

## BEHİÇ GÜNALAN'IN 1989 BULGARİSTAN GÖÇÜ FOTOĞRAFLARINDA TOPLUMSAL HAFIZA VE TANIKLIK<sup>1</sup>

Tijen ÖZERDAĞ<sup>2</sup>, Yelda YANAT BAĞCI<sup>3</sup>

### Öz

1989 yılında Bulgaristan'da yaşanan kitlesel yerinden edilme süreci, Müslüman Türk azınlığın hafızasında önemli bir tarihsel kırılma olarak yer etmiştir. Bu makale, o dönemde gazeteci olarak çalışan Behiç Günalan'ın göçün görsel tanıklığını üstlenen fotoğraflarını hem tarihsel belge hem de acı ve travmayı aktaran imgeler olarak toplumsal hafıza üretimine katkı sağlayan bir görsel arşiv şeklinde ele almaktadır. Çalışmada göç olgusunun sanat ve özellikle fotoğraf alanında temsili, fotoğrafın tanıklık ve toplumsal hafızadaki işlevi kısaca tartışılmaktadır. Ardından Bulgaristan'daki Türklerin maruz kaldığı asimilasyon politikaları sonucunda ortaya çıkan 1989 göçünün tarihsel arka planı özetlenmektedir. Günalan'ın fotoğraflarından seçilen örnekler, Barthes'in studium ve punctum yaklaşımı ile Peirce'ün ikon, indeks ve sembol kavramları doğrultusunda göstergebilimsel olarak incelenmektedir. Böylece, Günalan'ın fotoğrafları üzerinden verilen örnekler aracılığıyla, fotoğraf pratiğinin zorunlu göçün fiziksel ve duygusal boyutlarını belgelemenin ötesine geçerek toplumsal hafızanın görsel temsillerine dönüşme ve birinci elden tanıklığı toplumsal düzeyde aktarma potansiyeli ortaya konulmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** 1989 Bulgaristan Göçü, Behiç Günalan, Belgesel Fotoğraf, Görsel Tanıklık, Toplumsal Hafıza.

## SOCIAL MEMORY AND TESTIMONY IN BEHİÇ GÜNALAN'S PHOTOGRAPHS OF THE 1989 MIGRATION OF TURKS FROM BULGARIA

### Abstract

In 1989, the mass displacement in Bulgaria became a historical rupture in the memory of the Muslim Turkish minority. This article examines the photographs of Behiç Günalan, working as a journalist and visually bearing witness to the migration, as a visual archive that, beyond serving as historical documents, contributes to the production of social memory by conveying pain and trauma. The study briefly discusses the representation of migration in art and photography and the role of photography in testimony and social memory, before outlining the historical background of the 1989 migration that resulted from assimilation policies imposed on Turks living in Bulgaria. Selected photographs by Günalan are analysed semiotically through Barthes's concepts of studium and punctum and Peirce's notions of icon, index and symbol, in order to show their potential to move beyond mere

<sup>1</sup> Bu araştırma makalesi yazarın doktora tez çalışması kapsamında üretilmiştir.

<sup>2</sup> **Sorumlu Yazar**, Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Fakültesi Sanatta Yeterlik Programı, İstanbul, tijen.yakup@std.yildiz.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2111-3579

<sup>3</sup> Doç. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Fotoğraf ve Video Anasanat Dalı, İstanbul, ybagci@yildiz.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9586-7130

**Makalenin Türü (Article Type):** Araştırma Makalesi (Research Article)

**Makale Geliş Tarihi (Received Date):** 07.01.2026

**Makale Kabul Tarihi (Accepted Date):** 10.04.2026

**DOI:** 10.56337/sbm.1858236

**Atıf (Cite):** Özerdağ, T. & Yanat Bağcı, Y. (2026). Behiç Günalan'ın 1989 Bulgaristan Göçü Fotoğraflarında Toplumsal Hafıza Ve Tanıklık, *Sosyal Bilimler Metinleri*, 2026(1), 51-73.

documentation, turning into visual representations of social memory and transmitting first-hand testimony at a collective level.

**Keywords:** 1989 Bulgaria Migration, Behiç Günalan, Documentary Photography, Visual Testimony, Social Memory.

## 1. Giriş

Göç, en basit anlatımı ile, bir toplumda bireylerin veya toplulukların, yaşadıkları bölgeyi veya ülkeyi çeşitli sebeplerle terk etmesi veya terk etmek zorunda bırakılması nedeni ile gerçekleştirdikleri bir yer değiştirme olarak açıklanabilir. Uluslararası Göç Örgütü'ne (International Organisation for Migration-IOM) (2009) göre süresi, yapısı ve nedeni ne olursa olsun, bir kişinin ya da bir grubun uluslararası bir sınırı aşarak veya bir devlet içinde yer değiştirerek gerçekleştirdiği tüm nüfus hareketleri göç kapsamındadır (Perruchoud & Redpath-Cross, 2009, ss. 34-35). Neredeyse insanoğlunun varoluşundan beri devam eden ve genelde motivasyonu daha güvenli ve daha iyi bir yaşam arayışı ile hayatta kalma olan bu hareketlilik bin yıllar içerisinde medeniyetlerin ve toplumların oluşmasında rol oynamıştır. Göç evrensel bir olgu olmasına rağmen meydana geldiği dönemin koşulları, devletlerin toplumsal yapısı, meydana geliş nedenleri ve süresi gibi dinamiklere göre farklılık göstermektedir. Bu değişkenlik, onu tek ve kapsayıcı bir tanıma indirgemeyi güçleştirdiği gibi, farklı disiplinlerde farklı boyutlarıyla ele alınmasının da temel nedenidir (Khalifa & Nour, 2023, ss. 81-83).

Göç, küresel ölçekte yaşanan bir yer değiştirme eylemi olmaktan öte, hem göç eden bireyleri hem de toplumları dönüştüren karmaşık bir olgudur. Bu nedenle göç, yol açtığı kültürel değişimlerin sonraki kuşaklara aktarılmasıyla, hem göç alan hem de göç veren toplumlarda etkili olan uzun süreli bir toplumsal değişim süreci olarak değerlendirilebilir (Sayın, 2020, s. 9). Dolayısıyla toplumsal hareketlilik ve yer değiştirme yanında birçok sorunu da beraberinde getiren çok değişkenli bir olgu olarak insanlık tarihi boyunca var olmuştur. Göç olgusu asimilasyon, yozlaşma, kimlik, nüfus ve yerleşim problemleri gibi birçok sorunu da içerisinde barındırdığından (Kurtoglu & Çeken, 2023, s. 103), basitçe bir veya birkaç değişkenle açıklanamayacak derecede karmaşık bir olgudur. Chambers (2019) hareket ve göçü bu anlamda karmaşık bir dönüşüm süreci olarak ele almaktadır. Ona göre her göç deneyiminin kendine özgü tarihsel bağlamı, kültürel özgünlüğü ve bireysel yaşanmışlıkları vardır. Bu sebeple, bu sürecin modernitenin veya kapitalizmin ilkeleri ve evrensel dinamikleri ile açıklanma çabası yetersiz kalmaktadır (Chambers, 2019, s. 47). Dolayısıyla göç, yerel ve küresel ilişkiler ağı ile tarihsel ve siyasal etkilerden bağımsız düşünülemez bir olgudur. Bu nedenle kişisel ve toplumsal etkileri birlikte ele alınarak değerlendirilmelidir. Bu süreç, bireysel ve toplumsal kimliklerin inşasında belirleyici bir etki alanı oluştururken, toplumsal hafızanın şekillenmesine de önemli bir rol oynamaktadır.

21. yüzyılın ayrılmaz bir parçası haline gelen göç olgusu, istatistiksel verilerle ya da psikoloji ve sosyoloji gibi disiplinler aracılığıyla ele alınan bilimsel bir araştırma konusu olmanın ötesinde, sanat dünyasında da çeşitli sanatsal ifade biçimleriyle eleştirel tepkilere konu olmaktadır. *“Toplumsal ve sosyal değişimlerin yoğun bir biçimde yaşandığı 1960’lı yıllar ve sonrasında, kırdan kente yapılan göçler, üretimde makineleşme, kentleşme, savaş sonrası mecburi göç hareketleri”* gibi köklü toplumsal dönüşümler yaşanmıştır. 2000’li yıllarda ise teknolojik gelişmeler ve yeni ekonomi politikaları ile şekillenen yeni dünya düzeni göç hareketlerini de evrensel bir boyuta taşımıştır (Kurtoglu & Çeken, 2023, s. 100). Sanatçılar evrensel bir ifade aracı olan sanat yoluyla, küreselleşen dünyada küresel bir nitelik kazanmış olan göç olgusunun doğurduğu sonuçlara karşı evrensel bir dille yaklaşımlarını ortaya koymaktadırlar. 21. yüzyılda sanatçılar, *“göç politikaları, göçün temsilleri ve algıları hakkında çözülmeyi bekleyen sorular ortaya”* koyarken *“hafıza, mekan, aidiyet, yersiz yurtsuzlaşma, kültürel kimlik, toplumsal uyum”* gibi konulara (Aslan, 2022, s. 37), göçe bağlı sorunlar bağlamında yaklaşmakta ve bu konuları ele alıp irdelemektedirler.

*“Toplumun keşfi için bir araç olarak kullanılmış”* olan fotoğraf, başlangıcından itibaren tarihsel olarak sanatı ve toplumsal keşfi (tanıklığı) eş zamanlı olarak hedeflemiştir. Bir yandan fotoğrafın daha ilk dönemlerinden başlayarak birçok fotoğrafçı yaptıkları işin sanatsal boyutunun farkında olarak onları sanat düzeyine taşımak adına çaba harcamışlardır. Diğer taraftan, dönemin bazı fotoğrafçıları uzak toplumları ve kendi toplumları içinde görünmez kılan kesimleri fotoğraflayarak belgelemişlerdir (Becker, 1974, ss. 3-5). Fotoğraf, ilk duyurulduğu günden bu yana *“evrensel gerçeklere ulaşma çabalarında nesnel ve pozitivist bilgi kaynakları olarak görülmüş”* (Buçan, 2020, s. 13), toplumların

hafızasının kayıt altına alınmasında ve tarihin belgelenmesinde önemli bir araç olmuştur. Göçü görünür kılarak, yalnızca anı belgelemekle sınırlı kalmayıp, toplumsal hafızanın inşasına ve yaşananların sonraki kuşaklara aktarılmasına katkıda bulunmuştur. Göçmenlerin yaşadığı acılar, umutlar, kayıplar ve yeniden var olma mücadeleleri, fotoğraf aracılığıyla hem bireysel hem de toplumsal hafızada kalıcı izler bırakmaktadır. Bu bağlamda fotoğraf, göç deneyiminin duygusal ve insani yönlerini bireysel ve toplumsal düzlemde görünür kılarak, hafızanın inşasında vazgeçilmez bir belge niteliği taşımaktadır.

Türkiye, stratejik konumu, tarihsel mirası ve siyasi gelişmelerin etkisiyle, Asya, Avrupa ve Orta Doğu arasında bir geçiş noktası olarak tarih boyunca büyük göç hareketlerinin hem hedefi hem de kaynağı olmuş, bu nedenle de yüzyıllar boyunca hem göç alan hem de göç veren bir ülke olmuştur. Bu nedenle Türkiye, göç olgusunu hem yoğun hem de farklı biçimlerde deneyimleyen ülkelerden biri olarak öne çıkmaktadır. 1960'lı yıllara kadar göç alan bir ülke konumunda olan Türkiye, bu yıllardan itibaren yaşanan işçi göçleri ile göç veren bir ülke durumuna gelmiştir. 1980'li yılların sonuna kadar Türkiye, ağırlıklı olarak göç veren bir ülke olarak öne çıkmıştır. Ancak Berlin Duvarı'nın yıkılmasının ardından dünyada ortaya çıkan yeni siyasi, ekonomik ve toplumsal düzen, Türkiye'nin göç dinamiklerini de değiştirmiştir. Bu süreçte çevre ülkelerden gelen göçlerle birlikte Türkiye, transit ve/veya hedef ülke konumuna gelmiştir (Sayın, 2020, ss. 6-7). 20. yüzyılın ilk yarısı iki dünya savaşı, yoğun göçler ve yeniden düzenlenen sınırlarla belirlenirken, ikinci yarıda küreselleşme ve değişen dünya düzeniyle birlikte uluslararası göçün neden olduğu sorunlar öne çıkmıştır (Deniz, 2014, s. 177). 21. yüzyılla birlikte zorunlu göç, göçmen kaçakçılığı ile sığınmacı ve mülteci hareketliliği gibi yeni göç biçimleri ve bunlara eşlik eden sorunlar belirginleşmiştir. Türkiye ise jeopolitik konumu nedeniyle küresel göç dinamiklerinin kesişiminde yer alarak bu süreçleri yalnızca bir transit ülke olarak değil, aynı zamanda bir hedef ülke olarak da en yoğun biçimde deneyimleyen ülkeler arasında yer almıştır.

Türkiye'de deneyimlenen göçler, yaşanan travmalar, aidiyet mücadeleleri ve kimlik sorunları gibi farklı boyutlar üzerinden ele alındığında, toplumun hafızasında derin izler bırakan tarihsel olaylara rastlamak mümkündür. Bunlardan 1989 yılında Bulgaristan'dan Türkiye'ye zorunlu göç eden Türklerin deneyimlediği büyük göç olayı, yakın tarihin en dramatik göç olaylarından biridir. Türklerin Balkanlar'daki ve dolayısıyla Bulgaristan'daki varlığı Osmanlı İmparatorluğu'nun yayılmacı politikası sonucu bu bölgelerdeki fetihleri ile başlamıştır (Dayıoğlu, 2005, s. 33). Ancak *"19. yüzyıl sonlarında Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılmaya başlamasıyla birlikte bu Müslüman Türk halklar ulus devlete dayalı yeni dünya düzeninde, deyim yerindeyse kendilerini sınırın yanlış tarafında"* (Parla, 2023, s. 35) bulmuşlardır. Bulgaristan'da Türk ve Müslüman nüfusa yönelik uzun süredir devam eden baskı ve asimilasyon politikaları, Todor Jivkov yönetimi tarafından *"Yeniden Doğu"* süreci adı altında genişletilmiş ve yoğunlaştırılmıştır. Etnik temizlik niteliği taşıyan bu baskı süreci, tarihe *"Büyük Gezinti"* olarak geçen ve yaklaşık 360.000 Türk kökenli Bulgaristan vatandaşının göçüyle sonuçlanan kitlesel yer değiştirmeyi tetiklemiştir. Bu göç *"uzun ve karmaşık bir tarihin en trajik bölümlerinden"* birini oluşturmaktadır (Martino, 2009). 29 Mayıs 1989 ve 22 Ağustos 1989 arasında devam eden ve 360.000 kişinin zorunlu yer değiştirmesi ile sonuçlanan *"Büyük Gezinti"*, *"II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa'nın en büyük etnik temizlik eylemi"* olarak tarihe geçmiştir (Kamusella, 2018).

