 72.

edilmektedir. Şimdi kim olduğunu tasvir eden yerel özellikler gurbette tanımsızlaşmış ve göçmen kimliğini yeniden kurma stresine girmiştir. Kimileri kimlik kavramına özcü yaklaşırken kimileri de sosyalleşme süreçlerinde inşa edildiğini savunur. Fakat genel itibarıyla II. Dünya Savaşı sonrasındaki ulus devlet yapılanması, benimsediği siyasi rejimlerle birlikte yeni bir toplumsallaşma tarzı ve kimlik kazanımı sürecini belirlemiştir. Kendi içinde tanımlandığında bireyin özdeşim kurduğu bir kimliği aynalaması sürecidir. Birey-sosyal grup-toplum-iktidar döngüsündeki alışverişlerle inşa olur. Dolayısıyla kişinin sürekli dışlandığı göçmen pozisyonunda kimlik edinmesi güçleşmekte ve *biri* olmaya uzak kalmaktadır. Bu da kısaca kimlik bunalımı olarak kendini gösterir, aynadaki karşılığı soluklaşır.

Modern zamanlarda Avrupa'ya Doğu'dan göçen bireylerin yaşadıkları kimlik bunalımının sebebini anlamak için Avrupa'nın kendini nasıl gördüğüne yakından bakmak gerekir. Kimlik krizi tarihselliği içinde kavranmalıdır. Zira Morley ve Robins'e göre Osmanlı ve Habsburg imparatorlukları için farklılık bir skandal ya da bir kimlik kusuru sayılmamıştır.<sup>193</sup> Hayali ulusal sınırların dayatılması yeni kaoslara kapı aralamıştır.

Tarih boyunca saf nüfus idealiyle öne çıkan Avrupa, çalıştırmak için çağırdığı göçmenlere yalnızca iş hayatında yer göstermiştir. Feodal dönemde olduğu gibi belirgin sınırlarla demografik yapı içinde bir hiyerarşi geliştirir. Aksi takdirde saflığının bozulacağından, değersizleşeceğinden ve yok olup gideceğinden korkar. Bu tutkuyla II. Dünya Savaşı boyunca topraklarını temizlemeye ahdetmiş Avrupa'yı savaş sonrası içine düştüğü ekonomik kriz göçmenlere muhtaç etmiştir. Zira göçmen işçi onun için ucuz iş gücü ve bağlayıcılığı olmayan elemanlar anlamına gelmektedir. Fakat bu süreç, her geçen gün yabancıların bünyesinde çoğalmasına sebep olmuştur. Uzak geçmişte deniz aşırı coğrafyaları Avrupalılaştırmak için gösterdiği gayret, şimdi ancak kıta Avrupası'nı Avrupalı tutmaya yetmektedir. Avrupalı olmanın umdeleri, olumsuzlama mekanizmasıyla çalışır. Cornelius Castoriadis, bu durumu "ötekini dışlamadan kendini kendi olarak oluşturamama ve ötekini aşağılamadan nihai olarak

---

<sup>193</sup> David Morley, Kevin Robins, **Kimlik Mekânları; Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar**, 2. bs. çev. Emrehan Zeybekoğlu (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011), 47.

ondan nefret de etmeden bunun yapılamaması konusundaki beceriksizlik” şeklinde özetler.<sup>194</sup>

#### 4.1.2.2. Öteki Kimdir?

Avrupa, hiçbir zaman arzu ettiği arı nüfus idealine ulaşamamıştır. Bununla birlikte yüzyıllardır saf topluluklar halinde yaşıyormuşçasına dışarıdan geleni yadırgamakta, kendi kimliğini ona karşı tavır almaya dayandırmaktadır. Batı aslında bu renkli nüfusa alışkındır ama değişen, etnik Avrupalı olmayanların sosyal statüleridir, geleneksel düzen kırılmış Avrupa artık dışarıdan gelenleri doğrudan muhatap almak zorunda kalmıştır. Krize sebep olan farklı kültürel kimliklere mensup kişilerin yoğun olarak Avrupa’da bulunmasından çok Avrupalı’nın onları koydukları yerde durmamalarıdır. Öyle ki İngiltere, “farklı vatandaşlar, bir zamanlar olduğu gibi kendilerine ait farklı patikaları izleselerdi ne kadar iyi olurdu.” diye hayıflanarak sıkıntının kaynağını itiraf etmiştir.<sup>195</sup>

Avrupa milliyetçiliğinden doğan ulus kavramı dışarıdakini uzağında tuttuğu gibi içindeki yabancıları da denetimine almak ister.<sup>196</sup> Neredeyse her Avrupalı’dan biri ülkesinde çok fazla göçmen olduğunu düşünür.<sup>197</sup>

Anayurdunun dışında bireyler yerli kimliklerinden soyunup göçmen kimliğini kuşanırlar. Avrupa’da kimlik formlarının iddialı geçmişi onları aynı zamanda öteki yapar. Göçmen işçilere *zigeuner* (çingene), *lumpenpack* (paçavracı takımı), *kameltreiber* (deve sürücüsü), *zitronenschüttler* (limon sıkıcısı) ya da *schlangenfresser* (yılan yiyen) gibi lakaplar takılması onların toplumsal karşılığı hakkında ciddi ipuçları verir.<sup>198</sup> Tarih boyunca Avrupa’da, Avrupalı olmayanlar daima horlanır, Rönesans döneminde yabancıları ahlaki ve dini anlamda dışlayıcılık ifade eden “putperest”, “kâfir” ya da “iblis”; Aydınlanma döneminde çağın yükselen değerlerine tezat oluşturacak şekilde “cahil”, modern dönemde ise ilerlemeci düşünceden nasibini almamış anlamında “ilkel” denmiştir.<sup>199</sup>

---

<sup>194</sup> age, s. 44

<sup>195</sup> age, s. 80

<sup>196</sup> Göker, age, 57.

<sup>197</sup> Gamze Değirmenci, “Avrupa Birliği Göç Politikası Kapsamında Fransa’nın Göç Politikası” (Yüksek Lisans Tezi, İÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011), 41.

<sup>198</sup> Göker, age, 66.

<sup>199</sup> David Morley, Kevin Robins, age, 24.

Bütün ötekileştirme hareketlerine rağmen göçmenler artık birilerinin iş arkadaşı, birilerinin komşusu ya da kiracısıdır, yerli halkla kaynaşmış ve sosyalizasyon sürecinde daha aktif hale gelmişlerdir. Hal böyleyken haklarındaki söylentiler onların önüne geçmiş, göçmenlerle ilgili somut hiçbir zarar yaşanmamış olsa da ön yargı ev sahibi ülkeleri ustaca yönlendirmektedir.<sup>200</sup> Aslında göçmenler, Avrupalılar'a düşündükleri kadar saf olmadıklarını hatırlatan ya da onları kökensel kirlenme ve yenilgi duygularıyla yüzleştiren gruplardır. Örneğin Ford grevinde Almanlar, Türklerin ülkelerini istilasından bahsederek hakları için mücadele eden işçileri politize etmiştir.<sup>201</sup>

Göçmenler önyargı gibi onların yaşam alanlarını daraltan pek çok tutum ve davranışla baş etmek zorunda kalmıştır. Aynı zamanda göçmenlerin kendi duygusal algıları da belli bir süre onları yerleşik hayata geçmekten alıkoymuştur. Yabancılık başta olmak üzere iki farklı kültür arasında yaşanan kimlik çatışmaları göçmenin kendini evinde hissetmesine ve kökleşmeye engel olmuştur.<sup>202</sup>

Göçmenin içine düştüğü yabancılık duygusu can alıcı düzeye geldiğinde Almanya'da yaşayan bir Türk ailenin kızı Semra Ertan 1982 yılında yabancı düşmanlığını protesto etmek için kendini yakarak intihar eder.<sup>203</sup>

#### 4.1.2.3. Ötekiyle Uyum

Kimliklerin kültür karşılaşmalarında bir krize dönüşmesinin sebepleri arasında ulus kavramının çizdiği sınırların kurgusallığı ve modern düşüncenin homojen toplum rüyası gösterilebilir. Elbette homojen toplum rüyasının Batı'nın kültürel belleğinde geçmiş kayıtlara dayandığını düşünmek mümkündür.

Avrupa narsizmi Grek-Roma ve Yahudi Hıristiyan mirasa dayanır; Batı, İslam'la tanışıklığını inkâr eder.<sup>204</sup> Avrupa ötekiyle karşılaşmalarında farkı kapatmak adına güç kullanır.<sup>205</sup> Adıgüzel'in geniş göç çalışmalarına göre Avrupa kendinden

---

<sup>200</sup> Duman, *age*, 119.

<sup>201</sup> *age*, 146.

<sup>202</sup> Gürkan, *age*, 15-16.

<sup>203</sup> Duman, *age*, 174.

<sup>204</sup> David Morley, Kevin Robins, *age*, 14.

<sup>205</sup> Zygmunt Bauman, *Küreselleşme Toplumsal Sonuçları*, 4. bs. çev. Abdullah Yılmaz, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012), 17-18.

görmediğini tipleştirir, ona karakter ya da kimlik sahibi olmayı reva görmez. Dolayısıyla yabancıyla birlikte yaşam söz konusu ise onu her zaman kendisine uymaya mecbur görür, sonuç itibariyle yabancı üzerinde denetim ve ıslah mekanizması kurar. Nüfus oranında göçmenlerin belirgin bir oran haline geldiği bazı Avrupa ülkeleri göç toplumu şeklinde tanımlanmayı hakaret sayar.<sup>206</sup> Zira bu tanım onlara göre kimliklerinin değer kaybettiği ithamını taşır. Avrupa bu anlamda göçmenlere çağrı yapmış olsa da onları ancak dışlayarak içermeyi kabullenebilmektedir.

Avrupalılar, II. Dünya Savaşı sonrası benimsedikleri saf ulus, homojen toplum ideallerini korumak ve duvarlarını güçlendirmek adına kendilerini koruma alanlarını genişlettiler. Bir görüşe göre bu tedbir almaya dayalı tavır, gerçekçi bir karşılığı olmasa da gerekli gördükleri durumlarda siyasi söylemin de desteğiyle agresif güvenlik tedbirlerine meşruiyet kazandırdı.<sup>207</sup> Böylece Avrupa barbarlar sayesinde kendine bir kimlik kurmuş ve onu sağlam bir çerçeveye oturtmuş oldu. Edward Said'in de altını çizdiği gibi "hiçbir kimlik tek başına ve bir dizi karşıtı, olumsuzluğu ve karşıtlığı olmadan var olamaz."<sup>208</sup>

Batı'nın yabancıyı dışlayarak içirme tavrına karşılık yabancıların anayurdun dışındaki ilk hamlesi kendi benzerlerine yakın olmaktır. Göçmenler, bambaşka bir topluma yeniden doğarlar ve sosyalizasyon sürecine katılırlar. Bu durum, geçmiş kayıtlara sahip bireyler için yeni doğan bebeğin hayata uyumlanmasından daha komplike bir çabayı gerekli kılar. Göçmen bu çaba için yeterli donanıma sahip oluncaya kadar kendi dilini konuştuğu grupları tercih eder. Göçmenlerin yabancılık duygusu yaşamadan kendi içlerinde bütünleştikleri bu gruplar gettolarda birikir, dışardan bakıldığında kendi kendilerine kümeleniyor gibi görünseler de aslında yaşadıkları dışlanmışlık onları bir araya getirmiştir. Göçmenleri kültür şokundan koruyan bu alan, onların zamanla merkeze doğru ilerleyebilmesi için bir sıçrama tahtası olabilirken toplumsal şartların yabancı nüfusu hazmetme kabiliyetine göre durağanlaşıp marjinalleşme ihtimalini de içinde barındırır. Türkdöğün, bu ihtimalin intibak sürecini tıkadığını savunur ve sosyal kistleşmeye sebep olduklarını iddia eder.<sup>209</sup> Kistleşme, göçmen grubun ayak uyduramama kaygısı ve kimliğini yitirme

---

<sup>206</sup> Adıgüzel, **age**, 161.

<sup>207</sup> Mehmet Gökay Özerim, "Avrupa'da Radikal Sağ Partiler ve Göç karşıtlığı: Güvenlik Temaları Ekseninde Göç Karşıtı Söylemin İnşası" (Doktora Tezi, DEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012), 17-18.

<sup>208</sup> Morley, Robins, **age**, 125.

<sup>209</sup> Adıgüzel, **age**, 159-160.

orkusuyla beslenir ve bireyler bu noktada kendilerini kültürel kimliklerinin sembollerıyla sıkı sıkıya ördükleri bu ağa adeta hapsederler. Artık getto onları topluma hazırlayıcı bir koza olmaktan çok dışlanmışlıktan doğan öfkelerini keskinleştiren bir sürece dönüşmüştür.

Diğer açıdan bu alanda yapılan bazı çalışmalara göre göçmenlik kültürel sentezlemeler için fırsat sunar, modern zamanın hızla akması yerinde kalanları klostrofobik kimliklere sıkıştırabilir oysa ki göçmen tanıklık ettiği kültürel ağın genişlemesiyle daha geniş bir ufka sahip olabilen kişidir.<sup>210</sup> Ancak göçmenlerin kitlesel algılanmaktan çıkıp birey olarak kabul görebilmeleri için en azından konuşmayı öğrenen ve kendini doğru ifade eden bir çocuk kadar söz yetkinliğine erişmeleri gerekir. Söylem alanı, göçmene hem kültürel kimliğini hediye eder hem de onun ötekilerle uyumunu mümkün kılar.

Getto fanusuna itelenen göçmenin toplum-dışı kalması zamanla ev sahibi ülke için de tehlike arz etmeye başlar. Bu noktadan sonra onların topluma nasıl kazandırılacağı tartışmaya açılır. İlk asimilasyon politikaları konuşulur, göçmenlerden kültürel kimliklerini tamamen geride bırakıp geldikleri yerin norm ve değerlerini benimsemeleri beklenir. Ev sahibi ülkenin beklentisi toplumsal saflık idealine zeval gelmeden göçmenlerden yararlanmaya devam etmektir. Bu eşitsiz şartlarda yaşanan kültürel karşılaşma bir dayatmaya dönüşür ve farklı çözümler gerektirir. İkinci adımda göçmenlerin katıldıkları yeni topluma entegrasyonundan bahsedilir. Göçmen kültürel kimliğini unutmadan toplumsal kurallara uyumlu yaşayacaktır. Ama uyum hala hiyerarşik bir süreçten geçmeyi anlatır ve dışardan gelen taraf bütün uyum sürecini üstlenmek zorunda kalır. Asimilasyon gibi yabancıyı yerliler arasında eritmeyi hedeflemez, göçmen için toplumla bütünleşmeyi zamana yayar ve rızaya dayandırır. Zamana yayılmış bir asimilasyonu andıran bu politika aslında karşılıklı iki taraf için de teselli niteliğindedir.

