

Görsellik ve Kültürel Bellek İlişkisi: Göçmenin Evi

Gülsüm Depeli

Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi

• • •

Özet

Bu çalışma göç deneyimi yaşamış ailelerin arkalarında bıraktıkları coğrafya ile olan aidiyet ve bellek bağlarını sorgulamaktadır. Türkiye'den Almanya'ya göç etmiş olan topluluklar örneğinden hareket eden çalışmanın alan araştırması Mart - Ekim 2007 tarihleri arasında Berlin'de yürütülmüştür. Belleğin imgesel işleyişi ile görsel imgelerin dışsallaştırdığı hatıralar ve anlatılar arasında teorik bir bağ kurmaya yönelik çalışmada, göçmenin ev içi yaşam alanını hangi fotoğrafların donattığını araştıran betimsel bir sorudan yola çıkılmaktadır. Buradan hareketle ev içi dekoruna eklenen fotoğrafik imgeler ile hatırlanan geçmişin imgeleri arasındaki ilişki sorunsallaştırılmakta, göçmenin kimlik inşa sürecinde görsel materyal kullanımının yeri tarihsel olarak analiz edilmektedir. Bu tür bir tarihsel betim, fotoğraf ile kimlik ilişkisinin kuşaklara göre ne yönde değişim gösterdiğini de ortaya çıkarmakta, 'nostaljik kimlik'ten 'temsil olarak kimlik'e doğru açılan bir izlek sunmaktadır.

Anahtar sözcükler: imge, bellek, göçmen, fotoğraf, kimlik

The Migrant's Home:

The Relation Between Visuality And Cultural Memory

Abstract

This article explores the migrant families' homeland and their belonging and memory processes. The field work of the essay had been conducted in Berlin in March to October 2007 among the Turkish communities. Attempting to make a connection between the imaginary process of memory and the memories and narratives which have been externalized by the visual images, the article will try to examine which kind of photographs illustrate the migrant's domestic life conditions. Thus, the relation between the photographic images that are added to the domestic scene and the remembered past-life images will be scrutinized, and the role of visual materials usage in the process of making of migrant identity will be analysed. Such a historical description brings to light the relationship between the photograph and the identity that undergo an alternation of generations, and therefore reveals traces from nostalgic identity to identity as representation.

Keywords: image, memory, migrant, photography, identity

Görsellik ve Kültürel Bellek İlişkisi: Göçmenin Evi

Ryamda bir dostum geldi ziyaretime. Uzaklardan. "Fotoğraf olarak mı geldin yoksa trenle mi?" diye sordum ona. Bütün fotoğraflar bir çeşit yolculukturlar ve bir yokluğun ifadesidirler.¹

Bu alışma g deneyimi yaşamış, diğer bir deyişle mekânsal ve zamansal bir kopuş yaşamış olan kişilerin, arkalarında bıraktıkları coğrafya ile olan aidiyet ve bellek bağlarını sorgulamaktadır. Türkiye'den Almanya'ya göç etmiş olan topluluklar örneğinden hareket eden çalışmanın alan araştırması Almanya'nın Berlin kentinde yrtlmř², araştırmanın temel ilgisi görsel nesnelere ile hatırlanan geçmiş imgeleri arasındaki bağlantıya odaklanmıştır.

Bellek ve görsel materyal ilişkisini sorgulayan çalışmada veri alanı olarak ağrılıkla fotoğraflardan faydalanılmıştır. Alan alışması ev ortamlarında sürdürülmüş, aile fotoğrafları üzerine yapılandırılmamış sohbetler yapılmış, bu yolla "fotoğrafların kurdurduğu cümleler" takip edilmiştir. Görüntü ve sohbet birlikteliğinin ortaya çıkardığı cümlelerin bilgi, duygu ve etkileşim içeriği, göçmenin bellek ve aidiyet ifadelerinin izini sürmede gereken analiz kategorilerini sağlamıştır. Diğer bir deyişle, 'fotoğraflar üzerine' değil, daha ziyade 'fotoğraflarla birlikte' geereştirilmiş olan bu

1 Berger ve Mohr 1976: 13'den çevrilmiştir.

2 Araştırmanın alan alışması, "Almanyalı Türklerde Evlilik Törenlerinin Dönüşümü: Kültürel Bellek, Kimlik ve Aidiyet" başlıklı doktora tez çalışmasının alan araştırmaları esnasında yapılmıştır. Doktora tezi çerçevesinde 20 aile, 20 sektör, 30 gençlik görüşmesi yapılmıştır. Ailelerle yapılan görüşmeler derinlemesine görüşme niteliğinde olmuş, her aile ile en az iki kez ev ortamında grşlmştir. Bu alışma, ağrılıkla doktora tezi ile ilgili aile görüşmelerinin fotoğraf ve bellek bağlamındaki kısmı, toplanan görsel kaynaklar ve alan günlüğü olarak tutulmuş gözlem raporları üzerine temellenmektedir.

görüşmelerde mümkün olduğu ölçüde çağrışımsallık ve anlatisallık izlenmeye çalışılmıştır.

Yöntem açısından da deneysel nitelikler taşıyan çalışma, Berlin'deki Türkiye kökenli³ göçmenlerin ev içi yaşam alanlarındaki görsel nesnelere yönelik teorik bir 'bakış' denemesi olarak değerlendirilmelidir. Peki, burada 'bakış' gibi yöntemsel olarak muğlaklaşabilen bir kavramla ne kastedilmektedir? Bakış denemesi derken, kısmen izlenimci bir tasarımdan, görsel unsurların eve tutunuşunu, evi donatışını izlemekten söz ediyoruz. Fakat kabul edilmelidir ki 'ev' dediğimizde son derece bütünleşik bir bünyeyi kastederiz. Zira 'ev'in metaforik ve düzanlamsal bileşenleri oldukça kalabalıktır; ev, yurt ve yuva arasında salınan bir 'birlik' tasavvurunu somutlamaktadır. Bu denli yoğun bir birimin içinde hareket etmek, ilk bakışta sakin ve durgun görünen bir dokunun devingenliği üzerine düşünmek, hem yöntemsel olarak hem de teorik olarak zordur. Bununla birlikte gündelik yaşamın bu sakin görsel repertuarına teorik bir soru yöneltmek, zorluğuna rağmen heyecan verici bir deneyimdir.

Araştırmanın akademik sorgu odağını evlerde dekoratif amaçlı kullanılan görsel unsurlar, özellikle de aile fotoğrafları oluşturmaktadır. Çalışma fotoğrafların içeriklerinin yanında onların ev içindeki yerleştiri-

3 Türkiye'den Almanya'ya işçi göçü 1961 senesinde başlamıştır. Söz konusu nüfus, Türkiye'den yurtdışına göçün iç nedenleri de düşünüldüğünde heterojen bir topluluğu çerçevelemektedir (bakınız Abadan-Unat, 2002). Türkiyeli göçmenler ifadesi ile bu topluluğun içinde öncelikli kimliklerini etnik olarak Türk, Kürt, Arap veya dinsel kimliklerini öne çıkararak Sünni Müslüman veya Alevi olarak adlandıran heterojen bir topluluk kastedilmektedir. Berlin'deki göçmen profili ağırlıklı olarak Doğu ve Güneydoğu Anadolu'dan göç etmiş topluluklardan oluşmaktadır (Almanya Türk Toplumu Başkanı Kenan Kolat ile görüşme protokolünden 02.06.2007).

liş, duruş ve göze dokunuş biçimlerini, kişilerin bakışları ile buluştukları noktada ortaya çıkardıkları etkileşim ve hatta fotoğrafların birbirleri ile olan ilişkileri ile de ilgilenen bir betimselliği kapsayacak şekilde tasarlanmıştır. Dolayısıyla bu metinde, 'bir bakış birimi' olarak görsel materyal unsurlarla donanmış bir mekânın bağlamsal dinamiğinin bütünü önemsenmektedir.

Görsellik ana başlığı şüphesiz, çeşitli bağlamlarda, yoğun ve sıklıkla konu edinilen, geniş bir akademik sorgu yelpazesine yayılmaktadır. Nitekim görsel olanı sorunsallaştırmada, sanat, estetik, medya, imge-imgelem, edebiyat, zihin ve biliş bağlamı çerçevelemeler ilk anda akla gelenlerdir. Ne var ki bunlar bize iki konuda pek fazla şey söylememektedir. Öncelikle bu konu başlıkları içinde, fotoğraf ve kişi arasında örülen 'bakış'ın deneyimini konu edinen çalışmalar yok denecek kadar azdır. Görselliği sorgularken, düşünme deneyiminin dizgelerine başvuran, düşünmeyi betimleyen birçok teorik araştırma, izlek ve kavram söz konusuyken, bir iletişim türü olarak 'bakış'ın niteliği, insanlar ile nesnelere arasındaki görsel temasın mekanizması sosyal bilimler alanında nadiren sorgu konusu olmuştur. Bununla bağlantılı olarak ikinci eksiklik şu yöndedir: Kitlese tüketime açık imgeler bir yana, daha dar tanımlı sosyal gruplar içinde, diğer bir deyişle kültür-spesifik kamusal ağlarda gezinen, 'kişiselliği' kişinin biyografik tarihiyle doğrudan bağ kurmasından kaynaklanan, bir diğer görsel nesnelere repertuarının varlığı ortadadır. Evlerde biriken zengin bir özdeksel görsel yığından söz ediyoruz. Göze hantal bir kalabalık görünmüş, neredeyse hiç merak uyandırmamış olan bu yığın nesnelere sosyal bilimler içinde de çok az ilgi ve itibar görmüştür. Maddi kültür çalışmaları ve medya çalışmaları alanında dahi baskın araştırma konularının gölgesinde kalmışlardır. Sonuç olarak günümüzde, kişilerin ve toplulukların, gündelik yaşamlarının manevi ve özdeksel unsurlarından olan görüntülerle iletişimleri üzerine sorgulamalar hala yok denecek kadar azdır.⁴

Oysaki bu çalışmaya da konu olan göçmenlerin gündelik yaşam pratiklerinde görüntü paylaşımının çok önemli bir yeri vardır. Hatırlanırsa Almanya ile Türkiye arasında yolculuk eden fotoğraflar, video kasetler ve

4 Görüntülerin sosyal hayata ve kimlik pekiştirici etkinliklere dâhil olma biçimleri üzerine birkaç örnek çalışma olarak bakınız Rose, 2002: 5-18 ve 2004: 549-564.

ses kasetleri, göç tarihinde bir dönemin fenomenal olgusu olmuştur.⁵ Böyle baktığımızda fotoğrafların, kuşaklar büyüdükçe büyüyen ve sayısı artan fotoğraf albümlerinin (hatta hareketli görüntülerin), insanların sosyal ilişki ağlarını tanımlamada, beslemede ve işaretlemedeki aktif rolünü açıklıkla izleyebiliriz. Bu görsel nesnelere, özellikle göç ile birlikte bir tekinsizlik hissiyatına kapılan 'kültürel beden'i yok olmaya karşı korumada direnç birimleri olarak iş görürler. Nitekim görsellik ve bellek ilişkisini araştıran bu metinde, göçmen ailelerin evlerinin dekorasyonuna eklenen görsel nesnelere, nasıl bir sosyal bellek ve aidiyet bağıyla ilişki kurduğu sorgulanmaktadır.