Türkiye tarihinde önemli bir dönem olan ve 1989 yılında Bulgaristan Türkleri açısından büyük bir kırılma ile yüzbinlerce insanın hayatında köklü değişimlere yol açan bu büyük göç olayı yerli ve yabancı birçok gazeteci tarafından izlenmiş ve kayıt altına alınmıştır. Bu çalışma, söz konusu göç olayını 1989 yılında Edirne'de gazeteci olarak görev yapan Behiç Günalan'ın fotoğrafları üzerinden analiz etmeyi ve fotoğrafın tanıklık ve toplumsal hafızaya katkısı yönünü ele almayı hedeflemektedir. Çalışmada öncelikle kısaca göç olgusunun tanımı yapıldıktan sonra göçün sanatta temsili ve çeşitli disiplinlerin göç olgusuna yaklaşımları ele alınmıştır. Çalışmada önce fotoğrafın göç bağlamında tanıklık etme, kayıt altına alma ve toplumsal hafıza oluşturma işlevleri ele alınmıştır. Ardından 1989 Bulgaristan göçünün tarihsel arka planına kısaca değinilmiş ve Behiç Günalan'a ait beş fotoğraf, Barthes'ın studium ve punctum yaklaşımı ile Peirce'ün ikon, indeks ve sembol sınıflandırması çerçevesinde göstergebilimsel olarak incelenmiştir. Çalışmada ele alınan beş fotoğraf, Behiç Günalan arşivi içerisinde amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilmiştir. Seçimde fotoğrafların 1989 Bulgaristan göçünün farklı aşamalarını ve deneyim boyutlarını temsil etmesi, tanıklık niteliği taşıması, kompozisyonel olarak anlam üretimine açık olması ve çalışmanın kuramsal çerçevesiyle ilişkilendirilebilir görsel göstergeler barındırması dikkate alınmıştır. Böylece, görsel imgelerin yalnızca

kanıtlayıcı bir belge değil, aynı zamanda anlatı kurucu bir unsur olarak da işlev gördüğü ortaya konmuştur.

Anlamın nasıl kurulduğunu inceleyen bir bilim olarak göstergebilimde gösterge, temsil eden (işaret), nesne (obje) ve yorumlayıcı olarak üç temel öğenin varlığı ile anlamlar üretmektedir. Peirce (2011) bu göstergeleri ikon, indeks ve sembol olarak üç temel kategoriye ayırmaktadır. Ona göre ikon nesnesi ile benzerlik sunan ve ona gönderme yapan bir işaret olsa da varoluş iddiası taşımamaktadır. Diğer yandan indeks “gönderme yaptığı Nesne tarafından gerçekten etkilenmiş olması sayesinde o Nesneye atıfta bulunan bir işarettir”. Sembol ise bir kural/alışkanlık sayesinde anlamlandırılmakta olup tekille değil türle ilgilidir ve bir kopya (replica) aracılığı ile iş görmektedir (Peirce, 2011, ss. 100-103). Diğer yandan Barthes (2011) bu konuya yaklaşırken iki ayrı durumdan faydalanmaktadır. Bunlardan ilki, izleyicinin kültürel olarak tanıdığı hareket, mekan ve eylemler aracılığıyla ilgisini çeken ayrıntılardır (studium). İkincisi ise fotoğrafın içinden çıkarak izleyiciyi doğrudan etkileyen, studium’un olağanlığını bozan ve izleyeni sarsan ayrıntılardır (punctum) (Barthes, 2011, ss. 39-40). Bu bağlamda yaşanan göç olayının tanıklığının ve toplumsal hafızanın inşasına ve kuşaklar arası aktarımına sağladığı katkının birer belgesi olan Behiç Günalan’ın fotoğrafları Peirce ve Barthes’in bakış açıları çerçevesinde analiz edilmiştir. Fotoğraf seçkisi oluşturulurken, zorunlu göçün kitlesel boyutunu ve mekansal ölçeğini görünür kılan geniş açılı/uzak plan görüntüleri ile göç deneyiminin bireysel ve duygulanımsal yönünü yoğunlaştıran yakın plan fotoğrafların birlikte analiz edilmesine özen gösterilmiştir.

Çözümleme sürecinde, amaçlı örnekleme ile belirlenen beş fotoğraf öncelikle görsel içerikleri, kadraj yapıları, figür dağılımları, mekansal düzenleri ve öne çıkan nesnelere bakımından betimsel olarak incelenmiştir. Ardından her bir fotoğraf, Peirce’ün ikon, indeks ve sembol sınıflandırması doğrultusunda değerlendirilerek görüntüde yer alan göstergelerin hangi anlam katmanlarını ürettiği analiz edilmiştir. Bu aşamada fotoğraftaki öğelerin benzerlik ilişkileri, nedensel/izsel bağları ve kültürel olarak öğrenilmiş simgesel anlamları ayrı ayrı ele alınmıştır. Sonraki aşamada ise Barthes’in studium ve punctum kavramları çerçevesinde, fotoğrafların bir yandan izleyiciye tarihsel ve toplumsal bağlam sunan okunabilir yönleri, diğer yandan ise duygusal etki yaratarak izleyiciyi sarsan ayrıntıları incelenmiştir. Böylece fotoğraflar hem belge niteliği taşıyan görsel kayıtlar hem de göç deneyiminin tanıklık ve toplumsal hafıza boyutlarını görünür kılan anlatsal yapılar olarak yorumlanmıştır.

Bu çalışmada fotoğraf çözümlemesine ek olarak, fotoğrafların üretim bağlamını ve tanıklık boyutunu derinleştirmek amacıyla Behiç Günalan ile yarı yapılandırılmış bir görüşme yapılmıştır. Görüşmede önceden belirlenen soru başlıkları doğrultusunda ilerlenmiş, ancak görüşmenin akışı içinde ortaya çıkan anlatılar ve ayrıntılar doğrultusunda ek sorular yöneltilerek fotoğrafların üretim bağlamı, dönemin koşulları ve fotoğrafçının tanıklık deneyimi derinleştirilmiştir. Bu bağlamda temel veri setini, Behiç Günalan’ın 1989 Bulgaristan göçüne ilişkin arşivinden amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilen beş fotoğraf oluşturmakta olup, Behiç Günalan ile, görsel çözümlemeyi tarihsel bağlam içinde derinleştirmek ve fotoğrafların üretim koşulları ile tanıklık boyutunu daha belirgin hale getirmek amacıyla çevrimiçi gerçekleştirilen görüşmede toparlanan bilgilerden yararlanılmıştır. Bu görüşme, fotoğrafların çekildiği dönemin koşullarını, fotoğrafçının tanıklık konumunu ve göç sürecine ilişkin birinci elden bağlamsal bilgileri açıklığa kavuşturan tamamlayıcı bir nitel veri kaynağı olarak değerlendirilmiştir.

## 2. Sanatta Göç

Farklı bilimsel çalışmalarda bir toplumda ekonomi, siyasi düzen, demografik yapı gibi toplumsal bileşenlerdeki değişimlerin anlaşılmasına olanak tanıyan istatistiksel bilgiler ile açıklanmaya çalışılan göç olgusunun karmaşık yapısı, göç hareketliliğinde yer alan kişisel dramları açıklamada yetersiz kalmaktadır. Göçün yarattığı ve kişisel hikayelerde birçok kez birbirine benzemeyen zaman zaman da birbirini tamamlayan kişisel dramlar, insani hikayeleri kendine konu eden sanatın eleştirel bir şekilde ele aldığı alanlardan birisidir. Sanatçıların yaratım alanlarında kullandıkları farklı disiplinler veya ifade yolları ne olursa olsun, yaşadıkları dönemin toplumsal gerçekliklerine vurgu yapan, yeniden üreten veya eleştiren, birey ve toplum arasındaki etkileşimi yansıtan konulara yöneldikleri bir gerçektir. İçinde bulunduğu çağın birey üzerinde yarattığı psikolojik baskı, huzursuzluk ya da kimi zaman refah duygusu, sanatçıların eserlerinde toplumsal yapıya yönelik bir sorgulama zemini oluşturmaktadır. Özellikle 20. yüzyıldan itibaren toplumları hem bireysel hem de toplumsal anlamda etkileyen ve derin etkiler yaratan

savaş, şiddet, göç, toplumsal bunalım ve kaygılar sanatçıların estetik üretimini besleyen güçlü kaynaklara dönüşmüştür (Kurtoglu & Çeken, 2023, s. 100). Bu tür temalar çoğu zaman sanatçıların sanatsal ifadeleri anlamında bir başlangıç noktası işlevi görürken, bireysel ve toplumsal hafızanın biçim bulduğu eleştirel bir alan da yaratmaktadır. “*Yerinden edilme ya da terk etme, gitme durumu bakımından travmatik ya da duygusal bir anlama sahip olan göç; edebiyattan şiire, sinemaya, resme kadar birçok sanat dalının konusu olmuştur*” (Girgin, 2017, s. 54).

Göç olgusu, geniş kitleleri etkileyen evrensel bir sorun ve gerçeklik olarak, “*savaşlar, çatışmalar neticesinde göç etmek zorunda kalan insanlar, mübadele, mülteciler, yer değiştirme, hareket, sınır dışı edilme gibi kavramlar ile sanatta*” temsil edilmektedir. Aynı zamanda, göç deneyimini bizzat yaşamış sanatçıların öznel anlatılarında kişisel hafızanın ve kimlik arayışının ifadesi olarak da ortaya çıkmaktadır (Girgin, 2017, s. 56). Dolayısıyla göç olgusu bir yandan göçün toplumlar üzerindeki etkilerin ve yarattıkları toplumsal dönüşümlerin sanata yansımaları olarak ele alınabildiği gibi, diğer yandan gerek bir göçmen olarak sanatçının kendi deneyimleri gerekse diğer göçmenlerin deneyimleri olarak bireysel düzlemde de sanatın konusu olabilmektedir. Bu sebeple, özellikle 20. yüzyıl sonlarından itibaren yeni dünya düzeninin yarattığı savaşlar, etnik temizlik ve politik baskılar sonucu çok daha geniş insan topluluklarını etkileyen kitlesel göçler, göç olgusunun sanatta çok daha fazla ele alınmasına sebep olmuştur. Bu göç biçimlerinin oluş ve sonuçları çerçevesinde ortaya çıkan ve göçmenleri doğrudan etkileyen kimlik, aidiyet, ait olamama, öteki olma durumu, yersiz yurtsuzluk gibi kişisel düzlemdeki etkiler ve sorunlar, sanatçıların genelde ele aldığı temaları oluştururken, göçün yarattığı belirsizlik ve umutsuzluk gibi konular da sanat çalışmalarına yansımaktadır. Bu çerçevede sanat, yaşanan göç olaylarının yarattığı olumsuzluklar ve kişisel etkileri bağlamında “*birçok sanatçı tarafından yaratıcı bir süreç olarak dışa vurulumun*” bir yöntemidir (Ulubatlı, 2024, s. 96).

Endüstrileşme ve beraberinde getirdiği modernleşmenin bir sonucu olarak ortaya çıkan yeni toplumsal yapılar, üretim ve tüketim alışkanlıkları ve ilişkilerinin toplumlarda yarattığı dönüşümler, toplumsal değişimlere kayıtsız kalamayan sanatçıların üretimlerini de etkilemiş ve “*sanatın da dönüşmesine, yeni sanat akım ve hareketlerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır*” (Kurtoglu & Çeken, 2023, ss. 101-102). 20. yüzyılın başlarından itibaren hızla ve zaman zaman da aynı dönemde ortaya çıkan devrimci sanat akımlarını izleyen sanatçılar herhangi bir yol haritasına bağlı kalmadan, dönemin “*hakim olan akademik kuralların verimsizliğinden ve çürümüşlüğünden*” kendilerini kurtararak ve duygularının onları yönlendirdiği yöne bakarak yeni arayışların içerisine girmişlerdi (Read, 2020, s. 47). Modernitenin vadettiği gelişmelerin ve endüstrileşmenin ürettiği olanaklarla iki dünya savaşının insanlığın yıkımına yol açması, modernitenin sorgulanmasına ve bu inancın çöküşüne yol açmıştır. Postmodernite olarak adlandırılmış olan ve İkinci Dünya Savaşı'nın son bulması ile başlayıp zaman içinde gelişen yeni dönem “*modern kültürden radikal kopuşları ifade eden, yeni postmodern sanat biçimlerinin ortaya çıkışıyla tartışılmaya başlanmıştır*” (Yıldız, 2020, ss. 19-20). Bu dönemde, dünya savaşlarının bir sonucu olarak, daha önce benzeri görülmemiş boyutta, tüm dünyayı etkileyen kitlesel göçler yaşanmıştır. Chambers'in (2019), “*göçerin köksüzlük duygusu, farklı dünyalar arasında yitirilmiş bir geçmiş ile bütünleşilememiş bir şimdiki zaman arasında kalmışlık duygusu, belki de bu postmodern duruma en uygun metafordur*” (Chambers, 2019, s. 48) diye tanımladığı bu dönem, köksüzlük duygusunun yoğun olarak hissedildiği, göçün ve göç etme şekillerinin değiştiği ve sanat dahil her alanda büyük bir dönüşüme yol açan bir dönem olmuştur. Günümüzde sanatsal üretimler yaşadığımız çağın şiddet, yerinden edilme, savaşlar, iklim sorunları gibi nedenlerle göç etmek zorunda kalan milyonlarca insanın sorunlarını sebep ve sonuçları bağlamında görselleştirirken, “*toplumsal ve kültürel pratikler çerçevesinde anlamın üretildiği kültürel bir alan olarak değerlendirilmektedir. Bu doğrultuda, görsel üretim yalnızca estetik bir araç değil, aynı zamanda göçle ilişkili söylemlerin şekillenmesinde etkili olan kültürel ve politik bir aktör olarak konumlanmaktadır*” (Drüeke, Klaus & Moser, 2021, s. 166). Dolayısıyla göç olgusunun istatistiklerle kavranamayan öznel göç deneyimleri, sanatın sorgulayıcı dili sayesinde hem öznelerin hem de toplumların hafızasında somutlaşmaktadır. Savaşlar ve zorunlu yerinden edilmelerle biçimlenen 21. yüzyılda güncel sanat biçimsel bir beğeni alanı olma düşüncesini aşarak, göçe dair söylemleri kuran etkili bir kültürel-politik alan haline gelmiştir.

