

**FOTOĞRAF VE BELLEK İLİŐKİŐİ:  
GÖRSEL TEMSİLLERİN YENİDEN ÜRETİMİ**

**Serenay ANIK GÖK**

**(Yüksek Lisans Tezi)**

**Eskişehir, 2021**

**FOTOĞRAF VE BELLEK İLİŐKİŐİ:  
GÖRSEL TEMSİLLERİN YENİDEN ÜRETİMİ**

**Serenay ANIK GÖK**

**T.C.**

**Eskişehir Osmangazi Üniversitesi**

**Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Eskişehir, 2021**

T C  
ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Serenay Anık Gök tarafından hazırlanan “Fotoğraf ve Bellek İlişkisi: Görsel Temsillerin Yeniden Üretimi” başlıklı bu çalışma 22.06.2021 tarihinde Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Anasanat Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan ... ..

Doç. Dr. Şirin Şengel

Üye ... ..

Doç. Dr. Gülbin Ozdamar Akarçay  
(Danışman)

Üye ... ..

Doç. Dr. Tuğba Taş

ONAY

.../ .../ 20...

Prof Dr. Mesut ERŞAN

Enstitü Müdürü

05/07/2021

## ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

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

**SERENAY ANIK GÖK**

## ÖZET

### FOTOĞRAF VE BELLEK İLİŞKİSİ: GÖRSEL TEMSİLLERİN YENİDEN ÜRETİMİ

**ANIK GÖK, Serenay**

**Yüksek Lisans-2021**

**Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı**

**Danışman:** Doç. Dr. Gülbin ÖZDAMAR AKARÇAY

Bu çalışmada aile fotoğraflarının sosyal medyada paylaşılmasıyla oluşan fotoğraflık temsiller, göç ve bellek bağlamında incelenmiştir. Yeni medyanın göçmen aile fotoğraflarındaki temsil göstergelerinin aktarımındaki etkisinin incelenmesinin amaçlandığı bu çalışmanın problemini ailenin ve göçün fotoğraflık temsillerinin neler olduğu ve bu temsillerin günümüzde hangi mecralarda yeniden üretildiği oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini Diaspora Türk Twitter hesabı oluşturmaktadır. Bu bağlamda, topluluğun Twitter hesabından seçilen beş gönderi ve bu gönderide bulunan fotoğraf ve hikâyeler analiz edilmiştir. Bu gönderiler, amaçlı örneklem türü olan ölçüt örnekleme yöntemine göre belirlenen sınırlılıklar çerçevesinde seçilmiştir. Gönderilere gelen yorum ve alıntı tweetler ise veri çeşitliliği sağlaması için analizde kullanılmıştır.

Araştırmada kullanılan verilerin analizinde, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan Foto-Tematik Analiz kullanılmıştır. Bu yöntem doğrultusunda, analiz edilmek üzere seçilen fotoğraflarda kodlamalar yapılmış, daha sonra bu kodlamalardan aile temsili, mekân ve görünüm olmak üzere üç ana tema oluşturulmuştur. Yapılan analizler doğrultusunda üç temel sonuca ulaşılmıştır. Sosyal medya aracılığıyla dijital arşivlerin oluşması bu sonuçların ilkini oluştururken, fotoğrafların sosyal medyada paylaşılmasıyla kuşaklar arası bellek aktarımının gerçekleşmesi ikincisini; bireysel ve toplumsal belleğin yeniden inşa

edildiği bu platformlarda paylaşılan fotoğrafların geçmişte ve şimdide yeni temsiller üretmesi ise ulaşılan üçüncü sonucu oluşturmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Bellek, Temsil, Aile Fotoğrafları, Göç, Sosyal Medya, Twitter, Diaspora Türk

## **ABSTRACT**

### **RELATIONSHIP BETWEEN PHOTOGRAPHY AND MEMORY: REPRODUCTION OF VISUAL REPRESENTATIONS**

**ANIK GÖK, Serenay**

**Master's Degree-2021**

**Department of Art and Design**

**Supervisor:** Assoc. Prof. Dr. Gülbin ÖZDAMAR AKARÇAY

In this study, photographic representations formed by sharing family photos on social media are examined in the context of migration and memory. This study aims to examine the effect of new media on the transfer of representation indicators in immigrant family photos. The problem of this study is what the photographic representations of the family and migration are and in which media these representations are reproduced today. The sample of the study is made up of the Diaspora Türk Twitter account. In this context, five posts selected from the community's Twitter account and the photos and stories in the aforementioned posts were analyzed. These posts were selected within the limits determined according to the criterion sampling method, which is the purposive sampling type. The comments and quote tweets sent to the posts were used in the analysis to provide data diversity.

Photo-Thematic Analysis, one of the qualitative research methods, was used in the analysis of the data used in the research. In line with this method, the photographs selected for analysis were encoded, and then three main themes were created from these encodings: family representation, location and appearance. Three basic conclusions have been reached in line with the analyses made. The creation of digital archives through social media is the first of the conclusions. The transfer of memory between generations by sharing photos on social media is the second. The third conclusion reached is that the photographs shared on these platforms where individual and social memory are reconstructed, produce new representations in the past and present.

**Key Words:** Memory, Representation, Family Photographs, Immigration, Social Media, Twitter, Diaspora Türk



## İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iv
TABLOLAR LİSTESİ.....	x
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	x
EKLER LİSTESİ.....	x
KISALTMALAR LİSTESİ.....	x
GÖRSELLER LİSTESİ.....	xi
ÖNSÖZ.....	xiii
GİRİŞ.....	1
Problem.....	2
Amaç.....	3
Önem.....	4
Kapsam ve Sınırlılık.....	5
İlgili Çalışmalar.....	6

## 1. BÖLÜM

### FOTOĞRAF VE BELLEK

1.1. FOTOĞRAF VE TOPLUMSAL BELLEK.....	8
1.1.1. Bellek.....	10
1.1.1.1. Bireysel Bellek.....	15
1.1.1.2. Toplumsal/Kolektif Bellek.....	17
1.1.1.3. Kültürel Bellek.....	21
1.1.2. Bir Hatırlatma/Hatırlama Aracı Olarak Fotoğraf.....	23
1.1.3. Toplumsal Belleğin İnşasında Arşivlerin Yeri.....	28
1.2. VERNAKULAR FOTOĞRAF VE TOPLUMSAL BELLEK.....	30

1.2.1. Bir Vernakular Fotoğraf Olarak Aile Fotoğrafları.....	36
1.2.2. Vernakular Bir Temsil Olarak Göç Fotoğraflarının Toplumsal Bellekteki Yeri.....	41
1.2.2.1. Göçmen Ailelerin Fotoğraflarla Kendi Belleğini İnşa Etmesi.....	43
1.2.2.2. Göç Fotoğraflarının Yeniden Sunumu.....	46

## **2. BÖLÜM**

### **FOTOĞRAFIN DİJİTALLEŞMESİ VE YENİ MEDYADA SUNUMU**

2.1. YENİ MEDYANIN ÖZELLİKLERİ.....	52
2.1.1. Sosyal Medya.....	55
2.1.1.1. Facebook.....	64
2.1.1.2. Instagram.....	66
2.1.1.3. Twitter.....	68
2.2. FOTOĞRAFIN DİJİTALLEŞMESİ VE YENİ MEDYA ARACILIĞIYLA TEMSİLİ.....	73
2.3. BELLEĞİN SOSYAL MEDYADA GÖRSEL TEMSİLİ OLARAK FOTOĞRAFLAR.....	85

## **3. BÖLÜM**

### **BULGULAR VE YORUMLAR**

3.1. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....	91
3.1.1. Veri Toplama Aracı.....	94
3.1.2. Verilerin Toplanması.....	95
3.2. BULGULAR.....	97
3.2.1. Diaspora Türk: Sanal Dünyanın Bellek Üreticisi.....	98

3.2.2. Diaspora Türk Twitter Hesabındaki Fotoğrafik Temsillere İlişkin Bulgular.....	102
3.2.3. Diaspora Türk Twitter Hesabındaki Aile Fotoğraflarının Temsiline ve Fotoğrafların Metin ile İlişkinine İlişkin Bulgular.....	112
3.2.3.1. Kalabalık Aile: Gerçeğe Eklenen Suret.....	116
3.2.3.1.1. Aile Temsili.....	118
3.2.3.1.2. Mekân.....	121
3.2.3.1.3. Görünüm.....	121
3.2.3.2. Vitrindeki Yaşamlar.....	124
3.2.3.2.1. Aile Temsili.....	125
3.2.3.2.2. Mekân.....	129
3.2.3.2.3. Görünüm.....	130
3.2.3.3. Eksik Kalan Fotoğraflar.....	132
3.2.3.3.1. Aile Temsili.....	137
3.2.3.3.2. Mekân.....	140
3.2.3.3.3. Görünüm.....	142
3.2.3.4. Göçmenliğin Stüdyodaki İnşası: Dönüşten Önce Son Fotoğraf.....	143
3.2.3.4.1. Aile Temsili.....	146
3.2.3.4.2. Mekân.....	148
3.2.3.4.3. Görünüm.....	149
3.2.3.5. Göçmen Aile Evi: Evdeki Fotoğraf Köşesi.....	150
3.2.3.5.1. Aile Temsili.....	156
3.2.3.5.2. Mekân.....	158
3.2.3.5.3. Görünüm.....	160
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	163

KAYNAKÇA.....	170
GÖRSEL KAYNAKÇASI.....	183
EKLER.....	185

## TABLÖLAR LİSTESİ

<b>Tablo 1:</b> Tematik Analiz Yöntemi Uygulama Aşamaları.....	92
<b>Tablo 2:</b> Diaspora Türk Twitter Hesabında Paylaşılan Hikâyenin ve Fotoğrafın Aynı Kişiyeye/Aileye Ait Olduğu Gönderi Sayıları.....	96
<b>Tablo 3:</b> Diaspora Türk Twitter Hesabında Yıllara Göre Atılan Tweet Sayıları.....	99
<b>Tablo 4:</b> Diaspora Türk Twitter Hesabındaki Paylaşımların Konulara Göre Dağılımı.....	101

## ŞEKİLLER LİSTESİ

<b>Şekil 1:</b> Üç Ana Temayı Gösteren Geliştirilmiş Tematik Harita.....	112
<b>Şekil 2:</b> Nihai Üç Temayı Gösteren Tematik Harita.....	114

## EKLER LİSTESİ

<b>Ek 1:</b> Derinlemesine Görüşme Soruları.....	185
<b>Ek 2:</b> Araştırma Gönüllü Katılım Formu.....	188