Zihindeki İmgelerden Fotoğraflara

Görsellik, bellek ve göçmenlik temel kavramlarını buluşturmaya yönelik bir düşünsel tasarım bizleri ne tür bir kuramsal tartışma alanına götürür? Öncelikle bu üç kavramı açık veya örtülü olarak bir arada kullanmış olan Arjun Appadurai'ye bakalım. Appadurai (1998: 182), göçmenlerin 'yer kurma' ve 'yerellik üretimi' (*production of locality*) pratikleri üzerine ve aynı bağlamda göçmenin belleği üzerine düşünürken, maddi kültür unsurları ile törensellik ve kimlik ilişkisini, sadece performatif kültürel pratikler değil, imgeler ve imgelemler düzleminde de birbirine sıkıca bağlar. Kimliğin, mekânsal ve zamansal, aidiyet ve iyelik ilintilerinin sürekli inşa edilemeyen dinamiğini izlemeye çalışırken, Raymond Williams'dan ödünç aldığı 'duygu yapısı' kavramını öne çıkarır. Göç etmiş toplulukları değerlendirirken, yerellik ve yurt üretiminin ne tür bir 'duygu yapısı'na (*structure of feeling*) yaslandığını sorgulamak gerektiğini vurgular. Nitekim yaşamımızın ayrılmaz bir parçası olan görsel nesnelere ve içerikler, zamana ve mekâna demirleyen kültürel belleği görünür kılmada, duygu yapısına temas eden nitelikleriyle açıkça aktördürler. Appadurai'den özetlenen bu çerçeve, çalışma boyunca 'yurt olarak ev' ve 'yuva olarak ev' bağlamlarıyla birlikte düşünülmelidir.

Görsel nesnelere bir araştırma konusu olarak örnekleme yapılmış olan Pierre Bourdieu, buradaki kuramsal rotanın biçimlenmesinde önem kazanmış

bir diğer düşünürdür. Bourdieu'nun bu çalışmaya katkısı sadece teorik düzlemde olmamıştır. Yazarın gündelik pratiklere ilişkin aslında cevapları peşinen verilmiş bazı soruları, yaratıcı bir merakla yeniden sorma biçimi bir esinlenme olarak bu çalışmanın dokusunu belirlemiştir. Bourdieu *Photography: A Middle-brow Art* (1996) adlı kitabının ilk bölümünde, insanların görüntülerle ve görüntü üretme araçlarıyla ilişkisini aile ve sınıfsallık temelinde sorgular.

Fotoğraf çeken insanın objektifini nelere yönelttiğini betimleyen makalesinde, yuvanın 'can'ı sayılan 'aile' ile fotoğrafın çevrelediği 'içerik' arasında mitik bir 'birlik' bağını akla getirir; bu ilişki ifadesini 'birlik kültürü' kavramında bulur. Bourdieu'dan sağladığı bu çerçeveyi kendi çalışmasına aksettiren Barbara Wolbert (2001: 21–35), göçmenin parçalanmışlığını fotoğraflar üzerinden izlemeye yönelmiştir. Aile olağan bir birliktelik gibidir. Nitekim geniş aile fotoğrafları da bu birliği somutlar. Göç ile birlikte aile bireyleri birbirinden ayrı düştüğünde, fotoğraflardaki suretler de yalnızlaşır, ayrı düşerler. İşte o zaman aile göçmenin kaldığı yurt odasının (*Heim*) duvarlarındaki fotoğraflar yoluyla yeniden bir araya gelir. Gerçek kavuşmalar ise gene fotoğraflarla taçlandırılır.

Göç ve göçmenlik bir yana, konu fotoğraf olunca, “insan neden ve ne zaman fotoğraf çektirir veya çeker, fotoğraflarını ne şekillerde muhafaza eder, nasıl kullanır, onları nerede saklar, nerede sergiler, nasıl tasnif eder, fotoğrafın içeriğini nasıl düzenler?” gibi birçok sorunun ardından gidilebilir elbette. Özdeksel olarak fotoğrafları göç ve sosyal bellek bağlamında yorumlamaya çalışan bu çalışma ise çok daha basit bir ilk soruyla hareket etmektedir: Günümüzde göçmenin ev içi yaşam alanını hangi fotoğraflar donatıyor? Bu fotoğrafların insanlarla ne tür bir iletişim kurduğu sorusu ise bizi, John Berger'in tespitiyle buluşturmaktadır. Yazara göre kişinin bir görüntüye bakması, aslında her zaman görüntü ile kendisi arasındaki ilişkiye bakmasıdır (1995: 9–11). Şu halde, ev içi dekorasyona eklenen fotoğraflar gündelik ritme nasıl eklenmektedirler, insanlara ne yapmaktadırlar?

Çalışma fotoğraflara odaklanıyor olsa da Berlin'deki göçmenlerin evlerine baktığımızda bizi sadece fotoğrafların karşılamayacağı açıktır. Göçmenin evinin duvarları, fotoğrafların yanında, farklı kültürel nesne-

lerle de bezenmekte, bütüncül bakıldığında çok daha zengin bir kültürel kimlik bağlamı ve dokusu sunmaktadır. Aile fotoğraflarından başka neler vardır Berlin'deki Türkiye kökenli ailelerin evlerinin duvarlarında? Hz. Ali resmi, Bakır işlemeli Hacı Bektaş Veli motifi, Yılmaz Güney, Ahmet Kaya, Che Guevera posterleri, Kuran'dan bir ayeti çerçeveyen bir saat, hemşehri derneğinin bastırıldığı memlekette fotoğraflarla bezenmiş bir takvim, nazarlık, ünlü bir şarkıcı ile birlikte çekilmiş bir anı fotoğrafı, kişilerin kültürel bağlarını veya politik bağlantılarını işaret eden bayrak, yöresel kıyafetler ve aksesuarlar, yurt ve kırsal göndermesi olan üzerlik, mısır koçanı, buğday başağı gibi nesnelere, panoramik bir memleket fotoğrafı ve Alevi müziğinin sembolü sayılan bir bağlama...⁶ Berlin'deki göçmen profilini ve onların sosyo-politik angajmanlarını görsel olarak özetleyen bu nesnelere, bakışın bir çarpıda topladığı örneklerdir.

Fotoğrafların yanında, yukarıdaki türde nesnelere de katmanlaşan dekoratif düzenlemeden anlaşılacağı üzere göçmenin ev içi yaşam alanı, kaçınılmaz olarak daha geniş bir yaşam dünyasıyla sürekli temas içindedir. Şu halde aile kavramını da özenle tanımlamak gerekmektedir. Bu konuda Kuhn'un (1995: 2) tanımı bize kılavuzluk edebilir. Yazara göre aile basit ama yoğun bir ifadeyle "zengin bir aidiyetler bütünü" olarak görülmelidir. Nitekim ailenin mitik gücü ile ulusun mitik gücü arasındaki bağlantı bu katmanlı aidiyetler yelpazesini boydan boya kat etmektedir. Fakat ulus, aile, bellek etrafında genişleyen konunun detayları bu çalışmanın konusu olamayacak kadar kapsamlıdır. Daha önce de belirtildiği gibi bu çalışmanın kapsamı kültürel belleğin izini fotoğraflar üzerinden sürmek olarak tanımlanmış ve sınırlanmıştır.

Kuramsal açıdan bu araştırmaya yön veren ilk soru göçmenin duvarlarındaki fotoğrafların betimi ve iletişimsel işlevi üzerinedir. Şimdi kuramsal tartışmanın ikinci sorusu ile devam edelim. Görsel olan üzerine düşünme pratiğini veya görüntüyle kurulan ilişkinin niteliğini nasıl betimleyebiliriz? Soruyu bir karşılaştırma yardımıyla cevaplamaya çalışırsak, görsel olan ile kurulan ilişki örneğinin metinsel olan ile kurulan ilişki türünden farklı mıdır? Bu sorunun cevabı bizi görsellik ve bellek ilişkisi ile ilgili tartışmaya yönlendirecektir.

6 Bu bilgiler ev içi gözlemlerin kaydedildiği alan günlüklerinden özetlenmiştir.

Zihni Tasarım Olarak Görsellik

Görsel olanın ve metinsel olanın birbirinden farklılıkları üzerine değinilere kısmen yazılı ve yazı öncesi toplumları tartışan çalışmalarda rastlanmaktadır. Örneğin Walter Ong, bir teknolojik dolayım olma türü olarak yazı hakkında der ki: “Yazı basitçe sözle söylenenin kâğıda aktarımı değildir. Yazı, zihin dünyasında bir yeniden düzenlemedir” (1999: 30–40). Nitekim sözlü kültür ve yazılı kültür toplumlarındaki zihni farklılaşmadan söz ederken bu tespiti temel alırız. Yazının icadı, ‘sözlü kültürden’ ‘yazılı kültüre’ geçişin dönüm noktası olmuştur. Yazı ile birlikte zihinsel etkinlikte biçimsel ve içeriksel bir farklılaşma gerçekleşmiştir; sessel, sözel ve performatif⁷ pratiklerle ‘belleğini aktaran kültür’den, betimsel ve sistematik işlemlere yönelen, kendi içinde tutarlılık dizgeleri oluşturan ‘tarihini kaydeden kültür’e geçiş yapılmıştır.⁸

Peki, yazıdan önceyi ve yazıdan sonrayı omurga olarak kabul eden bu tarihsel betimin içinde ‘görsel olan’ nereye yerleşir? Çoğunlukla göz ardı edilmiş olsa da görselliğin tarihi şüphesiz insanlığın tüm dönemlerine yayılır; en basit ifadeyle görsellik insanlık tarihiyle başlar. Düşünce duyuların soyutladığı, bilinç düzlemi ile açıktan bağlantılanan bir etkinlik

7 *Performative* kavramı uygulamısal, gerçekleştirici, taklitsel gibi sözcüklerle karşılanmaya çalışılmıştır. Fakat bu sözcüklerin hiçbiri buradaki içeriği tam olarak karşılayamamaktadır. Kavramın ‘performatif’ biçimindeki Türkçeleşmiş halinin genel kabul gördüğü tespitinden de hareketle, sözcüğün bu biçimde kullanılması tercih edilmiştir.