### 3. Fotoğrafta Göç

Işık ile yazmak anlamına gelen fotoğraf ilk duyurulduğu andan itibaren, gerçeğin görsele yansımaları olarak kanıtsal gerçeklik iddiası bağlamında, insanın çevresi ile olan ilişkiler ağını ve

yaşantısını somutlaştırmak yanında insanlığın gelişimindeki önemli olayları da kayıt altına almıştır. Bu yönden bakıldığı zaman yaşanan olayları görünür kılan ve kişisel veya toplumsal tarihe tanıklık eden fotoğrafın belge olarak önemi söz konusudur. Durağan veya hareketli görüntü ister kurmaca veya isterse belgesel olsun, iletişim araçları içerisinde en güçlü iletişim aracı olarak “*çağın en etkili ve de en yetkili ifade aracıdır*” (Yurdalan, 2012, s. 7).

Yaklaşık olarak aynı dönemlerde doğmuş olan fotoğraf ve sosyoloji, başlangıçlarından itibaren toplumu keşfetme çabasında olmuşlardır (Becker, 1974, s. 3). Bu bağlamda belgesel fotoğraf, “*tartışmasız ve nesnel bir kanıt üretme aracı olarak tanımlanmış ve fotoğrafın bu yönü başlangıcından itibaren yaygın olarak kabul görmüştür*” (Clarke, 2017, ss. 163-165). Çeşitli dönemlerde, gerçeği görüntüye sabitleme gücüne atfedilen “mucizevi” nitelik, bilimsel yaklaşımlar tarafından eleştirel biçimde değerlendirilmiş olan fotoğraf zamanla “*kültürel bir ürün olarak popülerleştirilmesi ve tüketilmesiyle*” birlikte farklı disiplinler içerisinde konum kazanmaya başlamıştır. Fotoğrafın tarihsel süreçte kendi konumunu belirleme çabaları, gerçeklik ile estetik arasındaki ilişki ve gerilim üzerinden okunabilir. Bu bağlamda belgesel fotoğrafçılık, söz konusu ilişkiyi yalnızca karmaşıklığa dönüştürmekle kalmamış, aynı zamanda onu farklı kavramsal ve biçimsel imkanlarla genişletmiştir (Vassallo, 2014, s. 15). İlk duyurulduğu andan itibaren gündeme gelmiş olan kanıt mı sanat mı tartışmaları çerçevesinde fotoğraf, günümüzde her iki görüşü de haklı çıkaracak şekilde bir yol izlemiş, bir yandan temel sorunlara tanıklık görevini sürdürürken, diğer yandan hayatı estetize eden bir ifade etme aracı olarak yoluna devam etmiştir. Tanıklık tavrı ile yoluna devam eden belgesel fotoğraf “*zaman zaman tanıklığı aşan, sorunları saptamakta kalmayıp bunların düzeltilmesi yönünde*” bir çaba ile toplumsal belgeci fotoğraf anlayışını oluşturmuştur (Oral, 2011, ss. 23-24). Genel olarak bir olgu veya olayı kendi öznel dili ve kendi öznel algısı ile derinlemesine ele alıp görsel olarak sunan bir yaklaşım olarak belgesel fotoğraf (Yurdalan, 2012, s. 57), toplumsal konulara yaklaşımı bakımından ele alındığı zaman “*ayrıcılıklı kesimlerin ve hayatlarını emniyet altına almış olanların görmezlikten gelmeyi tercih edebileceği konuları gerçek ya da daha gerçek kılmanın bir vasıtası*” (Sontag, 2004, ss. 5-6) olarak konumlanmıştır. Dolayısıyla toplumsal belgeci anlayış, fotoğrafın teknik gelişimiyle birlikte çağdaş bir ifade biçimi olarak ortaya çıkmış ve biçim ile konu seçiminde dönemin koşullarına uyum sağlamıştır. Bu yaklaşım, toplumsal duyarlılık gerektiren konuları hem kamuoyu oluşturma hem de insanlığın faydasına olacak şekilde kullanma amacı ile belgeleyerek (Uysal, 2022, s. 27) aynı zamanda toplumsal hafızaya da katkıda bulunmaktadır. Bu sebeple fotoğraf “*belge görevi görmesi, gerçekliği aktarması, tarihe tanıklık etmesi, bellek oluşturması ve kanıt görevi görmesi açısından*” ikna etme konusunda önemli bir noktada durmaktadır (Akarçay, 2023, s. 145).

Fotoğraf, görünenin kaydı olarak gerçeklikle ontolojik bir bağ kurmaktadır. Bununla birlikte, normal koşullarda görülmesi mümkün olmayana görünür kılma ve “*nesnelin yüzey görünümünün ötesinde bir şeyler ifade edebilme kapasitesi ve daha çok sanat fotoğrafıyla ilişkilendirilen güçlü bir söz dağarcığı*” sayesinde daha derin anlamlar üretmektedir. Dolayısıyla fotoğrafa sadece doğayı birebir kopyalayan bir ortam olarak bakmak, onun doğayı farklı bir gözle görüp sunarak başkalaştırdığını da göz ardı etmek demek olacaktır (Clarke, 2017, ss. 23-24). Fotoğrafçının öznel bir bakış açısına sahip, “*yeterince keskin bir gözün görebileceği şekilde her şeyin güzel, en azından ilgiye değer bir tarafı*” olduğu yaklaşımı veya nesnel bir kayıtçı olarak konumlanması, sanat ve belge fotoğrafı olarak fotoğrafın konumlanmasına yol açmaktadır. Yani bir tutum “*görülmemesi gereken hiçbir şey yoktur*” diye ortaya çıkıyorken, diğeri “*kaydedilmemesi gereken hiçbir şey yoktur*” demektir. Oysa fotoğraf bir yandan dünyayı estetik açıdan kaydederken diğer yandan geleceğe bir bilgi olarak aktaran kaydetme potansiyeline sahiptir (Sontag, 2011, ss. 209-210).

İnsanlık tarihi boyunca toplumların sosyal, kültürel ve ekonomik yapılarında köklü değişimlere yol açmış, bireylerde ve toplumlarda derin travmalar yaratmış olan göç olgusu, diğer sanat dallarında olduğu gibi fotoğrafın da vazgeçilmez konusu olmuştur. İster belge isterse sanat fotoğrafı olarak değerlendirilsin, konumlandırıldığı herhangi bir türden bağımsız olarak fotoğraf, tarihte yaşanmış olan göç olaylarını zaman zaman kayıt altına alarak bazen de eleştirel bir dille disiplinlerarası ortamda sunarak aktarmıştır. Fotoğrafın ilk on yıllarında fotoğrafı toplumsal duyarlılıkla hayattaki gerçekliği sunmak ve toplum içerisindeki yanlışları göstermek, bazen de bu gerçekliklerin değiştirilmesine yönelik hedeflerle kullanarak değişikliğe yön vermek amacı ile kullanan Jacob Riis ve Lewis Hine (Yurdalan, 2012, s. 58) bu alanda ilkleri oluşturmuşlardır. Bu fotoğrafçılardan kendini sosyolojik bir fotoğrafçı

olarak tanımlayan Lewis Hine (Clarke, 2017, s. 166), 20. yüzyılın başlarında Avrupa'dan Amerika'ya göç eden milyonlarca göçmeni, onların zor yaşam ve çalışma koşullarını kendi fotoğraf yaklaşımı ile fotoğraflamıştır (Oral, 2011, s. 60). Bu dönemin önemli diğer toplumsal belgeci fotoğrafçısı olan Jacob Riis ise *How The Other Half Lives* (Diğer Yarı Nasıl Yaşıyor) (1890) adlı çalışmasında göçmenlerin yaşadığı sorunları ve zor koşulları görsel olarak ortaya koyarken metinlerle de desteklemiş (Clarke, 2017, ss. 163-165) ve bugün tanımlanan anlamı ile bir toplumsal belgeci fotoğraf çalışması gerçekleştirmiştir.

Fotoğraf tarihinde estetik değerlerin önemsendiği, bir belge veya doğrudan fotoğraf olarak üretilmiş ve günümüze kadar ulaşmış olan, göçü ve göç etmenin zorluklarını ve göçmenlerin yaşadıkları sıkıntıların duygusal yönünü öne çıkaran örneklerle rastlamak mümkündür. Fotoğrafın sanat olup olmadığının tartışıldığı dönemde bir sanat formu olarak kabulüne giden yolda Alfred Stieglitz'in girişimleri belirleyici taşlar döşemiştir. Önceleri Resimselci (Pictorialist) bir anlayışla fotoğraf üreten Stieglitz, Paul Strand ve Georgia O'Keeffe'nin de etkisi ile fotoğrafa ve sanata farklı bir anlayışla yaklaşarak, fotoğrafın 'doğrudan fotoğraf' olarak kendine özgü estetik potansiyeli nedeni ile sanat olup olmadığının tartışılmayacağını savunmuştur (Roberts, 2015, s. 33). Stieglitz'in bu dönemde fotoğrafladığı "*Birleşik Devletlerdeki Ellis Adası'na girmelerine izin verilmediği için Avrupa'ya dönmekte olan*" SS Kaiser Wilhelm II gemisindeki göçmenlerin içinde buldukları zor ve umutsuz durumu yansıtan fotoğrafı (Clarke, 2017, ss. 190-192) onun sanatsal bir bakış açısı ile ürettiği doğrudan fotoğrafları içerisinde göçün duygusal yanını aktarması anlamında önemli bir örnektir.

Bu konuda verilebilecek diğer önemli bir örnek ise Dorothea Lange'nin "Göçmen Anne" (Migrant Mother, 1936) fotoğrafıdır. Amerika'da yaşanan ve 11 milyon göçmen çiftçinin ülke içerisinde göç etmesine yol açan Büyük Buhran dönemi olarak nitelendirilen dönemde FSA (Farm Security Administration - Çiftlik Güvenliği İdaresi) tarafından görevlendirilen fotoğrafçılar, göçmenlerin yaşamış oldukları zorlukları fotoğraflamışlardır (Clarke, 2017, s. 167). İş bulma ümidiyle batıya yönelen göçmen işçilerin fotoğraflanması amacı ile hayata geçirilen bu geniş kapsamlı fotoğraf çalışması, tarihte ilk kez aynı hedef ile yola çıkan birçok fotoğrafçı tarafından üretilmiş çok geniş bir fotoğraf arşivi sunması yanında toplumsal belgeci fotoğrafın gelişimi açısından da önemli bir dönüm noktası olmuştur (Oral, 2011, s. 70). Bu projede yer alan portre fotoğrafçısı Dorothea Lange'nin fotoğraflarından birisi olan "Göçmen Anne" fotoğrafının gerçeklik boyutu yanında taşıdığı ve aktardığı insani duygular, göçün evrensel boyutunu gözler önüne seren bir fotoğraf olarak tarihte yerini almıştır (Buçan, 2020, s. 103).

Fotoğraf tarihinde, toplumda ve bireylerin hayatında derin izler ve travmalar yaratan göç olgusunun tanıklığı ve sonraki nesillere aktarımı çok daha fazla örneklendirilebileceği gibi burada ilkler olarak örneklere yer verilmiştir. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra yaşanan ve toplumların hafızalarında nesiller boyu sürecek izler bırakan etnik temizlik ve savaşların yol açtığı kitlesel göçler sanatçıların ele aldığı ve almaya devam ettiği önemli konular arasındadır. Fotoğraf bu alanda gerek belge gerekse sanat olarak hem tanıklığı sunması hem de temsil etme şekilleri olarak öne çıkan bir yerde durmaktadır.

### 3.1. Fotoğrafın Toplumsal Hafıza ve Tanıklık Rolü

Dünyaya duyurulduğu ilk dönemlerden itibaren çevresi ile kurduğu birebir ilişki nedeniyle fotoğrafa gerçekliğin kopyasını üreten bir teknoloji olarak bakılmış, bu bakış açısı ile kendine bir kayıt aracı olarak yön veren fotoğraf sistematik bir biçimde çevresindeki yaşamı ve nesnelere kayıt altına almıştır (Şıvgın, 2023, s. 91). Bir mecra olarak fotoğraf, tarihe tanıklık etme, yaşanmış olanı kaydederek geçmiş anları koruma ve tüm bunları başka bir mecranın yapamayacağı doğrulukta yapma konusunda benzersiz bir kapasiteye sahiptir. Fotoğraf, makine aracılığıyla kaydedilmiş bir iz taşıdığı için çoğu zaman meşrulaştırıcı bir ağırlık kazanmakta ve bu nedenle bir olgunun gerçekleştiğine dair güçlü bir kanıt olarak kabul edilmektedir. Bu sebeple, bir nesne ya da olay hakkında duyulan kuşku fotoğrafın varlığıyla önemli ölçüde azalmaktadır. Hatta görüntünün sonradan müdahaleye açık olduğu bilinse dahi, izleyici fotoğrafta görülen şeye benzer bir durumun veya varlığın gerçekten mevcut olduğuna ikna olmaya eğilimlidir (Sontag, 2011, s. 5). Bu perspektiften bakıldığında fotoğraf, dünyanın görünen yüzünü kayda geçirerek "orada-oluş" halini mümkün olan en geniş ölçüde doğrulayan bir araç olarak konumlanmaktadır. Bu doğrulama ise izleyicide dünyaya ve varoluşa ilişkin duyumsanan gerçeklik hissini besleyen ve güçlendiren bir etki üretmektedir (Berger & Mohr, 2007, ss. 79-80).

Sözlü ya da yazılı tanıklıklar fotoğrafın tanık olma ve “iz” bırakma işlevini paylaşan diğer ortamlardır. Ancak fotoğraf izin izi olması sebebi ile söz ve yazının tanıklığından farklılaşarak paradigmatik bir indeks olarak, geçmişe nedensel bağla tutunup nesnesiyle kurduğu doğrudan bağ sebebi ile, kurgusal dahi olsa, kanıtlayıcı bir güç taşımaktadır (Hirsch, 2012, s. 111). Dolayısıyla fotoğraf, geçmişte yaşanmış bireysel olayların hatırlanmasında olduğu kadar toplumsal hafızanın oluşmasında da etkili bir araç olarak görev yapmaktadır. Assmann’a göre “geçmiş, ancak kendisiyle ilişki içinde olunması halinde ortaya” çıkmaktadır ve bu ilişkinin devamlılığı için de bazı delillere ihtiyaç vardır (Assmann, 2018, ss. 39-40). Fotoğraf, yani bir fotoğrafçının orada olduğunun ve o olayın yaşandığının ispatı olan kanıtlar, yaşanmış bir olayı bu kadar net bir şekilde geleceğe taşımamanın etkili bir yoludur. Bundan dolayıdır ki “*oradaki fotografik kanıt, herhangi bir görgü şahidinin anlatımına kıyasla daha az belirsizlik*” (Berger & Mohr, 2007, ss. 78-80) taşımaktadır. Yani fotoğraflar ikna edici belgeler olarak “*süre gitmekte olan bir biyografi ya da tarihin içerisindeki kanıt dilimleridir*” (Sontag, 2011, s. 197). Fotoğraf, tarihte yaşanmış birçok önemli olay yanında göç olgusunu da doğrudan temsil eden etkileyici bir ifade biçimi olmuş, fotoğraf sayesinde göçün toplumsal ve bireysel etkileri daha fazla görünür kılarak, göçmenlerin deneyimleri aynı zamanda etkili birer görsel anlatıya dönüşmüştür.