## KISALTMALAR LİSTESİ

**Ed./ed.:** Editör

**ss.:** Sayfa Sayısı

**akt.:** Aktaran

**Y1, Y2,....:** Twitter’da yapılan yorumlar

**Q1, Q2,....:** Twitter’da yapılan alıntı tweetler

## GÖRSELLER LİSTESİ

<b>Görsel 1:</b> Post-mortem Fotoğraf, Bilinmeyen Fotoğrafçı.....	25
<b>Görsel 2:</b> Guilio Mongeri, Eskişehir Ziraat Bankası, 20. yy.....	32
<b>Görsel 3:</b> Serenay Anık Gök, Eskişehir Ziraat Bankası (Vilayet Meydanının Karşı Çaprazı), 2021.....	32
<b>Görsel 4:</b> Times Square New York ABD, 1950 – 2015.....	34
<b>Görsel 5:</b> Bilinmeyen Fotoğrafçı, İsimsiz, 1900(?).....	35
<b>Görsel 6:</b> 1989 Zorunlu Göçünde Türk İsimlerinin İade Edilmesi İçin Düzenlenen Barışçıl Yürüyüşler, Milliyet Gazetesi, 2019.....	42
<b>Görsel 7:</b> Göç Fotoğrafları ve Hikâyeleri Yarışması Sergisi, Sandıktaki Fotoğraflar, Ankara Tren Garı, 2019.....	48
<b>Görsel 8:</b> Diaspora Türk, Twitter, 2020.....	49
<b>Görsel 9:</b> Khadija Baker, My Little Voice Can't Lie (Bu Cılız Sesle Yalan Söyleyemem), 2009-2012.....	50
<b>Görsel 10:</b> Wearesocial&Hootsuit, Dünya'nın En Çok Ziyaret Edilen Web Siteleri, Ekim 2020.....	63
<b>Görsel 11:</b> Nicéphore Niepce, Gras'taki Pencereden Bir Manzara, 1826.....	74
<b>Görsel 12:</b> Louis Daguerre, Boulevard du Temple, 1839.....	75
<b>Görsel 13:</b> William Henry Fox Talbot, Wrack, 1839.....	76
<b>Görsel 14:</b> The Vulture and the Little Girl, Kevin Carter, 1993.....	83
<b>Görsel 15:</b> Korona Günlerinde Fotoğraf Instagram Profili, 2021.....	86
<b>Görsel 16:</b> Only Her Story Instagram Profili, 2021.....	87
<b>Görsel 17:</b> Nadir Tarihi Fotoğraflar, Twitter Paylaşımı, 2020.....	89
<b>Görsel 18:</b> Diaspora Türk, Twitter Paylaşımı, 2018.....	105
<b>Görsel 19:</b> Diaspora Türk, Twitter Paylaşımı, 2019.....	105
<b>Görsel 20:</b> Diaspora Türk, Twitter Paylaşımı, 2020.....	106

<b>Görsel 21:</b> Diaspora Türk, Twitter Paylaşımı, 2018.....	107
<b>Görsel 22:</b> Diaspora Türk, Twitter Paylaşımı, 2020.....	109
<b>Görsel 23:</b> Diaspora Türk, Twitter Paylaşımı, 2020.....	109
<b>Görsel 24:</b> Foto 1.....	117
<b>Görsel 25:</b> Foto 1.1.....	118
<b>Görsel 26:</b> Foto 2.....	125
<b>Görsel 27:</b> Foto 3.....	135
<b>Görsel 28:</b> Foto 3.1.....	136
<b>Görsel 29:</b> Foto 3.2.....	136
<b>Görsel 30:</b> Foto 3.3.....	137
<b>Görsel 31:</b> Foto 4.....	144
<b>Görsel 32:</b> Foto 5.....	155
<b>Görsel 33:</b> Foto 5.1.....	156

## ÖNSÖZ

Bireyler hayatta kendilerine ne kattıkları ve geride nasıl bir iz bıraktıkları ile anılırlar. Yapılan her bir iş, verilen her emek kişiler hakkında çok şey anlatır. Hayatım boyunca yaptığım her işi, attığım her adımı bir sonraki adımı düşünerek atmaya çalıştım. Bu süreçte ailem ve dostlarım hep yanımdaydı. Fakat üzerimde çok emeği bulunan, benim kendimi bulmamda ve geliştirmemde en çok etkisi olan kişi sevgili Doç. Dr. Gülbin Özdamar Akarçay Hocamdı. Danışmanım olmasının yanı sıra ileri görüşlü fikirleriyle, yönlendirmeleriyle, desteğiyle ve kalbiyle her zaman yanımdaydı. İşini seven, etik ilkelerine bağlı ve yaptığı işin hakkını veren bir akademisyen olabilmeyi ondan öğrendim ve hala öğreniyorum. Eğitim hayatım boyunca akademide mentorun çok önemli olduğuna inandım. Gülbin Hocam ise bu inancımı doğrulamış oldu. Bana verdiği emekler ve katkıları için çok teşekkür ederim.

Jüri üyesi olmayı kabul ederek, yapmış olduğum çalışmaya katkıda bulunan Doç. Dr. Tuğba Taş ve Doç. Dr. Şirin Şengel hocalarıma çok teşekkür ederim. Tezin yazılması sürecinde benim en büyük destekçim olan, her koşul ve şartta yardımını esirgemeyen sevgili eşim Gökhan Gök'e her paniklediğim anda beni yatıştırdığı ve motive ettiği için minnettarım. Yazım sürecine dair tüm bilgilerini benimle gece gündüz fark etmeden paylaşan sevgili arkadaşım Meryem Banu Demirel'e çok teşekkür ederim. Çocukluğumdan beri hep yanımda olan, desteğini benden hiç esirgemeyen can dostum Kübra Börekçi'ye bu süreçteki her sıkıntımı dinlediği için teşekkür ederim. Diaspora Türk'e dair daha detaylı bilgi edinmemde, göçe ve göçmenliğe dair bana yeni bir bakış açısı kazandırmış olan Diaspora Türk'ün kurucusu Gökhan Duman'a teşekkürü borç bilirim. Benimle birlikte tez yazan dönem arkadaşlarımla birbirimize hep destek olmaya çalıştık, onlara da teşekkür ediyorum.

Son olarak, beni bu günlere kadar getiren, her zaman yanımda olan ve beni destekleyen anneme, babama ve abime sonsuz teşekkür ederim. Onların destekleri olmasaydı belki de bugün burada olamazdım. Benim iyi yerlere gelebilmem için benimle birlikte çabaladılar. Sabırla çalışmayı, azimli olmayı ve insanlara iyi niyetle yaklaşmayı onlardan öğrendim. İyi ki benim ailem olmuşlar.



Tezi yazma sürecinde kafamda “İyi bir iş çıkartabilecek miyim? Alana katkı sağlayabilecek miyim?” gibi beni endişelendiren pek çok soru vardı. En büyük isteğim ise alana katkı sağlamak ve okuyuculara yeni bir bakış açısı kazandırabilmektir. Umarım bunu başarabilmişimdir. Akademisyen olmanın yalnızca akademik yazı yazmak veya ders vermek ile bittiğine inanmayanlardanım. Bana göre akademisyen olmak; alana katkı sağlayabilmek, öğrencilerin hayatına dokunabilmek ve iyi insanlar yetiştirebilmektir. Hayatına dokunabileceğim öğrencilerimin olması ve alana daha fazla katkı sağlayabilmek dileğiyle...

Serenay ANIK GÖK

Haziran, 2021

## GİRİŞ

Bellek, geçmişe dair yaşanmışlıkların şimdide hatırlanmasını sağlayan, hatıraların geri çağırıldığı ve geçmişin yeniden inşa edildiği bir araç konumundadır. İnsanoğlu dünyaya gözlerini açtığı andan itibaren unutmaya başlamakta (Draaisma, 2018: 10), böylece şimdide var olan her dakika yerini geçmiş zamana bırakmaktadır. Bellek, bireylerin yaşamlarını anlamlı kılmakta ve geçmiş doğrultusunda geleceği inşa edebilmelerine katkı sağlamaktadır. Hatırlamanın ve unutmanın var olmadığı bir yaşam düşünülemediği gibi onların birbirinden bağımsız olarak değerlendirilmesi de düşünülemez. Çünkü hatırlamak veya unutmak, bir döngü içerisinde birbirini takip etmektedir. Kişiler anılarını hatırlarken veya unuturken seçici davranmakta, istedikleri veya işine yaracak olanları unutmayı ya da hatırlamayı tercih etmektedir (Bilgin, 2013: 24). Bu doğrultuda, hatırlama veya unutma edimi bir seçim eyleminden oluşmaktadır.

Bellek aracılığıyla hatırlama ediminin gerçekleşmesi sözlü kültür öğeleri olan bayram ve ritüeller aracılığıyla gerçekleşebildiği gibi (Assmann, 2018), fotoğraf aracılığıyla da gerçekleşmektedir. Görsel bir kanıt niteliği taşıyan fotoğraflar, bireysel ve toplumsal olayların geleceğe aktarılmasında önemli bir role sahiptir. Çalışma ile birlikte fotoğrafların kuşaklararası bellek aktarımındaki rolüne değinilmiş ve bu bağlamda aile fotoğraflarının yeri irdelenmiştir. Aile fotoğraflarının kuşaklararası bellek aktarımındaki rolü ve aile temsiline fotoğraf aracılığıyla değişime uğraması sosyal medya üzerinden tartışılmıştır. Yeni medya aracılığıyla ortaya çıkan ve oldukça popüler hale gelen sosyal medya platformları, kişilerin yaşamlarından kesitlerin paylaşıldığı ve ana akım medya dışında enformasyon akışının sağlandığı sanal mecralardan oluşmaktadır. Bu mecralarda aile fotoğraflarının paylaşılması, onların temsil ettiği değerlerin de dijitalleşmesini beraberinde getirmektedir. Göç bağlamında incelenen aile fotoğrafları, ailelere ve değişen temsillere dair önemli ipuçları vermektedir.

Çalışmanın birinci bölümünde, bellek ve bellek türleri detaylı bir biçimde anlatılmış ve fotoğrafın bellek ile olan ilişkisinin üzerinde durulmuştur. Vernakular fotoğraf ve bu fotoğraf türüne dahil edilen aile fotoğrafları göç ve bellek çerçevesinde incelenmiş olup, göçmen ailelerin kendi belleklerini fotoğraflar

aracılığıyla yeniden inşa etme süreci irdelenmiştir. Yaşama dair görsel bir hikâye anlatıcısı olan fotoğrafın, tarihsel gelişim sürecine ve onun bir hatırlatma aracı olarak işlevlerine değinilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde yeni medyanın geleneksel medya ile olan ilişkisinden ve dijitalleşen dünyada yeni medyanın rolünden bahsedilmiştir. Araştırmanın bu bölümünde sıklıkla kullanılan sosyal medya platformlarına değinilmiş ve bu platformlarda fotoğrafların paylaşılmasının oluşturduğu yeni temsiller tartışılmıştır. Dijitalleşme ile birlikte iki boyutlu düz bir yüzeyden, 0 ve 1 rakamları ile ifade edilen bir veriye dönüşen fotoğrafın, bu mecralarda paylaşılarak yeni fotoğrafik temsiller oluşturması üzerinde durulmuştur. Yeni medyada fotoğrafın temsilinin detaylı bir biçimde aktarıldığı bu bölümde, fotoğrafın bu mecralarda belleğin görsel bir temsili haline gelmesine değinilmiştir.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde, kullanılan yöntem ve bu yöntemin uygulanma biçimine değinilmiş olup, Diaspora Türk'e ve topluluğun Twitter hesabına dair elde edilen veriler paylaşılmıştır. Belirlenen sınırlılıklar doğrultusunda Diaspora Türk Twitter hesabından seçilen aile fotoğrafları incelenirken foto-tematik analiz yöntemi kullanılmıştır. Öncelikle seçilen fotoğraflar incelenerek kodlamalar yapılmış, sonra bu kodlamalardan ortak temalar oluşturulmuştur. Analiz edilmek üzere seçilen ve 5 farklı aileye ait olan fotoğraflar, aynı aileye ait olanların bir arada olduğu ayrı başlıklar altında toplanmıştır. Oluşturulan bu başlıklara, belirlenen temalar alt başlık olarak eklenmiş olup, böylece aynı aileye ait olan fotoğraflar belirlenen 3 tema başlığı altında incelenebilmiştir. Fotoğraflardaki ailelerin hikâyeleri ve bu gönderilere gelen yorumlar veri çeşitliliği sağlaması için analize dahil edilmiştir. Ayrıca Diaspora Türk'ün kurucusu ile gerçekleştirilen derinlemesine görüşmedeki yarı yapılandırılmış sorulara alınan yanıtlar analize katkı sağlaması amacıyla çalışmada kullanılmıştır. Çalışmada göç bağlamında aile fotoğraflarının sosyal medyada yeniden paylaşılmasıyla oluşan fotoğrafik temsiller vurgulanmıştır.