8 Söz-yazı-imge etrafındaki düşünsel serüveni kısaca özetlemeye çalışalım. Açık ki toplumsal yaşamda, yazılı kültürün başlaması ile birlikte sözlü kültür aşamasının tamamlanmış ve nihayetlenmiş olduğu söylenemez. Bu iki kategori arasında hiyerarşik bir kademeleme yapılamaz. Nitekim sözlü ve yazılı kültür süreçlerini kronolojik ve ilerlemeci (*progressive*) bir sıralama olarak okumanın, buna bağlı olarak ‘yazı’yı medeniliği işaretleyen bir milat olarak kabul etmenin, başlı başına bir hata olduğu, bu hatanın tarihsel olarak pozitivistik bir zihni perspektifi dayatmış olduğu, günümüzün sosyal bilimler paradigması içinde artık genel bir eleştiridir. Nitekim fotoğraf da sert eleştirileri göğüslemesi beklenen bu pozitivist dönemin içinde, kendi özgül tarihini yaşamıştır. 19. yüzyılın ortalarında önemli bir tarihsel dönemde ortaya çıkmış olan fotoğraf, bir yandan pozitivism ve sosyoloji ile paralel bir ömür sürmüştür (Berger, 1988: 100) ama aynı zamanda Freud’un ve onun bilinçaltı kavramının güncelleştirdiği dönem ile kesişmiştir. Bu tarihsel rastlaşmalar fotoğrafın kullanım ve yorumlanış biçimlerini de belirlemiştir. Doğa bilimleri ve sosyal bilimlerin özellikle Aydınlanma döneminden itibaren böyle bir tür evrimsel hiyerarşi varsaymış, bunun sonucunda, toplumsal olanı sorunsallaştırmada, akıl ve dil merkezli (*logocentric*) zihni etkinliklere öncelik verilmiş; söz, ses ve imge ve imgeleme bağ kuran diğer tüm bilme ve duygu biçimleri, hem teorik hem de yöntemsel olarak dışarıda bırakılmıştır. *Loğosantrik* tasavvur fotoğrafı dışarıda bırakmayı elbette düşünmemiş; ancak ondan kanıt, ispat ve model ile bağ kuran bir nesneleşme beklemiştir. Söz konusu metodolojik paradigmadaki kırılma ise hepimizin de bildiği üzere yaklaşık 1960 sonlarına doğru, sembolik etkileşimcilik, etnometodoloji, sözlü tarih çalışmaları, feminist metodoloji, kültürel çalışmalar ve medya çalışmaları alanlarındaki yeni yönelimlerle başlamıştır.

iken görme doğrudan duyuşal bir birimdir: Hem tarihsel açıdan hem de zihni etkinlik sıralaması açısından düşünöeden önce gelir, düşünöeden de önce algı ve duygulanım (*affection*) süreçlerine eklenir.

Biraz daha somut örneklerden hareketle, 'görme' durumundan imgeler oluşturma etkinliğine geçelim. İmge ilk kullanılışından itibaren farklı ilişki pratiklerini çağırılmıştır. Daha açık bir ifadeyle imgelerden sırf bilgi aktarma amaçlı iş görmeleri beklenmemiştir. İmgeler bilgisel içerikleri yanında, her zaman duygulara ve imgeleme⁹ tutunmaya çalışmışlardır. Bu söylediğimiz mağara duvarlarına çizilen ilk av hayvanları figürleri için de geçerlidir, resim sanatı için de. Romalılardaki ölü maskeleri için ve hatta fotoğraf dönemine geldiğimizdeki 19. yüzyıl 'ölüm döşegi fotoğrafçılığı'¹⁰ ve devamından gelen 'portre fotoğrafçılığı' için de aynı tespit geçerlidir. Bu çalışma açısından temel önemde olan fotoğrafın bir yokluğun dile geliş biçimi olarak varlığıdır.

Görsel içeriğin algılanması yazı okuma pratiği ile karşılaştırılabilir nitelikte değıildir. Ong'un örneğı üzerinden, yazı ve söz dizgesi içinde kalmayı sürdürerek devam edersek şu yoruma ulaşabiliriz: Sözel ve görsel olan, sistematik, birikimli ve tutarlı bir 'tarih kaydı'ndan ziyade, unutmaya, hatırlamaya, filtrelemeye ve çağrışıma demir atan bir işleyiş mekanizmasına sahiptir; bu işleyiş 'bellek aktarımı'na benzemektedir. şu halde, görüntülerle iletişimin, yazılı kültürden ziyade sözlü kültürün iletişim pratiğıyle uyum gösterdiğini söylemek mümkündür. Metin sıralıdır; bir başı ve bir sonu vardır. Metni okuma, içerikteki anlamsal bütünü edinme deneyimi de bu yapıca belirlenir. Bir görsel birim ise bu özellikleri taşımaz; her şeyden önce ona 'bakılır'. Okuma harfleri izlerken, 'bakma' simgelerden ziyade doğrudan bağlama demirleyen bir etkinliktir. Okuma temas ettiğı bağlamı ele geçirmeye çalışırken, bakma bağlama gömülme ile bağlantılı düşünülebilir.

Görsel sanatlar ve görsel antropoloji alanları içinden Crawford ve Turton ikilisi ile Paul Hockings de görsel ile metinsel olanın farkını tartı-

9 *Imagination* sözcüğü Türkçeye imgelem olarak çevrilmiştir. İmgelem kavramı hayal ve düşün-yasıyla ilişkilendirilebildiğı gibi Arapçadaki "tahayyül etme" ve "tasavvur etme" sözcüklerini kapsar içeriğıyle de birlikte düşünölmelidir.

10 Ölü maskları ve ölüm döşegi fotoğrafçılığı konusunda geniş bilgilendirme için bakınız Sayın, 2003: 88–112. Portre fotoğrafçılığı konusunda bakınız Kuhn, 1995.

şan yazarlardandır. Hockings (1995: 519–526), bilimsel bakışın sistematik, soyut ve sonuç odaklı niteliğinin karşısına görsel olanın fenomenolojik ve parçalı dokusunu yerleştirirken, özünde metin ile görüntü arasında bir karşılaştırma yapmakta ve görsel olanı bilimsellik sınavına tabi kılmaya yönelik yaklaşımlara cevap sunmaktadır; görsel birimler metin yapılı bilimin metodolojik yapılarıyla uyum sağlamaz. Metin; fikri bir düzenleme, soyutlama ve genelleme sistematüğinde oluşur ve okunur. Görüntüyle ilişkilenmek ise metin okumanın gerektirdiğı formasyona ihtiyaç duymadığı gibi bütünüyle farklı bir dizgede gerçekleşir. Görsel olana bakma pratiğı tikeldir, fenomenolojiktir, burada bakma (okuma) bir başlangıçtan hareket edip bir sona doğru hareket ediyor değildir. Crawford ve Turton (1992: 68–73), görsel birimin metindeki sözcük birimden farklı işlediğini, daha ziyade ‘ifadeler’ (*utterances*) olarak karşımıza çıktığını vurgularlar.

Görsel olan, özellikle fotoğraf, bilgilendirici içeriğinin yanında kişiden metne göre daha farklı bir fikri, duygusal (*emotional*) ve duygulanımsal (*affective*) temas talep edebilir. Örneğın fotoğrafın içindeki bir detay insanı “çarpabilir”. Görüntüye bakma deneyimini bilgisel/düzanlamsal (*indexical/dennotative*), çağrışımsal ve yananlamsal (*connotative*) boyutlarıyla izlemeye çalışan Roland Barthes, hem olumlu hem de olumsuz nitelikli olabilecek bu ‘çarpma’ veya ‘bir ok gibi delip geçme’ etkisini *punctum* diye adlandırır (1996: 47–58). Özdeksel niteliğıyle fotoğraf değildir burada söz konusu olan etkinin kaynağı, onun içinde bir unsurdur; belki de kişinin biyografisini niteleyen kimi örtük duygulara çengel atan bir etkidir söz konusu olan. Daha erken döneminde yazdığı bir diğeri metninde, tek başına görüntünün ‘kodlanmamış mesaj’ olarak ‘medenileşmemiş’liğinden söz ederken Barthes, *punctum*’un ilintileri kolay teşhis ve tespit edilemeyen dinamiğini kastetmekte gibidir. Bu tür görsel içeriklerin, zihnin denetimi kolay olmayan, fikri sistematüğe yerleşmeyen alanlarıyla irtibat kurduğunu ifade etmektedir. Dolayısıyla yazar, görüntünün dil ile kodlanmaması, zapt-u rapt altına alınmaması halinde insanı nerelere götürebileceğinin öngörülemediğini, yani görüntünün dizginlenemezliğini kastetmektedir (Barthes, 2001: 33–40).

Fotoğrafik görüntünün temsil ve gerçek kavramlarıyla bağlantısı kendi içinde tartışmalı bir konudur. Şimdilik söz konusu çetrefil alana

girilmeyecek, yaklaşımlardan sadece biri takip edilecektir. Burada önem kazanan ve pek çok düşünür tarafından da benimsenen temel argüman şudur: Fotoğraf bir temsil olarak düşünülmekten ziyade, 'zamansallığıyla' bir iz olarak düşünülmalıdır. Bu görüş Susan Sontag'a aittir ve yazarın fotoğrafı tanımlama çabasının sonucu olarak öne sürülmüştür. Sontag'ın kavrayışına göre fotoğraf bir temsil değildir; daha ziyade "gerçek olanın doğrudan kaydı" olarak geçmişten günümüze taşınan bir 'iz'dir. Buradaki iz (*trace*) kavramı hem tarihselleşme ile hem kanıt ile ve hem de yaşamın maddi boyutuyla bağ kurar (Sontag 1978'den aktaran Lister ve Wells, 2001: 76-89).

Fotoğrafın elbette kanıt olarak kullanıldığı durumlar söz konusudur. Fakat Sontag'daki 'iz' olarak fotoğraf fikri 'kanıt' olarak fotoğraf ile çelişir. Zira bu fikir zaten kanıt ile temsil arasında varsayılan bir bağlantıdan hareket etmekte, fotoğrafın bir hakikati kanıtlayan bir dolayım, bir temsil olmadığını; bir iz olarak 'kendisi' olduğunu savunmaktadır. Nitekim biz de burada, göçmenlerin ev içi düzenlemelerine eklenen fotoğrafların kanıt niteliğinden ziyade 'kendisi' olarak varoluşları ile ilgilenmekteyiz.

Sontag'ın kanıt ve fotoğraf ilişkisine yönelik bu itirazı ve iz kavrayışı, fotoğraf üzerine yazan ve düşünen birçok teorisyence paylaşılmaktadır. Barthes (1996: 36), Berger (1988) ve John Tagg'in (1988: 65) görüşleri de açıkça fotoğrafta saklı ışığın gerçek olduğunu kabul eder doğrultudadır. Her üç yazar tarafından fotoğraflar, tarihin kanıtı olarak değil, içeriksel ve özdeksel nitelikleriyle, tarihi olanın bizzat kendisi olarak betimlenirler. Onlar yaşama eklenirler; böylece hem kendileri bellek ile donanırlar hem de içine gömülü oldukları sosyal bellek ile doğrudan ilişki kurarlar. Konuyla ilgili örneklerden ilerleyen bölümlerde söz edilecektir. Şimdi tartışmaya bellek kavramı ile devam edelim.