Eliade’ın uyum sürecine ilişkin değerlendirmesi şöyledir:

“Üyesi olduğu toplum, vatandaşı olduğu devlet, kişiden yalnız yasalara uymasını, ülke çıkarlarına hizmet etmesini istemekle yetinmiyor, ülkenin resmi tarihine, ülküsüne,

---

<sup>210</sup> İçten Duygu Çallı, “Uluslararası Reklamcılık Açısından Göç ve Kültür İlişkisi: Türk Göçmenlere Yönelik Televizyon Reklamlarının İncelenmesi” (Doktora Tezi, EÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012), 114.

mitoslarına inanmasını, resmi kimliğini üniforma gibi, övünçle, inançla ve sorgu sualsiz taşımasını bekliyor. Bu beklentiye uymayanları, çalışma, seyahat ve sosyal güvenlik haklarından hatta pasaport gibi resmi vatandaşlık kimliğinden yoksun bırakabilmektedir.”<sup>211</sup>

Bu tavır egemen kültürlerin kendi bünyesinde yapılanan ve alt kültür olarak konumlandığı yaşam formlarına uyguladığı tipik politikaların bir örneğidir.

Teorilerin dışına çıkıldığında ise uyum sürecinin doğal bir işleyişle aktığı görülür. Duman’ın anlatısına göre Avrupa’da bayram namazı kılacak Türk işçiler kendilerine yer bulamayınca genişliği ve insan alma kapasitesinden dolayı Dom katedraline giderler. Aynı zamanda Haçlı seferine çıkan orduların uğurlandığı bu mabetten ezan sesleri yükselir. Kültürlerin iç içe geçmesinin somut bir örneği olan bu ibadet sonrası, cemaat kilisenin yardım kutusunu görmeden geçmez. Türk ustabaşının öncülüğünde mesai saatleri dâhilinde yapılan bu çıkış Alman şefin odasında son bulur. Göçmen işçiler tatlılarıyla ustabaşını ziyaret edip bayramını tebrik ederler. Ertesi gün işçiler kuralsız davrandıklarına ilişkin uyarılır fakat ertesi bayram yetkililer bizzat işçiler için namaz kılacak yer tahsis eder.<sup>212</sup>

Erkek işçiler gurbette yalnızken kendilerine yer açmada zorlanmış fakat aile birleşimlerinden sonra işçiler, geniş göçmen topluluklarına dönüşmüştür.<sup>213</sup> Uyum kavramı, entegre olmak gibi tek taraflı bir süreçten çok karşılıklı bir ilişkiyi ifade etmeye başlamıştır. Bir anlamda işçilerin aileleri ile birlikte somut kültürleri de gelmiştir ve bu somut kültür entegre olmanın kalıplarına sığmaz, taşar ve müstakil bir yaşam biçimi olarak yeni bir toplumsallaşmaya dönüşür. Kimi görüşler, çokkültürlülüğün, yerli ve göçmen halkın karşılıklı empatiye dayanan, kültürel etkileşime açık bir siyaset olarak belirginlik kazandığını kaydeder.<sup>214</sup>

Aile birleşimleri ile göçmenler, yurtlardan ayrılıp evlere taşınmış, bu süreçte sokağın da çehresi değişmiştir. Duman’ın çalışmalarında yer alan detaylara göre çalışmaktan yaşamaya geçiş yapan göçmenler, sosyal gruplar ve dernekler kurarak rasyonel kimliklerini görünür kılmaya çalışırlar. Yanı sıra kültürel devamlılığı

---

<sup>211</sup> Emel Coşan, “1950'den Günümüze Türkiye'de Göç Olgusunun Görsel Sanatlara Yansımaları” (Yüksek Lisans Tezi, EÜ, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2015), 32.

<sup>212</sup> Duman, **age**, 47-49.

<sup>213</sup> Adıgüzel, **age**, 154.

<sup>214</sup> Çallı, **age**, 3.

sağlayacak cami, mescit ve Kuran kursları yapmış, toplu sünnet ve düğün merasimleri düzenlemişlerdir. Süregelen rahatlama onlara kendilerini gurbetteki hayata adapte olma konusunda cesaretlendirmiştir. Göçmenler, yerli halk gibi bir toplumsallaşma ağı kurmuş ve yerleşmeye başlamıştır.<sup>215</sup>

Her şeye rağmen göçmen içsel bir itkiyle yabancılığına var edici bir töz gibi sarılır. Nesilden nesile uzayan göçmenlik hikâyelerinde görülen ilk kuşakların uyum sürecini ileri geri adımlarla sürdürdüğüdür, etnik mahalleler kurma ya da ev sahibi ülkelerin dilini öğrenmekten kaçınma kendini unutma endişesiyle sığınılan limanlardır.

İlk kuşakların gurbette dünyaya gelen çocukları ve onların anayurdu hiç tatmamış çocuklarına gelince göç yolculuğu mitik bir anıya dönüşür. İkinci ve üçüncü kuşaklar aile büyükleri gibi bir uyumlanma süreci yaşamazlar, onlar için iki vatan iki kültür yoktur. Farklı bir uyaran olmadığı sürece buldukları yere kök salmaya hazırlardır. Buna tanıklık eden ilk kuşaklar belki geri dönüş ümidi belki kimliğine sahip çıkma arzusuyla burada yabancı olduklarını gençlere hatırlatma ihtiyacı duyarlar.<sup>216</sup>

Şu ana kadar çizdiğimiz tablo göçmenin ayrıldığı anayurdu ve katıldığı gurbet topraklarını keskin çizgilerle birbirinden ayrılmış tahayyül eder, bu iki alan normal şartlarda geçirimsizdir ve nüfus hareketleri söz konusu olduğunda aynı mekânda karşılaşan farklı kültürler dilsizleşir ve donakalır. Zamanla buldukları çözümler ise onları askeri yapılardan mülhem hiyerarşik, egemen ve alt kültür kodlarından çözer ve daha insancıl yaşam biçimlerine ulaşmalarını sağlar. Dolayısıyla kültürel bir evrimleşmeden bahsedilir. Ancak küreselleşme bu hikâyenin sıçrama noktasıdır. Ulaşım ve haberleşmenin büyük bir hızla gelişmesi, mekânın sahibi olmaktan doğan narsizmi sarsar ve dengeler bozular. Bu yeni imkânlar sayesinde insanlar bir araya gelmeden birlikte olabilirler; ulusaşırı cemaatlere katılabilir, mekânın dayatmalarından sıyrılabilirler. Egemen kültüre göre mekân sahibi olmak, birlikte yaşamın kurallarını belirleme yetkesini elinde bulunduran bir tavır öne sürmeyi açık ya da örtülü şekilde meşru görürken geniş ulaşım imkânlarıyla göçmen, kendisini duvarlara boğan gurbet-mekânı kolaylıkla aşabilecek hale gelir. Gelinek noktada

---

<sup>215</sup> Duman, *age*, 108.

<sup>216</sup> Göker, *age*, 72-73.

yukarıda bahsedilen çok kültürlü yaşamın pratik açılımı ortaya konulmuştur. Farklı bir açıdan mekân geçişkenliğinin kolaylaştığı durumda bu defa kimliklerin hafıza mekânlarından beslenen karakteristik kültürleri ne kadar taşıdığı sorunsallaşır.<sup>217</sup> Göçmen, çalışmak üzere göçmüştür ve gurbette bulunduğu süre boyunca yaşamının ana teması çalışma alanıyla çerçevesizdir.

### 4.1.3. Göçmen işçi

Avrupa, II. Dünya Savaşı sonrası ekonomisini yeniden yapılandırmak için 1950'li yılların başından itibaren önce kıta coğrafyasından daha sonra eski sömürgelerinden ve sanayisi az gelişmiş ülkelere göçmen işçi talebinde bulunmuştur. Kitleler halinde artan göçmenler zamanla muhalif seslerin yükselmesine sebep olmuş nihayet Avrupa ülkeleri, 1973 petrol kriziyle topun ağzına kadar gelmiş göçmenlere kapıyı göstermiştir. Diğer açıdan, yeni işçi alımı durmuş olsa da zaman içinde Avrupa topraklarına kök salmış göçmenlerin aile birleşimlerine izin verildiğini hatırlarız.<sup>218</sup> Aile birleşimleri göçmenlere onların işçi kimliklerini aşan sosyal bir görünürlük kazandırmıştır.

Castles ve Miller'a göre göç kolektif bir eylem olduğundan göç alan ve göç veren ülkeleri aynı anda etkiler. Bununla birlikte modern zamanlarda göç hareketleri kapitalist üretim biçimini benimseyen ülkelere büyük ölçüde ekonomik iş gücü sağlamıştır.<sup>219</sup>

Göçler 20. yüzyılda küreselleşme ile yaygınlaşır. İş hayatında yaşanan ticari bütünleşmeler küreselleşmeyi hızlandırmıştır.<sup>220</sup> Bu yüzyıl diğerlerinden farklı olarak sadece sermaye sahiplerinin değil işçilerin de ulusal sınırların dışına daha sık çıkmaya başladığı dönemdir. Bu adımlar, temelde zamanın getirilerini beklemekten vazgeçip onu yönetme sorumluluğunu eline alma isteğinden doğar. Varlığın konusu toprak olmaktan çıkar, para bütün kazanç yollarının kullandığı biricik dil haline gelmiş ve ona ulaşmak isteyen herkes onun gibi akıcı bir hayatı kabul etmek zorunda kalmıştır. Endüstriyel üretim, ihtiyaç duyduğu somut verilerden dolayı bir süre daha mekâna

---

<sup>217</sup> Paydak, *age*, 36-37.

<sup>218</sup> *age*, 17-18.

<sup>219</sup> *age*, 15.

<sup>220</sup> Morley, Robins, *age*, 57.

dayalı kalsa da hizmet sektörü daha kolay mekânsızlaşmış, pek çok iş haberleşme ağları üzerinden gerçekleşmeye başlamıştır. Yeni durum, cemaat tanımını değiştirmiş, yüz yüze olma farklı biçimler kazanmış, toplumsallaşma süreci çok katmanlı bir hal almıştır. 20. yüzyıl, iletişim araçlarının gelişmeye başladığı ve ulaşım imkânlarının genişlediği bir dönem olmakla birlikte 21. yüzyılın iletişim araçlarına henüz sahip değildir. Ulus devlet ritüelleriyle inşa olan kimlikler tazeliğini yitirmemiş ve vatana dayalı mekân duygusu kaybolmamıştır. Dolayısıyla zenginlik kaynağının topraktan çok para olduğu bununla birlikte vatanın ve vatandaşlığın öneminin de vurgulandığı bir söylem hâkimdir. Bu durum, yurdundan çıkan ve gurbette çalışmaya gönüllü olan işçilerin ciddi risk aldığı anlamına gelir. Ekonomik imkânlarını genişletmek için çıkılan bu yolculuk sürprizlerle doludur. Göçmen işçi kendi memleketindeki bütün kurumunu geride bırakıp gittiği yerde yeniden kimliklenme sürecine girer. Çıkış, bu sürecin ilk adımıdır.

Türk işçilerin devlet babası onları gittikleri yerde yalnız bırakmaz, bir dizi öğütlerle her daim hatırdadır. Bu tembihler göçmen işçiler için uzaktan uzağa vatandaşlık görevlerinin bir parçası sayılır:

“İşçi kardeşim, yabancı ilde yapacağın iyi iş de kötü iş de şahsına yüklenmez, memleketimize ait olur. Attığın her adımı ülkeni, bayrağını, şeref ve namusunu düşünerek at. İşini çabuk öğren. Vaktinde git. Bilmediğini sormaktan çekinme. Tembellik etme. Verilen işi zamanında ve muntazam bitir. Aileni, evini unutma. Sürekli mektup yaz, kendini merak ettirme. Tutumlu ol, parayı sokağa atma. Artırdığını evine gönder. Ama para biriktireceğim diye de gerektiğinden aşağı bir şekilde yaşama. Kimseden öteberi isteme, muhtaç olsan da belli etme. Parayla olacak işleri parasız yapmaya kalkma. Cimrilik bize yakışmaz, cömert ol. Sağlığını koru. Sarhoş olma. Uçkuruna sahip çık. Sık sık yıkan. Saçlarını daima taranmış tut. Her gün sakal tıraşı ol. Temiz giyin. Ayakkabılarını boyat. Elbisende yırtık, sökülük olmasın. Yemeğini yerine göre çatal, bıçak, kaşık kullanarak ye. Yemeğin suyuna ekmeğini banma. Bağırarak konuşma, Türk’e yakışan, güler yüz ve tatlı dildir. Haksızlık karşısında hakkını ara ama kavga etme. Yalan söyleme. Harama el uzatma. Verdiğin sözü tut. Uyku saatinde uyu. Yolun ve bahtın açık olsun.”<sup>221</sup>

Doğrudan yer vermeyi uygun bulduğum açık mektup niteliğindeki bu nasihat manzumesini aslında göçmenin gurbetteki hayatının tastamam baştan anlamlandırması

---

<sup>221</sup> Duman, age, 19.

gerektiğine işaret etmesi açısından dikkate değer buluyorum. Zira göçmen, bir çocuk gibi çepeçevre söylemlerle yeniden kurulmuş ve ona zarar verecek dolayısıyla ülkenin imajını sarsacak eylemlerden uzak durması konusunda sıkı sıkıya tembihlenmiştir. Bir nevi Türk devleti, tembihlerden mamul bir panoptikon ile gözüm üstünde hissiyatı uyandırmaya çalışmıştır. Duman'ın da altını çizdiği gibi, devlet aynı zamanda vatandaşının siyasi görüşlerini korumayı da vazife edinmiş ve onu Doğu Avrupa'da henüz varlık göstermeye devam eden *kızıl tehlikeye* karşı da uyarmıştır.<sup>222</sup> Görüldüğü üzere ilk kuşak, misafir evine emanet edilmiş bir çocuk gibidir; Almanya'daki Türk işçilere ilk kuşakta misafir işçi denmesi yaşanan kültür karşılaşmasında göçmene sunulan silik kimlik ve geldi gidecek rolü tesadüf değildir.