## **Problem**

Göç olgusu geçmişten günümüzde varlığını sürdürmektedir. Bireyler savaş, işsizlik veya evlilik benzeri sebeplerle kendi anavatanını bırakarak başka bir ülkeye

göç etmektedir. Bu süreç onlar için de geride bıraktıkları kişiler için de birtakım zor durumları beraberinde getirmiştir. Bu zorlu süreçte ülkeler arası seyahat eden fotoğraflar göçe dair bambaşka bir kapıyı aralamaktadır. Kişiden kişiye, aileden aileye gönderilen gurbet fotoğrafları kişilerin anı biriktirmesini sağlarken aynı zamanda bir bellek tazeleme aracına da dönüşmektedir. İçinde bulunduğumuz dijital çağda pek çok fotoğrafik temsil yeni medya araçları ile izleyicilere yeniden sunulmaktadır. Göç fotoğrafları da bu fotoğrafik temsillerden biridir.

Aile fotoğraflarının sosyal medyada paylaşılmasıyla birlikte yeni temsiller ürettiği ve fotoğrafların toplumsal belleği inşa etmede görsel bir kanıt işlevi gördüğü varsayımı ile yola çıkılan bu çalışmada Diaspora Türk Twitter hesabında paylaşılan göçmen aile fotoğraflarının ürettiği fotoğrafik temsiller belirlenmeye çalışılacaktır. Bu nedenle araştırmanın temel problemini ailenin ve göçün fotoğrafik temsillerinin neler olduğu ve bu temsillerin günümüzde hangi mecralarda yeniden üretildiği oluşturmaktadır. Göç bağlamında araştırmanın alt problemleri aşağıdaki gibidir.

1. Aile fotoğrafları geçmişte ve günümüzde neleri temsil etmektedir?
2. Aile fotoğraflarının dijital arşivde yeniden sunumu nasıl gerçekleşmektedir?
3. Aile fotoğraflarının Diaspora Türk Twitter hesabında yeniden sunumu nasıl gerçekleşmektedir?
4. Diaspora Türk topluluğunun sosyal medya hesaplarında paylaşılan fotoğraflar ve metinler arasındaki ilişki nasıl kurulmaktadır?

## **Amaç**

Bu çalışmada yeni medyanın göçmen aile fotoğraflarındaki temsil göstergelerinin aktarımındaki etkisinin incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu bağlamda:

1. Aile fotoğraflarının bellek ile ilişkisinin incelenmesi,
2. Aile fotoğraflarının sosyal medya platformlarında paylaşılmasıyla oluşturduğu yeni fotoğrafik temsillerin incelenmesi,

3. Diaspora Türk Twitter hesabında göçmen ailelerin fotoğraflarının paylaşılmasıyla oluşan fotoğrafik temsillerin incelenmesi,
4. Diaspora Türk Twitter hesabında paylaşılan metin ve fotoğrafların birbiriyle olan ilişkisinin incelenmesi amaçlanmaktadır.

## Önem

Fotoğrafın sabit iki boyutlu bir yüzeye basılmasıyla birlikte enformasyon yalnızca metinsel olmaktan çıkmış, görsel bir veri alışverişi de başlamıştır. Fotoğraf makinesi dışında fotoğraf üretebilen çeşitli teknolojik cihazların artmasıyla toplumun neredeyse her kesimi fotoğraf üretim sürecine dahil olmaya başlamıştır. Bu üretim süreci, vesikalık ve stüdyo fotoğraflarının yanı sıra vernakular fotoğraf olarak adlandırılan aile fotoğraflarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu bağlamda bireyler kendilerinin ve ailelerinin fotoğraflarını çekerek hem anı biriktirmekte hem de toplumsal belleğe katkıda bulunmaktadır. Araştırma konusunun seçilme sebeplerinden ilki, göçmen ailelerin fotoğraflarının sosyal medya platformlarında paylaşılmasının ürettiği fotoğrafik temsilleri anlamlandırabilmektir.

Günümüzde teknolojik gelişmelerle birlikte hızlanan enformasyon akışı üretilen verilerin kendi anlamları dışında yeni temsiller üretmesine sebep olmuştur. Bu temsiller metinsel olarak ortaya çıkabildiği gibi fotoğrafik temsiller şeklinde de kendini gösterebilmektedir. Sosyal medya bu yeni temsillerin oluşmasında önemli bir etkiye sahiptir. Buna bağlı olarak, araştırma konusunun seçilme sebeplerinden ikincisi, oluşan bu yeni temsillerin bireysel ve toplumsal belleğe olan etkilerini incelemektir.

Fotoğraf, icat edildiği ilk günden itibaren toplumun ve insanların görünmeyenleri görmelerine yardımcı olmuştur. Bu bağlamda aile fotoğrafları her ailenin kendine özgü değerlerini, dönemin şartlarını, kişilerin sosyo-ekonomik seviyelerini gösterebilmektedir. Dışarıdan normal bir aile fotoğrafı gibi gözükken kareler, izleyiciye pek çok şey anlatabilmektedir. Özellikle göçmen ailelerin ceket ceplerinde katlanmış bir biçimde şehir şehir, ülke ülke gezen aile fotoğrafları, yeni fotoğrafik temsiller oluşturmaktadır. Göçmen aile fotoğraflarının sosyal medya

platformlarında paylaşılması ise, ailenin temsilinin dönüşümüne ve yeni aile temsilleri oluşmasına sebep olabilmektedir.

Çalışma bellek, aile fotoğrafları ve göç çerçevesinde ve yeni medya bağlamında yapılan bir çalışmadır. Alanda bu üç kavram üzerinden yapılandırılmış çalışmalar mevcut olmakla birlikte, üç kavramın yeni medya ile ilişkilendirildiği çalışmaya rastlanılmamıştır. Bellek, aile fotoğrafları ve göç oldukça kapsamlı ve detaylı kavramlar olup hem geçmişte hem de günümüzde pek çok çalışmada birbirleriyle ilişkilendirilmektedir. Toplumsal ve bireysel belleğin inşa edilmesinde önemli bir role sahip aile fotoğraflarının göçmen aileler tarafından üretilmesi ve bu üretimin yeni medya aracılığıyla dijital bir arşive dönüşmesi; fotoğrafın, belleğin ve aile fotoğraflarının dönüşümünün anlaşılmasına dair önem taşımaktadır.

Nostaljinin dijital bir form aldığı günümüz enformasyon çağında, geçmişe yönelik yazılı ve görsel öğelerin pek çoğu dijital arşivlerde yerini almaktadır. Bu dijital arşivlerin büyük bir kısmını sosyal medya platformları oluşturmaktadır. Çalışma, nostaljinin dijital arşivler aracılığıyla dijitalleşmesini incelemekte, belleğin nostaljinin dijitalizasyonu sürecindeki yerini irdelemektedir. Yapılan çalışma, dijital arşivlerin oldukça işlevsel olduğu bu dönemde, dijitalleşen aile fotoğraflarının geçmişteki ve günümüzdeki temsil değerlerini yansıtmayı amaçlamıştır. Bu doğrultuda, araştırmanın aile fotoğraflarının dijital arşivlerdeki fotoğrafik temsillerine dair yeni bir bakış açısı geliştireceği ve bu konuda alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

## **Kapsam ve Sınırlılık**

Araştırmanın örneklem grubunu Diaspora Türk Twitter hesabı oluşturmaktadır. Bu hesapta paylaşılan göç fotoğraflarının arasından aile fotoğrafları temel alınmış olup, analiz edilecek gönderiler, aynı aileye ait hikâye ve fotoğraflardan oluşmaktadır. Bu gönderiler ölçüt örnekleme yapılarak en çok beğeni alan ilk beş gönderi ile sınırlandırılmıştır. Araştırma, Diaspora Türk'ün 2020 yılı ve öncesinde yapmış olduğu paylaşımları kapsamaktadır. Araştırmanın temel verilerini fotoğraflar oluşturmakta, Diaspora Türk'ün fotoğraflarla birlikte paylaştığı aile hikâyeleri, bu gönderilerin altına yapılan yorumlar ve Diaspora Türk'ün kurucusu ile

yapılan derinlemesine görüşme de yapılarak veri çeşitliliği sağlanmıştır. Araştırma yöntem açısından foto-tematik yöntem ile sınırlı olup, tematik yöntemin uygulanış biçimi ve aşamalarından faydalanılmıştır.

## **İlgili Çalışmalar**

Çalışmada vernakular fotoğraf olarak görülen aile fotoğrafları ve bu fotoğrafların yeni medya aracılığıyla yeniden sunumuna odaklanılmıştır. Bu doğrultuda odaklanılan konulara ilişkin literatür taraması yapılmış olup, benzer temalara sahip çalışmalar aşağıda verilmiştir.

Almanya'ya göç eden bireylerin kendi kültürlerine dair aidiyet geliştirmelerini yapılan düğün törenleri üzerinden incelendiği “Almanyalı Türklerde Evlilik Törenlerinin Dönüşümü Kültürel Bellek, Aidiyet ve Kimlik” (Depeli, 2009) başlıklı doktora tezinde, kültürel belleğin kültürel kimliği törensel etkinlikler aracılığıyla yapılandırma süreci üzerinde durulmuştur. Bu durum, globalizasyon, çok kültürlülük siyaseti, ulus-ötesi topluluklar, nostalji ve yurt bağlantısı kavramları çerçevesinde tartışılmıştır. Çok-yöntemli bir yaklaşımla yürütülen araştırmada, çok-mekânlı etnografi yöntemi kullanılmış olup; derinlemesine görüşme, yarı yapılandırılmış görüşme, görsel kullanımı ve katılımlı gözlem teknikleri kullanılmış, alan günlüğü tutulmuştur. Dört kategoriye ayrılan görüşmeler toplamda yaklaşık 90 kişi ile gerçekleşmiştir. Berlin'deki Türk kökenli göçmenlerin evlilik törenlerine katılım gösterilerek gerçekleştirilen çalışmanın araştırmacıya göre en önemli sonuçlarından birini, düğün törenlerinin gerçekleşmesinde oluşan düğün sektörünün etkisinin oldukça fazla olması oluşturmaktadır. Araştırmanın sonucunda, törensel pratikler doğrultusunda yerel ve küreselin birbirine bağlı olduğu, törenlere dair oluşan sektörün bu törenlerin gerçekleşmesinde etkili olduğu ve sektörün günümüz şartlarına uygun bir biçimde bu törenleri çeşitlendirdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Amacı aile fotoğraflarının aile belleğini oluşturmadaki rollerini incelemek olan “Aile Fotoğrafları: Aile Belleğinin Oluşumunda Fotoğrafın Rolü Üzerine Etnografik Bir İnceleme” (Erkonan, 2014) isimli yüksek lisans tezinde farklı etnografik veri toplama teknikleri bir araya getirilerek yeni bir yöntem denemesi ortaya konulmuştur. Toplanan veriler derinlemesine görüşme, katılımlı gözlem ve

fotoğraflar üzerine yapılan sohbetler aracılığıyla toplanmıştır. Alan çalışmasında 5 aile ve toplamda 21 katılımcı ile görüşmeler yapılmıştır. Toplanan veriler doğrultusunda, aile belleğinin oluşmasında aile fotoğraflarının etkili olduğu sonucuna varılmıştır.