Anlaşılabileceği üzere bellek burada, bilişsel içeriğiyle değil, toplumsal bağlamıyla, kültürel/kolektif bellek niteliğiyle kavranmaktadır. Kültürel bellek her ne kadar geçmiş ile bağlantılı düşünülse de kendini sadece ve hep 'şimdi'nin içinde günceller; hatırlayış ve unutuşlarla kurar. Kişisel olan (biyografik olan) ile kolektif olanın (toplumsal olanın) birbirine göre ve sürekli, yeniden düzenlenedurması ile şekillenir (Jedlowski, 2001: 30). Belleğin kesin bir yapısı, öngörülebilir bir işleyiş mekanizması

yoktur. Bellek dediğimizde, zamana ve mekâna, imgeye ve nesneye, dokuya ve kokuya kök salmış olan, muğlaklıkların, hatıra buğusunun ve duygusallığın varlığını sürdürdüğü bir zihni düzleme bakmaktayızdır (Nora, 2006: 19). Şimdilik fotoğrafa bakmanın da buna benzeyen bir deneyim olduğunu ileride hatırlamak üzere zihnimize yazalım. Fakat geldiğimiz noktada şu açıktır ki toplumsal belleği sorunsallaştıran bu çalışma, sosyal bilimlerin uzun bir süre zaaf kategorisi içinde görmüş olduğu bir alanda, duygusal bağlamlarda gezinmeyi peşinen kabul etmektedir.

İngesel¹¹ olanın bellek ve hatırlama ile ilişkisi daha erken dönemlerde Bergson (2007 -*orijinal basım 1939*) ve Halbwichs (1992 -*orijinal basım 1941*) tarafından ifade edilmiştir. Kişi imgelerle hatırlar; deneyimlediği, temas ettiği anlardan biriktirdiği imgeleri ‘şimdi’nin içinde devindirir, farklı zamanlarda ve mekânlarda gezdirir, çeşitli duygularla ve nesnelere buluşturur. Dolayısıyla yukarıdaki metinsel ve görsel olan arasındaki ayrımı da hatırd tutarak, şu vurguyu yinelemek önemlidir: “Şimdi içinde yinelenen bellek” olarak biyografik karşılaşma ve hatırlama, metinsel olanın değil, görsel olanın mekanizmasıyla işler. Bellek iki biçimde imgeseldir; hem imgelerle işler hem de kendisi ‘imgelem’ oluşturur. Buna ek olarak hatırlama deneyimi, bütüncül değil parçalıdır, başı ve sonu olmak zorunda değildir. Bir noktadan başlayıp diğer bir noktada bitmez. Hatırlama, çizgisel ve nesnel olmaktan ziyade çağrışımsaldır, özeldir ve özeldir; daha yerinde bir ifade ile ‘kişisel’dir.

Geçmişimizle ‘şimdi’mizin arasını, boşluksuz ve anlamlı bir şekilde düzenlemeye gayret eden bellek işimizden, hatırımızdaki ve hatıramızdaki imgelerden söz ettiğimizde, kaçınılmaz olarak kişisel olan bir zemine yöneliriz. Çünkü kişinin ilişkide olduğu imgeler ve imgelem, bizzat kendi yaşamına, kendi tanıdık ilişki ağlarına dokunur; bu özel bir iletişim biçimidir. Nitekim Berger (1988: 90) fotoğrafa bakışın niteliğinde, kişiselleşme yönünde gözlenebilir bir kip farkı yaratmak üzere şöyle der: “Bir an için vaktiyle [fotoğraftaki] atlı adama aşık olduğunuzu ve onun artık yok olduğunu düşünün.” Walter Benjamin (2002: 29) ise A. Lichtwark’ın 1907 senesinde söylemiş olduğu “Çağımızda, bir kişinin kendi fotoğrafı kadar,

11 Burada imgesel kavramı, imgelemsel, görsel, figüratif anlamlarının tamamını kapsayan niteliğiyle kullanılmaktadır. Kavramın zihni dünyamızdaki, hatta düş dünyamızdaki imgelerle gerçek dünyadaki imgeler arasında bağ kuran niteliği özellikle önemsenmektedir.

akrabalarının, arkadaşlarının, sevgilisinin fotoğrafı kadar ilgi gösterilen başka bir sanat ürünü yoktur” sözlerini hatırlatmakta ve yinelemektedir. Ne var ki daha önce belirtildiği üzere bu tespite yönelik ilgi günümüzde hala zayıftır.

Şu halde fotoğraf, kişisel alan ile bağlantısı ölçüsünde, kişinin bireysel dünyasıyla, algı dünyasıyla, yaşam dünyasıyla, çağrışım, duygu ve hatırlama dünyasıyla, metne göre daha katmanlı bir bağ kurar. Bu bağlamda, kişinin kendi yaşam alanındaki görsel nesnelere ilişki kurma ve sürdürme biçimi, belleğin ve hatırlamanın hatta yineleme ve pekiştirmenin karmaşık ritmine tutunmaktadır. Nitekim bu çalışmanın yöneldiği görsel nesnelere repertuarı da kişisel olan ile doğrudan bağ kuran niteliğiyle ‘bakış’ımızın teorik rotasında yerli yerine oturmaktadır. Göçmenin sosyal belleği çerçevesinde, kişisel ve biyografik olanın kolektif olanla nasıl bağlandığını yorumlamak ise göçmenin aidiyet ve kimlik ilintileri arasında yaptığı imgelerarası yolculuğunun seyrinde ortaya çıkacaktır.

Tekrar Ong’a (1999: 98) ve Assmann’a (2001: 28–30) dönersek, bu iki düşünürün göre yazı düşüncenin dışsallaştırılmasıdır. ‘Görsel kültür’ gibi katmanlı ve gayet de muğlâklaşabilen bir kavramın gündemimize kurulduğu günümüzde, iki yazarın söz konusu tespitlerinden uyarlanmış şu soru bu çalışma açısından temel önemdedir: Eğer teknik olarak yazı düşüncenin dışsallaştırılması ise o halde yaşamımızda büyük yer kaplayan görüntüler ve görsel nesnelere neyin uzantısıdır veya neyin dışsallaştırılmasıdır? Yukarıdaki karşılaştırmalı tartışmadan da hareketle, görüntünün sadece ve doğrudan belleğin dışsallaştırılması olduğunu iddia etmek fazla genel geçerlik heveslisi ve fazla aceleci bir yaklaşım olabilir. Fakat gene de bellek ile imgesel olanın arasındaki reddedilemez bağ, bu çalışmaya teorik bir hareket noktası sağlamakta şimdilik yeterlidir.

Yerinden edilme ve kopuş deneyimleriyle tanımlanan göçmenin belleğinin dışsallaştırma biçimini araştıran bu metnin dağınık görünen bağlantılarını buluşturacak birkaç teorik tutamak ile devam edelim. Bellek ve ‘yer/mekânsallık’ ilişkisini kurmada Morley ve Robins (1997: 130–131) derler ki: “kimlik bir bellek birimidir ve yurt anlarından oluşur.” Bu alıntı bize, sırf kendi yaşam bölgesinin değil, aynı zamanda ulusu çerçeveleyen sınırın da dışına çıkmış olan göçmenin belleğini sorgulamada yeterli

bir ilk hareket noktası sunuyor. İkinci destekleyici kuramsal tutamağı ise Tolia-Kelly'den hareketle oluşturalım. Tolia-Kelly (2004: 317) metninde bizi, belleğı biriktiren, mübadele eden ve materyalleştiren bir çerçeve olarak 'ev'e götürür; ev imgesel ve metaforik zenginliğıyle, 'yuva'ya, 'yurt'a, ütopik anlamda ise 'vatan'a ve kökene gönderme yapar. Ev, dinamik içeriğıyle yaşayan bir kavramdır. Diğer taraftan ev, Bourdieu'nun (1996) 'birlik kùltü' kapsamında çerçevelediğı ailenin kabuğudur. Nitekim bu çalışma söz konusu kabuğun iç duvarlarında, evi donatan fotoğrafik izlerin üzerinde gezinmektedir.

şu halde göçmenin evi nasıl bir 'yaşam alanı' birimidir? Fotoğrafların kullanılışına, duvarlardaki veya saklı köşelerindeki maddi varlıklarına dikkat yöneltmek, göçmenin mekânsal ve zamansal var oluşu üzerine, bellek ve kimlik bağı üzerine, bize nasıl bir düşünme birimi sağılar? Tarihsel olanın bir temsili olmaktan ziyade, bizzat kendisi olarak gündelik hayata eklenen bu görsel nesnelere, göçmen açısından, ev ile yurdun, yurt ile yuvanın, kimlik ile aidiyetin bağına nasıl kurmakta veya kırmaktadır? Çalışma bu sorular izleğinde devam edecek, ortaya çıkan betimler kuşaklararası farklılaşmalar doğrultusunda analiz edilecektir.

Mekâna Tutunan Fotoğraflar: Duvarların Dili Olsa

Fotoğraflar ev içlerinde dinamik, değışken ve tekinsiz koşullarda varlık sürdürürler. Evin dışına çıktıkları da olur elbette; elden ele dolaşırlar hatta sınırötesi yolculuklar yaparlar ama en nihayetinde hep bir 'ev'de soluklanırlar. Fotoğraflar duvarlara, hatta priz, pencere veya vitrin kenarlarına ilişirler. Masa üstlerinde, zarflarda, karton kutularda, yaldızlı albümlerde, kimi zaman da kişilerin en saklı, mahrem köşelerinde yaşarlar. Ne çekmeceler ve kutular ne de örneğın kütüphane güvenli bir yuvadır onlar için. Duvarlar da fotoğraflar için yeterince 'yerleşik' bir yer sunuyor değıllerdir. Fotoğraf ile kurulan ilişkinin kendi özgülükleri vardır. İnsanın sevgi ve hiddetini çekerler; yakıldıkları, yırtıldıkları olur. Kimi zaman bir mahremin veya gizin yükünü tutar, gizli yerlerde saklanırlar. İnsanın duygu yoğunluklarını üzerine boça ettiğı fotoğraflar her zaman bir hezeyan ve sıkıntının yükünü taşıyor değıllerdir elbette. Fotoğraf öpülür, ona tapınıldığı olur hatta. John Berger ve Jean Mohr'un örneklelediğı

gibi ortasından ikiye yırtılır fotoğraf bazen; vesikalığın ayrı düşmüş iki yarısı tekrar birleşeceği zamanı bekler.¹² Hayatımızdan tamamen çıkarmak istediğimiz kişileri fotoğraflarımızdan da kesip çıkarırız bazen. Onları fotoğrafın çerçevelediği ailemizin dışına iteriz.