#### **4.1.3.1. Göçmen-İşçinin Kimliği**

Göçmen işçinin çalışma hayatı, Weber'in tasvir ettiği kişinin işiyle hayatını ve kişiliğini inşa etmesi düşüncesinin ötesine geçer ve göçmeni işçiye indirger. Hayat, mesai ve mesai dışı şeklinde programlanır. Mesai zamana odaklı mesai dışı ise mekâna dayalı bir kimliklenme sürecine atıftır.

##### **4.1.3.1.1. Çalışma Zamanlarının Göçmenlerin Kimlik Gelişimine Etkisi**

Göçmen işçinin gurbette geçirdiği tüm vakit hayatının donmuş sahneleri gibidir, sadece ileriye uzanmak için buradan geçilir, burada yaşanmaz.<sup>223</sup> Berger ve Mohr'a göre kısa hedeflidir, en tehlikeli işlerde çalışmasına rağmen ilk gözden çıkarılacaklar arasındadır, yükselme imkânı olmadığını bilir. Yerli işçilerin haklarına sahip olamaz, emeği sömürüye açıktır. Bu yüzden tek amaçları en kısa sürede en fazla para biriktirmektir, aslında ulaşabildiklerinin hepsi budur. Hayatları yoktur, işleri vardır.<sup>224</sup>

Almanya'da ilk öğrenilen kavram, mesai saatidir.<sup>225</sup> Batı'da zaman algısı çizgisel ve nettir, Akdeniz ülkeleri ve Doğu'da olduğu gibi yuvarlak ifadelerden uzaktır. Her ne kadar çalışma süresini ip gibi tahayyül etseler de kapitalizmle yerinden

---

<sup>222</sup> **age**, s. 29

<sup>223</sup> Berger, Mohr, **age**, 179.

<sup>224</sup> **age**, 138.

<sup>225</sup> Duman, **age**, 126.

olan göçmen işçinin hayatını süreksizlikler belirler. Kimlik oluşumu mayalanacağı bir sürece ihtiyaç duyar fakat sürekli yer ve iş değişikliği ona bu fırsatı sunmaz. Üstelik iş dünyasının talepleri sürekli değişir ve işçi birikimli bir ilerleme sağlayamaz, an sıçramalarla var olur ve geçmiş tecrübeler anlamsızlaşır.

İşçileri göçmeye zorlayan çağ, iyi iş ve iyi karakter bütünlüğünü ayırdı, iyi karakteri kuran uzun iş süreçleri hapis algısına sebep olurken başarı geçiciliği kabullenmeyle mümkün hale geldi. Sennett'e göre her uğrak noktasında sıfırdan başlanan karakter inşası birbirine eklenmeyen bu adacıklarda hareket ederken krize dönüştü fakat krizin sebebi de kişiler tarafından üstlenildi; çünkü bu üstlenme, zamanımı ben yönetiyorum hissi veriyordu. İş hayatında yaşanan hızlı dönüşümler yaşam mekânlarının sürekliliğini de kesintiye uğratiyordu.<sup>226</sup>

Göçmen işçi kendisine reva görülen bir rutinin içinde erimeye terk edilir, aslında yukarıda tanımlandıkları vasıfları düşününce rutin işlerden fazlasını yapabilecekleri beklenmez.<sup>227</sup> Göçmen işçiler Avrupalılar'ın yapmaktan imtina etikleri işleri yapar, adeta sarf malzemesi gibi kullanılırlar. İşveren için makinelerin bir parçasından farksızlardır. Her sektörde en dipten çalışmaya başladıkları için yerli halk kendiliğinden bir adım öne geçer, elbette bu durum toplumsal anlamda da karşılığını bulur.<sup>228</sup>

Ditchev, "Avrupa bir fedakârlık ister, bir fedakârlık yapıldığıdaysa bu fedakârlığı kabullenmeye yanaşmaz" der.<sup>229</sup> Berger ve Mohr, Avrupa için göçmen birey dahi değil, kitlesel bir varlıktır, görüşünü savunur. Onlara göre göçmen anlaşılmaya değer görülmez; işine çoğu zaman pamuk ipliğiyle bağlıdır, sudan sebeplerle işten çıkarılabilir ve haklarını savunabileceği kurumlardan yoksundur. Sendikalar göçmenleri arkalamaz. Göçmen işçiler, sendikalara kayıt olabilir fakat sendikalar onları çalıştıkları değil geldikleri ülkelere ait görür.<sup>230</sup> Ülkelerinde olmayan bir iş yerinde göçmen işçiler havada asılı kalmış gibidir. Ülkelerinde işçi değildir, iş yerlerinde yerli değildir. Göçmen işçinin yaşam döngüsünü orali olmamak belirler.

---

<sup>226</sup> Sennett, **age**, 20-25.

<sup>227</sup> **age**, 37-39.

<sup>228</sup> Duman, **age**, 50.

<sup>229</sup> Morley, Robins, **age**, 13.

<sup>230</sup> Berger, Mohr, **age**, 131-7.

Göçmen işçi etrafa dağılmaz, onun için mekân, iş yeri ve yurttan ibarettir. Yurt, işçinin beşerî ihtiyaçlarına cevap verir fakat yaşam mahalli olmaktan uzak, geçiciliği vurgulayan bir konumdur.

Berger ve Mohr'a göre çalışma mekânı işçinin gurbetteki ilk anayurdudur. Fakat işçi burada insani niteliklerden uzak makinelerin uzantısı olduğu bir süreç deneyimler. Rutinlere dayalı üretim bandında çalışmak bütünü algılamaktan alıkoyar, dolayısıyla bantlarda çalışan işçiler grupsal aidiyetten uzaktır.<sup>231</sup>

#### 4.1.3.1.2. Serbest Zamanlarında Göçmen İşçiler

Göçmen işçiler, çalışma hayatının en zayıf halkalarıdır. İşini kaybetme endişesi yerleşik hayata geçişlerini zorlaştırır. Yer edinmenin tek koşulu olan iş, her zaman bir çıkarılma ve sınır dışı edilme ihtimalini içinde barındırır.

Göçmen için iş yeri hem hayatının merkezi hem de onu çepeçevre kuşatan bir hapis gibidir. İşten çıktığında ise havalandırmaya çıkmış gibi olur, hapis duygusu değişmez. Tutunacak yer arar sürekli. İşçi yurdunda ya da gettolardaki barınağında vatanındaki haline bürünerek kendiyile hasret giderir. Berger ve Mohr göçmenin işçi yurdundaki giysilerine dikkat çeker ve onların göçmeni gurbetten alıp, kendi evinin köşesine bıraktığını, bu kılığın zırh gibi gurbetin ona işlemesine engel olduğunu düşünür.<sup>232</sup>

Özellikle ilk kuşak göçmenler için, bavulları adeta birer hafıza kutusudur. İşçi yurduna yerleşen göçmenler bavullarından ayrı kalmak istemez. Bavul aynı zamanda bir tenakuzdur, yerleşmek isteyen işçiye geldiğini ve geri döneceğini hatırlatmak üzere canlı bir uyarandır. Bavul, gurbete yeni gelmiş bir göçmen için en yakın yol arkadaşı, geçmiş, ânı ve geleceğidir; varlık zeminidir.

Farklı şartlarda yaşayan göçmenlerin hayatlarından yansıyan karelerde<sup>233</sup> bavullar her zaman görünür olmuştur. Bekâr odalarından, işçi yurtları ya da göçmenlerin kendi kurdukları evlere kadar pek çok noktada imge sunumlarında olduğu gibi göçmenin yabancılığını ve başka bir yere aidiyetini hatırlatırlar.

---

<sup>231</sup> age, 83.

<sup>232</sup> Berger, Mohr, age, 181.

<sup>233</sup> [https://twitter.com/diaspora\\_turk/status/761267475036110848](https://twitter.com/diaspora_turk/status/761267475036110848) [06.04.2019]

Göçmen işçiler en çok memleket anılarını açınca aynı zamanı yaşamaya başlar ve birbirleriyle yakınlık kurarlar. Burada taşıdıkları işçi vasıflarının üstüne memleketteki anıların çağrılmasıyla baba, evlat, eş olduklarını hatırlar ve hayalleri, planları olan birine dönüşüverirler. Berger ve Mohr anıların etkileşiminin onlara aynı fabrikanın işçileri olmaktan daha çok yakınlaşma imkânı sunduğunu savunur. Hafta sonu tatillerinde ise geri dönüşler prova edilir.<sup>234</sup> Henüz göç ettiği ülkede kalıcı olacağını düşünmeye başlamamış işçiler için mesai sonraları dönüşü tahayyül etmekle geçer.

Göçmenin yurdundan çıkması oradaki yerli varlığını sona erdirir. Gurbetteki varlığı ise renksiz kokusuz bir silüettir. Geride kalanlar, yaşamak için onu bekler, göçmen ise dönüp hayatına kaldığı yerden devam etme arzusunda, zira hayatı orada kalmıştır. Hayatın bu sürekli devreden ertelenmişliği göçmen vatanına döndükten sonra da devam eder. Çünkü zaman düşündükleri gibi durup onları beklemez, belki büyükler ölmüş, çocuklar çoktan büyümüştür. Algılar değişir. Öte yandan işçilerin gurbetten getirdiği kazanımlar memleketlerinde kendilerine yer bulamaz, hediyeler anlık parlamalar olarak kalır, ev eşyaları bozuluncaya kadar çalışabilir. Gurbetten memlekete getirdikleri hayat çoğu zaman oradakiyle örtüşmez. Göçmen kendini ve çevresini aşmış deneyimlerle evine geri dönmüştür. Gelişiyse zamanın akışı normale döner, hedeflerine ulaşan göçmen takdir görür hatta hayranlık uyandırır fakat yeniden benimsenmesi ve hiç gitmemiş gibi cemaatin onu bağrına basması kolay değildir.

Gerçek şu ki göçmenin hala bir yere ihtiyacı vardır. Yola çıkarken Avrupa bir rüya gibiydi şimdi ise temelli dönüş bir o kadar ütöpik ve uzak görünür.

#### **4.2. Göçmen Mekânı**

Zaman, mekânın varlığı ve dönüşümü üzerinde etkilidir ancak zamanla mekân ihtiyacı ortadan kalkmamıştır. Modern zamanlarda insanların çoğu çeşitli sebeplerle ana yurdunun dışında yaşamalarına rağmen geçici ya da kalıcı ayırt etmeksizin buldukları yeri kendilerine özgü biçimlendirmişlerdir. Bireyler geçirdikleri süreçler ve üstlendikleri rollerden dolayı yeni isim ve kimlikler yüklenir, göç bu durumun en

---

<sup>234</sup> age, 178-180.

belirgin örneklerinden biridir. Bu bölümde göçmenlerin mekân açma ve açtıkları mekânı kültürel kimliklerini fotoğraflarla destekleyecek şekilde donatma süreçlerini inceleyeceğim. Fakat göçmenlerin mekân açma ve mekânı kişiselleştirme yöntemlerini değerlendirmeye geçmeden önce bu kavramların insan hayatındaki yerine yakından bakmayı faydalı buluyorum.

Ev kurma eğilimi, kozmik döngünün bir yansımasıdır. Bu eğilimin kökleri, insanın dünyayı evrenin ve hayatın neresinde gördüğüne kadar uzanır. Bu alanda yapılan bazı çalışmalardan hareketle 16. yüzyıla kadar dünyayı evrenin merkezinde gören anlayış, Kopernikus'un güneş merkezli evren modelini keşfetmesiyle miadını doldurmuştur. Bununla birlikte kilisenin dünya merkezli evren görüşü de yıkılmış olur ve hakikati taşıyıcılığı ile ilgili misyonuna şüphenin gölgesi düşer.<sup>235</sup> Bu gelişmeden sonra kutsal merkezli geleneksel dünya tasavvurunun da tadı kaçır. İnsan hayatını kuran ve biçimlendiren unsurlar geçmişten ilham almayı bırakır ve kendilerini rasyonel aklın düşünme biçimine teslim eder. Bu düşünme biçimi ise verili bir referans noktası barındırmayan soyut ölçümleri temel almıştır.

Sekülerleşme Batı'da kilisenin anlam dünyasından çıkışla kendini gösterir. Mekânın belirlenmesi ilk din savaşlarından sonra kilisenin otoritesinin dışında kalır.<sup>236</sup> Bu durum hayatın farklı bir ontoloji ile yorumlanacağını ilk işaretlerindedir. Geleneksel düşüncede insan, içinde bulunduğu mekânın *doğal* bir parçasıydı, onun için her şey Tanrı'nın dolayımından geçiyordu. Seküler düşünce ile hayatının merkezi olan mabetten çıktı ve yol haritasını bizzat belirlemeye karar verdi. Böylelikle kendi doğasını tabiattan ayırdı ve onu işlenmeye açık bir nesne olarak karşısına aldı.

Mekân algısı, bağlamından çıkınca bir çeşit hammadde gibi, nasıl tanımlanırsa öyle biçim alan bir esnekliğe kavuştu. Algının bu yönde değişmesinde seküler anlayış kadar kapitalist üretim biçimi de etkilidir. Modern dönemde gücü elinde tutanlar, mekânları biçimlendirir, hangi gösterge ve imajların üretileceğine karar verir ve onlara tekrar yoluyla gerçekçilik kazandırır. Bu durum aynı zamanda mekânın kozmik bütünlük anlayışından da uzaklaştığı anlamına gelir. Mekânın, zamanın evrenselleşen etkisi altında erimeye yüz tuttuğu sırada iki büyük dünya savaşında yaşanan yıkım

---

<sup>235</sup> Faruk Karaarslan, "Modern Dünyada Toplumsal Hafıza ve Dönüşümü" (Doktora Tezi, SÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014), 65.

<sup>236</sup> Karaarslan, **age**, 68.

Batı'yı kendi üzerinde düşünmek zorunda bırakır. Bunun sonucunda geleneksel anlayışa geri dönülmemekle birlikte mekân, toprak ve yaşam alanı yeniden değer kazanır.