Aile fotoğraflarının glokalleşme üzerinden kavramsal bir zemine yerleştirilerek incelendiği “Glokalleşme Bağlamında Vernakular Fotoğraf: Aile Albümleri” (Özdamar Akarçay, 2015) isimli makalede vernakular fotoğraf olarak aile fotoğrafları tartışılmıştır. Aile fotoğraflarının bellek ve glokalleşme bağlamında değerlendirildiği makalede vernakular fotoğrafların düşünüldüğünden daha zengin veriler taşıyabildiği ve bu sebeple özellikle etnografik araştırmalarla daha sık kullanılması gerektiği vurgulanmıştır.

Toplumsal bir öneme sahip olan aile fotoğraflarının dijital ortama geçmesiyle pratikte yaşanan değişimlerin incelendiği “From Analogue to Digital: Family Photography in Transition” (Karaca, 2019) adlı yüksek lisans tezi, fotoğrafın analogdan dijital dönüşümünü ve bunun aile fotoğraflarına olan etkisini anlamak amacıyla yapılmıştır. Toplamda 16 kişi ile yarı yapılandırılmış yüzyüze görüşme yapılmıştır. Bu görüşmeler sonucunda ise, aile fotoğraflarının hala değerini koruduğu fakat fotoğrafın çekilme amacının değiştiği gözlenmiştir.

Fotoğrafın gerçeklik ve hakikat ile olan ilişkisini incelediği “Hakikat Sonrası Bir Çağda Fotoğrafın Dönüşümü” (Özdamar Akarçay, 2021) isimli makalede, post-fotoğraf olarak adlandırılan döneme odaklanılmıştır. Dijitalleşme ile birlikte yeni imge ve temsillerin oluştuğu bu dönemde gerçekliğin manipüle edilmesinden dolayı fotoğrafın üstlendiği görsel belge olma işlevinin de manipüle edildiğinin anlatıldığı çalışmada, fotoğrafın yanlış olan bilgilere görsel kanıt oluşturmada savunmasız bir hale geldiği sonucuna varılmıştır.

Almanya’da yaşayan göçmen bir Türk aile ile yapılmış olan “The Visual Production of Locality: Turkish Family Pictures, Migration and the Creation of Virtual Neighborhoods” (Wolbert, 2001) isimli saha çalışması, aile fotoğraflarının gösterdiklerine dair değerli bir çalışmadır. Sahaya inerek Almanya’da göçmen olarak yaşamını sürdüren Costum ailesinin aile fotoğraflarını ve videolarını inceleyen Wolbert, farklı bir kültürün içerisinde yaşamaya başlayan göçmen ailenin, fotoğraflarla yerelliği nasıl ürettiği üstünde durmuştur.



## 1. BÖLÜM

### FOTOĞRAF VE BELLEK

#### 1.1. FOTOĞRAF VE TOPLUMSAL BELLEK

Fotoğraf, yaşanmışlıkların bir ispatı, insanoğlunun yaşam serüveninin görsel bir kayıdır. Olayların nerede ve nasıl gerçekleştiğine ışık tutan fotoğraflar, yazıya göre daha sade ve çarpıcı bir anlatıma sahiptir. Fotoğraf gerçeği salt bir biçimde aktardığı için, kaynak ve alıcı arasında alıntı yapan bir köprü görevi görmektedir. Bu özelliğinden dolayı yaşanmışlıkları o kadar gerçek anlatır ki, yanlış olan dahi doğruymuş gibi gözükebilir (Berger ve Mohr, 2007: 88-89). Fotoğraf bu yönüyle gerçekleri toplumlara aktarmada belirleyici bir araç niteliği taşımaktadır.

Geçmişteki deneyimler bir anı formunda ve salt bir biçimde bellekte durmaz, konuşuldukça ve paylaşıldıkça anı halini alır. Anımsama edimi geçmişi temsil ediyor gibi gözükse de var olduğu zaman dilimi şimdidedir. Buna bağlı olarak, kişiler geçmişi şimdide hatırlar (Huyssen, 1999: 13). Bellekteki anılar kişilerin veya toplumların birebir yaşayıp, deneyimlediği anılar olabildiği gibi başkalarının deneyimlediği olayların anlatılmasıyla oluşan temsili anılar da olabilir. Bu ikisi arasındaki ayrımı yapabilmek oldukça önem taşır (Huyssen, 1999: 13). Fotoğraflar tam da bu noktada gerçek yaşanmışlık ve temsili anımsama arasındaki bağlantıyı kurmaktadır. Kişilerin veya toplumların geçmişte deneyimledikleri olayların fotoğrafları, o ana tanıklık etmemiş gelecek kuşak için temsili bir anımsama oluşturmaktadır. Yaşanmışlıklara fotoğraflar üzerinden tanıklık etmek, geçmişi deneyimlemek anlamına gelmese de onu özümseyebilmek için önem taşımaktadır.

Fotoğraflar bireysel ve toplumsal belleğin inşa edilmesinde ve geçmişin tekrar hatırlanmasında önemli bir yere sahiptir. Toplumlar deneyimledikleri olayları tekrar hatırlamak ve geçmişten ders çıkarmak isterler. Fotoğraflar ise, geçmişi en yalın ve gerçekçi haliyle yansıttığından, yazılı bir metne oranla daha çarpıcı bir etkiye sahiptir. Berlin duvarının yıkılışı, Çernobil Nükleer Santrali'nin patlaması veya 11 Eylül saldırısı denildiğinde akla gelen ilk şey olayın gerçekleştiği anda çekilmiş olan fotoğraflardır. Fotoğraflar toplumlara hayatın içinden çeşitli enstantaneler sunmaktadır. Dora (2003: 161), bu enstantanelerin hem toplum hem de fotoğrafı çeken fotoğrafçı tarafından acının en fazla tasvir edildiği kareler olmasının

beklendiğini öne sürmektedir. Toplumlar için önemli olayların fotoğraflandığı anlar göz önünde bulundurulursa hepsi yaşanan kayıpları, üzüntüleri ve acıları en çıplak haliyle tasvir eden etkileyici fotoğraflardan oluşmaktadır. Bu doğrultuda toplumsal belleğin fotoğraflar aracılığıyla ve toplumların yönlendirmesiyle inşa edildiği söylenebilmektedir.

Toplumların bir arada uyum içinde yaşayabilmesini sağlayan unsurlardan biri toplumsal bellektir. Toplumsal bellek bir toplumu var eden kişilerin ortak değer ve yaşantılarının toplamından oluşmaktadır. Bir toplumun düzenine ayak uydurmuş kişiler o toplumla ortak bir geçmişi olduğunu kabul etmekte ve bu bağlamda var olan toplumsal düzeni meşru göstermektedir (Connerton, 2019: 11). Toplumsal bellek inşa edilirken, ortak deneyimlenen her anıyı kapsamamaktadır. Bu özelliğiyle toplumsal bellek, yalnızca belli grupların ön planda olduğu deneyimleri arşivlemekte ve bu seçiciliği sebebiyle de hatırlama yerine anımsama edimi olarak gösterilebilmektedir. Aynı zamanda toplumsal belleğin kaydettiği yaşanmışlıklar, toplumların geçmişteki hatalarından ders çıkarmalarına yöneliktir ve bu nedenle toplumsal bellek çoğunlukla siyasi anlamlar taşımaktadır (Türkoğlu, 2000: 160-161). Toplumsal belleğin seçici bir şekilde kaydettiği deneyimler fotoğraflar aracılığıyla kendini meşrulaştırmaktadır. Fotoğraf yapısı gereği gerçeği doğrudan yansıttığından, geçmişteki olaylar birebir deneyimlenmemiş olsa dahi toplumlar bu yaşanmışlıkları içselleştirebilmektedir.

Bellek sonsuz ve limitsiz bir şekilde hatıraları koruyabilme ve depolama özelliğine sahip gibi görünse de Draaisma (2018: 10) bunun, özünde tamamıyla unutma edimi ile ilişkili olduğunu öne sürmektedir. Dolayısıyla nelerin hatırlandığı, nelerin unutulduğuna bağlıdır. Fotoğraflar ise geçmişte deneyimlenen ve toplumların unutmaya başladığı deneyimleri zaman zaman ortaya çıkartabilmektedir. Bu durum mevcut iktidarın bağlı olduğu ideoloji çerçevesinde değişiklik gösterebilmektedir. Belli bir güce sahip çıkar grupları fotoğrafları geçmişin bir kanıtı olarak görüp, onları kendi çıkarları doğrultusunda açığa çıkmasını engelleyebildiği gibi, medya araçlarıyla yeniden ortaya çıkmasını sağlayabilir. Bununla ilintili olarak toplumsal hafızanın inşa edilmesinde fotoğraf kullanımı, gücü elinde tutan gruplar ve iktidar tarafından belirlenmektedir. Devletler gibi fotoğrafların da tarafsız olmadığını öne süren Tagg (1988: 64), fotoğrafın temsil ettiği değerlerin önceden belirlendiğini, fotoğrafın sahip olduğu gerçeği yansıtmaya veya siyasi temsilleri tamamen tersine

çevirebilme gücünün kendisinde olmadığını; asıl gücün fotoğrafların kontrolünü elinde tutan güç sahiplerinde olduğunu vurgulamaktadır. Bu durumda iktidar sahiplerinin fotoğraflar aracılığıyla toplumsal hafızayı şekillendirebildiği, fotoğrafik temsilleri kendi istekleri doğrultusunda yeniden inşa edebildiği söylenebilir.

Toplumsal bellek, belli bir akışın ve devamlılığın olduğu gündelik yaşam ile bağlantılıdır. Gündelik hayatın sürekliliğinin içinde kendini var eden toplumsal bellek, sürekli olarak üretilmektedir (Karaarslan, 2019: 86). Özellikle günümüzde dijitalleşmenin de etkisiyle sürekli bir yeniden üretim söz konusudur. Bu yeniden üretim, yalnızca fotoğrafla sınırlı olmamakla birlikte, fotoğraf makinasının taşınabilir hale gelmesi ve fotoğrafın fotoğraf makinası dışında başka teknolojik aletlerle de çekilebiliyor olması toplumsal hafızanın devamlı olarak güncellenmesini sağlamaktadır. Fotoğrafın demokratikleşmesiyle her eve giren fotoğraf makinası, toplumsal bellek inşasında çoğulcu ve kapsayıcı bir anlayışın önünü açmaktadır. Fotoğraf artık bu alanda uzman olanların hegemonyasından çıkarak, toplumların da toplumsal bellek inşası sürecine dahil olmasını sağlamıştır.

Toplumların ihtiyaçları doğrultusunda icat edilen fotoğraf, toplumsal bir öge olduğu kadar, toplumun aksayan yönlerini açığa çıkartan ve toplumun kendi kendini eleştirmesine sebep olan bir araçtır (Tunç, 2006: 25). Toplumsal konuların açığa kavuşmasında ve toplumların analiz edilmesinde önemli bir role sahip olan fotoğraf, var oluşundan itibaren bu misyona sahip olmuştur (Becker, 2006: 46). Toplumsal olayların belgelenmesinde ve geleceğe yönelik bir arşiv oluşmasında etkili olan fotoğraf, toplumsal gerçeklikleri medya kanalıyla toplumlara aktarmaktadır. Günümüzde yeni medya araçları ve sosyal medya platformlarının kullanımıyla birlikte, fotoğraf sahaya inmiştir. Bireyler artık toplumsal olayları fotoğraflar aracılığıyla eleştirebilmekte, toplumsal belleğe bireysel olarak katkı sağlayabilmektedir.