Fotoğrafların zaman ve mekân içindeki yolculuğunun kendine özgü yanları vardır. Göçün ilk yıllarında, Almanya – Türkiye arasında zarflar ya da paketler içinde yolculuk eden bu nesnelere ve günümüzde sanal güzergâhlarda dolaşan, özdeğinden dahi kurtulmuş bu içeriklerde, bir bakıştan diğer bakışa aktarılan temelde imgedir. Örneğin yeni doğan bir bebektir, evlenen bir çiftin mutluluk görüntüsüdür. Ya da ailesi Almanya'ya işçi gitmiş olan bir çocuğun objektife gül sunan siyah-beyaz halidir. Özenle giydirilmiştir anneannesi tarafından, eline verilen bir gül ile hazırlanmıştır fotoğraf makinesinin bakışına. Almanya'dan Türkiye'ye gönderilen ilk stüdyo fotoğraflarındaki bedenlere ilişmiş pozdur yolculuğa çıkmış olan imge. Veya memleketin manzarasıdır bir imgeye tutunmak yoluyla göçmenin hatırasında unutulmaya direnen. Sonsuz çoğaltılabilir bu örnekler. Fotoğraflar, kendine yer yapma arzusundaki bellek işlerinin özdeksel elçileri olarak dolaşırlar.

Zamanın ve mekânın içinde kayan fotoğrafın en büyük gücü, “gerçekten olmuş olan bir anın” taşıyıcısı olmasıdır (Barthes, 1996: 81). Fotoğrafta görünen ceviz ağacı gerçekten var olmuştur, onun gölgesinde oturmuşlughunuz “yaşanmış bir şeydir”. Barthes'ın ifadesiyle, “belirli bir fotoğraf, göndergesinden (temsil ettiği şeyden) hiç ayırt edilemez. (...). Her zaman göndergesini yanında taşır gibidir fotoğraf.”(1996: 18). Bu nedenle baktığımızda gördüğümüz aslında hiçbir zaman özdeksel haliyle fotoğraf değildir; imgeyle kurduğumuz, imgenin göndergesine uzanan bağıdır öne çıkan. Kişiyi fotoğrafları saklamaya, yırtmaya, öpmeye, hatta fotoğraflarla konuşmaya yönlendiren de bu özelliğidir. Özdeksel niteliğiyle karşımızda duran fotoğraftaki imgeye olan sevgimiz, hiddetimiz, özlemimiz aslında imgenin gerçek sahibine yöneliktir. Nitekim baktığımız fotoğraftaki imge de bize bakmaktadır; o bizi tanımakta ve doğrulamaktadır.

12 Berger ve Mohr, *Arbeitsmigranten* adlı çalışmalarında şöyle bir fotoğraf hikâyesi anlatırlar: Portekiz'den Fransa'ya illegal olarak yolculuk eden göçmenler fotoğraflarını ortadan ikiye yırtar, bir yarısını ailelerine diğer yarısını da, kendilerini kaçıran kişiye verirlermiş. Yolculuğu organize eden kişi, ancak geri dönüp aileye diğer yarım fotoğrafı ulaştırdığında yani iki yarım yeniden birleştiğinde parasını almış (1975: 44).

Baktığımız Fotoğraflardaki Tanıdıklar da Bizi Tanırlar

Berger ve Mohr (1976), fotoğrafların göçmenin yaşamındaki yerini belki de ilk kez sorgulayan bir çalışmanın sahibidirler. İki yazar (1976: 45–60), eserlerinde 1960’ların başında Türkiye’den Almanya’ya giden ilk misafir işçilerin, sağlık muayenesinde çekilen yarı çıplak fotoğraflarındaki çıplaklığı biraz daha geniş bir bağlamda yorumluyordu. ‘Çıplaklaşma’ süreci göçmenleri metaforik olarak bir aidiyet bağından koparıyordu. Göçmen sınırı geçmeden önce elbiseleriyle birlikte başka nelerini soyunmuştu? Alman kadın ve erkek doktorların karşısında çıplaktı ve artık baba değildi, anne değildi, eş değildi. Çıplaktı ve Türk veya Kürt değildi, Müslüman değildi. Ulaştığı ülkede, fabrikalardaki devasa bant mekanizmasının bir aksı haline gelen göçmen, zamanla *Heim*’daki (yurtlardaki) duvarlarını dekoratif unsurlarla ve fotoğraflarla donatırken aslında, aidiyet ve iyelik bağlarını da tamir etmeye, yeniden ete kemiğe büründürmeye çalışıyordu. Diğer bir ifadeyle politik ve hatta sosyolojik kategorilerin içinde görünmez hale gelen göçmen, kendini işaretleyen kimlik unsurlarını yeniden giyiniyordu.

Günümüzde *Heim*’lar artık güncelliğini yitirdi. Özellikle 1973 senesindeki ekonomik krizle birlikte, Almanya ve diğer Avrupa ülkelerinde yabancı işçi alımlarının durdurulması sonrası, birçok göçmen, dönüşlerini emeklilik dönemine ertelemeyi uygun bulmuş ve ailesini yanına aldirarak Almanya’da yerleşikleşmeye yönelmişti (Abadan Unat, 2002: 50). Böylece yurt yaşamından ev ve aile yaşamına geçiş yapılmıştı. Dolayısıyla, ilk göçün üzerinden geçen yaklaşık 50 yıl sonra, bugün hem somut varlıklarıyla hem de hissel olarak daha yerleşikleşmiş bir birime, göçmenlerin evlerine bakıyoruz.

Daha önce de söylediğim gibi ev, aileyi tanımlayan bütüne adres ve aidiyet veren çerçeve olarak kavramlaştırılmaktadır. Göç öncelikle evin, dolayısıyla ailenin bütünlüğünü hırpalayan bir deneyim olmuştur; her göçmen bir aile çatısının içinden kopup yola düşmüştür. Yani göçmenin evi, uzunca bir süre aile bütününe sarmalayan bir kabuk sağlayamamıştır. Zira ailenin “aynı çatı altında, bir arada olması”, üyeler arasındaki coğrafi kopmayla birlikte zedelenmiştir.

İlk göç edenler arkalarında çocuklarını, eşlerini bırakmışlardır. Onlar henüz Türkiye’deyken, 1960’lar sonu ve 1970’ler başında, kendilerinden

de önce fotoğrafları ulaşmıştır Almanya'ya; annelerinin, babalarının ya da eşlerinin yanına. Bugün, fotoğraf albümlerinde ve duvarlarda, Türkiye ile Almanya arasında yolculuk eden, yer yer arkaları yazılı bu fotoğraflar dinlenmektedir. Uzaktakinin fotoğrafı "ben iyiyim" der, kaygıları giderir, imgeler gözden ırak olmamaya çalışır, gönüllerdeki yerini güvenceye alır. Böyle düşünüldüğünde gönül sosyal bir eklenmeye işaret eder.

Fakat fotoğrafların yaptığı elbette sadece bu değildir. Uzaktaki, 'hayali kurulan' somut bir imge bahşeden bu 'cansız hayaller' her kavuşmada kişinin gerçek hayattaki sosyal konumunu yeniden işaretler ve pekiştirirler. Diğer bir ifadeyle yaptıkları bir ilişki biçimini taşımak ve yinelemektir. Paylaşımdaki fotoğraflar, zamanları ve mekânları birbirine bağlar, bu niteliğiyle kimlik ilintilerini ulus, coğrafya ve kültürötesi bir iletişim kipine taşımada etkili olurlar. Özellikle birinci ve ikinci kuşak göçmenlerin hatırlama, iyelik ve aidiyet kurma pratiğini süreklileştirir, yeniden düzenlerler. Böylelikle fotoğraflar, pratiğin sürece işaret eden, zamansallaştırıcı dinamiğine aktif unsurlar olarak eklenirler.

Aile bütünü somutta birlikte olamasa da imgelerde ve imgelemde varlığını devam ettirir. Birbirine uzak kalmış tarafların gönderdiği nesnelere, imgelerde, fotoğraflarda sürdürür birliğini.¹³ Buna bağlı olarak, ilk kuşak ve ikinci kuşak ailelerin evlerinin duvarlarını bezeyen fotoğraflar ağırlıklı Türkiye'den gelmiştir. Türkiye'de kalmış anne ile babanın, çocukların ve kardeşlerin fotoğraflarıdır bunlar. Siyah beyaz vesikalıklar, baskısı solmuş köy fotoğraflarıdır. Varlıklarıyla hatırlamayı yapılandırır ve yinelerler. Genellikle, 'bütünlüğü ve tam'lığı zedelenmiş aileye bütünlük bahşeder, tahayyülde korunan büyük aileye bir görünürlük sağlarlar; "annem şu anda burada değil ama onun fotoğrafı hep başucumda".¹⁴ Annenin duvardaki fotoğrafı özdeksel haliyle kişinin tarihini, annenin varlığını ispat eden bir nesne değildir, daha ziyade kişisel tarihi var etmede ve sürdürmede bizzat aktördür. Anne sadece fotoğrafa baktıkça hatırlanmaz; fotoğraf bir kanıt olmadığı gibi işlevsel bir hatırlama ve doğrulama aracı da değildir. Kişi fotoğrafa baktığında hatıralarıyla bağ kurar,

13 Wolbert (2001: 21–35), göç eden bir ailenin ayrılma ve birleşme süreçlerini, Almanya'daki Coştum ailesinin göç fotoğrafları üzerinden analiz eder.

14 Ç.E. ve C.E. ile görüşme protokolünden (01.09.2007). Görüşmecii isimleri kodlanmıştır. İlk harf kişinin isminin, ikinci harf ise memleketinin baş harfleridir.

biyografik belleğiyle iletişime geçer. Geçmişe yapılan yolculuğun yönü fotoğrafa her baktığında yeni patikalar olarak açladurur. Bu fotoğrafın gündeliğin ritmi üzerinde bizzat iz olarak var oluşudur.

Vitrinde veya duvarda, farklı fotoğrafların bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş büyük panodaki kolajda bir araya gelir aile; “bak, bu benim ağabeyim, burada 27 yaşındaydım, burada bak, kardeşimle küsüz birbirimize nasıl bakmışız görüyor musun, bak bu da torunum...”¹⁵ Büyükçe bir çerçeveye tek başına yerleşen genç portre, boy aynasının yanı başına, göz hizasına asılmıştır: “Oğlumdur, şimdi Avusturya’da bir lokantada çalışıyor. Önce onu gönderdim Almanya’ya. İki sene ayrı kaldık, ben buraya geldiğimde oğlum boy atmıştı böyle upuzun... Tanıyamadım gördüğümde ama o da beni tanıyamadı.”¹⁶ Fotoğrafların kendiliğinden çağırıldığı anlatılar, kişinin kat ettiği zaman-mekânı sürekli yeniden özetlemektedir.