Tanıklık gerek söz ve yazı ile gerekse görsel olarak kanıtlar sunarak, başka türlü erişilmesi mümkün olmayan bilgiye ulaşılmasını sağlamaktadır. Felman’a (2013) göre tanıklık etmek yalnızca yaşanmış bir olguyu veya olayı anlatmaktan çok daha öte bir konumdur. Ona göre tanıklık hakikatin sorumluluğunu üstlenerek, tanıklık edilen herhangi bir olayda kişisel boyutu aşip, onu tarihsel ve evrensel bir düzeyde geçerlilik taşıyan bir seviyeye aktarma yükümlülüğünü içermektedir. Bu noktada sanat, bir hakikatin, yaşanmış bir olgu veya olayın tanıklığının aktarımını sağlamaktadır. Felman’ın (2013) aktardığı üzere “*batı dünyasının hukuki, felsefi ve epistemolojik geleneğinde tanıklık, doğrudan görmeye*” (Felman, 2013, ss. 204-207) dayanmaktadır. Birer belge olarak fotoğraflar insan doğasında var olan görme ve bakış alışkanlıklarını harekete geçirerek geçmişi yeniden kurarak bedenselleştirmekte ve maddileştirmektedir (Hirsch, 2012, s. 39). Dolayısıyla fotoğraf görgü tanıklığını kanıtları ile sunan bir sanat dalı olarak tanıklığı görsel aracılığı ile aktarmaktadır. Bu durumda genel olarak sanat, fakat özde gerçekliği sunan bir ortam olarak fotoğraf, tarihsel gelişim içerisinde göç olgusunun tanıklığını sonraki nesillere aktarmada güçlü bir aktör olarak görev yapmıştır. Bu fotoğraflar sadece bir olayı belgelemekle kalmamış aktardığı duygu ve anlamlar yolu ile olayların nasıl hatırlanacağı konusuna da ışık tutmuştur. Kısacası Sontag’ın (2004) da belirttiği gibi dünyadaki her şey “*fotoğraflanarak gerçek kılınmaktadır*” (Sontag, 2004, s. 21) ve bu gerçek sonraki nesillere geçmişin birer tanığı olarak bu yolla aktarılabilmektedir.

Fotoğrafın ilk ortaya çıktığı zamandan itibaren, tarihin birçok döneminde, fotoğraflanarak belgeler olarak somutlaştırılan birçok olay, sonraki zamanlarda üzerine yorum ve eleştiri yapılarak daha iyi anlaşılmasına ve olayları ilk elden yaşamamış olan nesillere aktarılmasına imkan tanımıştır. Her ne kadar gerçek anlamda bir savaş fotoğrafçısı olmasa da ilk savaş fotoğrafçısı sıfatı atfedilen Roger Fenton’un 1855 yılındaki Kırım Savaşı görüntüleri ve bugünkü tanımı ile bir savaş fotoğrafçısı olarak Matthew Brady’nin 1861 yılındaki Amerikan İç Savaşı savaş ortamı görüntüleri fotoğrafın tanık olduğu ilk savaşlardır. Bu fotoğraflar o dönemde savaşın ne olduğunu ve ne olmadığını gösteren kanıtlar olarak tarihe not düşmüştür. 1871’deki Paris Komününde çekilen fotoğraflar kullanılarak direnişçilerin polis tarafından tespit edilip ele geçirilmesi ve kurşuna dizilmesi (Yurdalan, 2012, ss. 102-103) ise fotoğrafın tanıklığının art niyetle kullanımının sebebiyet verdiği ve birçok kişinin hayatına mal olan korkunç bir örnek olarak tarihte yerini almıştır.

Berger (2007) fotoğrafın “*uçurumun veya ölümün doğurduğu*” geri dönüşü olmayan kopuşu belgelemesi sebebi ile birçok hatıra nesnesinden veya sözlü anlatıdan çok daha derin bir etki yaptığını savunmaktadır. Ona göre fotoğraf gücünü sadece anı dondurarak değil sonrasında gelen geri döndürülemez kopuşu, bir zamanlar orada olanın artık bulunmadığını da doğruluyor olmasından almaktadır (Berger & Mohr, 2007, s. 79). Dolayısıyla fotoğraf sadece yaşanmış olan anları dondurarak değil artık orada bulunmayan kişi veya olayları da sabitleyen, bireysel olan bir anıyı kuşaklar arasında aktarılabilen, ortak yas ve anlam üreten bir toplumsal hafıza ögesine dönüştürür. Üzerinde çok konuşulup tartışılan “toplumsal hafıza” terimini kuramsal bir çerçeveye oturtan Halbwachs’a (2023) göre, “*kendimizden başka hiçbir kimseye ait değilmiş gibi görünen şahsi hatıraların ‘başlangıç noktası’ ya da unsurları belirli toplumsal ortamlarda bulunabilir ve orada muhafaza edilebilir*” (Halbwachs,

2023, s. 59). Assmann (2018) ise buradan hareketle her toplumun kendine özgü kültürünü oluşturan ortak semboller, imgeler ve anlamlar evreni, geçmişe ait hikayeleri çeşitli hatırlama pratikleri ile bugüne taşıyarak şimdiki zamana yerleştirdiğini savunmaktadır. Bu hatırlama pratikleri ve ritüeller aracılığı ile bu öğeler yeniden dolaşıma girerken, nesiller arasında devredilmekte ve topluluğun bağlarını diri tutan dinamik bir hafızaya dönüşmektedir (Assmann, 2018, s. 23). Geçmişin duygusal ve maddi nitelikli bu bağlarını, edebiyat, fotoğraf ve ritüeller gibi kültürel hatırlama pratikleri güçlü bir biçimde aktarmaktadır (Hirsch, 2012, s. 33). Sontag'a (2011) göre ise fotoğraf, geçmişte yaşanmış olan bu deneyimlere en kestirmeden erişim sağlayarak bu zamanı sabitleyip korumakta ve tüketilebilir kılmaktadır. Bu nedenle, fotoğrafın hafızayla ilişkisi bağlamında onu gerçekliğin kanıtı statüsünde bir belge olarak konumlandırmaktadır (Sontag, 2011, s. 84).

Fotoğrafın tanıklık işlevi tanık olduğu durumun belgelenmesi ve bir belge olarak sonraki nesillere aktarılması ile sınırlı değildir. Fotoğraf bireysel ve toplumsal olgu veya olayların tanıklığını üstlenip gelecek nesillere aktarırken, bir hafıza aracı olarak da yaşananların nasıl hatırlanacağını kodlarını aktarmaktadır. Halbwachs'a (2023) göre kişiler bir olayı hatırlamak veya doğrulamak için tanıklıklara başvurmaktadır. Böylece hatırlanan herhangi bir şeyin veya olayın eksik parçalarının birleştirilmesi veya yaşanan veya hakkında bilgi alınan olayın detaylandırması gerçekleşmektedir. Ona göre, kişinin tek başına hatırladıkları başka kişilerin de hatırladıkları ile tamamlanıp destekleniyorsa bu olay veya olgunun gerçekliğine duyulan güven artmaktadır (Halbwachs, 2023, ss. 29-30).

Tarihte fotoğrafın bir belge olarak tanıklığının toplumsal hafızayı şekillendirmesi örneklerine çokça rastlamak mümkündür. Bunlardan Susan Meiselas'ın Nikaragua'daki çatışmalar sırasında çekmiş olduğu fotoğraflardan oluşan sokak sergisi, belgesel tanıklık ile çağdaş sanatın kesişme noktasında duran bir "fotografik enstalasyon" olarak kamusal alanda dolaşıma girmiş, böylece toplumsal hafızayı inşa eden ve siyasal duyarlılığı tetikleyen bir işlevi üstlenmiştir. Bu bağlamda 1979'daki Sandinista zaferini belgeleyen "Molotov Adam" fotoğrafı, geniş yeniden üretimi sayesinde ülkenin toplumsal hafızasında kurucu bir simgeye dönüşmüştür. Bu çalışma yeni kuşakların yaşanan şiddeti unutmamasını ve benzer kırılmaların tekrarlanmasını engellemeyi amaçlayan bir hatırlatma siyaseti olarak konumlanmaktadır (Uysal, 2022, ss. 30-32).

Görsel bir belge olarak fotoğraf, bireysel ve toplumsal hafızanın taşıyıcısı ve kuşakları birbirine bağlayan bir araçtır. Yeniden üretilerek ve dolaşıma girerek geçmişi şimdiye çağırıp sorgulanabilir ve anlamlandırılabilir kılmakta ve geçmişte kalan olgu ve olayların bilinmeyen veya yazılmayan yanlarını geçmişle bağ kurarak görselleştirmektedir. Böylece hafıza bilişsel süreklilik içinde geçmişi şimdiye taşıyarak iki zaman düzlemi arasında eklemlenmektedir (İştin & Çalışkan, 2023, ss. 66-67). Medya, geçmişin temsil ve yeniden üretim yoluyla yeniden kurulduğu bir inşa alanı olarak hatırlamayı dönüştürür ve hatırlama pratiklerinde yapısal bir değişim yaratır. Günümüzün teknolojik ortamları (televizyon, sinema, dijital arşivler, sosyal mecralar) hatırlama edimini kolaylıkla tetikleyerek geçmişe dair içeriklerin dolaşımını ve böylece toplumsal hafızanın yapılanmasına aracılık etmiş olur (Saltik & Öztürk, 2023, ss. 257-260).

#### 4. Türk Fotoğrafında Göç

Asya, Avrupa ve Orta Doğu arasında bir geçiş noktası olarak konumlanan ve bu stratejik coğrafi konumu sebebi ile çevre ülkelerde yaşanan siyasi gelişmeler ve çatışmalar sonucunda ortaya çıkan göç ve yerinden edilmeler için zaman zaman hedef zaman zaman ise transit ülke konumunda bulunan ve tarihte hem göç alan hem de göç veren bir ülke olan Türkiye göç olgusunu en yoğun ve çok boyutlu bir şekilde yaşayan bir ülkedir. Tarihte gerek Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşü ile ortaya çıkan nüfus değişimleri, gerek Cumhuriyet dönemi ekonomik iç göçler ve gerekse Afrika, Ortadoğu ve Asya kıtalarında yaşanan iç çatışmalar ve savaşlar sonucunda Türkiye çok çeşitli göç hareketini birebir deneyimlemiştir. Son on yıllarda yaşanan sığınmacı ve mülteci akınları gibi yeni göç çeşitleri ise Türkiye'nin uluslararası göç sorununun merkezine oturmasına sebep olmuştur.

Fotoğrafın dünyaya duyurulduğu 1839 yılından itibaren fotoğraf Türkiye'de de uygulanmaya başlanan bir pratik olarak gündeme gelmiştir. Gezgin fotoğrafçıların ziyaret ettiği Türkiye toprakları, bunlardan bazılarının yerleşmesi ile yeni fotoğraf stüdyolarının da açılmasına öncülük etmiştir. Türkiye'de serüvenine stüdyo fotoğrafçılığı ile başlayan fotoğraf yıllarca bu yönde ilerlemiş fakat stüdyolarda üretilen fotoğraflar sadece portre fotoğrafçılığı ile sınırlı kalmayıp, bu fotoğrafçıların

manzaradan belgesel birçok fotoğraf üretmiştir (Bölük, 2014, ss. 13-17). Bu dönemde daha fazla İstanbul'da gelişme gösteren stüdyo fotoğrafçılığı, Cumhuriyet dönemi ile Atatürk'ün sanatı tabana yayma ülküsü doğrultusunda sanat alanında yapmış olduğu yenilikler ve gelişmeler ışığında modern bir yol izlemiş, bir yandan azınlıkların elinde yürüyen fotoğraf sanatında Türk fotoğrafçıların da bu alana girmeye başladığı gözlemlenmiştir. Bu dönemden sonra yıllar içerisinde yetişen yeni fotoğrafçılar çeşitli konulara eğilirken, kavramsal işler üreten ve fotoğrafın sanatsal yönüne ağırlık veren fotoğrafçılara da rastlamak mümkündür (Ak, 2001, ss. 16-17). Cumhuriyet döneminde bir propaganda aracı olarak kullanılan fotoğraf, 1990'lı yıllara kadar genelde stüdyo, basın, reklam ve tanıtım fotoğrafçılığı alanlarında ve çoğunlukla amatör olarak devam etmiştir (Akyüz, 2019, s. 7).

Türkiye'de özellikle 1950'li yıllarda yaşanan köyden kente göçün belgelenmesi ile yoğun bir şekilde fotoğrafın konusu olan göç teması, Türkiye fotoğrafında yeni bir görsel hafıza yaratmıştır. 1940'lı yıllarda kırsal yaşamı belgelemeye yönelik Türk fotoğrafı, sanayileşme sonrasında tarımda artan işsizlik ve ekonomik sıkıntıları, bu süreçlerin tetiklediği büyük kentlere yönelik iç göçü ve göçün ortaya çıkardığı toplumsal sorunları temel konu alanları arasına dahil etmiştir. Fotoğrafa yaklaşımın belgesel tarzda ilerlediği bu dönemde özellikle basın fotoğrafçıları büyük kentlerde ortaya çıkan göç sonrası dramları dile getiren ve toplumsal sorunları ele alan toplumsal gerçekçi üretimler yapmışlardır. O dönem bu konuda çalışma yapan en önemli isim Ara Güler'dir. "*Ara Güler, göç olgusunun büyük kentte yarattığı sosyal dramı lirik ve romantik bir dille aktarmayı başarmıştır*" (Gezgin, 1995). Türk fotoğrafının bir yandan sanatsal arayışlar sürdürürken diğer yandan belgesel anlamda gelişim gösterdiği, gerçek kimliğine kavuşmaya başladığı bu yıllarda, Ara Güler Türk fotoğrafının dışa açılmasını sağlamıştır (Çizgen, 1991, s. 78). Türkiye'de belgesel fotoğraf pratiği, 20. yüzyılın özellikle ilk yarısında, kırsal yaşam ve bu alanlardaki kalkınma çabaları, şehirleşme ve köylerden büyük şehirlere yapılan göçlere odaklanırken bir yandan da göçmenlerin kent kimliğine eklenme süreçlerini ve karşılaştıkları zorlukları gözler önüne sermiştir. Bu dönemde Sami Güner, Ozan Sağdıç, Fikret Otyam gibi isimler Anadolu'nun birçok yerinde çektikleri fotoğraflarla Anadolu gerçeğini yansıtırken, İbrahim Demirel ise bu konular yanında göç konularına da eğilmiştir (Özences, 2016, ss. 27-28).