### **1.1.1. Bellek**

İnsanoğlu etrafındaki eylemleri bilinçli bir şekilde kavrayabildiği andan itibaren geçmişi hatırlamaya, başka bir ifadeyle unutmamaya çalışmıştır. Geçmiş hatırlamak/unutmamak, kişinin deneyimlerini başkalarıyla paylaşabilmesinde,

kültürel bağlarını güçlendirmesinde ve belleğini yeniden inşa etmesinde önemli bir role sahiptir. Tüm bu sebeplerle, bireyler yaşamları boyunca birikimini yaptıkları hatıralarını belirli aralıklarla kendilerine ve çevresindekilere hatırlatmaktadırlar. Bilgin (2013: 26)'e göre bellek, olayları birebir hatırlamayı sağlamamakta veya kişiyi olayların ortaya çıkış noktasına götürmemektedir. Kişiler belleğinde biriktirdiği hatıraların yalnızca belirli kısımlarını hatırlamaktadır. Çünkü bellekte pek çok veri art arda depolanmaktadır. Dolayısıyla bellek sınırsız bir kapasiteye sahip gibi gözükse de bilgilerin sürekli olarak akışı hatıraların yalnızca belli kısımlarının hatırlanmasına sebep olmaktadır.

Hatırlama pratiklerinin, zihinsel faaliyetlerin başlangıcından itibaren ortaya çıktığı düşüncesi pek çok kuramcı tarafından eleştirilmiştir. Bu durumu eleştiren kuramcılardan biri olan Draaisma (2018: 22-23), kişilerin ilk anılarını hep unuttuklarını öne sürmüştür. Ona göre, kişilerin ilk anısı olarak hatırladıkları olaylar aslında ilk anıları olmadığı gibi, ilk anılarının unutulduğunun da ispatı niteliğindedir. Auge (2019: 52) ise, belleğin sonsuz bir kapasiteye sahip olmadığını, eski anıların hatırlanabilmesi için yenilerinin unutulması gerektiğini öne sürmektedir. Anıları bitkilere, bireyleri ise bahçivana benzeten Auge (2019: 18)'a göre, bütün anılar hatırlanmak zorunda değildir; kişiler anılarını bahçivanın bitkileri budadığı gibi budamalı, eski anılara ulaşmak için belleğini yakın geçmişteki anılardan temizlemelidir.

Bellek pek çok anıyı saklayabilen bir oluşumdur. Birey, hafızasında biriktirdiği pek çok anıyı çeşitli sebeplerden dolayı unutmakta ve bunun sonucunda o anının bağlı olduğu diğer anılar anlamsal bir eksikliğe uğramaktadır. Bu durumda anlamından kopmuş anılar kendileri ile benzeşen anılarla birlikte hatırlandığında; asıl hatırlanması gereken ve unutulmuş olan gerçek hatıra hatırlanabilmektedir. Birey zihninde parçalar halinde bulunan anılarını toplu olarak canlandırabilir ve bu anılar bir araya geldiklerinde tek bir gerçekliği meydana getirebilirler. Buna bağlı olarak, tek başına bir anlam ifade etmeyen anılar bir araya geldiklerinde anlam kazanmaktadırlar (Halbwachs, 2007: 69).

Zaman ve mekân, belleğin oluşmasında ve hatıraların geri çağırılmasında yardımcı bir araçtır. Bireyler, anılarını hatırlarken mekânsal ve zamansal deneyimlerini de hatırlamaktadırlar. Belleğin belirli bir kronolojik sıraya göre veya bir tetikleyicisi olmadan çalışmadığını öne süren Sarlo (2012: 51), zamanın ve

mekânın bellek için bir tür tetikleyici işlevi gördüğünü söylemektedir. Ona göre, geçmişteki eylemin gerçekleştiği mekâna tekrar rastlanıldığında veya eylemin geçtiği dönemde yaşanan farklı olaylar hatıra geldiğinde, kişiler anılarını tazeleyebilmekte, daha önce hatırlayamadıkları detayları hatırlayabilmektedirler.

Geçmişte yaşanmış bir olayı hatırlayabilmek için öncelikle o olayın ne zaman ve hangi mekânda gerçekleştiği hatırlanmaya çalışılır. Mekân ve zaman bilgisi doğrulandığı takdirde hatıralar netlik kazanmaktadır. Mekânın bellek üzerindeki etkisini vurgulayan Connerton (2018: 34), şehirlerin belleğin inşa edilmesinde önemli bir role sahip olduğunu vurgulamaktadır. Kişiler, daha önce ziyaret ettikleri veya hâlihazırda yaşadıkları şehirleri bir bütün olarak hatırlamak yerine onlarda en çok etki yaratmış olan sokaklarını hatırlamaktadırlar. Sokaklar hayatın içinde en gerçekçi, en somut anıların birikiminin yapıldığı yerlerdir. Bu sebeple insanda onu geçmişe götüreceği bir etkiye sahiptirler. Zaman içerisinde değişime uğrayan kentler, bireylerin geçmişteki ve şimdiki benliklerini bir araya getirerek, kentin hem geçmiş zamandaki halini hem de şimdiki zamandaki halini değerlendirmektedir (Ricoeur, 2017: 171-172).

Zaman belli bir içeriğe sahip olmadan bir anlam ifade etmemektedir. Zamanı anlamlı kılacak içerik ise, belleğe atılmış anılar ve bu anıların yeniden üretilmesidir. Zaman ve bellek ilişkisi mekândan bağımsız olarak soyut bir şekilde gerçekleşmektedir. Unutmak ve hatırlamak zamanın bellek ile olan ilişkisine dayanmakta, zaman ne kadar ilerlerse bellek de anlamından o kadar uzaklaşmaktadır. Zaman anlayışı toplumdan topluma değişmekle birlikte pek çok zaman anlayışı mevcuttur ve bu zamansal bölünme dini, eğitimsel, tarımsal vb. sebeplerle gerçekleşmektedir (Halbwachs, 2007: 59). Toplumlar farklı zaman anlayışlarına sahip olsalar bile, genel işleyişte hepsi birbiriyle bir uyum içerisindedir (Halbwachs, 2007: 60).

Bellek, yalnızca hatırlama ve unutma işlevleri ile sınırlı değildir. Hem geçmişini hem de geleceği etkisi altına alabilmekte, geçmişteki verilerle geleceği şekillendirebilmektedir. Bu durumda bellek hem şimdiki zamana hem de geçmişteki “an”lara hizmet etmektedir. Buna bağlı olarak birey, yalnızca geçmişe dönmek için hatırlamamakta, aynı zamanda şimdide yaşanan bir durumu daha iyi açıklayabilmek için geçmişteki anılardan faydalanabilmektedir (Schudson, 2007: 184). Şimdi, bellek

aracılığıyla geçmişten beslenmekte ve kendini meşrulaştırmak için geçmişi bir nevi kayıt defteri olarak kullanmaktadır.

Hatırlama, yalnızca geçmişten anıların geri çağırılmasını değil, aynı zamanda kişinin geçmişle olan bağını tazelemesine de aracı olmaktadır. Hatırlama, bireylerin hayata tutunmasını sağlayan bir eylemdir. Belleğin yitimine ve unutmaya bir çözüm olarak ortaya çıkmıştır. Bellek tıpkı insanlar gibi ölümsüz değildir ve anıların hayatta kalması bireylerin yaşamlarını daha anlamlı kılmaktadır (İlhan, 2018: 37). Bellek, pek çok kişinin hayatına anlam yüklemekte; bireyin kendisini ve benliğini geçmişle bugünü karşılaştırarak yeniden inşa etmesini sağlamaktadır.

Hatırlamak ve unutmak birbirini tamamlayan, belli bir döngü içerisinde olan edimlerdir. Geçmişten şimdiye kadar birikmiş anıların pek çoğu bireyin kontrolü dışında işleyebilmektedir. Unutulan bir anı, üzerine yeni detaylar eklenerek yeni ve sahte bir anıyı oluşturabilmekte, gerçek anı ise belleğin derinliklerinde kaybolabilmektedir. Bellekteki anıların izleri zamanla silinmeye başlamakta ve bireyler çok iyi hatırladığını düşündüğü anıları kendi hayal gücüyle oluşturabilmektedir (Göle, 2007: 29). Dolayısıyla kişi kendi oluşturduğu sahte anıları gerçek olarak kabul edip, onları tekrarlayarak kendini onların doğruluğuna inandırabilir. Kişilerin erken çocukluk dönemine dair bazı olayların gerçek mi rüya mı olduğuna karar veremediklerini belirten Draaisma (2018: 23), bu olayların gerçekten bir anı olabildiği gibi; kişinin bir anı olarak anımsadığı rüyalar veya erken çocukluk döneminde kişiye aile büyükleri tarafından anlatılanların olabileceğini söylemiştir.

Her unutma hatırlamayı, her hatırlama ise unutmayı temsil etmektedir. ‘Anımsayacaksın’ demek, aynı zamanda ‘Unutmayacaksın’ (Ricoeur, 2017: 106) anlamına gelmektedir. Ricoeur’un bu sözleri belleğin geçmişi mi yoksa geleceği mi temsil ettiği sorusunu akıllara getirmektedir. Unutma edimi olmadan hatırlama edimi de olamaz. Bu iki unsur birbirinin zıttı gibi gözükse de aslında birbirini sürekli olarak tamamlayan ve birbirine dönüşen bir döngü içindedirler. Anımsama ve unutmayı yaşam ve ölüme benzeten Auge (2019: 15-16), hayatın ta kendisi olan ölümün bir son değil, başlangıç olduğunu belirtir. Unutma da, tıpkı ölümün yaşamın bir parçası olması gibi; anımsamanın bir parçasıdır. Her anımsama unutulanları, her unutma ise anımsananları temsil etmektedir.

Her ne kadar bellek anıları geri çağırma işlevine sahip olsa da Halbwachs (2019: 170)'a göre, yakın geçmişte yaşanan olaylar en ince ayrıntılarına kadar hatırlanabilir fakat eylemin üstünden zaman geçtikçe hatıralar bulanıklaşmaya başlamakta, günler ve anılar birbirine karışmaya ve hafızada zamansal boşluklar oluşmaya başlamaktadır. Geçmişteki olayları tekrar hatırlamanın olayın gerçek hali ile birebir aynı olmayacağını öne süren Auge (2019: 40), hatırlanan anıların gerçeğin bir kurmacası niteliği taşıdığını ifade etmektedir. Anılarını, başka bir deyişle "kurmaca"larını paylaşan iki kişi ve onların anlatıları, birbirlerini etkilemektedir. Sonuç olarak, hatıraların geçmişte yaşandığı şekliyle hatırlanması olanaksızdır.

Hatırlama edimi nitelik olarak unutma edimi ile aynı işleve sahiptir. Unutma hatırlamadan bağımsız bir bilgi kaybı olarak görünse de, onun doğasını hatırlama oluşturur. Birey hatırladığı gündelik olayları kolaylıkla unutabilmekte, fakat her gün veya sıklıkla tekrarladıkları olayları unutmamaktadır. Esasında, bu olaylar unutulmadığı gibi hatırlanmamaktadır da. Kısacası, günlük yaşantıda bir rutin haline gelmiş eylemler tekrar hatırlanma ihtiyacı olmadan tekrarlanabilmektedir. Ricoeur (2017: 77)'a göre, zihinde oluşturulan ve ezberlenen eylemler (bisiklet sürmek gibi) hatırlama eyleminden kesin bir şekilde ayrı değerlendirilmelidir. Çünkü ezberleme, hatırlanma veya tekrar öğrenilme ihtiyacı doğurmadığından bireyin zihinsel faaliyetlerini yavaşlatmaktadır. Ricoeur'un ezberleme olarak adlandırdığı faaliyetleri alışkanlık belleği olarak nitelendiren Connerton (2018: 134), bu belleğin alışkanlıklara dayalı olduğunu ve bu belleğe sahip olabilmenin bireylerin aynı eylemleri doğru yer ve zamanda tekrarlayabilme becerisine bağlı olduğunu öne sürmektedir. Bu durumda alışkanlık belleği, diğer bellek türleri gibi, anıları depolayan bir yapıya sahip değildir. Dolayısıyla, bireylerin günlük hayatlarında büyük önem taşımakta ve hayatlarını belirli bir rutin içerisinde kolaylıkla sürdürmelerini sağlamaktadır. Bu belleğin önemi, rutinin kesintisiz bir biçimde devamı ile ölçülememekte, ancak *belleğin yitimi* gibi bir durum söz konusu olduğunda anlaşılabilir (Connerton, 2019: 44-45).