Eski, soluk bir siyah beyaz fotoğraf çerçevelenmiş ve televizyonun çaprazındaki duvarda yerini almıştır; kalitesiz baskının izin verdiği ölçüde görebildiğimiz belli belirsiz, ne olduğu ayırt edilemeyen bir şeye doğru yarı eğilmiş bir insan figürü: “Çok çalışkan adamdı babam, hiç durduğu yoktu. Köy başkaydı. Tertemiz hava, su... Bize baksana, hem iş yok hem hastalık çok.”¹⁷ Geçmişe, kırsala, toprak işçiliğine demirlemiş bir nostaljiyi, bir öz-onaylamayı dökümler burada fotoğraf. Bir başka örnek 2005 senesine ait bir takvimin üzerine basılmış bir fotoğraf; bir kadın bir erkekle dans ediyor: “Burada amcamla dans ediyorum, bak, düğünden birkaç gün sonra öldü amcam. Şansıma, çekindiği en son fotoğrafı da sadece bende var. Onu sevmeyen bir insan bulamazdın biliyor musun, öyle sevirdi...”¹⁸

Adeta, göçün ölüme kadar uzayan, en geniş boyutunu da kucaklayarak kalabalıklaşmayı sever fotoğraflar, “Ailecek bir aradayız, ayrıldık”

15 Fa.T. ve H.T. ile görüşme protokolünden (25.07.2007).

16 S.V. ile görüşme protokolünden (08.05.2007). S.V.’nin kocası H.V. 1990’ların ikinci yarısında Almanya’ya gelmiş, burada oturma izni almak için S.V. den boşanmış ve Almanya’da sahte evlilik yapmış. H.V. daha sonra çocuklarını aile birleşimi yasası ile Almanya’ya aldırılmış. Boşanmış olduğu karısı S.V.yi ise aile birleşmesi ile getirmediği için turist vizesiyle Almanya’ya getirmiş. S.V. turist vizesinin süresi dolduktan sonra, yaklaşık beş sene Almanya’da kaçak yaşamak durumunda kalmış, Alman eşin ölümü üzerine S.V. ve H.V. yeniden evlenmişler.

17 S. E. ile görüşme protokolünden (09.06.2007).

18 Fa.T. ve H.T. ile görüşme protokolünden (25.07.2007).

derler; “şimdi, hep burada olma” halini kurarlar. Erzincan’daki köylerinde genç yaşında ölmüş bir erkek kardeşin takım elbiseli ve kravatlı fotoğrafı bugün Berlin’deki aile evinin duvarında asılıdır.

Fotoğraflar üzerine konuşulduğu gibi fotoğraflarla da konuşulur. Dolayısıyla fotoğraflar kendilerine bakma biçimini belirleme ve gündelik iletişime dâhil olma konusunda aktiftirler. Berger’in (1995: 8–9) kişi ile görüntü arasındaki cereyanlı etkileşim alanına, iletişimsel dinamiğin kendini gerçekleştirdiği sürece dikkat yöneltmesindeki anlam fotoğraflarla konuşma örneği ile yerli yerine oturmaktadır. Özellikle biyografimiz ile doğrudan bağ kuran, bizi tanıyan fotoğraflarla ilişkimizi düşündüğümüzde, söz konusu olanın fotoğrafa bakmaktan ziyade ‘bakışmak’ olduğunu rahatlıkla ifade edebiliriz. Zira kendileri uzakta olan, imgesine baktığımız kişiler de bize bakarlar; bakışlarıyla bizi onaylarlar, bize görünenler dünyasının, toplumsalın bir parçası olduğumuzu hissettirirler. Ve şüphesiz bizim onlara bakışımız da onları var kılar. Geçmiş zamana ve coğrafyaya ait fotoğraflar, kimliğimizi kuran aidiyet ve iyelik kabullerimizi yinelememizi ve pekiştirmemizi sağlarlar. Dolayısıyla fotoğraflar sadece duvarlara değil, iletişimsel bir birim olarak doğrudan sosyal hayata eklenirler.

Evlerin duvarlardaki görsel kombinasyon sabit durmaz, belli aralarla değişim gösterir. Genel kompozisyona sürekli yeni fotoğraflar eklenir. Mevcut görsel düzenlemedeki yerleştirmeler değiştirilir. Bazı fotoğraflar, zamanı geldiğinde gündemden yavaşça geri çekilir, duvardan indirilirler. Yani üzerinde düzenli olarak çalışılan ve güncellenen, aktif bir ‘tasarım’a işaret etmektedir duvarlar. Her tasarım doğrudan sanat ile bağ kurmaz şüphesiz; fakat göçmenin evinin görsel dinamiğine baktığımızda, bu tasarımların bir dünya kurduğunu tereddütsüz söyleyebiliriz.

Okul çağındaki bir çocuğun yeni çekilmiş portresi, hâlihazırda panoda yerini almış olan bebeklik fotoğrafının yanına eklenir. Böylece, teknik bir düzenleme ile fotoğrafın zamansallaştırıcı, tarihselleştirici etkisi somutlanmış ve pekişmiş olur. Kişinin iki ayrı zamandaki haline aynı anda bakmak adeta biyografik belleğe vücut verir. Duvarların görsel ritmi doğumdan ölüme doğru devinmek zorunda değildir; duvarlarda gezinen her bakış ve her hatırlayış kendi özgün rotasını sunar. Yeni doğmuş bebeğin fotoğrafının yanı başında ölmüş olan dedenin imgesine rastlamak

mümkündür. Bebek ile dedenin arasına çizilen kuşaklararası zaman ise kültürel belleğe vücut verir gibidir. Bu nitelikleriyle fotoğraflar bir anlamda akan zamana ilerleme durakları sağlarlar, zamanı görselleştirirler. Dolayısıyla evinin duvarına fotoğraf asmak, toplumsal bağlarını tekrar eden bir birey olmak, kendi kişisel tarihini oluşturmada aktif katılım göstermeye yönelmektir.

Ölüm de bir tür göçtür. Ölenlerin imgeleri ile temas etmede, onlarla iletişim kurmada fotoğrafın yeri biraz daha karmaşıktır; onların imgesi ev içinde daha özel bir yeri zapt eder. Ölmüş aile büyüklerinin fotoğrafları, genellikle çerçeve ile korumaya alınmıştır, duvardaki yerleri özenle seçilmiştir. Ortamdaki imge mevcudiyetleri adeta törensel bir ağırlıkla taşınmakta gibidir. Elbette tam tersi örnekler de vardır. Ölenlerin fotoğrafları göz önünden uzaklaştırılır bazen¹⁹; zira ölmüş olanın imgesiyle yaşamak insanı hırpalayabilir de. Özellikle genç yaşta gerçekleşen ölümler çoğunlukla belleğin kuytularına itilir. Ölen kişinin fotoğrafını duvara asmak veya duvardan kaldırmak; bu bir anlamda “sonsuzca kadar eksik kalacak bir boşlukla” baş etme çabasıdır. Böyle düşünüldüğünde sadece ölüm değil; kişisel olana temas eden her fotoğrafik iz telafisi mümkün olmayan, zamansal veya mekânsal bir tür göçe işaret eder.

Evlerin iç duvarlarına bakmayı sürdürdüğümüzde, fotoğrafların sergileniş biçimlerinde ve edalarındaki çeşitliliğe ilişkin başka örnekler de görebiliriz. Örneğin bir ışıklı panoya yerleşmiş aile üyelerinin fotoğrafları, anne, baba ve çocuk olarak, gece boyunca, tüm ev uyurken bir yanar, bir söner, bir yanar, bir söner.²⁰ Adeta hareketli görüntü kurgusundaki deku-paj tekniği ile fotoğraftan kesilmiş ve gerçek yaşam alanının içine yerleştirilmiş ‘animatif’ görünümle karşılaşmak da olasıdır; yirmi üç yıl önceki bir düğüne ait gelin ve damat imgeleri, çiftlerin yatak odasının aynası önünde, renkli eşarplar ve boncuklar arasında iki küçük animasyon karakteri olarak hayat sürdürmekte, adeta evlilik gerçeği ile çocuksu bir evcilik oyunu arasında gündeliğe eklenen bir geçişi olanaklı kılmaktadır (bakınız Fotoğraf 1).

19 Görüşmecilerden biri görüşme esnasında fotoğraf albümüne bakmayı reddetti çünkü yakın zamanda kaybettiği bir akrabasının fotoğraflarına bakamıyordu (F.T. ve S.T. ile görüşme protokolünden – 31.08.2007).

20 Fa.T. ve H.T. ile görüşme protokolünden (25.06.2007).



Fotoğraf 1

Şu halde fotoğraflar, zengin biçimsel kombinasyonlarda ev içi sosyal metnin bütününe eklenen 'ifade birimleri'dirler. Ev bağlamının içinde kişilerin zihni ritmine eklenirler, kişilerle konuşurlar; bir anlatı örerler. Dahası, mekânın manzarasını belirlemedeki aktif nitelikleriyle birlikte imgeler, insanlar orada olmadığı zamanlarda da birbirlerine temas etmekte, birbirlerine bakmakta, birbirleriyle konuşmaktadırlar. Fotoğraflar, içinde buldukları bağlamın temel bileşenleri olarak performatiftirler.

Duvarlarda sergilenen fotoğraflar içinde kutlama fotoğrafları ayrıca dikkati hak eden, yeni sayılabilecek bir kategori olarak karşımıza çıkmaktadır. Genellikle artık birinci kuşağın temsilcilerinin nadiren görüldüğü, ikinci ve üçüncü kuşağı kapsayan güncel kutlama fotoğrafları da ev içi dekorasyona eklenirler. Örneğin yeni evlenen bir akrabanın düğün fotoğraflarından birkaçı oturma salonundaki büfenin camına tutturulmuştur. Doğum günü kutlamasından, sünnet töreninden, yılbaşı eğlencesinden enstantaneler bir süre televizyonun üstünde ya da duvardaki büyük boy aile fotoğrafının kenarında veyahut da vitrinde, viski bardaklarına yaslanmış olarak boy gösterirler. Bu sergileme etkinliği, ritüelistik olanı, günde-

lik ritmin dışına çıkan o özel deneyimi, fotoğraflar yoluyla hatırlamayı sürdürme işlevi görür. O mutlu anın atmosferini zamanda ve mekânda uzatmak gibidir bu. “Böyle baktıkça yeniden yaşarım ben o günü, hoşuma gider. O yüzden bu fotoğrafları bir zaman göz önünde tutarım.”²¹ Genellikle kalabalık fotoğraflardır bunlar. Kişi, her gün göremediği, uzak-taki tanıdıklarının da olduğu bu fotoğraflar yoluyla kendisini tanımlayan bütüne bir kez daha yeniden tutunur. “Bak mesela, bu fotoğrafı akrabalar-dan çaldım ben. Kimseye söylemeden çantama attım. Böyle, herkesin bir arada olduğu fotoğrafı başka nerede bulacaktım.”²² Daha önce de söyledi-ğimiz gibi bu kalabalık fotoğraftaki bakışlar kendilerine bakan kişiyi tanır-lar, onun dünya üzerindeki varlığını onaylarlar. Fakat kimi zaman ise fotoğrafın içinde kendi bakışımızla karşılaşırız, fotoğrafik ‘iz’deki kendi-mize bakarız...