Savaştan çıkan ülkeler, kazananların elinde hem yaşanan tarihsel olaylar hem de değişen mekân anlayışıyla yeniden çizildiler. Bu çizimde ne dağlar, denizler, göller ne de insan toplulukları etkili oldu. Gücü elinde tutan mekânı parselledi ve adını koydu. Aynı sosyal gruba mensup olduğu halde bu çerçevenin dışında kalanlar ise nüfus mübadeleleri ile ait olmadıkları topraklarda yaşamaya zorlandı. Bu süreçte, insanlar uluslararası anlaşmalar gereği bir kez daha kendi topraklarının dışında yaşamak zorunda kalır. Kan ve toprak birliğine dayalı ulus devlet yapılanması siyasi gücün yeni imajını ortaya koyarken ordu desteğini arkasına almış, teknolojik gelişmeleri ve iktisadi imkânları da kullanarak rıza üretimini sağlamaya çalışmıştır. Sonuç itibariyle kamu kurumlarından sosyal yaşam alanlarına kadar bütün toplumsal ağ hiyerarşik biçimde inşa edilir. Aslında bu ağ, artık mekânın ta kendisi olmuştur. Bu durum mekân algısının esnekliğini pekiştirmiş fakat onu esnetebilme yetkisini henüz sadece siyasi iktidarda bırakmıştır. 19. yüzyıl itibariyle ise mekânın yapılanması üzerinde kapitalist üretim biçimi etkinliğini artırmıştır.

Üretim süreci rasyonelleşir, bunun sonucu ev ve iş yeri ortak mekânda barınamaz hale gelir. Mabet merkezli şehirler belirgin bir kırılmayla eksen değiştirir ve devlet teşvikiyle kurulan fabrikalar etrafında bir yaşam döngüsü edinir. Ev, geçmiş, geleneği ve kutsalı emanet olarak yerel ağda kalır. İş yeri ise rasyonel bir alan olarak bugünü ve geleceği temsil eder. Ayrılan mekânlar farklı zaman dilimlerine yaslanırlar. Dolayısıyla ev ve iş yeri arasında yapılan git geller mekânda hareket düzeyinde kalmaz, zaman algısı ve kabul edilen değerler ile zaman tüneli tecrübesine benzer.

Burada dikkat çekici husus, çalışma alanının sürekli genişleyerek nihayetinde özel alanı büyük ölçüde içine almasına rağmen insanların buldukları her yerde yeniden evlerinde olma hissini yaşayabilecekleri mekânlar açmaktan vazgeçmemeleridir. Öyle anlaşılıyor ki ev, değişen kullanım biçimleriyle birlikte verili bir referans noktasına dayanmayan modern insanın dahi temel var oluş noktasıdır. Evde var olduğunu duyumsayan insan onun dışına çıkıp geri dönemeyeceği durumlarda dahi içsel bir itki ile onu arar.

Modern bir anlatıda sürekli ıskalanan ev, dünyada var olmanın biricik imkânıdır.<sup>237</sup> Özellikle ev gibi mahremiyet alanları kültürü mayalar ve aile efradının kimliğini nesilden nesile besler. İnsanın öz benliğinin beslendiği kaynaktan ayrılması amansız bir özlem duymasına sebep olur ve onu gittiği her yerde yeniden inşa etmeye koyulur.

Evde olma pratiği, modern zamanlarda kendi özgün gerçeklik kavrayışına eşlik eden simülakr<sup>238</sup> yapılanmalara dayanır. Görsel unsurlarla gelişim gösteren bu yapılanma tarzı için en belirgin sıçrama noktalarından biri ise fotoğrafın sağladığı inşa edici temsil imkânıdır. Ev ve fotoğraf karesinin bu anlamda anıları çerçeveye alarak kimliği koruma rolleri birbirine benzer. Ev sembolik ve gerçek anlamda imgelerin üst üste bindiği ve dışarıdan gelen etkileri seçerek alımlayan bir yapılanma olarak aile birliğini temsil eder. Aynı çatı altında olmak, ocağı yanmak, bacası tütme gibi yaşamsal fonksiyonları öne çıkaran ev, mahremiyeti ve bütünlüğünü ifade eden dört duvar tabiriyle de anılır. Sınır duygusu veren duvar; içine alma, dışında bırakma ve oluşturduğu çerçeveyi koruması ile tanımlanabilir. Benzer şekilde fotoğraf da seçici bir süreç takip ederek görüntüleri çerçevelere oturtur ve orada imgelerin birliğini korur. Fotoğraflar evdeki akışın içindedir. Bu iç içe yapılanmada, kenara çekilmez ve suskun kalmazlar. Kiminle göz göze gelirse onunla konuşacak bir çift lafı bulunur, bakmayanın omzuna dokunur, kulağına fısıldar, varlığını hatırlatır. Fotoğrafik imgeler hem insanlarla hem birbirleriyle sürekli irtibat halindedir. Fotoğraf karelerinden oluşan anlatı evde ailenin kendine özgü üsluplaşmasına görsel katkı sağlar.

#### 4.2.1. Fotoğraf-Mekân

Temsil, varlığın zihinlerde hayat bulduğu mekândır. Temsil; resimler, semboller ve ikonlarda vücuda geldiği gibi fotoğraf karelerinde de görünürlük kazanmıştır. Nesnelere, anlamlarının tarihselliğini anlık pozlarda sabiteye dönüştürür. Bauman'ın tabiriyle akışkan modernitede, bu sabiteler bir çeşit tutamak noktasıdır.

Modern zamanlarda yaşanan tecrübeler, insanın evren tasavvuru üzerinde etkili oldukça geleneği besleyen kutsal ve mitik unsurlardan çözülme başlamıştır. Devam eden süreçte hayatın akış hızı artmış, zaman-mekân birliği ayrılmış ve anlam örgüleri

---

<sup>237</sup> Coşan, **age**, 7.

<sup>238</sup> Baudrillard, **age**, 6.

darmaduman olmuştur. Bununla birlikte yoğun bir kesinlik ihtiyacıyla pozitivist düşünce doğmuştur. Saf gerçekliği arama ve rasyonel akıl gibi itkilerle hayat yeniden biçimlenmiştir. Gelenek, görece katılığından dolayı akışın dışına atılırken yerine modern sabiteler inşa edilmiştir. Burada amaç, çözülen anlam dünyasıyla oluşan anominin önüne geçmektir. Bu süreçte fotoğraf da bir anlam sabitleme biçimi olarak iş görmektedir.

Bilginin mekâna dayalı düşünülmesi eski bir yöntemdir. Antik Yunan'da özel bir hafıza sanatı geliştirilmiştir. Bilgi imgesel dile çevrilerek hayali ya da gerçek mekânlara tutturulmuş ve istendiğinde yerinden geri çağırılmıştır.<sup>239</sup> Bilgiyi kaydedip saklayabilmesi açısından bir çeşit hafıza mekânı kabul edilen fotoğraf, zamanı sabitleştiren mekân deneyimleri sunarken toplumsal ve bireysel belleğin inşasına katılır. Bourdieu'ye göre fotoğraf, gerçekliğin bir boyutunu alan nesnel bir kayıt aracı olarak mekânı ifade eder.<sup>240</sup> Nora'nın kavramsallaştırdığı hafıza mekânı ise zamanı durdurmadan onu çerçeveye alır ve unutmanın önüne geçer.<sup>241</sup>

Fotoğraf, uzamda mekân açmanın temsili bir yoludur. Fotoğrafın nesneye değil zamana dayalı oluşunun vurgulanması mekânsız yer edinme pratiklerini beraberinde getirmiştir. Önemli olan sinema dekoru gibi bir plan kurarak gerçeklik hissini yaşatmasıdır.<sup>242</sup> Bu his, kurgulanmak istenen anlam dünyasına zemin teşkil eder. Bulunduğu mekânın aidiyeti ile ilgili işaretler sunar ve oranın adını koyar. Fotoğraf bu noktada inşa eden bir temsil aracıdır.<sup>243</sup>

Fotoğrafla alıntılanan zaman, mekâna yapıştırılır. Duvarda sabitlenmeleri zamanın akışında asılı kalacakları anlamına gelmez, kültürel bellekte yaşanan dönüşümler duvarlardan geçip fotoğraf hiyerarşisini alaşağı edebilir.

Objektifin gördüğü kareyi manzaradan kesip alması Giddens'ın yerinden çıkarma kavramına denk düşer, kesip aldığı karelerle ayrıca farklı bir yerde yeni bir

---

<sup>239</sup> İpek, **age**, 12.

<sup>240</sup> Değirmenci, **age**, 93.

<sup>241</sup> Düzcen, **age**, 95.

<sup>242</sup> Değirmenci, **age**, 94.

<sup>243</sup> Stuart Hall, **Temsil, Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları**, çev. İdil Dünder, (İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2017), 101.

uzam açabilir. Kolaj çalışmasına benzer bu yöntemle fotoğraf kareleri, döşeme karoları gibi mekânı örür.

Fotoğraf, hayata gözlerini açtığı ilk yıllardan itibaren pozitivizmin izlerini toplayıp onları bütün dünyada dolaşıma açmıştır. Saraylıların portresini yaptırmaya benzer bir eğilimle sıradan insanlar portre fotoğrafını çekirtmeye başlar. Bu anlamda hümanist bir izlek takip eden objektif, dağılan sarayın parçalarını adım adım sokaklardan toplar, yeni kurumsallaşma biçimlerini fotoğraf karelerinde dondurur ve başka yerlerde yeniden vücut bulmalarını sağlar. Sokaklarda, doğal ve insani yaşam manzaraları olarak sergilense de meselenin bir yüzü yine kutsalı imleyen gelenekten sıyrılmış seküler yaşam biçimini vurgulamasıdır. Bu yönüyle toplum fotoğraf karelerinden anlatı ihtiyacını da karşılamış olur. Zira Hamilton'ın da hatırlattığı gibi fotoğraf plastik sanatlardan ziyade edebiyatının bir parçasıdır.<sup>244</sup>

Yaşamın doğal haliyle fotoğraflandığı iddiası kurgusallık gerçeğinin göz ardı edilmesine artık çok uzaktır. Modern zamanlarda yaşam kurgusal gerçeklere dayanır. Fotoğraf da kurgusal bir görüntüleme aracıdır, aynı zamanda görüntüleri kurgusal yaşamın içinden alır. Bu yönüyle gerçekliği desteklemesinden ziyade inşacı yönünü öne çıkarmak daha makuldür.

Fotoğrafın yoğun biçimde bir arada bulunduğu sergi salonlarının da söyleyecek bir sözü vardır. Gerek sergilenen fotoğraf ve sunum biçimleri gerekse sergilendikleri alan, izleyicilere bir mesaj iletmek ve onlarda bir dünya görüşünün uyanması içindir. Dolayısıyla sanat galerilerinden anı fotoğraflarına kadar her karenin bir kastı vardır. Hall'a göre koleksiyonculuk bir kanon oluşturma ve dünyanın bütününü görme arzusuyla motive olur.<sup>245</sup> Saf kültürel eserleri sunduğu düşünülen etnografik müzeler dahi sergilenen ve sergilenmeyen parçaların seçimi ile bir söylem üretme ve bir dünya kurma peşindedir. Zira nesnelere anlamı yazmayan ve fakat anlam yazmaya imkân tanıyan araçlardır.

Kültür açısından havada uçuşan, anlamı tayin edilmemiş şeyler, tanımsız ve şüphe uyandırıcıdır. Kültür bu unsurları ya bir yere yerleştirme ya da onlardan arınmaya çalışır. Bu anlamda hayatın içinde bir oyun kurucudur. Modern zamanlarda

---

<sup>244</sup> age, 160.

<sup>245</sup> age, 196.

ise oyun hiyerarşik betimlemeler ile kurulur, dolayısıyla kültür ilk olarak içerme ya da dışlama mekanizması olarak işlev görür.

Fotoğraf da belirlediği bir kareye, baktığı manzaranın bir kısmını alır ve diğer kısmını dışarıda bırakır. Oluşan görüntü, ayrıldığı manzaradan bağımsız düşünömsel bir mekâna dönüşür. Sontag'ın düşüncesinde hareket halindeyken fotoğraf çekmek boşluk hissini kırarak insana sanal bir mekân çizer ve onu kaybolma duygusundan kurtarır. Yabancı olunan bir yerde mekân algısı siliktir, fotoğraf çekmek kişiye somut bir zemine dayanma hissi yaşatır.<sup>246</sup> Sabit düzenlerde olduğu gibi göçer yaşayanlar için de fotoğraf mekân ve hafıza tasarımına destek olur.<sup>247</sup>

19. yüzyılın önemli edebiyat eleştirmenlerinden Mallerme, dünyadaki her şeyin bir kitapta son bulacağını düşünmüştür. Mallerme'den hareketle Sontag ise bu yaklaşımı bir adım ötesine taşıyarak her şeyin bir fotoğrafta son bulacağını iddia eder. Nihai nokta olarak belirlenen yerin kitaplardan fotoğraflara geçmesi kurucu unsurun yazıdan görsele geçtiğine işaret etmektedir.<sup>248</sup>

## 4.2.2. Göçmen Evi ve Fotoğrafları

### 4.2.2.1. Göçmen Evi

“Yakın ne demek? –chez soi, evinde hissettiğin yer, nerede ne yapacağını nasıl davranıp konuşacağını bildiğin yerdir. Uzak ne demek? –Bazen girip bazen giremediğin, içinde öngörü sahibi olamadığın, olan bitene anlam veremediğin, tepkide kararsız kaldığın, özenli olman gereken yer, cesaret kırıcı, kötülöklere davetiye çıkaran yer.”<sup>249</sup>

Ev, kozmik akışın ilhamıyla biçimlenir; bu akışta birey, evinin yerine kendi karar verir. Yerleşme, bir eğilim olduğu kadar bir irade beyanıdır.

Göçmen ise evinden çıkmış ve kendini yerleştirilmeye açmıştır. Göçmenin çalışma mekânı hayatının merkezine taşınmıştır. Ev onun için çoğu zaman bu

<sup>246</sup> Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, 11.

<sup>247</sup> Değirmenci, **age**, 44.

<sup>248</sup> Şirin Aydın, “Yaşamın Görsel İzleri: Anı Fotoğrafları”, **Kontrast Fotoğraf Dergisi**, s. 17 (2010): 15.