20. yüzyılın ikinci yarısı Cumhuriyet tarihinde ilk kez Türkiye'nin göç veren bir ülke konumuna geldiği yıllardır. Bu yıllarda yaşanan işçi göçleri sadece sanatın birçok alanına konu olmamış, fotoğrafa da ayrılık ve yolculuk hikayeleri, işçilerin yaşam mücadelesi ve uyum sorunları gibi konularda yansımıştır. Bu fotoğrafçılardan, 1970'li yıllarda Türkiye'de yaşanan siyasi gerilimden kaçarak bir siyasi göçmen olarak Almanya'ya yerleşerek orada foto muhabiri ve gazeteci olarak çalışan Mehmet Ünal, 40 yıl boyunca "getto"larda yaşayan Türkleri ve onların sorunlarını fotoğraflayarak Türk göçmen işçilerin yaşamlarını görsel olarak arşivlemiştir (Sevi, 2024). Bunun yanında Ergün Çağatay Almanya'ya göç etmiş Türkleri konu alan şimdikiye kadar yapılmış en kapsamlı fotoğraf-röportajını gerçekleştirmiştir. Berlin duvarının yıkılışının ve soğuk savaşın sona erişinin ardından 1990 yılında gerçekleştirdiği bu çalışma ile Çağatay Almanya'da birinci ve ikinci kuşak göçmenlerinin hayatlarını aktarmıştır (CQS-Redaktion, 2022). Hollandalı bir anne ve Türk bir babanın çocuğu olarak Hollanda'da doğan Ahmet Polat ise kendi gibi çift kökenli olarak Hollanda'da yaşayan gençleri belgelerken, bir yandan da bu gençlerin Türkiye'ye geri göçünü kendine konu ettiği fotoğraflarını "Neither Here Nor There" ismiyle kitaplaştırmıştır (Wade, 2012). Bu fotoğrafçıların çalışmalarında göç, göçer olma hali, kimlik ve aidiyet gibi konuların derinlemesine ele alındığını görmek mümkündür.

Türkiye'nin doğu ve güney doğusunda yaşanan çatışma ve savaşların yol açtığı göçler ise Türkiye'yi son on yıllarda en çok göç alan ülke konumuna getirmesinin yanında, bir transit ülke olarak Avrupa'ya göç etmek isteyen birçok göçmenin de geçici uğrak yeri konumuna getirmiştir. Suriye'deki savaşın yol açtığı insan hareketliliğinin sonucunda Türkiye'yi 21. Yüzyılda ortaya çıkan yeni göç şekillerinin yaşandığı en önemli ülke olarak gündeme getiren bu durum birçok fotoğrafçının da konusu olmuştur. Bunlardan Nar Photos Fotoğraf Kolektifinden 12 fotoğrafçının Suriyeli mültecilerle ilgili olarak belirledikleri farklı başlıkların izini sürdükleri foto-röportajları örnek olarak verilebilir. Bu fotoğrafçılar göçe zorlanmış bu kişilerin yapmak zorunda kaldıkları yolculuklarından mülteci kamplarındaki yaşamlarına kadar yaşanmış ve yaşamakta oldukları mücadelelerine tanıklık etmişlerdir (DEPO, 2017). Yine Taliban'dan kaçarak İran üzerinden yasa dışı yollarla Türkiye'ye ulaşmaya çalışan Afganları Emin Özmen belgelemiştir (Truth in Photography, 2021).

## 5. Bulgaristan Türkleri ve Zorunlu Göç

Berlin Duvarı'nın yıkılışı ve Soğuk Savaşın sona ermesi ile Avrupa'nın Doğu Bloğu ülkelerinde yaşanan kırılmalar 20. yüzyılın son çeyreğine damgasını vurmuştur. 21. yüzyılda yaşanan savaş ve iç çatışmalardan kaçan insanların hedef veya transit ülke olarak konumu gereği Türkiye'yi seçmelerinden kaynaklanan yoğun göç dalgasından çok önce, 1980'lerin sonunda, nicelik ve coğrafi kapsam bakımından eşi görülmemiş kitlesel bir göç Türkiye'yi tarihsel olarak "göç veren" bir ülke konumundan belirgin biçimde "göç alan" bir ülkeye dönüştürmüştür (Parla, 2023, ss. 43-44). Balkanlar'dan Anadolu'ya yönelen hareketler içerisinde, Cumhuriyet sınırları dışında en kalabalık Türk nüfusunu oluşturan Bulgaristan Türklerinin değişen yaşam koşullarının bir sonucu olarak 19. yüzyıldan itibaren artıp azalan oranlarda zorunlu göçleri Türkiye'ye yapılan göçler içerisinde belirgin bir yer tutmaktadır. 1989 kitlesel göçü Türk-Müslüman vatandaşlara yönelik artan baskı politikalarının ürünü olup bu dinamiklerin belirlediği kitlesel bir yer değiştirme dalgasıdır (Boyboy, 2015, s. 29).

Osmanlı İmparatorluğu'nun yayılmacı politikası ile 14. yüzyıl sonunda Bulgar topraklarının fethi ve ardından planlı iskan ve nüfus kaydırmaları ile Bulgar topraklarındaki Müslüman-Türk varlığı 16. yüzyıldan 19. yüzyıl başlarına dek ülke nüfusunda belirleyici bir konum edinmiştir. Her ne kadar bu durum 19. yüzyıl başlarından itibaren Bulgarların lehine değişmeye başlasa da 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı'na kadar nüfusun yaklaşık yarısını Müslüman-Türk topluluklar oluşturmaya devam etmiştir. Gerileme döneminde kaybettiği yerlerden düzenli bir şekilde geri çekilen Osmanlı orduları 1912-1913 Balkan Savaşları'nda ani ve geniş çaplı bir yenilgiye uğrayarak hızla çekilmek zorunda kaldıklarından Bulgaristan'da kayda değer bir Müslüman-Türk nüfusu geride bırakmıştır (Dayıoğlu, 2005, ss. 33-40). "19. yüzyıl sonlarında Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılmaya başlamasıyla birlikte bu Müslüman Türk halklar ulus devlete dayalı yeni dünya düzeninde, deyim yerindeyse kendilerini sınırın yanlış tarafında" bulmuşlardır (Parla, 2023, ss. 35-36).

1925 tarihli Türkiye-Bulgaristan Dostluk Antlaşması ve onun bir parçası olan protokol, Bulgaristan'daki Müslüman-Türk nüfusun statüsüne ilişkin temel çerçeveyi kurarak bir yandan iki devlet arasındaki ilişkileri düzenlerken diğer yandan ise göç kaynaklı uyrukluk sorunlarını ve taşınmaz mülkiyet konusunu düzenlemiştir. Ancak azınlık haklarını doğrudan tanımlamak yerine, dönemin Türkiye'sinde ayırt edici ölçüt olarak din kullanıldığından "Türk azınlık" yerine "Müslüman azınlık" ifadesinin tercih edilmesi, Bulgar makamlarının bu nüfusu "Müslümanlaştırılmış Bulgarlar" sayarak Türk varlığını tartışmalı hâle getirmiş ve bu sebeple Türkiye'yi doğrudan ilgilendiren bir konunun olmadığını savunan bir teze zemin hazırlamıştır (Dayıoğlu, 2005, ss. 109-112).

Bulgaristan'daki Jivkov yönetiminin uyguladığı asimilasyon, sistematik bir şekilde, bir yandan azınlıkların hak ve özgürlüklerini diğer yandan da sahip oldukları toplumsal değerleri kısıtlamıştır. Bu uygulamalar içerisinde Türkçe konuşmanın yasaklanmasından isimlerin değiştirilmesine ve dini inançların gereklerini yerine getirmek için yapılacak uygulamaların kısıtlanmasına kadar etnik ve kültürel bozulma yaratacak, insan haklarına aykırı birçok uygulama yürürlüğe konmuştur. Bu dönemdeki haksızlıklara karşı çıkanlara şiddet uygulanmaya başlamış, bu kişiler ya öldürülmüş ya da Belene adasına (Belene toplama kampı) sürgüne gönderilmiştir. "Böylece kültürel soykırım, fiziksel soykırımla birlikte yürütülmüştür". Buna karşın Türkiye içinde bulunduğu siyasi istikrarsızlık sebebi ile kendi iç problemleri ile uğraşırken, Türkiye hükümetinin bu konuya gereken önemi verememesi sonucunda yalnız kalan azınlıklara karşı şiddet artarak devam etmiş ve Bulgarlaştırma politikaları hızlanmıştır. Artan karşı ayaklanmalar ve şiddet sonucunda Jivkov hükümetinin tanımı ile "Yeniden Doğuş" sürecinin başarıya ulaşamayacağını anlayan Bulgar hükümeti Türklerin pasaport alarak Türkiye'ye gidebileceğini duyurarak onları göçe zorlamıştır (Boyboy, 2015, ss. 30-32). "Büyük Gezinti" olarak nitelendirilen bu göç İkinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan en büyük kitlesel zorunlu göç olarak tarihe geçmiştir. Bu dönemde yalnızca birkaç ay içerisinde yaklaşık olarak 350.000 Türkün sınırı geçerek Türkiye'ye giriş yaptığı bir insani kriz yaşanmıştır (Dayıoğlu, 2005, s. 305).

Bulgaristan'ın 2012 yılında beklenmedik bir şekilde yayınlanan özür deklarasyonu ile bu dönemde yaşananları Türklere karşı yapılan bir etnik temizlik olarak kabul ederek özür dilemesi geçmişte yaşananları telafi etmeyi amaçlayan bir adım olması yanında Bulgaristan'daki Türk varlığının da kabulünü onaylayan bir hamle olmuştur. "Bulgar Parlamentosu'nun, yurttaşlarına yaşattığı acılar için özür dileyen bir bildiri kabul etmesi 22 yıl almıştır". Bu bildirin kabul edilmesinde ne dış baskılar ne de çıkar pazarlıkları söz konusuydu. Bu gelişme Bulgaristan'ın kendi içindeki sancıları ile yüzleşmesi ve aynı zamanda siyasal olgunlaşmasının ürünüydü (Popov, 2012).

1989 yılında yaşanan zorunlu göç olayı Kapıkule’de birçok gazeteci tarafından fotoğraflanmıştır. O dönemde Hürriyet Haber Ajansı Edirne Büro Şefi olarak görev yapan ve bu göç olayının birebir tanığı olarak fotoğraflayan gazeteci Behiç Günalan, 29 Mayıs 2024 tarihli Anadolu Ajansı’na verdiği röportajda “*Aslında o zaman haber amacıyla peşinden koştuğumuz olayı gelecek kuşaklara belgeleriyle aktarmışız, büyük bir tarihe tanıklık etmişiz, sonradan anladık*” (Vurgun, 2024) diye açıklamaktadır. Bulgaristan’da böyle bir etnik temizlik yaşanırken bu göçün Türkiye makamlarınca tahmin edilememesinin nedenlerini ve o dönemi daha iyi anlayabilmek amacı ile Günalan ile çevrimiçi olarak bir görüşme gerçekleştirdik. Çalışma kapsamında gerçekleştirilen çevrimiçi görüşmede Günalan, dönemin bilgi akışı, sınırdaki ilk gelişmeler ve göçün kamuoyundaki algılanış biçimine ilişkin önemli bağlamsal bilgiler paylaşmıştır. Günalan’a göre, Bulgaristan’da o dönem yönetimde olan kapalı komünist rejimi nedeniyle güvenilir ve açık bilgi akışının son derece sınırlı oluşundan dolayı yaşananların kapsamı ve gerçek nedenleri Türkiye’den doğrudan kavranamamaktaydı. Büyük göç başlamadan önce Kapıkule’ye ikişerli-üçerli gruplar halinde gelenlerin aktardıkları “*asimilasyon, etnik temizlik, Türkiye’ye sürülme*” uyarılarına rağmen dönemin kısıtlı iletişim koşulları ve haber merkezlerindeki kuşkucu yaklaşım bu erken uyarıların ciddiyetinin yeterince anlaşılmasını geciktirmişti. Bir “sürgün treni”nin geleceğine dair söylentiler üzerine günlerce Kapıkule’de nöbet tutan gazeteciler, pencereleri ve kapıları insanlarla dolu kırmızı bir trenin perona girişi ile donakalmışlar ve ancak o zaman olayın büyüklüğü anlaşılmıştı. Bu tren basında “Utaç Treni” olarak yer almıştı. 1989 yılının mayıs ayı sonunda gelen ilk trenin ardından günlerce akın akın insan taşınmıştı (Günalan, 2025). 1989 yılında başlayan bu kitlesel zorunlu göçün yarattığı trajedi, acılar ve ayrılıklar, o dönemin gazeteci ve fotoğrafçıların görsel tanıklığı ve aktarımı ile bugünlere taşınmış, bu görsel belgeler geçmişte yaşananlara ve gerçeklere ışık tutmuştur. Bir yandan kurtuluşun birer belgesi olarak görülebilecek bu fotoğraflar diğer yandan yeni gelenlerle birlikte geçmişten ve anılardan kopuşu ve gelecek adına belirsizliği aktarmaktadırlar.

## 6. Behiç Günalan’ın Fotoğraflarında Göçün Hafıza ve Tanıklık Boyutu: 1989 Bulgaristan Göçü

Yazılı bir metnin kendine ait kod sistemi ile bir anlam bütünü sunması gibi, fotoğraf da kendine ait bir söylem ve sözdizimi kodlaması aracılığı ile zengin anlam üretme gücüne sahiptir. Barthes’a (2011) göre bu kodların okunabilmesi, bir anlam bütünü içine yerleştirilip açıklanabilmesi geçmiş bilgi, deneyim ve kültüre dayanmaktadır (Barthes, 2011, ss. 39-41). Fotoğraf, dünyayla kurduğu bağ neticesinde ona ‘ayna tutan’ bir dil olarak taşıdığı ideolojik, kültürel ve tarihsel kodlarla ve mesajlarla sadece bakılacak ve görülecek bir temsil biçimi değil aynı zamanda aktif biçimde “okunacak bir metindir”. Her fotoğraf, sahneyi seçen ve düzenleyen fotoğrafçının bakış açısını taşıdığından duygusal, kültürel ve politik olarak geniş bir anlamlar ağı kurar (Clarke, 2017, ss. 31-32). Bundan dolayıdır ki fotoğraf sadece yaşananların görsel olarak kaydedilmesinden öte tanık olunan deneyimlerin nasıl hatırlanacağını da belirler. Nesiller boyu resmi tarih yanında sözlü tanıklıklarla da aktarılan toplumsal hafıza, fotoğraflar aracılığı ile desteklenerek hatırlamayı kolaylaştırmakta, anıları ve deneyimleri taşıyan önemli görsel temsiller olarak unutmamayı sağlamaktadır. Behiç Günalan’ın fotoğrafları, bu anlamda, resmi tarihin eksik bıraktıklarını tamamlayan ve göç hafızasını yeniden yaratmada vazgeçilmez olan belgelerdir.