Kendine Bakmak: Fotoğraftaki İmgemiz de Bizi Görür

Fotoğraflara bakan, fotoğrafları çevresindekilere gösteren insan zamanda ve mekânda hareket eder; bu bilgisel ve hissel bir hareketlilik halidir. Duvardaki kendi gençlik fotoğrafına bakan anne, fotoğrafı kendi-sine hediye eden uzaktaki kızıyla kendi gençliğinin imgesini eş zamanlı hatırlar. Kendi gençliği seneler önce ardında bıraktığı manzara ile bağ kurmaktadır. Kızının kişisel ilişkiler bağlamı ise geleceğe doğru genişle-mektedir. Oysaki ‘bakış’ hep ‘şimdi’de gerçekleşir. Şu halde fotoğraf kendi içinde, kişilere öz varlıklarının zamansal ve mekânsal tutamaklarını serimleyecek gücü taşımaktadır. Kendi imgesine bakan kişi için o fotoğraf-lar “Ben oradaydım” cümlesini somutlar. Bu bir ispata tutunmaktan ziyade, yüksek sesle yapılan bir telkine benzer adeta. ‘Orada olmak’ ifadesinin anlam yelpazesi ise oldukça geniştir. Bu telkin her şeyden önce bir sosyal kuruma dâhil olmaya, bir bağlama katılıma, öz-işaretleme ve öz-onay-lamaya vurgu yapmaktadır. Öte yandan, düğün fotoğrafları üzerinden örneklersek, aynı katılım fotoğrafı başka nazarlarca da değerlendirilir; kişinin kendisine baktığı fotoğrafı, bir diğer bakış tarafından sınanır. Örneğin bir düğün sahibi fotoğraflara bakarak davetine icabet eden konuklarını tespit eder; düğününe gelmeyenleri ayırtırmaya çalışır. Bu

21 N.M. ve M.E. ile görüşme protokolünden (12.07.2007).

22 Fa.T. ve H.T. ile görüşme protokolünden. Görüşme esnasında geniş bir aile fotoğrafını gösteriyor (25.06.2007).

yolla, gelecekte içinde yer alacağı bir başka fotoğrafik kompozisyonu öngörmeye çalışır; kimlerin düğününe gitmeyeceğine karar verir. Bu örnekte fotoğrafın kanıt veya betim nesnesi olmanın ötesinde bir rol oynadığı açıktır. Diğer bir evde ise genç bir anne kendi düğününün fotoğraflarına bakarken kızgınlığını yinelemektedir²³; zira eşinin ailesi Türkiye’den gelinliği getirirken tarlatanı unuttuğu için, fotoğraftaki kat kat eteklik olanca ağırlığıyla ayaklarının ucuna yığılmaktadır.

İlk ve ikinci kuşak göçmenlerin evinde, iki ayrı vesikalık fotoğrafın teknik olarak birleştirilmesiyle oluşturulmuş anne-baba fotoğraflarına sık rastlanır. Bu fotoğrafların işlevi sadece geçmiş olanı hatırlatmak değildir; hatırlamayı ve onaylamayı zamana yaymaktır. Bu tür fotoğraflar, ailenin temelinde olan anne-baba’yı yani aileye mitik gerçekliğini sağlayan kişileri gönendiren nitelikleriyle, geçmiş ile şimdinin arasındaki sürekliliği tesis ederler. Nitekim bu tür anne-baba fotoğrafları genellikle ilk kuşak göçmenlerin kendileri tarafından hazırlanmış değildir. İkinci veya üçüncü kuşak çocukları tarafından onlara sunulabilecek “anamlı bir hediye” olarak düşünülmüştür. Genç kuşaklar anne ile babanın ‘bakış’ını hem ailelerine hem de kendilerine sunmaktadırlar; bu aynı zamanda unutmama taahhüdü gibi işler.

Kimliğe Bakmak: Genç Kuşaklar ve Kimliğin Medyaları

Şimdiye kadarki örneklerde fotoğrafın kullanılış pratiği ağırlıklı göçmenin uzakta ve/veya geçmişte olan ile bağlarını sürdürmesi biçiminde karşımıza çıkmıştır. Öte yandan kişinin duvarlara uzakta, geçmişte olanı, hatıradaki korunanı değil de; daha ziyade kendisinin güncel sayılabilecek fotoğraflarını asmaya başlaması dikkat çekici bir diğer olgudur. Yakın tarihe ait kutlama fotoğraflarının ev içinde sergilenmesi kişinin kendini sergileyici pratiklerine işaret eder. Bu tür örnekler ağırlıklı 1990’lardan itibaren kendini göstermektedir ki bu bir rastlantı değildir. Zira 1990’lar, göçmen aileler açısından aidiyet ve iyelik bağlarının Berlin’e yönelik yerleştiği, nostaljik geçmişin yavaş yavaş silinmeye başladığı yıllardır. Bunun yanında, kişinin dekoratif unsur olarak kendi fotoğraflarını kullanmaya yönelmesinin birçok yeni nedeni olabilir. Örneğin bu tür bir fotoğraf pratiğinin medya tüketimi ile bağı mutlaka kurulmalıdır. Bunu söylerken

23 N.M. ve M.E. ile görüşme protokolünden (12.07.2007). Görüşme esnasında N.E.’nin düğün videosu izlenmiş, fotoğraf albümü üzerine sohbet edilmiştir.

basitçe medyanın yaşam alanlarındaki etkisi değildir kastedilen. Ev içinin medyalaşması da değil vurgulamaya çalışılan. Bunları da kapsayan nite-likel bir dönüşümden, görsel iletişim ile bağlantılı, yeni bir iletişim formudur burada söz konusu olan. Buna bağlı olarak gösteriselleşen, fotoğ-rafik izdüşümde de takip edilebilir olan, yeni bir öz-sunum ve kimlik pratiğine dikkat çekmek istiyorum.

Geçmiş ile bağ kurmada değil; şimdiki göstermede ve hatta gösteri-selleştirmede kullanan yeni türdeki fotoğraf çekirme ve sergileme pratiği ağırlıklı Almanya'da doğmuş ve sosyalleşmiş olan yeni kuşağa has bir özellik olarak karşımıza çıkıyor. Aşağıda birkaç örnekle betimleyeceğimiz bu yeni fotoğrafik pratik, algı ve hissiyat olarak, göçmenliğin bir aşaması-nın kapandığının ifadesi olarak da okunabilir. Hatırlarsak, ilk iki kuşağın yaşadığı yoksunluğu kucaklayan göçmenlik deneyimi çoğunlukla Türkiye'den gelen, geçmişe ait fotoğraflarla bağ kuruyordu. Ne var ki eski fotoğraflar artık Almanya'da doğan yeni kuşağı tanımlamada ve betimle-mede bir bağlam sağlamıyor. Yaşadığı topraktan ayrılmış olma, aile birli-ğinin kopukluğu, göçün duygusal ağırlığı genç kuşaklar için söz konusu değil. Göçmenlik elbette duygusal bir kategori olarak varlığını sürdürü-yor. Fakat gene de açıkça görülmektedir ki onlar için, göçmen olmanın hissel ve deneyimsel ardyöresi 'uzakta olan' değil, diğer bir ifadeyle Türkiye değil, bizzat Almanya'dır.

Berlinli genç kuşak, kültürel ve politik aidiyetini, toplumsal etkinlik-lerde, performatif olarak birebir deneyimlerken eşzamanlı olarak kuruyor. Nitekim gençlerin içinde buldukları dönemi işaretleyen fotoğraflarda, aidiyetin oluşum süreci ile kimliğin sergilenme ve paylaşılması sürecinin iç içe geliştiğini izlemek mümkün.

Çokkültürlülük ideolojisinin günlük hayata uzanan etkilerinin de sonucunda, göç ardyörel gençlerde bir tür gösteriselleşen kimlik etkinliği çıkıyor karşımıza. Görünürlük ve gösterisellik hamlelerine eklenen unsur-lar olarak sosyal, politik ve dinsel angajmanlar da fotoğraflara yansıyor. Duvarlardaki ritüelistik anların fotoğraflarını özel ve önemli kılan o fotoğ-rafta kişilerin kendilerinin olması. Zira fotoğrafların oluşum süreciyle kimliğin tasarlanma ve sergilenme süreci birlikte işliyor. Salonlardaki gör-sel kayıt olanaklarının artmasıyla birlikte bu tür buluşmalara giden kişi

Aidiyet ve kimlik tasarımınnn görsel bir verisi olarak gündelik hayat-tan devşirilen görüntüler sadece ev duvarlarına değil; teknolojinin sanal duvarlarına da 'ek'leniyor. İkinci kuşaktan bir kişinin, "biz hiç olmazsa o topraklara ayak bastık"²⁴ ifadesi, bu kuşağın yurt hissiyatına ve kimlik bağlarına yoksunluk üzerinden bir somutluk bahşederken, Berlin'de doğan ve sosyalleşen gençler için uzaktaki yurt artık bir yoksunluk duy-gusuyla yaşanmıyor. Yurt olarak Türkiye önemli ölçüde 'tatil fotoğrafları-na', *facebook* ve *blog* sayfaları gibi sanal iletişim ortamlarında uçuşan kimlik imgelerine yığılmış durumda.

Medya teknolojisindeki gelişmeler, yaşanmışlıktan ziyade temsil ola-rak kimlik olgusunu beslemede ve aidiyet ilintilerini tasarım olarak gör-selleştirmede yeni olanaklar sunuyor. Almanya'daki bir fotoğraf stüdyo-sunda çekilmiş portre Türkiye'deki Ayasofya Camisi'nin önüne yerleştiri-lebiliyor. Veya Arabistan'a hiç gitmemiş bir çift, Kâbe'nin kalabalığını izleyen bir siluet olarak karşımıza çıkabiliyor. Diğer bir ifadeyle, fotoğra-fın içindeki mekânsallık kişilerin kimlik angajmanlarına göre çoğullaşıyor. Dahası fotoğrafik içerik, sadece mekânda değil; zamanda gezinebilecek şekilde de düzenlenebiliyor. Örneğin bir fotoğrafta, Osmanlı sarayı fonu-na yerleşmiş, kendi fotoğrafları önünde ayakta duran bir çifti görüyoruz (bakınız Fotoğraf 3). Gelin kaftanıyla ve duvak bandındaki simgeyle, damat ise serpuşlu fesıyla dikkat çekiyor. Düğün günü, Berlin'nin Siemens Sokağı'nı geleneksel kıyafetleri içinde ve at üstünde dolaştıktan sonra salona da atla giren bu çifte göre "Türk'e at yakışır."²⁵ Nitekim Mehter takımı ve Türki Cumhuriyetlerden bayraklarla donatılan düğünlerinden kaydedilen fotoğrafik içerikler bütünü de kişilerin politik kimlik angaj-manlarını serimler nitelikte.