<sup>249</sup> Bauman, **age**, 20.

yolculuğun çeperinde kalan ikincil bir alan ya da boşluk gibidir; iş yeri olmayandır. Göçmen evi, gurbette kalıcılık ihtimalleri gün yüzüne çıktıkça gölgeden çıkar ve gerçeklik kazanır. Göçmen, sınırlı alan ve argümanlarla kendine özgü bir ev kurar. Ev burada barınma ihtiyacının ötesinde getto ve banliyö deneyimlerini aşmış kuşatıcı bir yuva anlamına yeniden yakınsamıştır.

İlk kuşak göçmen işçiler çalışmaya geldikleri ülkelerde kısa sürede ev sahibi olamazlar. Duman'ın eserinde yer aldığı haliyle göçmenlerin ev öncesi kullandıkları barınma noktalarından biri tren vagonlarıdır, göçmen evi için hayli metaforik bir anlama sahip bu yerler İstanbul Haus, Ankara Haus şeklinde kodlanarak özlenen yerleşme gerçekleştirilmeye çalışılır. Telif yasasından dolayı doğrudan yer veremediğim bir fotoğrafta<sup>250</sup> eski bir vagon, yeni bir ev görülüyor. Bir hareketin parçası olan vagonun göçmenlerin hayatında eve dönüşmesi manidardır, zira kendi durmuştur ama göçmenler onun üzerinden yeni mekânlara akmaktadır. Vagon diğer açıdan sıkışan zamanın mekânda temsilidir. Anların üst üste binmesi daracık bir ortamda dört kişiyi bir araya getirmiştir. Sağ üst köşede göçmenlerin aile fotoğrafları göze çarpar. Anılar başka zamanları çağırarak göçmene hayatının geniş yüzünü hatırlatmaya çalışır.

Benzer ironi mescit olarak kullanılan vagonda kendini iyice hissettirir, zira mescit vagonu sürekli hareket eder ve kıblesi hep yeniden belirlenmek zorunda kalır.<sup>251</sup> Başka bir ev öncesi barınma noktası ise eski Nazi kamplarıdır. İşçi yurtlarının kamplardan devşirilmesi Avrupa'nın göçmenlere yaklaşımını gözler önüne serer. Göçmen, yatak ve dolaptan ibaret 2 metrekarelik alanlarda bavulunu gözü gibi korur, bavul göçmenin geçmişi ve geleceği olmakla birlikte onu anda diri tutar, kimliği ve dönüş ümididir.<sup>252</sup>

Göçmen, kendine ev açma ve evinin yerine karar verme imkânına eriştikçe aidiyetsizlik duygusunun tetiklediği anksiyete sakinleşir. Ev, göçmenin ayrılık acısını teselli etmeye çalışan bir yoğunlukla dolup taşar. Zira memleketlerinde kullanmadıkları kadar kültürel sembol, şimdi göçmen evinin duvarlarını süslemektedir, hatta duvarlar bu sembollerle örülmüş ve onları dışarıdan ayırmıştır.

---

<sup>250</sup> Duman, **Göçüp Kalanlar**. 44.

<sup>251</sup> [https://twitter.com/diaspora\\_turk/status/931225163143761920](https://twitter.com/diaspora_turk/status/931225163143761920) [06.04.2019].

<sup>252</sup> Duman, **age**, 40-42.

Evler, çoğu zaman bu sembolik eşya ve imgelerin yığılması altında, sürekli bir hatırlama döngüsünün içinden sakinlerine hizmet verir. Memleket eviyle mukayese edildiğinde evin aileye yuva olma, onları besleyip büyütme, onlara bir kimlik ve şahsiyet kazandırma işlevlerini benzer şekilde yürüttüğü gözlemlenir. Fakat göçmen evinde bu misyon daha belirgin şekilde vurgulanmıştır. Çünkü dışarı ve içeri ayrımı, memleket evine kıyasla çok daha keskindir ve ani geçişlere göğüs germeyi gerektirir.

Ev, insanın içine katlandığı bir sığınak gibidir. Küreselleşmenin sebep olduğu çalkantıyla yerinden çıkan her birey bu sığıntıdan mahrum kalmış olsa da hiçbiri ondan vazgeçmemiştir. Konaklayabildiği her yere mümkünse evini taşımış değilse onu simüle etmiştir. Mekân açmak, aynı zamanda sınır koymak demektir; göçmen için yabancı olduğu topraklarda bu iş artık memleketinden daha girift bir çabanın ürünüdür. Çünkü adeta havada bir yer edinmiş gibidir, kapıdan içeri girdiğinde açtığı mekâna girmekle kalmaz, kendi zamanına da geçiş yapmış olur. Bu yönüyle göçmen evi, memleket evine göre içine aldıklarını enine boyuna sarmalar ve onları farklı bir boyuta taşır. Bir çeşit memleket simülasyonudur.

Berger'e göre göçmen, eviyle aslında alışkanlıklarını korur.<sup>253</sup> Bu onu zamanın silici etkilerinden koruyan kuvvetli bir güdüdür. Ev, tıpkı insan ruhunun mesken edindiği beden gibidir. Göçmen, evinde kendilik bilincini canlı tutacak bir çevrime yeniden dâhil olur.

Göçmenler de en az yerliler kadar hatta belki daha yoğun bir motivasyonla ev kurmayı görev edinirler. Özellikle gurbete çalışmaya gelmiş işçiler için ailelerini yanlarına aldırarak fazladan masraf çıkarsa da yine onları davet eder ve kendilerine has sınırı belirlenmiş bir mekânda yaşamayı tercih ederler. Bu tercihle yeryüzünün merkezi ve dünyayı içinden anlamlandırdığı evini, içindekilerle yeniden kurmuş olurlar. Böylece, gurbette geçen zaman, yaşam süresi içinde dondurulmuş ve sonuca kilitlenmiş bir çıkma halinde bireyi araçsallaştıramayacak, göçmenlik sona erme de hayat devam edecektir.

Göçmenin tutkuya dönüşen evde olma arzusunu anlayabilmek için, onun yerinde olmayışını çözümlenmekle birlikte yabancı olduğu toprakların reaksiyonuna da yakından bakmak gerekir. Çalışmamızda gurbete konu olan Avrupa toprağında ilginç

---

<sup>253</sup> Berger, *Ve Yüzlerimiz, Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü*, 71.

bir biçimde yerlilerin evlerinin üzerine kıskançlıkla kapandığı görülmüştür. Morley ve Robins'in çalışmasına göre Avrupalılar'ın idealize ettikleri *Heimat* ile kişiler kendi aileleri, akrabaları ve kan birliği taşıdıkları yakınlarıyla saf bir barınma biçimini ifade ederken aynı zamanda bu yapının onları dünya dışı varlıklardan koruduğuna inanırlar.<sup>254</sup> Bu anlayış, Avrupa'nın göçmenleri ontik anlamda nerede gördüğüne işaret eder ve ötekileştirme politikalarına açıklık getirir. Aslında önceki bölümde bahsi geçtiği üzere Avrupa bu saf var oluş biçimine hiçbir zaman erişememiş fakat kökensel bir tutku olarak onu her zaman içinde barındırmıştır. Mükemmellik iddiasıyla tarihin en parlak anında donan ve dönüşümü şiddetle reddeden bir anlayışla göçmenleri arınılması gereken arızı bir oluşum gibi görür. Göçmen, Avrupa'nın davet edilmiş istenmeyenidir. Söz konusu uyum sorunlarının ana sebebi bu çekme-itme eşzamanlılığıdır.

Göçün etkisiyle insanlarla birlikte kültürleri de savrulur, bu durumun sonucu olarak mekân düzenlenmeleri farklı farklı kültür motiflerini yansıtır. Yakın tarihli bir araştırmaya göre homojen *Heimat* hayali yerini çoktan eklektik yapılanmalara bırakmıştır.<sup>255</sup> Öyle ki ev yaşamı mahremiyetin ötesinde toplumsal akışın donduğu anlar haline gelir. “1950'den Günümüze Türkiye'de Göç Olgusunun Görsel Sanatlara Yansımaları” teziyle bu alanda tespitlerinden faydalandığım Coşan'a göre Avrupa'da göçmenin evi memleketidir, sabah evinden ayrılırken ülkesinden ayrılır gurbete çıkar, akşam evine dönerken yeniden yurduna döner. Evde yaşananların dışarıda, dışarıda olup bitenlerin evde pek karşılığı yoktur, bu yüzden bahsi geçmez.<sup>256</sup>

Avrupa'da yaşayan Türk göçmenlerin evlerinde dikkat çeken fiziksel unsurların başında ise duvarlar vardır. En az bir duvar halıyla kaplıdır, oturma odasının hâkim duvarına yayılan bu örtü göçmen evine bir ufuk çizer ve oturma köşesinin hemen arkasına kurulup ailenin dayanağı olur. Benzer şekilde memleket manzaraları, ay yıldız ve cami resimleri sık sık göze çarparken süs eşyaları da göçmen evinin vazgeçilmez dekorasyonu içinde yer alır.<sup>257</sup>

---

<sup>254</sup> Morley, Robins, *age*, 127-131.

<sup>255</sup> Merve Kılıçbay, “Mannheim/Almanya Örneğinde Göç, Kültür ve Konut Etkileşiminin Mekânsal İzleri” (Yüksek Lisans Tezi, KTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, 2014), 3.

<sup>256</sup> Coşan, *age*, 37.

<sup>257</sup> Duman, *age*, 161.

Göçmen evinin genel görünümü artık yaşanmayan bir zamanın hatıralarına ev sahipliği eden müzeyi andırır. Müze gibi göçmen evinde de görünen ve görünmeyen unsurlar oradaki anlatıyı betimler. Göçmen evinin duvarları her evde kolayca göze çarpabilen geçmiş anlatısını hafızayı uyaran sinyallere dönüştürür. Estetik kaygılardan âzâde bir konumlanışla imge değeri olan her şey göz önünde tutulur. İmgeler hatıraları, hatıralar da göçmenin kültürel kimliğini canlı tutmak adına hem yanıp sönen sinyaller hem de mekânın tutunduğu köşe taşlarıdır.

#### 4.2.2.2. Göçmen Evinde Fotoğraf Yerleşimleri

Berger ve Mohr, ortak çalışmalarında fotoğrafın mekânlararası bir ulaşım aracı olduğu ile ilgili şöyle bir açılıma işaret ederler: “Düşümde bir dost geldi beni görmeye. Çok uzaklardan. Sordum kendisine düşümde: ‘Fotoğrafla mı geldin yoksa trenle mi?’ Bütün fotoğraflar bir ulaşım biçimi, yokluğun dile gelişidir. O: bir göçmen işçi.”<sup>258</sup>

Fotoğraflar, bir arada olmak isteyenler için mesafeleri ortadan kaldırıp onları aynı âna taşır. Nesneyi âna çağırması, ona anda bir varlık kazandırması anlamına gelir. Nesnenin yerini doldurmaktan çok boşluğu hatırlatıp o vardı hissi uyandırır. Dolayısıyla fotoğrafların söylemsel bir yetkinliği olduğundan bahsetmek mümkündür. Berger’in tarif ettiği üzere birinin fotoğrafa bakması onunla tam anlamıyla iletişim kurmasıdır.<sup>259</sup> Özellikle bireyler hafıza mekânlarının dışında yaşıyorlarsa bu bakış aynı zamanda bir aynalama işlevi görür.<sup>260</sup> Zira imgeler kimliklerin uzantılarıdır ve baktıkça geri dönerler.

İster kalıcı ister geçici olsun göçmen yaşadığı yere anıları yaymaya başlar, bu yerleşmenin imgesel şeklidir. Berger ve Mohr’un ortak çalışmasında görüldüğü gibi yurt odalarında kalan göçmenler dahi daracık mekânlarda fotoğraflarına yer açmayı ihmal etmez.<sup>261</sup> Demir dolabının köşesine ya da yatağının başucuna iliştiriverdiği bu fotoğraflar orayı onun, onu oranın yapar. Bu etkileşim aidiyetin ilk kıvılcımını yakar. Berger’e göre göçmen bu yerleşimiyle kendine yalnızlığını teselli edecek arkadaşlar edinir.<sup>262</sup> Fotoğraflar daha doğrusu fotoğraftakiler, göçmene yerinden çıkıp başka bir yere yerleştiği kolajı unutturur. Yabancıyla karşılaşma ve memleketinden getirdiği

<sup>258</sup> Berger, Mohr, **age**, 8.

<sup>259</sup> Depeli, “Görsellik ve Kültürel Bellek İlişkisi: Göçmenin Evi”, 14.

<sup>260</sup> **age**, s. 21

<sup>261</sup> Berger, Mohr, **age**, 159.

<sup>262</sup> Berger, **Görme Duyusu**, 10.

bütün vasıflarından çözülmeye gelen tanımsızlık bir çeşit travmaya dönüşmüştür. Göçmen tanıdık yüzlere bakarak bu duygusuyla baş etmeye çalışır. Yer değiştirirken yaşadığı mekânsızlaşma duygusundan, geçmişteki bazı anları etrafına sabitleyerek uzaklaşmak ister. Fotoğrafik imge, duygulara doğrudan hitap etmesi yönüyle göçmeni yersiz ve zamansız kalmışlık hissinden kurtarır.

Fotoğrafın göç yüzyılında icat edilmiş olması tesadüf değildir. Zaman hızla akıp giderken o hem bu akışın hızına yetişip ona aynalık eder hem de akışı anbean dondurup mekâna dayanak olur. Zaman tüneli tecrübesine yakınsayan esnekliğiyle fotoğraf ne mekândır ne değildir, ara formdur. Hareket kabiliyeti ve göçmenlere yoldaşlık edebilmesini de bu niteliğine borçludur.

Göçmenler hareketlerinin yaşam biçimine dönüştüğü dünyalarında fotoğrafın sabitleyici gücüne tutunurlar. Fotoğrafın göçmen hayatındaki en belirgin işlevi aslında anıları sembolik formlara dönüştürüp aktarımını sağlamasıdır. Anılar, bilinç akışı içinde adı konulmamış serbest çağrışımlarla yükselip alçalırken fotoğrafılamak onları unutulma telaşından kurtararak gün yüzüne çıkarır. Böylece anılar güncelliklerini korur ve kültürel devamlılık zincirinde bir bağlantı noktası oluşturur.