Behiç Günalan, 1989 Bulgaristan göçünü belgeleyen ve çektiği fotoğraflarda kendine özgü ifade ediş biçimi ile göçmenlerin yaşadığı travmatik sürecin hem birinci elden tanığı hem de toplumsal hafızanın görsel aktarıcısı olmuş bir gazetecidir. Günalan, yapmış olduğumuz görüşmede, fotoğrafın hafıza, hatırlama ve unutmaya direnme konusunda yarattığı gücünden bahsederken, aynı zamanda fotoğrafın gerçekliğini şimdi ile açıklamaktadır. Ona göre gelecek bir varsayımdır ve gerçek olan şimdidir. Şimdideki anların birikmesi geçmişi oluşturur ve dolayısıyla geçmiş de gerçek olandır. Böylece fotoğrafın şimdideki bu anları doğrudan tanığı olarak kaydetmesi de görsel tarihe katkı sağlayarak birer hafıza aracına dönüşmelerini sağlar. “*Unutmayı geciktirip hatırlatmayı sağlar ama aynı zamanda geçmişin geri döndürülemezliğini de yüzümüze vurur*” (Günalan, 2025). Dolayısıyla bu fotoğraflar olayı deneyimlemiş olan tanıkların anlatılarının görsel uzantıları olarak sonraki nesillere aktarılan belgelerdir.

Günalan’ın 1989 Bulgaristan göçü fotoğraflarında sınırdaki bekleyişler, belirsizlik ve umut ediş duyguları açık bir şekilde aktarılmaktadır. Gazeteci kimliği ile ve bir haber telaşı içinde çekmiş

olduğunu söylediği fotoğraflarda (Günalan, 2025) bir haber fotoğrafı ötesinde izleyiciye derin bir şekilde işleyen ve geçen duyguyu hissetmek mümkündür. Barthes'ın (2011) punctum olarak nitelendirdiği izleyicinin kişisel hafızasında aniden bir yarılma ya da sarsıntı yaratan, beklenmedik ve dokunaklı ayrıntıları Günalan'ın 1989 göçü fotoğraflarında deneyimlemek mümkündür. Fotoğraflarda var olan bu duygulanım izleyicinin görsel bir deneyimin ötesine geçerek bu görsel deneyimi kişisel hafıza alanına taşımasını sağlar. Bu anlamda bu fotoğraflar birer belge olması ötesinde insanı 'delen' ve hafızayı inşa ederken olayın toplumsal, kültürel ve duygusal boyutlarını da aktaran araçlara dönüşmektedir (Barthes, 2011, ss. 58-67). Bu fotoğraflar sadece bireysel hikayeler değil toplumsal olarak deneyimlenmiş bir olayın anlatısı olarak toplumsal hafızayı kurarken, bireysel ve toplumsal hafızanın keşiştiği hafıza araçlarına dönüşmektedirler. Kişisel hikayeler fotoğrafların sergi veya basılı yayınlar aracılığı ile dolaşıma girmesi ile toplumsal bir anlatıya ve ortak bir hafızaya dönüşmektedir. 'Post-hafıza' nesnelere olarak bu imgeler olayı doğrudan deneyimlememiş, olayın doğrudan tanıkları olmayan kuşakların görsel ve anlatısal belgeler aracılığıyla içselleştirerek geçmişle bağ kurmalarını mümkün kılmaktadır (Hirsch, 2012, ss. 37-38). Günalan'ın fotoğrafları bu bağlamda geçmiş ile şimdi arasında kurulan bir köprü olmak yanında geçmişi deneyimleyenler için kayıp ve hayatta kalma mücadelesinin hatırlatıcıları olarak işlev görürken sonraki nesiller için birer sorgulama, anlama ve anlamlandırma aracı olmaktadır.

Günalan'ın 1989 göçü fotoğraflarındaki yaklaşımı göçün zorunlu bir yer değiştirme olayından öte insani ve duygusal yönleri ile de algılanmasının önünü açmaktadır. "Göçün Orta Yeri Hüzün" adlı sergi kataloğunda Günalan'ın (2014) da dediği gibi 1989 göçünün zorunlu bir göç olduğu gerçeğinden uzaklaşırsa bu insanların zorla yerlerinden koparılıp deneyimledikleri dramı, trajediyi ve dehşeti hakkıyla kavramak güçleşmektedir (Günalan, 2014, s. 54). Günalan'ın fotoğraflarına yansıyan bu empati duygusu, yaşanan travmayı, gelecek belirsizliğini ve umut edışı izleyicinin de en derinden hissetmesine sebep olmaktadır. Geniş açı çekimler yanında yakın çekim planları ile de oluşturulmuş fotoğraf arşivi göçün genel anlamda ölçeğini yakalarken özelde ise bireysel hikayelere ve duygu aktarımına önem vermektedir.

Şekil 1. Behiç Günalan, 1989 (Günalan, 2014, s. 25)



Günalan (2014) o dönem yaşananları özette "*annelerini, babalarını, eşlerini, dostlarını, kardeşlerini, yakın akrabalarını, sevgililerini, yavuklularını geride bırakıp, yeni bir dünyaya, sonu bilinmeyen yeni bir hayata gönderilmişlerdi ve bütün maddi ve manevi birikimlerini kaybetmişlerdi*" diye tanımlamaktadır (Günalan, 2014, s. 28). Onun birçok fotoğrafında köklerinden koparılmanın verdiği umutsuzluk ile geleceğe karşı belirsizlik duygusunu hissetmek mümkündür. Bu fotoğraf (Şekil 1) 1989 yılında gerçekleşen Bulgaristan zorunlu göçünü deneyimleyen insanların Kapıkule'de bekleyişini, yorgunluğunu ve köksüzleşmenin yarattığı umut ve umutsuzluk arasındaki belirsiz

bakışlarını görünür kılmaktadır. Ön ve arka planda yere oturmuş kadınlar ve yine ön planda bastonunu yanına yaslamış ve bedensel olarak yorgun olduğu belli olan, uyuklayan yaşlı bir adam görülmektedir. Eşyalar etrafa dağılmış bir şekilde durmaktadır. Sadece ayakta görünen kadında bir hareket vardır. Arkadaki pencereleri yarım olarak görülen, durmakta olan ve yönü belli olmayan tren, bir bekleme anını yansıtan bu karede, varmanın veya ayrılmanın simgesi olarak ön tarafta duran eşyalar arasındaki insanlara bir fon oluşturmaktadır. Bedensel olarak yıpranmışlığın veya yaşlılığın bir simgesi olarak baston aynı zamanda deneyimlenmiş olan yolun zorluğunun da bir simgesine dönüşmektedir. Valizler ve bohçalar terkedilen evin taşınabilecek miktardaki anılarını taşıırken, eşyaların azlığı zorunlu göçün yarattığı ani kopuşun bugüne taşınabilenlerin kısıtlılığını göstermektedir. Etrafa dağılmış olan eşyaların üzerine çöken bedenler yorgunluğu, bitkinliği gözler önüne sermektedir. Ön planda oturan kadının mağrur bakışları gelecekte onları nelerin beklediğini görmek veya hayal etmek ister gibidir. Yüzlerdeki ifadeler göçün yol açtığı kaygıyı ve taşıdıkları fiziksel ve psikolojik yükü yansıtmaktadır. Sınırdan olmanın getirdiği aidiyetsizlik duygusu ile fotoğrafta hissedilmektedir. Herkesin kendi eşyaları üzerinde oturarak bekleme hali yaşanan ortak bir durum içerisinde herkesin bireysel yalnızlığını göstermektedir.

Şekil 1’de görülen eşyalar ve tren, kültürel olarak dünya üzerinde ayırım yapılmaksızın, bir yolculuğun başlangıcının veya sonunun fotoğrafı olarak algılanmasını sağlamaktadır. Bu yer değiştirme sırasındaki bekleme ve belirsizliğin vurgusu fotoğrafta sezilebilmektedir. Ön planda oturan kadının mağrur ama endişeli bir şekilde uzaklarda bir yerde bir cevap arar gibi bakışları bu fotoğrafta izleyiciyi içine çeken, fotoğrafın yansıttığı genel duyguyu özetleyen bir yerde konumlanmaktadır. Bu bakışlar Barthes’ın bahsettiği punctum’dur ve fotoğrafı izleyeni delip geçmektedir.

Diğer yandan Peirce’ün bakış açısı ile yüzlerde ve kıyafetlerdeki benzerlik statü, adı konulmamış yakınlık ve toplum olarak aynılığı vurgulamaktadır. Kıyafetlerdeki benzerlikler ve başörtüsü kültürel kodları, kimliğin görünür kültürel temsillerini açıklamaktadır. Fotoğrafta (Şekil 1) yer alan kişilerin yorgun ve bitkin halleri, alelacele toparlanmış hissini veren etrafa yayılmış duran eşyalar, bekleme ve duran bir trenin varlığı nedensellik ve temas ilişkisi üzerinden olayı anlamaya yardımcı olmaktadır. Tren bir yolculuğun simgesidir. Tüm bu semboller yüzlerdeki ifadelerle birleştiği zaman bilinmeyi, belirsizliği, yorgun ve bitkin halleri, gönülden isteyerek çıkılmamış bir yolu anlatmaktadır. Bu fotoğraf bir durumu anlatmaktadır. Büyük bir resmin mikro düzeydeki bireyselleştirilmiş bir kesiti olan bu fotoğrafta göç deneyiminin duygusal ve fiziksel yorgunluğunu insani düzeye indirgeyerek görmemizi sağlamaktadır.

Şekil 2. Behiç Günalan, 1989 (Günalan, 2014, s. 32)



Kapalı bir toplum olan komünist rejimin hüküm sürdüğü Bulgaristan’dan bilgi akışının çok sınırlı olması sebebi ile, önce küçük gruplar halinde başlayan göç hareketinde sınıra ulaşanların anlattıklarını abartılı hikayeler olarak dinleyen gazeteciler yanında hiçbir kimse böyle bir kitlesel göçü

beklememekteydi. Ancak gerçeklerle karşılaşmak için çok uzun süre beklememişler ve birkaç gün içinde trenle ve kendi imkanları ile kara yolundan binlerce insan akın akın gelmeye başlamıştı (Günelan, 2025). Bu göç hareketinden bir kesitin belirgin bir biçimde görüldüğü bu fotoğrafta (Şekil 2) göçmenler tüm aidiyetlerini, anıları ve geçmişlerini yükler gibi sınırlı bir alana yükleyerek taşımaktadır. İnsanlar el arabalarını kapasitelerinin sınırlarını zorlayarak yüksek birer tepe şeklinde yükledikleri el arabalarını, bellerine bağladıkları kayışlarla çekerek ulaşımın en ilkel şekli ile taşımaya çalışmaktadırlar. Fotoğrafta görülen dizi halinde sıralanmış, her biri yüklü arabalar kolektif bir hareketi göstermesi yanında, bedensel emek ve yoksunluğa da tanıklık etmektedir. Göç edenlerin insan gücü ile ev'lerini taşımaları bir anlamda göçün zorluğuna ve şiddetine dikkat çekmektedir.

Ön planda yüklü bir arabayı beline bağlanmış bir kayışla çekmeye çalışan bir adam ve hareket eden gereğinden fazla yüklenmiş arabanın devrilmesini önlemek ve arabayı çeken kişiye gerek iterek gerekse gözetleyerek yardımcı olmaya çalışan, arabanın etrafında konumlanmış kişiler görülmektedir. Bu da kolektif bir harekette ortaya çıkmış bir dayanışmayı gözler önüne sermektedir. Onun gerisinde yine aynı şekilde çuvallar ve bohçalarla yüklenmiş duran iki araba kolektif hareketi desteklemektedir. Kayışla çekilen araba, modern toplumun makineli araçlarına alternatif olarak insan gücüne dayanan bir yük taşıma aracı olarak konumlanırken ekonomik yokluk ve zorunlu bir hareketin yol açtığı bir sonuç olarak durmaktadır. Fotoğrafta cinsiyet rollerine verilen kodlamalar güç gerektiren işlerde erkekleri ön plana çıkarırken, kadın figürler sadece duran bir araba yanında konumlanıp onu beklemektedir.

Fotoğrafın (Şekil 2) genelinde görülen taşınma hali, teknolojik ve ekonomik yoksunlukla toplu olarak bir ayrılışı ve toparlanmış eşyalarını daha güvenli bir yere aktarmak amacı ile verilen mücadeleyi simgelemektedir. Bunun yanında ön tarafta bulunan erkeğin arabayı çekmek için harcadığı güç, gövdede oluşturduğu sıkışıklığın yol açtığı baskı izi, hareket etmek ve arabayı hareket ettirmek için harcanan çabanın altında nasıl ezildiğinin hissedildiği bu noktada izleyiciye o ağırlığı hissettirmektedir.

Arabaların ve yüklerin gerek şekil gerekse düzenlenmesindeki benzerliği Şekil 2'de görülen kişiler arasındaki ortak noktaları vurgulamaktadır. Bu benzerlikler doğrudan nedensel bağlarla yoksunluğu, acele ile toparlanılmış ve çıkılmış bir yolculuğu işaret etmektedir. Arka arkaya dizilmiş arabalar tarihsel olarak bilinen göç katarlarına çağrışım yaparak toplu bir şekilde ve aynı amaçla yapılan bir hareketi simgeler. Hareket ilkel bir ulaşım şekli ile, insan gücü ile yük arabasının çekildiği bir şekli ile yapılırken, her an devrilme riski taşıyan yük, hareketin tehlike eşliğinde yapıldığını gözler önüne sermektedir. Fotoğraftaki toplumsal öğeler yanında yaşanan zorlukların gözler önüne serilmesi fotoğrafı bir toplumsal hafıza sahnesine dönüştürürken izleyicinin hak, adalet, insan onuru, göçün yarattığı yük gibi konular üzerine sorgulamasını sağlayarak geçmişi belgelemekten fazlasını başararak göç, göç etme biçimi, göçün yarattığı sonuçlar, aidiyet gibi konularla toplumsal hafızada yer etmesini sağlamaktadır.

Şekil 3. Behiç Günelan, 1989 (Günelan, 2014, s. 30)



Bulgaristan’da birçok aile apar topar “Sürgün Treni” ile gönderilmiş ve birçok aile sevdiklerinden kopararak aileler parçalanmıştı (Günalan, 2014, s. 14). Yerlerinden koparılan insanlar yeni ayak bastıkları topraklarda bir yandan acı ve hüznün diğer yandan ise umut etme ve kurtuluş duyguları ile karmaşık duygu salınımı içerisinde birbirlerine sarılarak ağlamaktadırlar. Yaşadıkları zorluklara rağmen geleceğe dair taşıdıkları umut gözlerinden okunmaktadır. Ayrılma ve kavuşma anının aynı anda yaşandığı bir anı gösteren bu fotoğraf (Şekil 3) bir dayanışma ruhunu, yaşananlar sonucunda çekilen acıların ortaklığını gözler önüne sermektedir. Tren vagonunun önünde biri daha yaşlı iki erkek sevinç gözyaşları ile birbirlerine sarılırken yanlarında bulunan kadınların yüzlerinde de bir sevinç duygusu okunmaktadır. Sonradan gelmeyi başardığı belli olan erkek ile yaşlı adamın sarılması ile tren istasyonu sadece ayrılığı değil kavuşmayı da simgelemektedir. Arka plandaki trenin camlarından tıka basa doldurulmuş eşyalar göze çarpmaktadır.