Sanayi devrimi ile birlikte, üretim hızının artışı, bireylerin durmaksızın çalışmalarına, çevresine karşı duyarsızlaşmalarına sebep olmuştur. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte enformasyon akışı oldukça hızlanmış, her bir bilgi ortaya çıktığı an eskimeye başlamıştır. Günümüzde belleğin pek çok araştırmaya konu olmasının sebebi, enformasyon çağının ivmesini düşürebilmek ve modernitenin getirmiş olduğu

unutkanlık için bir çare arayışıdır (Connerton, 2018: 84). Bu gelişmelerin bir sonucu olarak mekanik bir robot haline gelen kişi, geçmişe dair anılarını unutmakta ve şimdide yaşadığı eylemleri bir anıya dönüştürememektedir.

Her bireyin geçmişte deneyimlediği olaylar kısa veya uzun süreli olarak hafızasında yer edinmektedir. Bu olaylar zaman geçtikçe onları hatırlatacak bir takım tetikleyiciler sebebiyle ya da bellek sahibinin kendi isteği ile ortaya çıkmakta ve neticesinde hatırlama denilen, anıları geri çağırma olayı gerçekleşmektedir. Hatırlama, geçmişte yaşanmış ve bellekte saklanmış olan olayların hafızada yeniden belirmesidir (İlhan, 2018: 23). Hatırlamak ve unutmak belleği anlamada ve açıklama oldukça önem taşımaktadır. Bellek kavramı pek çok kuramcı tarafından araştırma konusu haline gelmiş, işlevini ve çeşitlerini analiz edebilmek için pek çok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalar neticesinde bellek; bireysel bellek, otobiyografik bellek, kolektif bellek ve kültürel bellek vb. gibi kategorilere ayrılmıştır.

#### **1.1.1.1. Bireysel Bellek**

Bireysel bellek, kişinin bireysel hatırlama pratiklerini kapsayan, kendi zihinsel dünyasında yaratmış olduğu bir çeşit kişisel anı rehberi niteliğindedir. Bireysel bellek, diğer bellek türlerine göre çok daha sınırlı bir alana sahiptir. Bunun sebebi yalnızca kişisel anıları içermesi değil, aynı zamanda bellek sahibinin hatıraları kendi perspektifinden hatırlamasıdır. Bireysel bellek kişinin geçmişteki benliğine şimdiki zamandaki belleğinden bir bakışı içerir. Yani, bireysel bellek kişinin geçmişteki “ben” e nasıl baktığı ile ilgilidir ve bununla birlikte şekillenmektedir (Connerton, 2019: 42). Dolayısıyla geçmişteki anılarını hatırlayan kişi, bu anıları kendi gözünden aktarırken kendisi için baskın olan noktaları ortaya çıkartacaktır. Özetle, duyguların en baskın olduğu anlar ön plana çıkacak ve bellek sahibi geçmişteki kimliğini eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirecektir.

Bireysel bellek ancak bazı durumlarda kişinin beklediği gibi işleyebilmektedir. Bellek sahibi kişi neyi ne zaman hatırlayacağını seçememekte, bu görevi bireysel bellek üstlenmektedir. Pennebaker ve Gonzales (2015: 218), geçmişte yaşanmış büyük ve duygusal gitgellerle dolu olayların, çok etki bırakmamış ve sıradan olaylara oranla daha detaylı bir şekilde hatırlanabildiğini ileri sürerken;



Schacter, Gutchess ve Kensinger (2015: 108) ise, bireysel belleğin ancak belleğin özgüllüğü ile açıklanabildiğini belirtmektedir. Belleğin özgüllüğü, belleğin geçmişteki bazı olayları en ince detayına kadar hatırlaması, bazı olayları ise neredeyse tamamen unutması olarak tanımlanabilmektedir. Bunun sebebi ise belleğin seçiciliğinden kaynaklanmaktadır. Bellek, kişide çok büyük etki yaratmış olayların detaylarını silikleştirebilmekte veya çok önemsiz gözükten olayları detaylı bir şekilde hafızada tutabilmektedir.

Bireysel bellek pek çok kuramcıya göre kendi sınırları içerisinde kalan ve kısıtlı bir alana sahip olan bir bellek türü olsa da, Halbwachs (2019: 64) gibi bellek kuramcılarına göre, bireysel bellek yalnızca kendi sınırları içerisinde kalmamakta, inşa edilirken yakın çevredeki bireylerin hatıralarından da faydalanmaktadır. Dolayısıyla kişiler kendi belleklerinin inşasında bir başkasının kendisine anlatmış olduğu anılarını da kullanmaktadır. Bireyler hatıralarını aktarıırken başkalarının anılarından alıntılar yaparak, onları kendi anlatılarını destekleyen bir araç gibi kullanabilmektedir. Sancar (2016: 42), bireylerin geçmişte yaşanan ve dâhil olmadıkları olayları ona anlatan yakın çevresinin değerleri üzerinden öğrendiklerini ve onların bakış açısıyla bu olayları değerlendirdiklerini belirtmiştir. Bu durum da kişinin bireysel belleğinin inşasında yalnızca kişisel faktörlerin değil aynı zamanda içinde bulunduğu grubun, topluluğun ve toplumun geçmişinin de etkili olduğunu ortaya çıkarmaktadır.

Bireyler geçmişi hatırladıklarında birtakım detayları hatırayı paylaştığı kişi üzerinden hatırlayabilmektedir. Başka bir deyişle, kişilerin anıları sosyal çevresiyle iç içe geçmiş bir durumdadır. Kişiler belleğini inşa ederken yakın çevresinin dâhil olduğu anıları, zihninde onlarla eşleştirerek hatırlamaktadır. Dolayısıyla sosyal çevre değiştikçe anılar hafızadan silinmeye başlamakta ve hatırlama eylemi yalnızca bir çabaya dönüşmektedir (Assmann, 2018: 73-74). Bu gibi durumlarda kişinin bağının koştığı diğer bireylerle olan anılarını hatırlayabilmesi için bir çeşit tetikleyicinin olması gerekmektedir. Bilgin (2013: 101-104), eşyaları hatıraların saklandığı “hafıza mekânları” olarak tanımlar ve manevi değeri olan eşyaların, geçmişten şimdiye benlik figürünü taşıdığını ve gelecekte hatırlananların yardımcı bir kaynağı olacağını belirtmektedir. Dolayısıyla hafızayı tetikleyen, beraber vakit geçirilen bir mekân, bir eşya, eski bir fotoğraf veya bir parfüm kokusu bile olabilmektedir.

Bireysel belleğin bir çeşidi olan otobiyografik bellek, kişinin kendi anılarını kendisinin perspektifinden, spesifik ve detaylı bir şekilde hatırlamasını temsil etmektedir. Otobiyografik bellekte kişiler kendi kimliği ile uygun olan hatıraları daha detaylı hatırlamaktadır. Buna bağlı olarak hatıralar kişinin benlik algısı çerçevesinde şekillenmektedir. Bireysel kimlikler hatırlanan hatıralarla uyum sağlamadığında zihinde bir çatışma ortaya çıkmaktadır (Bilgin, 2013: 23). Kişi geçmişteki “ben”in eylemlerini şimdideki “ben” ile değerlendirdiğinden, hatıralarını şimdideki kimliğine uygun bir şekilde uyarlayabilmektedir. Dolayısıyla otobiyografik bellekten geri çağırılan her hatıra kesin bir doğruluk payı taşımamaktadır.

Otobiyografik bellek kişilerin hayat deneyimlerinin tamamını kapsayan ve bireysel kimliklerini destekleyecek şekilde anılarını şekillendirebilen bir bellek türüdür. Kişiler özellikle kendi kimlikleriyle örtüşen anıları hatırlamaktadır. Kişilerin deneyimlediği tüm olaylar benlikleri ile yakından ilişkilidir. Yani kişi kendi benliğine yakın olan olayları seçerek onları yeniden şekillendirir. Buna bağlı olarak, hatırlanan eylemler şimdi'deki kimliğe göre yeniden inşa edildiği için buna tam anlamıyla hatırlamak denilememektedir (Randall, 2014: 258-259). Bu sebeple otobiyografik bellek yeniden şekillendirilmiş hatıraların bütünü oluşturmaktadır.

#### **1.1.1.2. Toplumsal/Kolektif Bellek**

Literatürde toplumsal bellek veya toplumsal hafıza olarak da bilinen kolektif bellek, aynı toplumu paylaşan bireylerin yaşadıkları, tanıklık ettikleri ve gözlemledikleri çeşitli toplumsal olayların bellekte inşasını temsil etmektedir. Kolektif bellek, bireylerin ortak bir bellek oluşturmasında ve yaşanan toplumsal eylemlerin nesilden nesile aktarılmasında etkin bir role sahiptir. Kolektif belleğin inşası, toplumun tarihinin de inşası anlamına gelmektedir (Connerton, 2019: 29-30). Bu da bazen, iktidarın kolektif belleği kendi ideolojisi doğrultusunda şekillendirmesine, kişilerin hafızalarını yeniden inşa etmesine sebep olabilmektedir. Her ülke kendi tarihini yazıya dökerken kolektif bellekten yararlandığı gibi, kendi milletini yüce gösterecek bir takım ifadeleri de kolektif belleğin ürünüymüş gibi gösterebilir. Bu durum en çok eğitim alanında kendini göstermektedir. Çocuklar okullarda küçük yaşlardan itibaren kendi ülkesinin yenilmez olduğuna ve diğer

lkeler arasında en iyisi olduğuna inandırılarak yetiştirilmektedir. Dolayısıyla kolektif bellek, iktidarın ideolojisi doğrultusunda milliyetçi hatta ırkçı bir zeminde inşa edilebilmektedir.

Bireysel bellek ile kolektif belleği birbirinden farklı kılan en önemli Őeylerden biri, hatırlamaya dair çizdikleri sınırlarıdır. Bireysel belleğin kaynağı kişinin kendisidir fakat kolektif belleğin kaynağını herhangi bir dil veya ulus belirleyememektedir. Bu durumda yaşanmış bir olaya hangi bakış aasıyla bakıldığı o olayın değerlendirilmesinde ve algılanmasında büyük önem taşımaktadır (Schudson, 2007: 179). Örneğin, 13. yüzyılda Moğolların işgal ettiği her bölgenin dinini kabul etmesi dini hoşgörü olarak hatırlanırsa başka; devlete karşı isyan çıkmaması ve işgal edilmiş yerlerdeki toplumun yeni Őartlara daha kolay uyum sağlaması için yapılmış stratejik bir hamle olarak hatırlanırsa başka Şekilde değerlendirilir. Kolektif bellek toplumdaki grupları oluşturan bireylerin sahip olduğu gelenek, görenek ve adet gibi sözlü tarih ögelerinin toplamından oluşmaktadır (Olick, 2014: 181). Bu durumda kolektif bellek, bireysel anıların yanı sıra grupların anılarını da kapsamaktadır. Toplumsal bellek ise, toplumların paylaştığı ortak geçmişi ve yaşanmışlıkları temsil etmektedir (Atik ve Bilginer Erdoğan, 2014: 4). Kolektif bellek, toplumda birbirinden farklı grupların hafızalarını temsil ederken, toplumsal bellek genel anlamda bir bütün olarak toplumsal geçmişi temsil etmektedir. Bu nüans ile birlikte kolektif ve toplumsal bellek literatürde çoğunlukla aynı anlamda kullanılmaktadır.