Göçmen evinin duvarları bu anlamda güncelliğin korunduğu ve kültürel aktarımın sağlandığı en belirgin medyadır. Bu yüzden duvarların görünürlüğü ve mesajı önemlidir. Bir iletişim panosu gibi gündemde olan ve geçerliliğini yitirmemiş imge ve fotoğrafların iletilerini taşır. Gündem değiştikçe duvardan aileye bakan yüzler bazen yer değiştirir bazen de rafa kaldırılır. Göçmen evleriyle ilgili saha çalışmaları yapan Depeli'ye göre göçmenin duvarı toplumsal bağları nasıl tanımladığını ve onlara ne düzeyde bağlı kaldığını göstermesi açısından aktif bir kimlik sunumudur.<sup>263</sup>

Bourdieu'ye göre aile ve fotoğrafları arasında mitik bir birlik kültü vardır. Depeli, aile bireylerinin ortak mekânı paylaşmadığı durumlarda fotoğrafların görünürlük kazanarak boşluğu ikame ettiğini ama gerçek kavuşmaların yine fotoğraflarda karşılık bulduğuna dikkat çeker.<sup>264</sup>

Teknolojik gelişmeler, ulaşım ve haberleşme imkânlarını genişletmiş; böylece mesafe yorumlanabilir bir nitelik kazanmıştır. Yakınlık ve uzaklığın yeniden

<sup>263</sup> Depeli, "Görsellik ve Kültürel Bellek İlişkisi: Göçmenin Evi", 28.

<sup>264</sup> **age**, 14.

tanımlandığı bu süreçte memleketten ayrılmak her zaman aynı şiddetli kopuş hissini yansıtmamıştır. Dolayısıyla zamanla fotoğrafa yansıyan görüntüler, farklı bir seçki oluşturmaya başlar. Gurbete çıkan ilk iki kuşağın fotoğrafları çoğunlukla memleket imgeleri ve aile büyüklerinin fotoğraflarıdır. Depeli'ye göre kimlik hala memleketten beslendiği için geride kalanlar imge boyutunda buraya taşınmış belki de vatanını terk etmişlik hissini suçluluğunu bertaraf etmek için başköşeye oturtulmuşlardır.<sup>265</sup> Gurbette doğan ve memleket anılarına ilişkin belleğinde bir kayıt bulunmayan kuşakta ise kültürel kimliğin hafıza mekânı doğrudan göçmen evidir. Bu anlamda fotoğraf tercihleri önceki aile büyüklerinin fotoğrafları ya da geleneksel semboller değil güncel olayların yansımalarıdır.

Kuşaklar boyunca görünümler değişkenlik gösterse de özellikle belleğinde memleket kayıtları olan ilk kuşaklar için evlerinin duvarlarına derinlik kazandıran aile fotoğrafları parçalanmış bir hayat deneyimleyen göçmenlere yeniden bütünlük hissi verir, bu hisle bellek canlı kalır ve kopuşun acısını öter.

Fotoğrafla belirginlik kazanan anılar, o karenin taşıdığı kişinin göçmen evindekilere yüklediği sorumlulukları da hatırlatır, kalmak ya da dönmekten bağımsız olarak yaşamlarını nasıl sürdüreceklerine ilişkin uyarıcı niteliği taşır. Bu yüzden unutulmak istenen anıların fotoğrafları duvardan iner.

Fotoğraflar ailenin söylemsel alanına doğrudan katılır fakat tam anlamıyla ne söylediklerini yalnızca aile üyeleri bilir. Bu anlamda aile fotoğraflarının ilettiği mesajı doğru anlamak için onu aile anlatısına hâkim birinden dinlemek gerekir. Aile fotoğraflarına semiyotik okumanın dışında yaklaşan ve onları ampirik bir çalışmanın konusu haline getiren Erkonan, 2014 yılında Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi'nde yayımladığı *Aile Fotoğrafları: Aile Belleğinin Kurgulanmasında Fotoğrafların Rolünü Etnografik Yöntemle İncelemek* isimli makalesi bu duruma örneklik teşkil eder. Yazar, çalışmasında fotoğrafların aile hafızasında nasıl birer hatırlama aracına dönüştüğünü tespit etmek ve aile üyelerinin dünyasındaki karşılığını değerlendirmek için katılımlı gözlem, derinlemesine görüşme ve enformel sohbet yöntemlerini kullanır. Ayrıca fotoğraflara yalnızca dışarıdan bir okuyucu olarak bakmanın ötesinde aile üyelerinin fotoğraflar üzerinden ürettikleri

---

<sup>265</sup> Depeli, "Görsellik ve Kültürel Bellek İlişkisi: Göçmenin Evi", 25.

söyleme ve söylem farklılıklarına içeriden tanık olma fırsatı bulduğuna dikkat çeker.<sup>266</sup> Bu durum fotoğrafları yorumlamadan ziyade doğrudan mesajlarına ulaşma anlamına gelir.

Gülsüm Depeli'nin 2010 yılında Kültür ve İletişim dergisinde yayımladığı *Görsellik ve Kültürel Bellek İlişkisi: Göçmen Evi* isimli makalesi, görsel malzemenin göçmenlerin evinde hatırlamayı ne yönde etkilediğine ilişkin ciddi veriler sunar. Yazar, 'bakış denemesi' şeklinde kavramsallaştırdığı yönteminde fotoğrafları sahiplerinden dinler.<sup>267</sup> Bu tezin teorik düzeyde odaklandığı hatırlama ve fotoğrafın ilişkisine yazar, alanda yaptığı araştırmayla ampirik düzeyde tanıklık eder. Makalenin bulguları arasında fotoğrafın göçmenler üzerindeki kimlik bağını kuvvetlendirdiği, özellikle birinci ve ikinci kuşak göçmenlerin aidiyet kurma pratiklerinin devamlılığını sağladığı ve aile birliğinin en azından imgesel alanda sürdürülmesini desteklediği yer alır.<sup>268</sup> Fotoğraflarla gün yüzüne çıkan anlatı sayesinde görüntüler adeta filme dönüşür ve hikâye aktıkça imgeler yaşamı biçimlendiren aktörler haline gelir. Göçmenler, fotoğraflardan devşirdikleri belleği yorumlarken aslında kendi hayatlarını da deşifre etmiş olurlar. Parçalanmış hayatlarına rağmen onları yeniden aile bütünlükleri içinde sarıp sarmalayan ve birlik hissi veren yegâne hafıza mekân fotoğraflardır artık.

Depeli, fotoğraf ve toplumsal hafıza ilişkisini 2009 yılında *Almanyalı Türklerde Evlilik Törenlerinin Dönüşümü: Kültürel Bellek, Aidiyet, Kimlik* adlı doktora çalışmasına taşımış, "*Görsellik ve Kültürel Bellek İlişkisi: Göçmenin Evi*" adlı makalesinde kullandığı yöntemler üzerinden giden yazar burada bilgi ve duyguya aynı anda erişebildiğine dikkat çekmiştir.<sup>269</sup> Yazar, 1979-2006 arasında fotoğraflar ve video kayıtları ile incelediği düğün görüntüleri ve çoğu zaman evlerinde görüştüğü aileler sayesinde 200 civarında fotoğrafa erişmiştir. Göçmen evlerinde fotoğrafların duvarlarda da sıkça sergilendiğini belirten yazar, memleket ve aile fotoğraflarının panoramik ve turistik unsurlarla da bir kolaj oluşturduğuna işaret eder.<sup>270</sup> Bu değerlendirme bizim bu çalışmada vurguladığımız hatırlama çerçeveleri ve fotoğraf karesi benzerliğini doğrular niteliktedir.

---

<sup>266</sup> Erkonan, *age*, 124.

<sup>267</sup> Depeli, "Görsellik ve Kültürel Bellek İlişkisi: Göçmenin Evi", 11.

<sup>268</sup> *age*, 25.

<sup>269</sup> Depeli, "Almanyalı Türklerde Evlilik Törenlerinin Dönüşümü: Kültürel Bellek, Aidiyet, Kimlik", 98.

<sup>270</sup> *age*, 102-104.

Depeli'ye göre fotoğraflar imgelemi ve çağrışımı harekete geçirmiş ve hatırlamayı desteklemiştir. Düğün fotoğraflarına bakarken bazen anlatı görüntüyü dile getirmiş bazen de fotoğraf anlatıya arka plan olmuştur.<sup>271</sup> Bu durum dilde de yankı bulan hatırlama davranışının zihinde gerçekleşen imgelem ve çağrışımlarıyla ne kadar iç içe olduğunu gösterir.

#### **4.2.2.3. Göçmen Evinde Fotoğraf Yerleşimlerine Örnekler**

Göçmen, hareketin hayata dönüştüğü bir yaşamın biçimlendirdiği insandır. Kimliğin beslendiği bütün kaynaklar göçmen için sürekli değişir. Bu sebeple göçmenin hafıza mekânı aslında anıdır. Hatırlama çerçeveleri fotoğraf kareleriyle somut bir yansıma kazanır.

Aşağıdaki fotoğraflarda semiyotik okuma yöntemi ile göçmenlerin hafıza mekânlarının dışında fotoğrafları kullanarak yaşadıkları mekânı nasıl kişiselleştirdikleri ve memleket-evini ne ölçüde simüle ettiklerini değerlendirmeye çalıştım.

Farklı göçmen mekânlarında çekilmiş bu fotoğraflarda her birinde özellikle ilk iki kuşak göçmenlerin yaşam mahallerinde sık sık görsel imge ve memleket hatıralarını canlı tutan kareler yer alıyor.

---

<sup>271</sup> age, 100.



**Fotoğraf 1:** Dar Alanda Uzun Yürüyüşler

[https://www.instagram.com/p/Boeqd5kg1TL/?utm\\_source=ig\\_share\\_sheet&igshid=35nj41nkc70](https://www.instagram.com/p/Boeqd5kg1TL/?utm_source=ig_share_sheet&igshid=35nj41nkc70)

[06.04.2019]. (Diasporaturk sayfasından alınmıştır.)

Göçmenlerin çocuksu bir heyecanla çıktıkları bu yolun sonu işçi yurtlarına varır. Geniş umutlar barındıran göçmen işçiler daracık yerlerde kendilerine mekân açmaya çalışırlar. Türk bayraklarının sık sık görünürlük kazandığı bu odalar göçmenlere sınırların ötesine taşan aidiyet hissi yaşatır. Göçmenler gibi eşyaları da her an kalkıp gitmeye hazır bir görünüm arz ederler.



**Fotoğraf 2: Yerleşme**

[https://www.instagram.com/p/BuHSViKAGLK/?utm\\_source=ig\\_share\\_sheet&igshid=1g5jv1fau06vh](https://www.instagram.com/p/BuHSViKAGLK/?utm_source=ig_share_sheet&igshid=1g5jv1fau06vh)  
[06.04.2019]. (Diasporaturk sayfasından alınmıştır.)

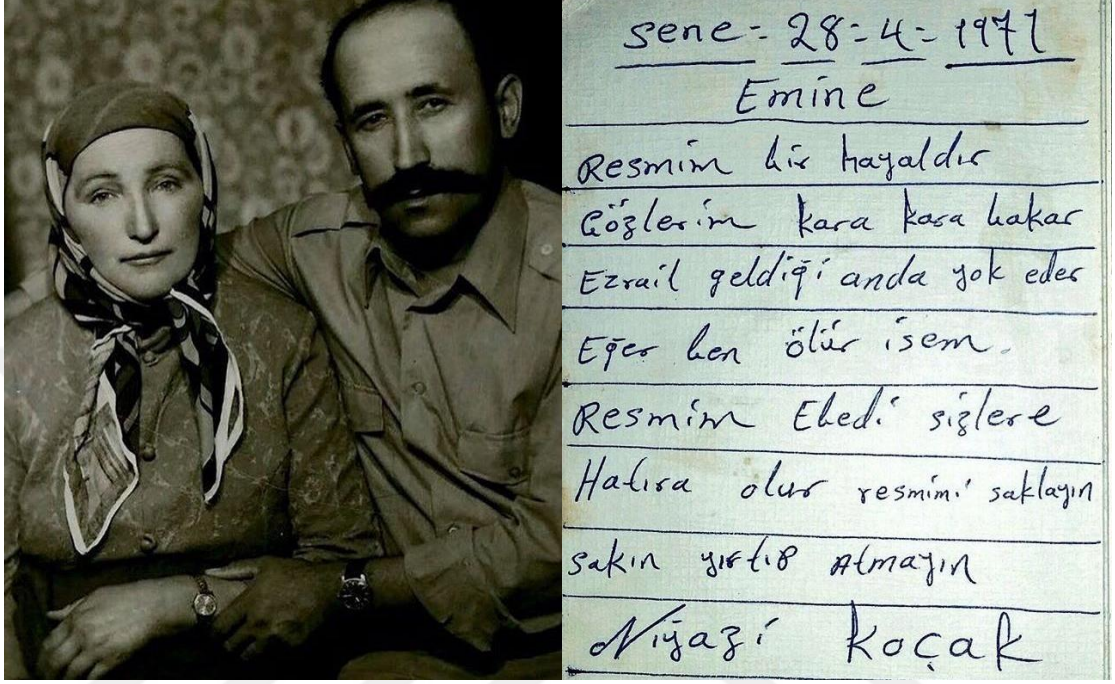
Yeni şartlara uyum gurbette hayatta kalmanın biricik yoludur. Yurda yerleştikten sonra sıra günlük ihtiyaçlarının karşılanmasına gelir. Sadece erkeklerin gurbete çıktığı yaklaşık ilk 10 yıllık süreçte ütü yapmak gibi genellikle kadınların yaptığı işleri de erkekler kendi kendilerine yapmak zorunda kalır. Muhtemelen eşinin ya da annesinin fotoğrafına baka baka ütü yapan bu adam gurbetteki zorlu şartların da gömlekteki kırışıklıklar gibi zamanla düzeleceğini düşünüyor.



**Fotoğraf 3: Duvar**

[https://www.instagram.com/p/BkfOdYkBsm4/?utm\\_source=ig\\_share\\_sheet&igshid=6kqfv0vaf1c6](https://www.instagram.com/p/BkfOdYkBsm4/?utm_source=ig_share_sheet&igshid=6kqfv0vaf1c6)  
[06.04.2019]. (Diasporaturk sayfasından alınmıştır.)