Bedensel yakınlık veya uzaklığın bir göstergesi olan jestlerden yola çıkarak bu fotoğrafta (Şekil 3) bir yakınlığın varlığını görmek mümkündür. Tren içindeki eşyaların tıka basa oluşu sıradan bir yolculuktan öte bunun bir taşınmayı, yer değiştirmeyi çağrıştırmaktadır. Gözyaşları, sevinç veya tam olarak sevinememe gibi yarım bir tebessüm ile kareyi dolduran insanların bu duyguları farklı duyguların bir arada yaşandığı bir ortamı göstermektedir. Bir arada dairesel bir şekilde durmakta olan insanlar, kopmuş olan bağları yeniden kurar gibidirler. Yüzler, jestler ve giyim tarzları toplumsal veya ailesel olarak yakın bağları ve benzerliği göstermektedir. Bir kavuşma anını gösteren bu fotoğrafta arka planda duran tren gidişi anlatan bir simge olarak yaşanan mutluluğun kırılma anını simgelemektedir.

Barthes’ın fotoğrafın kültürel bağlamda sunduğu kodların okunmasını sağlayan bakış açısı ile okunduğunda Şekil 3, bir tren istasyonunun ayrılık ve kavuşmayı kodlamasını ve yüz ifadeleri ve hareketlerdeki evrensel duyguların hissedilmesini sağlamaktadır. Sarılmanın ve yaşanan sevincin izleyiciye aktardığı duygu birbirini çok yakından tanıyan ve belki de uzun zamandır birbirini görmeyen veya geleceğinden umut kesilen bir kişinin geliş ile yaşanan sevinci aktarmaktadır. Genç erkeğin yaşlı erkeği sarışındaki güç adeta izleyici tarafından hissedilmektedir. Bu hareket ben buradayım ve sizinle güçlüyüm duygusu aktarırken izleyiciyi karenin içine çekmektedir. Böylece göç sadece ayrılıkların değil kavuşmaların da yaşandığı bir deneyim olarak göçün yaşattığı travmaların yanında mutluluk ve sevinçlerin varlığı ile şekillenen göç anlatısını zenginleştirerek toplumsal hafızaya aktarılmaktadır.

Şekil 4. Behiç Günalan, 1989 (Ertuğ, 2025)



1989 göçünün birinci elden tanığı olarak Behiç Günalan (2014) tren garına varan tıka basa dolu “Utaç Treni”nin pencerelerinden, farklı duygu durumları yaşadıkları yüzlerinden okunan insanların dışarıya taşıdıklarını anlatırken “*tanıştıklarımın, konuştuklarımın, fotoğrafladıklarımın her biri, hüznü ve buruk bir hikâyenin başkahramanlarıydı*” demektedir (Günalan, 2014, s. 5). Bu fotoğrafta (Şekil 4) tren içerisinden meraklı gözlerle dışarıya uzanan çocuklar ne olduğunu anlamaya ve anlamlandırmaya çalışmaktadır. 30 yıl sonra tekrar bir araya gelen bu çocuklardan Taner Bilaloğlu Türkiye’ye ayak

bastıkları anı yani Türk bayrağını ilk gördüğü anı asla unutmadığını anlatmıştır. Diğer çocuk olan Beyhan Mandıracı ise bu fotoğrafı çocuklarına miras bırakacağını söylemiştir (Ekizler, 2019). Günalan'ın bahsettiği tıka basa doldurulmuş tren vagonlarını gösteren bu karede yetişkinler ve çocuklar dar pencereden dışarıya, yeni hayatlarını kuracakları yeni ülke topraklarına bir an önce uzanmak ve varmak ister gibi heyecanla fakat yorgun ve bitkin olarak uzanmaktadır. Çocuklar ileriye bakarken izleyiciyi de ilerde ne gördükleri konusunda merakla sürüklemektedirler. İleriye bakan çocukların dışında kalan üçüncü çocuk ise dışarıdaki kadına bakmaktadır. Pencerede duran farklı yaş gruplarındaki insanlar gerek bedenlerinin bir bölümü ile gerekse bakışları ile yarı açık pencereden dışarıya doğru akmaya çalışmaktadırlar.

Burada trenin varlığı yanında karede görünen insanların yüzlerindeki yorgunluk ve umutsuzluk hissi bunun bir kavuşmadan çok bir ayrılığı simgelediğini düşündürmektedir. Bu kalabalık bir göç hissini izleyiciye vermektedir. Aşağıda duran kadına uzanmaya çalışan trendeki kadının eli, dışarıda duran kadının yukarıdan uzanan ellere temas edemese de 'yanınızdayım' der gibi içeride olanlara destek verircesine uzanması izleyiciyi fotoğrafın içine çekmektedir. Bakışlarında bir tanıdık görmüş gibi sevinen birisinin bakışlarını yakalamak mümkün olmadığı gibi, iki kadın arasında herhangi bir bağ da hissedilmemektedir. Ama buna rağmen aşağıya doğru uzanan el bir yardım çığılığı gibi olabilirken bir yandan da aynı acıları deneyimlemiş insanları birbirine bağlayan bağları sembolleştirmektedir. İçerdeki kadınlar dışarıda olana, daha güvenli olduğuna inandığı bir alana ulaşmak ister gibi ellerini uzatmaktadırlar. Farklı kuşaklar için bu sahne kendi hikayelerine eklemlenen farklı bir bireysel hikayeyi oluşturmaktadır. Fotoğraf sadece bir belge olarak değil, tanıklığın anlatsal gücünü de kurmaktadır. Bu anlatsal güç farklı sergilerde ve basılı medyada tekrarlandıkça bireysel acıyı kamusal hatırlama alanına taşıyarak toplumsal hafızanın birer anlatsısına dönüşmektedir.

Şekil 5. Behiç Günalan, 1989 (Günalan, 2014, s. 62)



Göç sadece yetişkinlerin deneyimlediği bir olay değildir. Çocuklar için göç etme eylemi çok daha karmaşık ve anlamlandırmakta güçlük yaşadıkları bir durumdur. Onlar için dünya bir oyun yeridir ve

tüm hayal dünyaları bu oyunlar etrafında şekillenmektedir. 1989 göçü sırasında Günalan'ın kadrajına yansıyan çocuklar da bu durumu tasdik edercesine “*kendi masum dünyalarının hayallerini kurup oyunlar oynuyorlardı*”. Bu fotoğraflardan Günalan'ı en çok etkileyen karelerden birisi olduğunu belirttiği oyuncak bebeğini tarayan ve yıllarca nerede ve ne durumda olmadığını bilmediği bir kız çocuğu onu gözyaşlarına boğmuştu (Günalan, 2014, s. 62). O dönemde deneyimlenmiş olan bu göç travmasının içinde çocuksu masumiyeti ile bebeğinin saçını tarayan Aynur Yavuzkan ve yıllarca sakladığı bebeği ile Günalan yıllar sonra bir araya gelmişti (Günalan, 2025). Göçmenlerin taşıdığı bu nesnelere geçmiş ve şimdi arasında bir bağ kurarak hatırlamayı somutlaştıran birer hafıza nesnelere ve onları geçmişin deneyimleri ile bağlamaktadır.

Bu karede (Şekil 5) trenin önünde etrafa yayılmış eşyalar arasında duran valizin üzerinde bir kız çocuğu oturarak bebeğinin saçını taramaktadır. Göçü travmatik hale getiren etrafa yayılmış eşyalar arasında tüm masumiyeti ile o ortamdan koparılmış ve başka bir dünyaya aitmiş gibi oturmakta olan kız çocuğu için çevresindeki erişkin dünyasında ne olup bittiği önemsiz gibidir. O yaşanan travmatik göç olayının dışında kalarak artık taşınabilen evinden arda kalan eşya yığınları içerisinde kendi rutin düzenini devam ettirme çabası sergilemektedir. Arka planda bir tren durmaktadır.

Peirce açısından Şekil 5'e baktığımız zaman hem ikon hem simge olan çocuğa benzeyen bebeği fotoğraf karesinin merkezinde yer almaktadır. Bebek onun aidiyetini sürdürmek için bir simge gibidir. O bebeğine bakım yaparak göç olayının yarattığı travmayı reddeden bir yerde konumlanmakta ve bebeğinin bundan alacağı yaraları silmek istercesine ona sevgi ve şefkat göstermektedir. Diğer yandan arka planda duran tren, valiz ve eşyalar bir yolculuğu, gidişi veya dönüşü anlatmaktadır. Durmakta olan her şey geçici bir bekleme anını yansıtırken o bu anı bir sonraki adım için hazırlanarak değerlendirmektedir.

Barthes'ın bakış açısından ise trenin ve valizlerin varlığı bir yer değiştirme, yolculuk ve göçün tanıdık nesnelere oluşturulmaktadır. Bebeğin konumlanması ile donuk bakışı, onu tarayıp bakımını sağlayan çocuğun yok saydığı etrafta yaşananları anlamak ister gibidir. Çocuğun sevgi ve şefkat ile bebeğinin saçını tararken etrafta ne yaşandığına karşı takındığı umarsız haline karşılık bebeğin çevrede olanlardan rahatsız olduğu hissini veren cansız bakışı birbiri ile çelişirken izleyiciyi karenin içine çekmektedir. Geçmişte yaşanan bu olayın çocuğun bireysel hafızasında yer ettiğini, oyuncağını erişkin bir birey olmasına rağmen yıllarca taşımış olmasından anlamak mümkündür.

Behiç Günalan'ın 1989 göçüne dair fotoğrafları yaşanan acıların duygusal ve insani boyutlarını başarılı bir şekilde yansıtmaktadır. Bu fotoğraflardaki tekil yüzler fotoğrafların sıraya dizilmesi yolu ile bir olay üzerinde genel bir okuma sağlamaktadır. Gerek genel çekimlerde göçün büyüklüğünü gözler önüne seren gerekse daha bireysel boyutta yaşanan travmanın bireysel hikayelerini bu fotoğraflarda görmek mümkündür. Fotoğraflarda tekrar eden tren, valiz, bohça, pencere gibi nesnelere ortak bir çerçeve kurmaktadır. Bu fotoğraflarda yer alan her hikaye deneyimlenmiş olan göçün genel anlatısını oluşturan bireysel hikayelerdir. Böylece toplumsal olarak yaşanmış bir travmanın hikayesi yazılmaktadır.

## 7. Sonuç

1989 yılında gerçekleşen Bulgaristan zorunlu göçü Türkiye'nin yakın tarihine damgasını vurmuş önemli bir tarihsel olaydır. Bu olay Bulgaristan Türklerinin kimlikleri ve aidiyet duygularının yanında sosyal ilişkilerini de yeniden tanımlamalarını gerektiren bir süreç olmuştur. Göç sürecini izlemekle görevlendirilen gazeteciler, tarihsel olayı kayda geçirirken aynı zamanda kurdukları anlatısal çerçeve aracılığıyla göç deneyiminin duygusal ve toplumsal anlamını görünür kılmış, böylece bu deneyimin sonraki kuşaklara aktarılmasına katkıda bulunmuşlardır. Dolayısıyla bu fotoğraflar sadece belge olarak işlev görmeyip hafızayı da harekete geçirerek bireysel olarak yaşanmış farklı hikayelerden toplumsal bir hikaye ve toplumsal bir anlatı kurmuşlardır.

Bu bağlamda fotoğraf, resmi tarihin sessiz kaldığı veya anlatımda eksik bıraktığı boşlukları tamamlayan etkin bir ortam olarak konumlanmaktadır. Fotoğrafın belgeleyici niteliği dünyada yaşanmış olan birçok önemli olayın sadece yazılı belgelerle sınırlı kalmayıp görsel olarak da bugüne aktarılmasını, gerçekliğin yeniden üretilerek gelecekte hatırlanmasını sağlamaktadır. Fotoğraf geçmişte yaşananları şimdiye tekrar hatırlamaya fayda sağlarken sadece unutmayı engellemekle kalmayıp geçmişin nasıl hatırlanacağını kodlamaktadır. Tanıklık kavramı özellikle travmatik toplumsal olayların kayıt altına

alınmasında, bu olayların aktarımı anlamında önem arz etmektedir. Bu imgeler farklı mecralarda dolaşıma girerek geçmişini yeniden kurarken toplumsal olayları dile getirip travmatik olaylara tanıklık işlevi görerek toplumsal hafızayı canlı tutmaktadır. Bu sebeple sonraki nesiller için unutmayı engelleyen, geçmiş ile bağ kurarak toplumsal duyarlılığı tetikleyen bir görev üstlenmektedir. Fotoğrafın bir hafıza nesnesine dönüşmesi, yalnızca belge niteliğinden değil, aynı zamanda duygusal etkisi ve geçmişin psikolojik boyutlarını yeniden hatırlatabilen görsel aktarım gücünden kaynaklanmaktadır. Bu özellikle travmatik olayların veya acıların hatırlanmasında etkin bir şekilde belirgin hale gelmektedir. Bu durumda olaya tanıklık eden fotoğrafçı sadece pasif bir gözlemci değil aynı zamanda tarih yazımına aktif olarak katılan bir belgeleyici konumundadır.

Bu çalışma, Behiç Günalan'ın 1989 yılında Bulgaristan'dan göç etmek zorunda bırakılan Türklere ait fotoğrafları üzerinden, fotoğrafın bir belge olarak tanıklık gücünü ve toplumsal hafızanın oluşumundaki rolünü ele almaktadır. Bu bağlamda, göçü görünür kılan belirli göstergelerin hafızanın kurulmasına nasıl katkı sağladığı tartışılmaktadır. Avrupa tarihinin yüz kızartıcı sayfalarından biri olan 1989 zorunlu göçüne tanıklık eden Behiç Günalan'ın fotoğrafları, geçmişte yaşanmış olan acıların birer kaydı olmalarının yanı sıra, aynı zamanda göç sonrası kuşakların toplumsal kimliklerini şekillendiren sözlü anlatıları anlamaya, geçmişini sorgulamaya ve yeniden düşünmeye imkan veren kalıcı görsel kaynaklardır. Bu yönleriyle, görsel hafıza nesnelere olarak toplumsal hafızanın oluşumunda da önemli bir rol oynamaktadırlar. Fotoğrafın tanıklığı, haksızlığa uğramış olanların, acıların ve yas durumlarının sesi olurken izleyiciyi de tanıklık etmeye ve resmi anlatıların eksik bıraktıklarını alternatif görsel bir arşiv sunarak unutmamaya davet etmektedir. Fotoğraflar izleyiciyi soru sormaya ve düşünmeye teşvik ederek hatırlama sürecinin katılımcısı konumuna getirmektedir. Dolayısıyla bu fotoğraflar görsel tanıklığın toplumsal hafızayı şekillendirme kapasitesini gösteren örnekler olarak önemlidir.