Kolektif bellek toplumun ortak deneyimlediği çeşitli olaylardan oluşmaktadır. Kişilerin kendi kendine tecrübe ettiği ve sadece kendisinin bulunduğu hatıraların oldukça az olduğunu öne süren Sarlo (2012: 81), hatıraların genellikle sosyal evre ile birlikte oluşturulduğunu ve kişilerin belleklerinin büyük bir kısmını bu sosyal çevrede anlatılanlardan yararlanarak inşa ettiğini belirtmektedir. İlhan (2018: 44)'a göre, toplumdan izole olmaya başlayan bireylerin kolektif hatıraları zamanla silikleşmeye başlamaktadır. Halbwachs (2019: 40)'a göre ise, kişinin kolektif belleğindeki hatıraları hatırlayamamasının sebebi ancak onun geçmişte ortak bir deneyime sahip olduğu topluluğa artık dâhil olmamasıyla açıklanabilir.

Kolektif bellek, bireysel belleğe oranla kişisellikten uzaktır. Toplumlar yaşanan değerim ve dönüşümleri, yapılan doğruları ve hataları toplumsal belleğe kaydetmekte ve gelecekte yaşanan, yaşanacak olan benzer bir durumda bu anıları hafızadan geri çağırmaktadır. Geçmişteki deneyimler o ana tanıklık edilmesiyle

oluşmaktadır. Buna bağlı olarak, bu deneyimlerin anlatılması onların tekrarlanması ve deneyimin güncellenmesi anlamına gelmektedir (Sarlo, 2012: 10). Örneğin, geçmişte olumsuz toplumsal deneyimlere sahip olan bireyler, kendi evlatlarına ve torunlarına bu anılarını anlatacak ve onların bu durumdan çıkarım yapmalarını bekleyecektir. Fakat bu durum her zaman bu şekilde gelişmemektedir. İktidarı elinde tutan her güç, toplumda kendi yararına olacak birtakım değişiklikler yapmaktadır. Bu değişikliklerden biri de toplumsal hafızadır. İktidar tarihi yeniden yazarak, ona göre hatırlanması gerekenleri bırakmakta, unutulması gerekenleri ise bir çeşit unutturma politikası yürüterek toplumun hafızasından silmektedir.

Bir topluluk veya grup ile yaşanmışlıkların oluşturduğu bir bellek türü olan kolektif bellek, yapısı gereği yegâne birey tarafından oluşturulamaz. Hatıralar kolektif bir yapıya sahiptir ve bireye kendi anıları başkaları tarafından da hatırlatılabilir. Dolayısıyla anılar yalnızca bireyin değil aynı zamanda içinde bulunduğu sosyal çevrenin de anılarıdır (Halbwachs, 2019: 30). Anlatıldıkça kendini yenileyen hatıralar birey için geçmişin aynası gibidir ve anlatıldıkça geçmişe yüklenen anlam artmaktadır. Kişilerin bellekleri ve anıları içinde buldukları çevrenin, toplumun ve/veya grubun bellekleri ile bağlantılıdır. Ortak inşa edilen kolektif bellek, kuşaklararası bilgi paylaşımında ve toplumsal kimliğin devamlılığının sağlanmasında önemli bir role sahiptir (Connerton, 2019: 41). Bellek kişiler var olduğu sürece varlığını devam ettirebilmektedir ve ömrünü insanın var oluşuna borçludur (İlhan, 2018: 121). Özetle, “toplumsal bellek, onu taşıyanlarla birlikte vardır ve gelişigüzel devredilemez” (Assmann, 2018: 48).

Hatırlama, tek bir yöntemle sınırlandırılmayan bir eylemdir. Kolektif bellek hatırlamanın pek çok yöntemini bir arada bulundurmaktadır. Kolektif bellek, canlı bellek ve resmi bellek olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Resmi bellek, geçmişte yaşanan tarihsel olayların kanıtlarla resmiyete geçmiş halini kapsamaktadır. Canlı bellek ise, daha çok bireylerin maruz kaldığı, bütün yaşanmışlıkları kapsayan ve zaman içerisinde çeşitli dönüşümlere uğramış bir bellek türüdür. Resmi bellek geçmişin kayıtlarını tutarak canlı belleği, canlı bellek ise bütün bir geçmişle baş ederek resmi belleği desteklemektedir (Bilgin, 2013: 15-19).

Kolektif bellek, inşa edilme sürecinde mekândan ve yaşanan dönem şartlarından oldukça etkilenmektedir. Geçmişte toplum olarak tecrübe edilmiş belli bir dönem, o dönemdeki ekonomik, sosyal ve politik durumlarla birlikte

hatırlanmaktadır. Aynı şekilde mekân, pek çok toplumsal hareketle eşleştirilmiştir. Gezi Parkı eylemlerinin taksim meydanıyla eşleşmesi mekân-bellek ilişkisine örnek verilebilir. Karaarslan (2019: 147), bellek ve mekânın aralarında tartışmasız bir bağ bulunduğunu, bu sebeple birbirlerini etkilediklerini ve şekillendirdiklerini öne sürmektedir. “Zira ‘kolektif bellek’ anlayışı mekân ile zaman arasındaki ilişkiyi çoğunlukla ‘eşzamanlılık’ veya ‘eşmekânlılık’ olarak kabul etmiştir” (İlhan, 2018: 55). Yani mekân ve zaman kolektif bellek anlayışına göre bir arada hatırlanmaktadır. Mekân zamandan bağımsız, zaman da mekândan bağımsız olarak hatırlanamamaktadır.

Hafızanın çizdiği toplumsal çerçeve her ülkeye ve topluma göre değişiklik göstermektedir. Kimin, neyi, nasıl hatırladığı kolektif belleğin çerçevesini oluşturmaktadır. Sözlü olarak nesilden nesile aktarılan hatıralar geçmişteki toplumsal eylemlerin şimdide görünürlüğünü belirlemektedir (Şahin Kaya, 2011: 106). Kişinin geçmişi hatırlama biçimi onun sosyo-ekonomik durumuna, ideolojisine, sosyal çevresine ve içinde büyüdüğü aileye göre değişiklik gösterebilmektedir. Dolayısıyla hafızanın toplumsal çerçevesinin her bir birey tarafından inşa edilen bireysel belleklerin toplamından oluştuğu söylenebilmektedir.

Kolektif bellek bireysel bellekten hem bağımsız hem de onunla oldukça iç içedir. Bunun sebebi bireylerin kendi belleklerini inşa etme sürecinde birtakım toplumsal olaylara dâhil olması ve bu olayları deneyimlemesidir. Bireysel bellek kendi özünde toplumsal anıları da barındırmaktadır. Nesiller arasında oluşan düşünce ayrılıkları ve değişen bakış açıları kolektif belleğin önemini artırabildiği gibi azaltabilmektedir (Sever, 2008: 66). Örneğin, geçmişte yaşanan ve büyük bir öneme sahip olan holokost, Hiroşima ve Nagazaki’ye yapılan atom bombası saldırısı, Çernobil nükleer santral kazası gibi toplumları derinden sarsan olaylar dijital çağda giderek önem kazanmaktadır. Yaşanan bu önemli olaylar filmlere, kitaplara konu olmakta ve bu sayede yeni nesile belki de daha önce aşına olmadıkları toplumsal olaylar aktarılmaktadır. Bu durum kolektif belleği canlı tutarken aynı zamanda onun yeniden inşa edilmesine de olanak sağlamaktadır. Fakat bu durum her toplumda aynı şekilde gerçekleşmemektedir. Geçmiş dönemde yaşanmış toplumsal bir olaya, o dönemde yaşamış bireylerin yükledikleri anlamla, çeşitli anlatılarla olayı sonradan öğrenen bireylerin yüklediği anlam farklılaşmaktadır. Bu durum da, kolektif belleğin geçmişe kıyasla şimdide giderek soluklaşmasına sebep olmaktadır.

### 1.1.1.3. Kültürel Bellek

Bir diğer bellek türü olan kültürel bellek, zaman zaman toplumsal ve bireysel belleği de kapsayan, toplumların sahip olduğu gelenek, görenek, örf ve adetleri konu edinen bir bellek çeşididir. Kültürün kapsayıcı ve yönlendirici yapısı bireyleri ortak bir paydada buluşturmakta ve bu da kültürel bir kimliğin inşa edilmesini sağlamaktadır (Oğuzhan Börekçi, 2020: 5). Kültürel bellek denildiğinde akla ilk gelen isim olan Assmann (2018: 65), kültürel belleğin kültürel kimlikle ilintili olduğunu savunmakta, bu kültürel kimliğin korunmasında ve bir sonraki nesillere aktarılmasında en büyük aracın ritüeller ve bir ritüel haline gelen bayramlar olduğunu öne sürmektedir. Ona göre, bayramlar kültürel kimliğin yeniden inşa edilmesini sağlarken aynı zamanda kültürel belleğin örgütlenmesinin de başlangıç noktasıdır.

Toplumlar hatırlananları kalıcı hale getirebilmek için kendi geleneklerini bir ritüel haline getirmektedir. Ritüel haline gelmiş bir eylem, sürekli olarak tekrarlanan ve kültürel bellek kadar toplumsal kimliğin de inşasını gerçekleştiren bir eylemdir. Ritüeller kültürel belleğin ve toplumsal kimliğin inşasında önemli bir role sahiptir ve sözlü kültür, ancak ritüeller aracılığıyla kalıcılığını koruyabilmektedir (Murtezaoğlu, 2012: 348). Ritüeller, tekrarlanması güç adetlerin dahi yeniden üretilmesini sağlamaktadır. Zaman ve mekân algısının yazılı kültüre geçilmesiyle kendi anlamlarının dışına çıktığını vurgulayan İlhan (2018: 127), belleğin mekân ve zamanla olan ilişkisinin anlam değişikliğine uğradığını ileri sürmektedir.

Sözlü kültürden yazılı kültüre geçilmesiyle birlikte toplumların kültürel belleklerinde birtakım değişiklikler yaşanmıştır. “Sözlü kültürün hâkim olduğu toplumlarda, topluluğun kimliğini oluşturan bilginin saklandığı yer bellektir” (Küçükbasmacı, 2016: 90). Yazılı kültürün hâkim olduğu toplumlarda ise, üretilen bilgiler ve toplumsal kimliği oluşturan öğeler kalıcı hale gelmiş ve kuşaklararası bilgi aktarımı kolaylaşmıştır. Sözlü kültür döneminde bireyler gelenek ve göreneklerini çeşitli törenlerle devam ettirmiş, deyişler ve çeşitli anlatılarla kuşaklararası kültür aktarımını sağlamıştır. Kültürel öğelerin yazılı hale dönüşmesiyle birlikte kültür aktarımı hız kazanırken, kültürel belleğin ömrü daha da uzamıştır. Sözlü kültür sürecinde bellek daha çok semboller ve sesler ile eşleştirilirken, yazılı kültüre

geçilmesiyle bunlar görsellere ve betimlemelere dönüşmüştür. Yani yazılı kültüre geçişle birlikte mevcut bellek tanımı değişikliğe uğramıştır (İlhan, 2018: 124).