Göçmen, bulunduğu yerde memleketinde olduğunu hissetmek ister, odasını buna göre düzenler. Örneğin odaların duvarlarında sıklıkla Türk bayrağını görmek mümkündür. Türkiye’de kamu kurumlarında belirgin olan bayrak figürü, göçmenlerin özel mekânlarında sıklıkla göze çarpar. İlk kuşak göçmenlerde ayrıca ibadet mekânları ve siyasi görüşünü yansıtan kişilerin temsilleri ile kendini ait hissettiği bir bağlam oluşturma ve bütünlük haline getirdiği bu eklektik yapıyı arkasına alma davranışı fotoğraflarda yaygındır. Bu onun nereden geldiğini gösterme ve hatırlatma biçimidir.



**Fotoğraf 4: Eve Özlem**

[https://twitter.com/diaspora\\_turk/status/1018198394316173314](https://twitter.com/diaspora_turk/status/1018198394316173314) [06.04.2019].

(Diaspora\_turk sayfasından alınmıştır.)

Göçmenler fotoğrafla memleketlerine selam göndermeyi vazife bilmiş, memleketlerindeki yakınları da bunu her zaman beklemiştir. Bu durum göçmenin hala gruptaki yerini korumak istediği ve grup ilişkilerinin uzaktan da olsa devam ettiği anlamına gelir. Fotoğraf, göçmenlere mekanlararası bir dolaşım imkânı tanır. Bir sonraki aşamada fotoğrafta belirginlik kazanan ise zamanlararasılıktır. Fotoğraf bir insanın ölümünden sonra onu varlık düzeyine en yaklaştıran konumdur.



**Fotoğraf 5: Göç Uykusu**

[https://www.instagram.com/p/BrhxQ5zB3uf/?utm\\_source=ig\\_share\\_sheet&igshid=1iaglp0lw74t](https://www.instagram.com/p/BrhxQ5zB3uf/?utm_source=ig_share_sheet&igshid=1iaglp0lw74t)  
[06.04.2019]. (Diasporaturk sayfasından alınmıştır.)

Göçmen fotoğraflarında dikkat çeken unsurlardan biri, haberleşme araçlarıyla iç içe yaşamalarıdır. Bu fotoğrafta geçmiş ve gelecek, fotoğraf ve radyonun bir araya gelmesiyle tek karede üst üste gelir. Göçmen, bu ikisi arasında salınım halindedir. Dışarıda akan hayatın yabancısı iken evine girdiği andan itibaren memleketine ait bir zaman dilimine geçer ve oraya benzettiği bir mekân kurgusu içinde yaşar. Fotoğrafta medyalar arasında uyuyan bir çocuk imgesi ile göçmenlerin arada kalmış hayatlarında kendilerini bir bağlama oturtma ihtiyacını görebiliriz. İnsanın temelde kendine ait alanı odası, orada da yatağıdır. Göçmen ise farklı bir ülkede henüz oranın dilini konuşamayan bir çocuk kimliğinde; yersiz, arada kalmış ve hareketsizdir.



**Fotoğraf 6: Göçmen Ailesi**

[https://www.instagram.com/p/BITNz05B7fU/?utm\\_source=ig\\_share\\_sheet&igshid=1jxnafz4c83xa](https://www.instagram.com/p/BITNz05B7fU/?utm_source=ig_share_sheet&igshid=1jxnafz4c83xa)  
[06.04.2019]. (Diasporaturk sayfasından alınmıştır.)

Aslında ev olmanın ilk adımı aileyle birlikte olmaktır. Erkekler yurt yaşamlarında da barınma ihtiyaçlarını karşılamaktadırlar, fakat aile ile birlikte olmanın kazandırdığı birlik duygusu ile tek çatı altında toplanarak bekleme halinden çıkıp yaşamaya geri dönerler. Bu durum tam bir memlekete dönüş içermese de onun simülasyonunu kurma imkânı sağlar.

Kültürün en çok bedende mayalandığını düşünürsek ne yediğimizin nasıl kültürlendiğimizi doğrudan etkilediğini de kabul etmemiz gerekir. Aile birleşimlerinin göçmenleri rahatlattığı açıktır, fakat belki de en önemli desteklerden biri kültürün ana taşıyıcısı tarafından evde yemek pişirilmesi olmuştur. Böylelikle toplumsal hafızada kazanılan fiziksel ve biyolojik kimliğin devamlılığı sağlanmıştır.



**Fotoğraf 7: Ayna ve Fotoğraf**

[https://www.instagram.com/p/BozXQeqBStQ/?utm\\_source=ig\\_share\\_sheet&igshid=1jid8w9ec2hws](https://www.instagram.com/p/BozXQeqBStQ/?utm_source=ig_share_sheet&igshid=1jid8w9ec2hws)  
[06.04.2019]. (Diasporaturk sayfasından alınmıştır.)

Kendi fotoğrafına bakan göçmen, artık gençliğini kaybettiğini ilan etmektedir. Zira fotoğraf olmayanın yerine geçer. Zaman zaman göçmen kendine döner. Fotoğrafının âna dalar giderken aynanın karşısında geçmiş ve şimdiyi aynı anda karşısına alır. Geçmiş de kendisidir şimdi de... Ama geleceğin belirsizliği duraksatır. Göçmenin hareketli hayatı aslında sürekli duraksamaların birbirini takip etmesinden ibarettir, Giddens'in deyimiyile süreksizliklerin... Göçmen katı olan her şeyin buharlaştığı bir dünyada başlı başına bir süreksizlik metaforu haline gelmiştir.

Fotoğraf anları taşır fakat bunlar anılardan ibaret değildir. İletişim araçlarının çoğalması ve İnternet ağları daha çok ve çeşitli amaçlarla dolaşıma giren fotoğrafın akışını mümkün kılmıştır. Yeni dönemde birey fotoğrafla toplumsal kimliğini edindiği kültürün değil bizzat kendi görüntülerini aynalar ve sanal ağlarda paylaşır. Fotoğrafların anlık şeklinde de isimlendirildiği bu kullanım formunda göçmen ve yerli farkı kalmaz, herkes kendi görünümünü sunar. Etkileşim birbirinden beslenmeye değil ego sunumlarına odaklanır. Depeli, dijital fotoğraf çağında, kimliklerin mekâna dayalı tasvir edilmekten çıktığını belirtir.<sup>272</sup> Kimlik, aile ve sosyal grubun imgeleriyle inşa olmaktan uzaklaşır. Medyada görülen süreksizlik biçimlerine uyumlanma eğilimi gösterir. Göçmen evinin duvarlarındaki memleketten bakan ve kutsal bir ritüel eşliğinden varlıklarına saygı duyulan fotoğraflar da yerlerini yeni neslin anlık adını verdiği görüntülerine bırakır. Kendinden menkul yapılanma düşünümsellik anlayışını öne çıkarmaktadır, artık fotoğrafların herhangi bir kimliğin referansı olmadığı dönemde imaj dünyası gerçek dünyadan daha çok dikkat çekmektedir. Bu süreç, özneyi görüldüğü sürece var kabul eder. Özneler de var kalabilmek adına sürekli görünür olarak unutulmamaya çalışırlar.

---

<sup>272</sup> Depeli, “Görsellik ve Kültürel Bellek İlişkisi: Göçmenin Evi”, 34.

## 5. SONUÇ ve DEĞERLENDİRME

Bu çalışma göçmenlerin kültürel kimliklerini korumada fotoğrafın rolünü tartışmaya açmıştır. Kültürel kimliğin ilk dayanak noktası hatırlamadır, Aristoteles'ten mülhem bilmek sebepleri bilmekse hatırlamak da kendini hatırlamaktır. Kendini hatırlamak için evvela kendini bilmek gerekir, kendilik bilinci ise ancak grup deneyimi ile açığa çıkar. Grup bireyin kimliklendiği aynadır. Grubu grup yapan temel unsur ise ortak mekândır. Assmann'ın hafıza mekânı diye adlandırdığı bu yer, grubun devamlılığının esas imkânıdır. Birey, hafıza mekânında kaldığı sürece kültürel kimliği sürekli beslenir ve aidiyet bağı korunur. Bireyin hafıza mekânını geride bırakmak zorunda kaldığı durumlarda ise hatırlama sorunsallaşır ve kimlik unutulma tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Kimliği unutmak grubun ve kültürün hafızadan silinmesi ve aidiyet bağlarının zayıflaması anlamına gelir. Bu durumda gelişebilecek kimlik krizlerinin önüne geçme adına diasporik yerleşim noktalarında hatırlamayı destekleyen imgeler eşliğinde hafıza mekânları simüle edilir ve toplumsal hafızayla irtibat devam ettirilir. Bu çerçevede, çalışmanın ana temasını teşkil etmiş, sırasıyla fotoğrafın hatırlama davranışına desteği, fotoğraf karesi ile hatırlama çerçeveleri ve hafıza mekânları mukayeseli olarak incelenmiştir. Nihayetinde grubun öz imgesinden uzak yaşayan göçmenlerin fotoğrafla kurdukları ilişki üzerinden, fotoğrafın kültürel kimlikleri korumada nasıl bir rol oynadığı hakkında çıkarımlar yapılmıştır.

Göçmen için gurbette kendine yer açmak ilk adımdır, bunu ilk varış noktası olan işçi yurdunda yapar. Hatta yurda varıncaya kadar başını sokabildiği her barınağı, evine dolayısıyla memleketine dönüştürme eğilimindedir. Bu dönüşümler özellikle fotoğraflar sayesinde hayat bulur. Fotoğraflara, grup aidiyetine dikkat çeken semboller ve hatıra eşyaları eşlik eder. Özellikle göçmen evleri, memleketlerinde hiç olmadığı kadar gösterge yığılmasına uğrar. Estetik kaygılardan uzak etrafa yayılmış fotoğraflarda görülen, sıklıkla aile efrâdıdır. Onunla birlikte dini inanç ve milli değerler çerçevesinde hatırlatıcı imgeler de yer alır. Getto yapılanmalardan, işçi yurtlarına, bekâr odalarından göçmen evlerine kadar her kapalı mekân, fotoğraflar ve diğer

göstergelerle göçmenlerin buldukları yeri memleketlerine benzetme çabasına konu olmuştur. İlk iki kuşakta belirgin olan bu uygulama, üçüncü kuşakta göçmenin aidiyet duygusuna paralel olarak değişmiş, memleket hatıralarının yerini göçmenlerin kendi fotoğrafları almıştır. Bu süreçte memlekette getirilen fotoğraflar yerini memlekete gönderilenlere bırakmış, kimlik edinilen kaynakta belirgin bir eksen kayması gözlenmiştir. İlk kuşak göçmenler memleketlerine oradaki varlıklarını devam ettirme adına fotoğraf gönderirken sonraki kuşaklar gurbetteki yaşamlarına odaklanmış ve fotoğraflarını benlik sunumları olarak paylaşmışlardır.

Fotoğraf bu noktada doğrudan hatırlamayı destekleyen bir konumu ifade eder. Fakat fotoğrafın rolü bundan ibaret değildir. Fotoğraf toplumun aynasıdır. Hem toplumda neler olup bittiğine ışık tutar hem de bireylerin özdeşim kuracağı kültürel kimliklerin sunumuna aracılık eder. Aynı anda hem alıcı hem vericidir. İmgelerin bu çift yüzlü yapısı fotoğrafta somutlaşır. Başka bir deyişle fotoğraf hatırlatıcı olduğu gibi unutturma yetisine de sahiptir.

Göçmenler memleketlerinden getirdikleri ve buldukları her yerde görünür kıldıkları fotoğraflar aracılığıyla kendilerini gurbetin yaşattığı yalnızlık ve yersiz yurtsuzluk duygusundan kurtarmaya çalışırlar, bu yöntemden vazgeçmemiş olmaları aslında işe yaradığını gösterir. Diğer açıdan yaşadıkları şartlar değişmediği halde onun yaşattığı kısıtlayıcı duyguların ortadan kalkması sahte bir cennet havasına sebep olmakta ve onları asıl sorunlarından uzaklaştırmaktadır. Göçmenler gurbetin yaşattığı çaresizliklerden kaçıp fotoğraflardaki anılara sığınır. Bu süreçte göçmenlerin yaşadığı zorluklara çare bulmak da ertelenmiş olur.

Fotoğraf bu noktada göçmenin zihinsel algısı üzerinde dönüştürücü etkiye sahiptir. Özdeşim kurduğu aidiyet unsurlarını uzakken yakın, yokken var kılmaktadır. Bu konuda göçmen fotoğraflarının uzaktakilerin yokluğunu belirginleştirdiğine ilişkin bir görüş de vardır fakat göçmen, fotoğrafta yokluğa değil orada gördüğü imgenin varlığına sığınır. Dolayısıyla fotoğraftan bir varlık umar.

Bir diğer aşamada fotoğrafların unutturma etkisi üzerinde durulur. Zira açığa çıkan bir görüntü başka görüntülerin üstünü kapatıp onların gölgede kalmalarına sebep olur. Fotoğrafın hatırlattıkları anlık bir kesittir, bütüncül bir aktarım sunmaz. Fotoğraf

kareleri, hatırlama çerçeveleriyle gün ışığına çıkan anıların bir çeşit yansımasından ibarettir.

Çalışmadan çıkarılabilecek sonuçlar bir arada değerlendirildiğinde; fotoğrafın bütüncül veriler sunabilmesi için hatırlamaya konu olan anıların anlatıyla desteklenmesi gerektiği ortaya çıkar. Görüntülerin nerede ve ne zaman oluşturulduğu kayıt altına alınsa da niçin fotoğraf karelerine yansıdığı ve o karenin neden saklandığı ancak o âna tanıklık edenlerin söylemlerinde açığa çıkabilecek bilgiler arasındadır.

Fotoğrafın, söylem desteğine ihtiyaç duyan yapısına rağmen ana yurdundan uzaktakiler için kültürel kimliklerini besleyebilecekleri hafıza mekânları kurduğu görülmüştür. Göçmenler, böylece grubun öz imgesini hatırlatan sembollerle simülatif bir memleket-ev inşa ederler. Bu simülasyonda aidiyet bağlarının her an beslendiği ve kimliklerin anbean yeniden üretildiğini söylemek mümkündür.

Bununla birlikte göçmen, memlekete gönderdiği fotoğraflarla geride bıraktığı gruba, onlara yabancılaşmadığı mesajı verir. Aynı zamanda oradaki yerinin devamını talep ettiği de düşünülebilir. Bu anlamda fotoğrafın memleket ve gurbet arasında gidip gelmesinin, grupla diasporik üyesi arasında ağsal bir mekân kurduğu söylenebilir.