Temsil olarak kimliğin hayali tasavvurlarını gerçekleştirmede yeni olanaklar sağlayan medya teknolojileri sayesinde kimlik, mekânsal ve zamansal adreslerine bitişik düşünölmekten kurtulmuştur. İnsanlar zamanlara ve mekânlara doğru ilerlemek, buraları deneyimlemek zorun-da değildir artık; zaman ve mekân kimliği bezeyen, tüketilebilir bir hizmet ürünü olarak onların ayaklarına gelmektedir. Medyanın etkileri yanında,

24 Fa.T. ve H.T. ile görüşme protokolünden (25.06.2007).

25 P.D. ve E.Ç. ile görüşme protokolünden (20.07.2007).



Fotoğraf 3

turistik tüketim ile de beslenen, aile, tarih ve ulus bağlamlı geleneksel kimlik ve köken arzusunu kışkırtan bu örnekler, ulusötesi (*transnational*) olanaklar çerçevesinde çoğalmaktadır.

Sonuç: Ulusötesilik, Kimlik ve Yeni Yurt

Göçmenin evindeki görsel akışa ilişkin yaptığımız kısa tarihsel betimin ardından şimdi baştaki soruyu tekrar hatırlayalım; tarihsel olarak baktığımızda, göçmenlerin evlerinin görüntüsel repertuarı, ‘yuva olarak ev’ ile ‘yurt olarak ev’ arasındaki köprüyü nasıl kurmaktadır? Berlin’deki Türkiye kökenli göçmenler örneğinden hareketle, ilk ve ikinci kuşağın duvarlarına ağırlıklı ‘uzakta olanların’ fotoğraflarını astığını söyledik. Bu örneklerde ev içi düzenlemesi, göçmen kimliğinin ihtiyacı olan kültürel bellek bütünlüğünü ve geçmişle kurulan ilişkinin sürekliliğini görselleştiriyordu.

Üçüncü kuşakta, yeni bir olgu olarak fotoğraf kullanım biçimi ile 'temsil olarak kimlik' etkinlikleri arasındaki bağlantıdan söz edildi. Gençlerin odalarında ağırlıkla kendilerinin de yer aldıkları kimliklerini işaretleyici içerikte fotoğraflar astıkları belirtildi. Bu bilgi bizi şu özet tespite götürmektedir. Genç kuşakta izlenen güncel kültürel bellek, hızlı devinen ve bir yandan oluşadururken aynı zamanda da kesintisiz inşa olan, iletişimsel bir nitelik göstermektedir. Bu süreç, medya ve ulaşım teknolojileriyle birlikte ortaya çıkmış olan mekansal ve zamansal olarak sınırötesi etkileşim olanaklarıyla birlikte daha dikkat çekici bir dinamizme kavuşmaktadır. Göçmen ailelerin ev içi görsellik kullanımları bağlamında yapılmış olan bu tarihsel okuma kuşaklararası ortaya çıkmış bir farklılaşmaya işaret etmektedir; ilk ve ikinci kuşağı betimleyen 'nostaljik kimlik' ile genç kuşağı betimleyen 'gösterişçi kimlik' kategorileri iki ayrı konum olarak kendini göstermektedir.

Sonuç olarak, ilk iki kuşak ile son kuşağın fotoğraf pratiğindeki farklılaşmadan hareketle birkaç soru soralım ve birkaç cevap verelim. Birinci soru şudur: İlk iki kuşak için dekore edilmiş bir beden olarak 'ev', hangi 'yurt' ile bağ kuruyordu? Bu soruyu, eski fotoğrafların kullanılışını ve onların göndergelerini de hatırlatarak, Türkiye olarak cevaplıyorum. Üçüncü kuşak için ev hangi yurt ile bağlanıyor peki? Görsel nesnelerin, içeriklerindeki kültürel ve politik ilintilerin tasarlanış ve sunuluş biçimine bakıldığında, bu soruya verilebilecek cevap biraz daha karmaşıktır. Gençlerin odalarını donatan fotoğraflardaki betimsel içeriklerin ve özsunumların somut ve manevi göndergeleri bizi Türkiye'ye değil, Almanya'daki gündelik yaşama götürmektedir. Çünkü üçüncü kuşağın kolektif görünürlükleri, kendine özel veya kamusal mücadele alanı sağlama çabaları Türkiye'yi değil, içinde bulunulan toplumu muhatap alan bir etkinliktir. Bu gösterisel kimlik kendini Almanya'daki sosyo-politik kompozisyonun içinden, Almanyalılara göstermektedir. Dolayısıyla bugün, Berlin'deki Türkiye kökenli genç kuşak için yurt, imgelemede Türkiye'ye, Osmanlı'ya hatta kimi zaman ulus-sonrası (*post-national*) melez etkileşimlere açılrsa da somutta Almanya'dır.

Genç kuşağın kimlik tasarımıındaki ilintiler çoğulluğu ile birlikte aslında duygulanımlar ve pratikler açısından ulusötesi bir kimlik kavrayı-

şını örneklediğini söylemiş oluyoruz. Ulus ve toprak gibi temel tarihsel yorum kategorilerinin dağıldığını tespit eden, bunların yeni sosyal görüş-nümleri analizde yetersiz ve tartışmalı hale geldiğini savunan görüşlerle buluşuyoruz.²⁶

En başta tutunduğumuz 'yurt' kavramına son bir kez döndüğümüzde, aslında kavramların da bir hayat sürmekte olduğunu somut olarak izleyebiliriz. Zira ulusal sınırların tartışma konusu olduğu, göçmenliğin 'hepimizi kapsayan çağcıl bir deneyim'e dönüştüğü içinde bulunduğumuz dönemde, bizzat 'yurt' kavramının kendisi, tarihsel, ömürsel, hissel ve hatta imgelemsel bir deneyim yaşamaktadır. Kavram olarak 'yurt'un kendisinin serüvenini de akılda tutarak, çalışmayı şu soruyla bitirmek istiyorum: Belleğin bir kimlik etkinliği olduğunu kabul etmeyi sürdürürsek, kurduğu aidiyetler kombinasyonunun dayanağı gerçekten hala bir 'yurt' mudur?

Kaynakça

- Abadan-Unat, Nermin (2002). *Bitmeyen Gôç: Konuk İşçilikten Ulus-ötesi Yurttaşlığı*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Abisel, Nilgün (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix.
- Appadurai, Arjun (1998). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. London: University of Minnesota Press.
- Assmann, Jan (2001). *Kültürel Bellek*. Çev., Ayşe Tekin. İstanbul: Ayrıntı.
- Barthes, Roland (1996). *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. Çev., Reha Akçakaya. İstanbul: Altıkkırkbeş.
- Barthes, Roland (2001). "Rhetoric of the Image". *Visual Culture: The Reader*. Jessica Evans ve Stuart Hall (der.) içinde. London: Sage. 33-40.
- Benjamin, Walter (2002). *Fotoğrafın Kısa Tarihi*. Çev., Ali Cengizkan. İstanbul: YGS Yay.
- Berger, John ve Jean Mohr (1976). *Arbeitsmigranten: Erfahrungen/Bilder/Analysen*. Hamburg: Rowohlt.
- Berger, John (1988). *O Ana Adanmış*. Çev., Yurdanur Salman. Ankara: Metis.
- Berger, John (1995). *Görme Biçimleri*. Çev., Yurdanur Salman. İstanbul: Metis.
- Bergson, Henri (2007). *Madde ve Bellek*. Çev., Işık Ergüden. Ankara: Dost.
- Bourdieu, Pierre (1996). *Photography: A Middle-brow Art*. Çev., Shaun Whiteside. Cambridge: Polity Press.
- Crawford, Peter Ian ve David Turton (1992). "Film as Discourse: The Invention of Anthropological Realities". *Film as Ethnography*. Peter Ian Crawford and David Turton (der.) içinde. Manchester: Manchester University Press. 66-82.
- Çağlar, Ayşe (2001). "Constraining Metaphors and the Transnationalisation of Spaces in Berlin." *Journal of Ethnic and Migration Studies* 27(4): 601-613.
- Halbwachs, Maurice (1992). *On Collective Memory*. Çev. ve Giriş yazısı, Lewis A. Coser. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hockings, Paul (1995). "Conclusion: Ethnographic Film and Anthropological Theory". *Principles of Visual Anthropology*. Paul Hockings (der.) içinde. New York: Mouton de Gruyter. 507-529.
- Jedlowski, Paolo. (2001). "Memory and Sociology: Themes and Issues". *Time and Society* 10(1): 29-44.
- Kaya, Ayhan (2001). *Sicher in Kreuzberg. Constructing Diasporas: Turkish Hip-Hop Youth in Berlin*. Bielefeld: Transcript.

- Kuhn, Anette (1995). *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*. London, New York: Verso.
- Lister, Martin ve Liz Wells (2001). "Seeing Beyond Belief: Cultural Studies as an Approach to Analysing the Visual". *Handbook of Visual Analysis*. Theo van Leeuwen ve Carey Jewitt (der.) içinde. London: Sage. 61-91.
- Nora, Pierre (2006). *Hafıza Mekanları*. Çev., Mehmet Emin Özcan. Ankara: Dost.
- Ong, Walter (1999). *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözüün Teknolojileşmesi*. Çev., Sema Postacıoğlu Banon. İstanbul: Metis.
- Morley, David ve Kevin Robins (1997). *Kimlik Mekanları: Küresel Medya Elektronik Ortamlar, Kültürel Sınırlar*. Çev., Emrehan Zeybekoğlu. İstanbul: Ayrıntı.
- Rose, Gillian (2003). "Family Photographs and Domestic Spacings: A case study." *Transnational Institute British Geography* 28: 5-18.
- Rose, Gillian (2004). "Everyone's cuddled up and it just looks really nice: An emotional geography of some mums and their family photos." *Social and Cultural Geography* 5(4): 549-564.
- Sayın, Zeynep (2003). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis.
- Soysal, Levent (2001). "Diversity of Experience, Experience of Diversity: Turkish Migrant Youth Culture in Berlin." *Cultural Dynamics* 13(1): 5-28.
- Tagg, John (1993). *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tolia-Kelly, Divya (2004). "Locating Processes of Identification: Studying the Precipitates of Re-Memory Through Artefacts in the British Asian Home". *Transnational Institute British Geography* 29: 314-329.
- Wolbert, Barbara (2001). "The Visual Production of Locality: Turkish Family Pictures, Migration and the Creation of Virtual Neighborhood". *Visual Anthropology Review* 17(1): 21-35.

Görüşmeler

- Kenan Kolat ile görüşme (Almanya Türk Toplumu TGD Başkanı / 02.06.2007)
- Ç.E. ve C.E ile görüşme (01.09.2007).
- Fa.T. ve H.T. ile görüşme (25.07.2007).
- S.V. ile görüşme (08.05.2007).
- S. E. ile görüşme (09.06.2007).
- N.M. ve M.E. ile görüşme (12.07.2007).
- P.D. ve E.Ç. ile görüşme (20.07.2007).
- F.T. ve S.T. ile görüşme (31.08.2007).