Bu çalışmada, fotoğrafın yalnızca bir belge değil, aynı zamanda gerçekliği temsil eden, hafıza kuran ve olayların nasıl hatırlanacağını etkileyen bir anlatı aracı olduğu ele alınmıştır. Seçilen örnekler ise Barthes'ın studium ve punctum yaklaşımı ile Peirce'ün ikon, indeks ve sembol sınıflandırması çerçevesinde incelenmiştir. Beş fotoğraf üzerinden yürütülen çözümlemede, zorunlu göçün yol açtığı kitlesel hareketliliği görünür kılmak amacıyla geniş açı görüntülere yer verilmiştir. Buna ek olarak, duygulanımsal aktarımı daha belirgin biçimde taşıyan bireysel fotoğraflar da örneklem kapsamına alınarak analiz edilmiştir. Bu bağlamda, Günalan'ın sınır kapılarındaki bekleyişlerden göçmenlerin yaşamış olduğu endişe ve umuda kadar geniş bir yelpazede göç deneyimini yansıtan fotoğrafları bu göçün anlatılarını destekleyen, göç hafızasını kuran ve bu tanıklığı yaşamamış olan nesillere net bir anlatımla aktaran tarihsel önemi olan imgelerdir.

Bulgaristan bağlamında 1989 zorunlu göçü, Türklere yönelik ilk ve tek kitlesel yerinden edilme olmamıştır. Balkan Savaşları ve sonrasındaki dönemlerde de geniş ölçekli zorunlu göç ve şiddet pratikleri yaşanmıştır. Ancak o dönem göçlere ilişkin görsel belgelemenin sınırlı oluşu, bu olayların kamusal hafızada somut kanıtlara dayalı biçimde dolaşıma girmesini zorlaştırmıştır. Bunun sonucu olarak da tarihsel ve toplumsal anlatılar üzerinde uzlaşmayı güçleştirmiştir. Görsel kanıtın yokluğu hem ulusal hem uluslararası düzeyde inkar, itiraz ve rakamların tartışılabilir hale getirilmesi için daha elverişli bir zemin yaratabilmektedir. Buna karşılık 1989 göçü, fotoğrafın tanıklık ve kanıt üretme kapasitesi sayesinde farklı bir görünürlük düzeyine ulaşmıştır. Bu nedenle belge olarak fotoğraf inkar alanını daraltan, anlatıyı küreselleştiren ve kamusal vicdanı harekete geçiren bir görsel kanıt işlevi görür. 1989'u tarihsel ve toplumsal tartışmalarda daha kapanmaz kılan unsur, fotoğrafın tanıklığıyla oluşan güçlü kanıtsallıktır. Teknolojik yetersizlikler ve gazetelerin arşivlerinin çok düzenli olmaması gibi nedenlerle o dönemi anlatan fotoğrafların kısıtlı bir miktarda günümüze ulaşması, Behiç Günalan'ın arşivini bu zorunlu göçün kolektif anısının kurulması ve korunmasında önemli bir yerde konumlandırmaktadır. Bu fotoğraflar zorunlu göçün belgeleri olmalarının ötesinde yaşanan zorluklar karşısındaki yas, acı, direnç ve umut gibi temaları da net bir şekilde görünür kılmaktadır.

Sonuç olarak, bu tür belge fotoğraflarının arşivsel olarak korunması, günümüzde giderek artan zorunlu göçler üzerine yapılacak akademik çalışmalara ve tarih yazımına katkı sunmasının yanı sıra, toplumsal hafızanın canlı tutulması açısından da büyük önem taşımaktadır. Tarihte fotoğrafın belge ve tanıklık niteliği büyük ölçüde tartışmasız kabul edilmiştir. Ancak günümüzde dijital müdahale, manipülasyon ve yapay zeka destekli görüntü üretiminin giderek daha ikna edici hale gelmesi, fotoğrafın kanıt değeri ile tanıklık kapasitesinin gelecekte daha yoğun biçimde sorgulanmasına yol açabilecektir.

Bu nedenle, güncel ve geleceğe dönük görüntülerin gerçeklik iddiası daha kırılgan hale gelmektedir. Bu dönüşüm ve olası sonuçları çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır, ancak ayrı bir araştırma konusu olarak kapsamlı biçimde ele alınması mümkündür.

## Kaynakça

### Basılı Yayınlar

- Ak, S. A. (2001). *Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı (1923-1960)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Akarçay, G. Ö. (2023). 1970'li Yıllar Türkiye'sinde Fotoğraf. *Medeniyet Sanat Dergisi*, 9(1), 133-150.
- Akyüz, R. (2019). Photography in Turkey. *Dutch Culture: Center for International Cooperation*, 4-31.
- Aslan, L. (2022). 21. Yüzyıl Sanatında Göç Estetiği. *Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 12, 35-46.
- Assmann, J. (2018). *Kültürel Bellek*. (Çev. Ayşe Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barthes, R. (2011). *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. (Çev. Reha Akçakaya). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.
- Becker, H. S. (1974). Photography and Sociology. *Studies in Visual Communication*, 1(1), 3-26.  
<https://repository.upenn.edu/svc/vol1/iss1/3> adresinden 25 Haziran 2025 tarihinde alındı.
- Berger, J., & Mohr, J. (2007). *Anlatmanın Başka Bir Biçimi*. (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Boyboy, S. (2015). Asimilasyon ve Göç: Tarihsel Boyutuyla Bulgaristan'dan 1989 Göçü. In S. Boyboy (Ed.), *25. Yılında Bulgaristan'dan 1989 Göçü* (ss. 29-37). Bursa: Nilüfer Belediyesi Yayınları.
- Bölük, G. (2014). *Fotoğrafın Serüveni*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Buçan, N. (2020). *Post Belgesel Fotoğraf: Belgesel Fotoğrafın Değişen Sınırları*. İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.
- Chambers, I. (2019). *Göç, Kültür, Kimlik* (Çev. İsmail Türkmen & Mehmet Beşikçi). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Clarke, G. (2017). *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf*. (Çev. Maide Meltem Aydemir). İstanbul: Hayalprest Yayınevi.
- Çizgen, E. (1991). *Türkiye'de Fotoğraf*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dayıoğlu, A. (2005). *Toplama Kampından Meclise Bulgaristan'da Türk ve Müslüman Azınlığı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Deniz, T. (2014, Nisan). Uluslararası Göç Sorunu Perspektifinde Türkiye. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 181(181), 175-204.
- Drücke, R., Klaus, E., & Moser, A. (2021). Spaces of identity in the context of media images and artistic representations of refugees and migration in Austria. *European Journal of Cultural Studies*, 24(1), 160-183.
- Felman, S. (2013). The Return of the Voice: Claude Lanzmann's Shoah. In S. Felman, & D. Laub (Eds.), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, (ss. 204-283). New York: Routledge.
- Girgin, F. (2017). Sanatta Göç Teması. *International Journal of Social and Humanities Sciences (IJSHS)*, 1(1), 54-75.
- Halbwachs, M. (2023). *Kolektif Bellek*. (Çev. Zuhale Karagöz). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Iştın, D. S., & Çalışkan, S. (2023). Bireysel ve Toplumsal Hafıza Bağlamında Fotoğraf: Gülsün Karamustafa'nın Sahne ve Güllerim Tahayyüllerim Adlı Eserlerine Bir Bakış. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 9(1), 66-75.

- Khalifa, A. A., & Nour, Z. (2023). Contemporary Visual Arts Dealing with the Phenomenon of Migration and their Role in Raising up Refugees' Issues. *Journal of Art, Design and Music*, 2(2), 81-90.
- Kurtoğlu, S., & Çeken, B. (2023). Göç Olgusunun Çağdaş Sanat Yapıtlarına Yansımaları. *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 8(2), 98–113.
- Oral, M. (2011). *Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği*. (Eds. Hürü Kaya & Hüseyin Yılmaz). İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.
- Özendes, E. (2016). *Türkiye'de Fotoğrafa Modern ve Çağdaş Yaklaşımlar*. İstanbul: YEM Yayın.
- Parla, A. (2023). *Kırılğan Umut: Türkiye'de Göç ve Aidiyetin Sınırları* (Çev. Yunus Çetin). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Peirce, C. S. (2011). *Philosophical Writings of Peirce*. (Ed. J. Buchler). New York: Dover Publications.
- Perruchoud, R., & Redpath-Cross, J. (2009). *Göç Terimleri Sözlüğü*. Cenevre: IOM Yayınları.
- Read, H. (2020). *Modern Sanatın Felsefesi*. (Çev. Elif Kök & Hazal Orgun). İstanbul: Hayalprest Yayınevi.
- Roberts, P. (2015). *Alfred Stieglitz and Camera Work*. Köln: Taschen GmbH.
- Saltık, R., & Öztürk, F. E. (2023, Ekim). Göçmen Belleğinin Dijital Mekanı: “DiasporaTürk”. *Mediaj*, 6(2), 251-279.
- Sayın, H. (2020). *Uluslararası Göç ve Uluslararası Güvenlik*. Ankara: Berikan Yayınevi.
- Sontag, S. (2004). *Başkalarının Acısına Bakmak* (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sontag, S. (2011). *Fotoğraf Üzerine* (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Şıvgın, Z. M. (2023, Haziran). Dijital Çağda İkonik Fotoğraf ve Toplumsal Hafıza İlişkisi Üzerine Bir Değerlendirme. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, (38), 84-110.
- Uysal, E. C. (2022, Haziran). Toplumsal belgecilik ile çağdaş sanatın kesişmesi bağlamında Susan Meiselas ve “Tarihi Yeniden Çerçevelemek” çalışması. *Yıldız Journal of Art and Design*, 9(1), 22-37.
- Ulubatlı, D. (2024). Nesillerarası Aktarılan Travmanın Kıbrıs Sanatındaki Yansımaları. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, (29), 94-113.
- Vassallo, J. (2014, Summer). Documentary Photography and Preservation, or The Problem of Truth and Beauty. *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*, 11(1), 15-33.
- Yıldız, İ. E. (2020). Postmodernizm Kavramı Üzerine. In Rıfat Şahiner (Ed.) *Çağdaş Sanatta Postmodernizm, Neo-Avanguardizm ve Sinizm* (ss. 19-32). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yurdalan, Ö. (2012). *Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

### Web Sayfaları

- CQS-Redaktion. (2022, Temmuz 8). We are from here. *Turkish-German Life 1990. Photographies by Ergun Çağatay – Museum of European Cultures*. 2 Eylül 2025 tarihinde Deeds.News: <https://deeds.news/2022/07/we-are-from-here-turkish-german-life-1990-photographies-by-ergun-cagatay-museum-of-european-cultures-until-07-02-2023> adresinden alındı
- DEPO. (2017). NarPhotos – Mekân: Suriyeli Mültecilerin Hikâyeleri. 10 Eylül 2025 tarihinde DEPO: <https://www.depoistanbul.net/event/narphotos-mekan-suriyeli-multecilerin-hikayeleri> adresinden alındı

- Ekizler, T. (2019, Aralık 13). *Bulgaristan'dan göçün sembol yüzleri 30 yıl sonra buluştu*. Ekim 2025 tarihinde Anadolu Ajansı: <https://www.aa.com.tr/tr/yasam/bulgaristandan-gocun-sembol-yuzleri-30-yil-sonra-bulustu/1672620> adresinden alındı
- Gezgin, A. Ö. (1995, Aralık). Cumhuriyetten Günümüze Fotografi 1923-1995. 10 Eylül 2025 tarihinde Ahmet Öner Gezgin: <https://www.ahmetonergezgin.com.tr/cumhuriyetten-gunumuze-fotografi-1923-1995/> adresinden alındı
- Kamusella, T. (2018, Eylül 7). Bulgaria: an unlikely personality cult. 14 Ekim 2024 tarihinde New Eastern Europe: <https://neweasterneurope.eu/2018/09/07/bulgaria-unlikely-personality-cult/> adresinden alındı
- Martino, F. (2009, Kasım 4). The "big excursion" of Bulgarian Turks. 17 Ekim 2024 tarihinde Osservatorio Balcani e Caucaso Transeuropa: <https://www.balcanicaucaso.org/eng/Areas/Bulgaria/The-big-excursion-of-Bulgarian-Turks-46489> adresinden alındı
- Popov, J. (2012, Ocak 26). Bulgaria, Turks and the politics of apology. Ekim 2025 tarihinde Aljazeera: <https://www.aljazeera.com/opinions/2012/1/26/bulgaria-turks-and-the-politics-of-apology> adresinden alındı
- Sevi, S. (2024, Nisan 27). Almanya'ya Türk 'gettoları'nı tanıtan fotoğrafçı: Mehmet Ünal, 50 yıllık festivalde. Eylül 2025 tarihinde Velev: <https://velev.news/fotograf/almanya-turk-gettolarini-tanitan-fotografci-mehmet-unal-50-yillik-festivalde/> adresinden alındı
- Truth in Photography. (2021). After Conflict: Afgan Refugees in Turkey. 10 Eylül 2025 tarihinde Truth in Photography: <https://www.truthinphotography.org/after-conflict.html> adresinden alındı
- Vurgun, D. (2024, Mayıs 29). Zorunlu göçün tanıklarından gazeteci Behiç Günalan o günleri anlattı. Ekim 2025 tarihinde Anadolu Ajansı: <https://www.aa.com.tr/tr/dunya/bulgaristandan-ana-vatana-gocun-taniklarindan-gazeteci-behic-gunalan-o-gunleri-anlatti/3233621> adresinden alındı
- Wade, A. (2012, Mart 21). Documenting 'Re-Migration' in Istanbul. Eylül 2025 tarihinde polis: <https://www.thepolisblog.org/2012/03/documenting-re-migration-in-istanbul.html> adresinden alındı

### **Fotoğraflar**

- Günalan, B. (2014). Göçün Orta Yeri Hüzün. (D. Y. Karakaş, & S. T. Yurteser, Dü) Bursa: Bursa Göç Tarihi Müzesi.
- Ertuğ, T. (2025, Nisan 14). Behiç Günalan: Göçün Orta Yeri Hüzün. Ekim 2025 tarihinde Arthenos: <https://www.arthenos.com/behic-gunalan-gocun-orta-yeri-huzun/> adresinden alındı

### **Röportaj**

- Günalan, B. (2025, Eylül 10). Behiç Günalan ile 1989 Bulgaristan Göçü Üzerine Röportaj, Tijen Özerdağ tarafından 10 Eylül 2025 tarihinde gerçekleştirilmiştir.