İlk iki kuşak göçmenlerin alışveriş halinde olduğu analog fotoğraflar nezdinde doğrulanacak bu tartışmalar, dijital fotoğrafların yaygınlaşmasıyla farklı bir boyut kazanır. Zira küreselleşme mekânı eritmeye devam etmiş ve keskin sınır hatları silikleştirmiştir.

Teknolojik gelişmelerle dijital paylaşımlar artınca göçmenlerin fotoğraf kullanımı ile ilgili farklı davranışlar gelişir. Ulaşım ve haberleşme imkânları ayrılıkların eskisi kadar dramatize edilmesinin önüne geçer. Bununla birlikte kültürler arası geçişler eski keskinliğini geride bırakır. Dünyanın farklı yerlerinde yerliler ve göçmenler arasında bambaşka yaşam biçimleri git gide birbirine benzemeye başlar. Şu durumda fotoğrafların kültürel kimliği pekiştiren ya da dağıtan bir niteliğinin kalıp kalmadığı farklı bir tartışma konusudur. Zira fotoğrafik imgeler, kültürel uyarılar olmaktan çıkmış daha çok kişisel anıları kaydeden hafıza mekânlarına dönüşmüştür. Bu noktadan itibaren imgeler gerçeğin önüne geçmiş ve fotoğraflar kimliklere referans olmaktan uzaklaşmıştır. Özne kurulumları, kültürel aktarımı besleyen imgelerle özdeşim kurmaktan çok bireylerin kendi fotoğraflarını sosyal medya araçlarında inşa

edip paylaşımlarıyla sağlanır. Varlığın inşası, görmeye değil görünmeye dayalı olarak devam eder.

Fotoğraf, modern zamanlarda imgenin kolayca hareket ettiği, kendine yüklenen mesajı farklı ortamlarda açımlayarak kültürel aktarım sağlayabilen bir medyadır. Hatırlatma ve unutturma etkisine sahip olan bu görsel aktarım aracında dikkat edilmesi gereken nokta, hatırlatıcı yönünün bir bütünlük ifade etmediği, sadece kendi kurguladığı çerçeveyi yansıttığıdır. Fotoğrafın mesajı, görüntünün fotoğraf karesine dönüştüğü andan itibaren ona her bakıldığında yeniden üretilir ve şimdi'nin ışığında özgün bir söyleme dönüşür. Bu yönüyle her karenin, içinde bulunduğu bağlam ile anlam kazandığı ve çok amaçlı kullanıma uygun bir çeşit boş gösteren olduğunu belirtmek gerekir.

Bundan sonraki aşamada fotoğrafın hologramik yapıların ilham kaynağı olabileceği düşüncesi akla gelmektedir. Teknoloji ilerledikçe katı gerçeklik, yerini git gide soyut oluşumlara bırakmaktadır. Kimlik inşası mekân ve grup aidiyetinden çözülmekte, kültürel aktarımın bir parçası olmaktan çıkmaktadır. Her birey, kimliğini kendi tercihleri ile belirlemeye yönelmiştir. Üç boyutlu varlıkların fotoğrafla iki boyuta inmesi ve daha sonra teknolojik yöntemlerle üzerinde oynanabilir dijital veriler haline gelmesi, kimlik edinmenin bundan sonraki dönemde büyük ölçüde kişisel tercihlerle gerçekleşeceğine işaret etmektedir.

Bu bir özgürleşme ve bireyselleşme süreci olarak görülebilir. Fakat kimlik edinme bir aynalama sürecidir ve muhakkak bir imge ve bir anlatı ile beslenerek vücut bulur. Kendinden menkul bir kimliklenme sürecinde kimliği biçimlendiren otoritelerin gölgede kalması ihtimal dâhilindedir.

Bu çalışmanın açtığı yolda devam etmek isteyen sosyal bilimciler, yeni nesil kimlik inşasının nasıl bir süreçte, hangi araçlar, yöntemler ve motivasyonlar eşliğinde gerçekleşeceğine odaklanabilir.

## KAYNAKÇA

- Adıgüzel, Yusuf. **Göç Sosyolojisi**. 2. bs. Ankara: Nobel, 2018.
- Assmann, Jan. **Kültürel Bellek**. 2. bs. çev. Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı, 2015.
- Atik, Abdülkadir, Ş. Bilginer Erdoğan, “Toplumsal Bellek ve Medya”, **Atatürk İletişim Dergisi**, s. 6 (2014): 1-16.
- Aydın, Şirin. “Yaşamın Görsel İzleri: Anı Fotoğrafları”, **Kontrast Fotoğraf Dergisi**, s. 17 (2010): 14-20.
- Ayten, Tuba. “Fotoğraf ve Temsil: Ara Güler’in İstanbul’a Bakışı”. Yüksek Lisans Tezi. AÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.
- Bircan, Ufuk. “Roland Barthes ve Göstergibilim”, **Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi**, c. 13, s. 26 (2015): 17-41.
- Barthes, Roland. **Camera Lucida**. çev. Rehan Akçakaya, İstanbul: Altıkkırkbeş, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Göstergibilimsel Serüven**. 8. bs. çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi, 2016.
- Baudrillard Jean, **Simülakr ve Simülasyon**, 6. bs. çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu-Batı Yayınları, 2011.
- Bauman, Zygmunt. **Küreselleşme Toplumsal Sonuçları**. 4. bs. çev. Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı, 2012.
- Benjamin, Walter. **Fotoğrafın Kısa Tarihi**. 3. bs. çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora, 2012.
- Berger, John. **Bir Fotoğrafı Anlamak**. çev. Beril Eyüboğlu. İstanbul: Metis, 2015.
- \_\_\_\_\_. **Görme Duyusu**. çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Ve Yüzlerimiz, Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü**. 4. bs. çev. Zafer Aracagök. İstanbul: Metis, 2016.

- Berger, John, Jean Mohr. **Yedinci Adam**. 3. bs. çev. Cevat Çapan. İstanbul: Agora, 2011.
- Bulak, Abdulnasır. “Göç Olgusuna Teorik Bir Bakış”. Yüksek Lisans Tezi. YBÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.
- Connerton, Paul. **Modernite Nasıl Unutturur**. 2. bs. çev. Kübra Kelebekoğlu. İstanbul: Sel, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Toplumlar Nasıl Anımsar**. 2. bs. çev. Alâeddin Şenel. İstanbul: Ayrıntı, 2014.
- Coşan, Emel. “1950'den Günümüze Türkiye'de Göç Olgusunun Görsel Sanatlara Yansımaları”. Yüksek Lisans Tezi. EÜ, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2015.
- Çallı, İçten Duygu. “Uluslararası Reklamcılık Açısından Göç ve Kültür İlişkisi: Türk Göçmenlere Yönelik Televizyon Reklamlarının İncelenmesi”. Doktora Tezi. EÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.
- Değirmenci, Gamze. “Avrupa Birliği Göç Politikası Kapsamında Fransa'nın Göç Politikası”. Yüksek Lisans Tezi. İÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.
- Değirmenci, Koray. **Fotoğrafın İmgeleri**. İstanbul: Doğu, 2016.
- Depeli, Gülsüm. “Almanyalı Türklerde Evlilik Törenlerinin Dönüşümü: Kültürel Bellek, Aidiyet, Kimlik”. Doktora Tezi. AÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.
- \_\_\_\_\_. “Görsellik ve Kültürel Bellek İlişkisi: Göçmenin Evi”, **Kültür ve İletişim Dergisi**, c. 13, s. 2 (2010): 9-39.
- \_\_\_\_\_. “Direnen Fotoğraflar: Türkiye’de Toplumsal Belleğin İkonlaşmış İmgeleri” **Kültür ve İletişim Dergisi**, c. 17, s. 2 (2014): 36-60.
- Dora, Serkan. **Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji**. İstanbul: Babil, 2003.
- Dost, Sarper. “Fotoğraf ve İdeoloji: Ülkü Dergisi Örneği (1941-1950)”. Yüksek Lisans Tezi. HÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.
- Duman, Gökhan. **11. Peron**. İstanbul: Vadi, 2018.
- \_\_\_\_\_. Diasporaturk. <https://www.instagram.com/diasporaturk/> [06.04.2019].

\_\_\_\_\_. Diasporaturk. [https://twitter.com/diaspora\\_turk](https://twitter.com/diaspora_turk) [06.04.2019].

\_\_\_\_\_. **Göçüp Kalanlar**. İstanbul: Diasporaturk, 2016.

Duygu, Ebru. “Türkiye’de Gündelik Yaşam İçinde Fotoğrafın Yeri”. Yüksek Lisans Tezi. DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2008.

Düzcan, Bekir. “Askerliğin Yeniden İnşası Asker Fotoğrafları Neyi Anlatıyor?” **Bellek İzleri**, ed. Gamze Toksoy. İstanbul: Kalkedon, 2012: 85-108.

Erkonan, Şahika. “Aile Fotoğrafları: Aile Belleğinin Kurgulanmasında Fotoğrafın Rolünü Etnografik Yöntemle İncelemek”, **Moment Dergi, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi**, c. 1, s. 2 (2014): 122-147.

Giddens, Anthony. **Modernliğin Sonuçları**. çev. Ersin Kuşdil. İstanbul: Ayrıntı, 1994.

Göker, Göksel. “Göç, Kimlik, Aidiyet: Kültürlerarası İletişim Açısından İsveçli Türkler”. Doktora Tezi. FÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013.

Gürkan, Mustafa. “Sosyolojik Açıdan Göç ve Yasadışı Göç Hareketleri”. Yüksek Lisans Tezi. KÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.

Hacking, Juliet. **Fotoğrafın Tüm Öyküsü**. çev. Abbas Bozkurt. İstanbul: Hayalperest, 2015.

Halbwachs, Maurice. **Hafızanın Toplumsal Çerçevesi**. çev. Büşra Uçar. Ankara: Heretik, 2016.

Hall, Stuart. **Temsil, Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları**. çev. İdil Dünder. İstanbul: Pinhan, 2017.

Hendrich, Beatrice. “Mario Levi ve Mıgırdiç Margosyan’da Yemek Hatırlama ve Hatırlama Yemekleri” **Nasıl Hatırlıyoruz?** 2. bs. ed. Leyla Neyzi. İstanbul: Türkiye İş Bankası, 2014: 92-119.

İnal, Ayşe. “Roland Barthes: Bir Avant-Garde Yazarı”, **İletişim Araştırmaları Dergisi**, c. 1, s. 1 (2003): 9-38.

İpek, Ayşe Nur. “Hafıza Kutusu”. Sanatta Yeterlik Eser Metni. HÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2016.

Jeffrey K. Olick, “Kolektif Bellek: İki Farklı Kültür” **Moment Dergi, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi**, c. 1, s. 2 (2014): 175-211

Karaarslan, Faruk. “Modern Dünyada Toplumsal Hafıza ve Dönüşümü”. Doktora Tezi. SÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014.

Karakuş, Mahmut, Meral Oraliş. **Bellek-Mekân-İmge/Prof. Dr. Nilüfer Kuruyazıcı'ya Armağan**. İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları, 2006.

Kılıçbay, Merve. “Mannheim/Almanya Örneğinde Göç, Kültür ve Konut Etkileşiminin Mekânsal İzleri”. Yüksek Lisans Tezi. KTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, 2014.

Lefebvre, Henri. **Mekânın Üretimi**. çev. Işık Ergüden. İstanbul: Sel, 2014.

Morley, David, Kevin Robins. **Kimlik Mekânları; Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar**. 2. bs. çev. Emrehan Zeybekoğlu. İstanbul: Ayrıntı, 2011.

Murtezaoğlu, Serpil “Kültürel Belleğin Ritüel Yoluyla Kuruluşu” **Motif Akademi Halkbilimi Dergisi**, s. 2 (Balkan Özel Sayısı-II), (2012): 344-350.

Neyzi, Leyla. (ed.) **Nasıl Hatırlıyoruz?** 2. bs. İstanbul: Türkiye İş Bankası, 2014.

Nina Fischer, **Memory Work The Second Generation**. UK: Palgrave Macmillan, 2015.

Nolan, Christopher. Memento. 2001.

Nora, Pierre. **Hafıza Mekânları**. çev. Mehmet Emin Özcan. Ankara: Dost, 2006.

Özerim, Mehmet Gökay. “Avrupa'da Radikal Sağ Partiler ve Göç karşıtlığı: Güvenlik Temaları Ekseninde Göç Karşıtı Söylemin İnşası”. Doktora Tezi. DEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.

Paydak, Anış. “Küreselleşme ile Değişen Göç Kavramı: Yasadışı Göç ve Türkiye'de Adana İli Örneği”. Yüksek Lisans Tezi. ÇÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.

- Sennett, Richard. **Karakter Aşınması**. çev. Barış. Yıldırım. İstanbul: Ayrıntı, 2012.
- Schick, İrvin Cemil. “Bedensel Hafıza, Zihinsel Hafıza, Yazılı Kaynak: Hat Sanatının Günümüze İntikalinin Bazı Boyutları” **Nasıl Hatırlıyoruz?** 2. bs. ed. Leyla Neyzi. İstanbul: Türkiye İş Bankası 2014: 13-39.
- Sertaş, Tayfun. “Modernizm Sürecinde Kültürel Bir Temsiliyet Olarak İstanbul’da Fotoğraf ve Azınlıklar”. Yüksek Lisans Tezi. YTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.
- Sontag, Susan. **Başkalarının Acılarına Bakmak**. çev. Osman. Akınhay. İstanbul: Agora, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Fotoğraf Üzerine**. çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora, 2011.
- Tercan, Seçkin “Fotoğraf Sanatında Kurgusal Portre”. Sanatta Yeterlik Eser Metni. MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.
- Tura, Saffet Murat. **Freud’dan Lacan’a Psikanaliz**. İstanbul: Pusula, 2004.
- Yıldız, Murat. “Benlik Kavramı ve Benliğin Gelişiminde Dinin Rolü”, **D.E.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi**, s. 23 (2006): 87-127.

## ÖZ GEÇMİŞ

Ad Soyad: Nezire Demir

1984'te İstanbul'da doğdu. 2002 yılında Kadıköy Anadolu İmam Hatip Lisesi'ni bitirdi. 2011-2014 yıllarında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde sosyoloji lisans programını tamamladı. Halen 2015'te başladığı Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde yüksek lisans programında öğrencidir.