Kültürel bellek, toplumların ortak bir paydada buluşmasıyla oluştuğu için toplumsal bellekle benzeşmektedir. Ancak kültürel bellek toplumsal belleğe kıyasla toplumsal kimliğin oluşmasında daha etkilidir. Geçmişten gelen ve özümsemiş olan imajlar, şimdideki toplumsal olayları ve hâkim olan düzeni normalleştirmektedir. Yani geçmişte gözlenmiş ve belleğe kaydedilmiş olaylar gelecekte yaşanacak benzer olayları meşru kılmaktadır (Connerton, 2019: 12). Örneğin, geçmişten bu yana süregelen kına gecesi bir gelenektir. Bu gelenek Türk halkı tarafından benimsenmiş ve bir ritüel haline gelmiştir. Günümüzde yapılan mezuniyet kınaları ise benimsenen kına gecesi imajının yeniden uyarlanmış halidir. Kültürel bellek geçmişte yaşanmışlardan çok oluşturulan kültürel imajlarla ilgilenmektedir. Dolayısıyla bu kültürel imajlar, geçmişi, önce anlatıya daha sonra da bir efsaneye dönüştürmektedir (Assmann, 2018: 60-61).

Geleneksel toplumlar modern toplumlara kıyasla kendi gelenek ve göreneklerine daha sıkı bağlıdır. Kültürel hafızanın nesiller arası aktarımını hızlandıran etmenlerden biri de, toplumların kendi adetlerini meşru kılmalarına ve onları devam ettirmelerine bağlıdır. Modern toplumlarda yaşayan bireyler geleneksel toplumlarda yaşayan bireylere kıyasla kendi yaşamları hakkında daha fazla söz sahibidir. Bu durumda kültürel hafızanın devamlılığı, modern toplumlarda yaşayan bireylerin seçimlerine göre şekillenmektedir (Berntsen ve Bhon, 2015: 81).

Kültürel imgeler toplumsal kimliğin zeminini oluşturmaktadır. Kişilerin kültürel belleklerinde bulunan belirli eylem ve düşünce kalıpları kültürel kimlik ve ritüeller olarak kendini göstermektedir (Akın, 2018: 300). Kültürel bellek, geleneği merkeze almasıyla diğer bellek türlerinden ayrılmaktadır. Bir eylemin gelenek haline gelebilmesi için çok uzun bir süre boyunca aynı veya benzer şekillerde tekrarlanması gerekmektedir. Dolayısıyla kültürel bellekte kimin neyi nasıl hatırladığından çok, neyin hatırlandığı önem taşımaktadır (İlhan, 2018: 24). Tıpkı diğer bellek türlerinde olduğu gibi, kültürel belleği anlayabilmek ve analiz edebilmek için, belleğin inşa edildiği kültürün de tanınması gerekmektedir. Yeterli ölçüde analizi yapılmamış bir kültürün bellekte kalan izlerini eksiksiz bir biçimde analiz etmek oldukça güç olacaktır.

Kültürel değerlerin nesilden nesile aktarılmasında söylem ve yazının yanı sıra mekân da etkili bir araçtır. Toplumların pek çoğu gelenek ve göreneklerini aktarmada belirli mekânları mesken edinmiştir. Anılar yaşanan mekân ile bir bağ kurarak belleğin o mekân özelinde bir bağ oluşturmasına sebep olabilir fakat bu, bellekteki bilgilerin eksiksiz bir şekilde varlığını sürdüreceği anlamına gelmez (Demir, 2012: 86). Dolayısıyla mekân bir gelenek aracı olabilir fakat hatırlama yalnızca mekâna bağlı olarak gerçekleşmemektedir.

Hatırlama eylemi bilinç sahibi insanların ortak bir özelliği olabilir fakat bu onların eşit ve aynı şekilde hatırlayacaklarını göstermemektedir. Her toplum, kendine ait kültürel değerleri bir sonraki nesillere aktarmayı kendisine görev edinmiştir. Bu aktarma sürecinde ise en büyük yardımcıları kültürel bellekleri olmuştur. Kültürel belleğin geçmişle şimdi arasındaki bağın kurulmasını sağladığını öne süren Assmann (2018: 69), belleğin bu bağı kurarken bugünü dünden keskin bir şekilde ayırdığını belirtmektedir. Yazara göre bu ayrımın başlangıcı ölümdür ve ölümlerin anılması hatırlama eyleminin ilk kültürel boyutunu oluşturmaktadır.

Bu bölümde bellek ve türleri ana hatlarıyla tartışılmış, zaman ve mekân ile olan ilişkisi aktarılmıştır. Yaşamın bir parçası olan hatırlama ve unutma, insani değerlerin yayılmasında ve toplulukların ortak değerlere sahip bir toplumu meydana getirmesinde etkili olmuştur. Unutulanlar hatırlananları daha değerli hale getirirken; hatırlananlar ise unutulmalara dair bir merak uyandırmaktadır.

### **1.2.2. Bir Hatırlatma/Hatırlama Aracı Olarak Fotoğraf**

Oluşum aşamasından günümüze kadar fotoğraf, daima kanıt niteliğine sahip olmuştur. Görülmeyen ve başkalarından duyulan bir olay fotoğraf ile desteklendiğinde, olay gerçekliğe daha çok yaklaşmaktadır (Sontag, 2011: 25). Fotoğraf, gözün gördüğü estetik güzellikleri somut bir ortama taşımanın ve an'ı dondurmanın dışında, toplumsal gerçeklikleri de ortaya çıkarmaktadır. Tarihte yaşanmış ve kulaktan kulağa aktarılmış bir olay ile görsellerle desteklenerek aktarılmış bir olay toplumlar ve kişiler üzerinde farklı etkiler bırakmaktadır. Fotoğrafın gerçekliği bütün çıplaklığı ile göstermesi kişileri derinden etkilemektedir.



Sözlü iletişimden yazılı iletişime geçilmesiyle birlikte bilgilerin kalıcılığı hedeflenmiştir. Kişiden kişiye aktarılan sözlü tarih yazılı metinlere dökülerek bir sonraki nesillere ulaştırılabilmesi için nesnel bir ortama aktarılmıştır. İcadıyla birlikte fotoğraf, kanıt gösteren bir belge niteliği kazanmış ve verileri daha gerçekçi kılmıştır. Kişiler çeşitli olaylar hakkında şüpheye düşebilirler. Fakat bu şüpheler o olayla ilgili bir fotoğraf gösterildiğinde ortadan kalkar çünkü artık o olay fotoğraf aracılığıyla kanıtlanmıştır (Sontag, 2011: 5). Fotoğrafın belge niteliği taşımasının önemli sonuçlarından biri, kişiler arasındaki enformasyonun fotoğraflar aracılığıyla sağlanabilmesi, diğeri ise, geçmişe dair pek çok tarihsel ve toplumsal olayların fotoğraflar ile kanıtlanabiliyor olmasıdır (Becker, 2006: 46).

Fotoğraflar her ne kadar kanıt olarak kullanılsa da her fotoğraf gerçeği olduğu gibi yansıtmayabilir. Her bir fotoğraf anlamı en sade biçimiyle yansıtmaz. Çünkü toplumlar, fotoğrafların belli bir anlam taşımasını fakat bu anlamların onları rahatsız edecek boyutta olmamasını talep eder. Bu sebeple de fotoğraflar kendilerine anlamı yumuşatan bir maske oluştururlar (Barthes, 2016: 50). Barthes'ın fotoğraftaki anlamı yumuşatan bir maske tanımı, fotoğrafta salt gerçeklikteki bazı anlamların bilinçli bir şekilde gizlenmesi anlamına gelmektedir (Price, 2014: 151). Savaş, doğal afet gibi vahşet içerikli fotoğrafların sanatsal yorumdan uzak olmasının talep edildiğini öne süren Sontag (2004: 26-27), amatörce çekilmiş, olay anına birebir tanıklık etme hissiyatı uyandıran fotoğrafların kişilerde manipüle edilmiş fotoğraflara oranla daha fazla merhamet ve empati duygusu uyandırdığını belirtmektedir. Bu doğrultuda toplumlar Barthes'ın fotoğrafın anlamı yumuşatan maskesini, vahşet fotoğrafları söz konusu olduğunda talep etmemektedir.

Fotoğrafın her izleyicide uyandırdığı his birbirinden farklılık göstermektedir. Kişiler fotoğrafta kendinden bir parça bulduğu takdirde o fotoğraftan daha çok etkilenmektedir. Fotoğrafların kendilerine has studium'unun ve punctum'unun olduğunu söyleyen Barthes (2016: 39-41), studium'u hemen hemen her fotoğraf için geçerli olan, fotoğrafa anlam kazandırma, onu inceleme ve irdeleme süreci; punctum'u ise, çok nadir olarak rastlanan, fotoğrafta beklenmedik bir yerde ortaya çıkan ve izleyiciyi "delen" bir anlam olarak tanımlamaktadır. Ona göre punctum izleyicinin fotoğraftaki bir objeyi, bir bakışı, bir duruşu kişiselleştirmesinden kaynaklanmaktadır (Barthes, 2016: 58).



**Görsel 1:** Post-mortem Fotoğraf, Bilinmeyen Fotoğrafçı

Fotoğrafın hatırlatma görevini üstlendiği bir diğer alan post-mortem; yani ölüm sonrası fotoğraflardır (Görsel 1). Ölmüş kişilerin fotoğraflanması ve bir anı olarak saklanması, Daguerreotype'ın icadından sonra ortaya çıkmıştır. Kişiler erken yaşta, savaşta veya kıtlıkta kaybettikleri yakınlarını hatırlayabilmek için bu fotoğrafları çektirmekteydiler. Bu fotoğraflarda ölen kişilere tıpkı yaşayanlar gibi kıyafet giydirilip makyaj yapılmaktadır. Fotoğraf teknolojisinin yeni yeni ortaya çıktığı dönemde bir fotoğrafın çekim süresi oldukça uzundur. Bu sebeple, çekilen postmortem fotoğraflarda ölen kişiler hareketsiz kaldığı için çok net çıkmaktadırlar. Postmortem fotoğraflar kişilere fani oldukları düşüncesini hatırlatmaktadır.<sup>1</sup> 19. yüzyılda postmortem fotoğrafların üç farklı stiline ortaya çıktığını öne süren Ruby (1999: 63), ikisinin ölümü reddetmek, diğerinin yas tutanları ön plana çıkarmak üzerine olduğunu öne sürmüştür. Ona göre bu fotoğrafların çekim türü ve şekli kültürel birtakım özelliklerle ilgilidir.

Fotoğraflar kişilerde pek çok duyguyu aynı anda uyandırabilmektedir. Yaşamlarından benzer bir kesite rastlayan kişiler o fotoğraflarla daha derinden bir

<sup>1</sup> Fani olduğunu hatırla cümlesi literatürde memento mori olarak geçmekte olup, ölümlü olunduğunun hatırlanması felsefesidir.

bağ kurabilmektedir. Sözlü iletişimin yazılı iletişime evrilmesiyle birlikte fotoğraf bilginin kalıcılığını artırmıştır. Fotoğraf ve insanın fotoğraflarla kurduğu ilişkide yazılı iletişimin payı büyüktür. Sözlü iletişimin yaygın olduğu dönemde toplumlar haberleri meydan sözcülerinden veya iktidarın bizzat kendisinden öğrenmekteydi. Yazılı iletişime geçildiğindeyse tarih, toplumlara vakanüvisler aracılığıyla öyküleştirilerek aktarılmıştır. Tarih anlatıcılarını vakanüvis olarak adlandıran Benjamin (2012: 88), vakanüvislerin geçmişte yaşanan toplumsal ve tarihi olayları toplumlara aktarırken detaylı bir açıklama yapmak yerine bu olayları daima ilahi ve kavranamaz bir güce dayandırdıklarını öne sürmektedir. Bu da, dünyanın gidişatı ve tarihin şekillenışı hakkında toplumların zihinlerinde kavranması güç bir algı yaratmaktadır. Dolayısıyla toplumsal bellek de bu doğrultuda inşa edilmiştir. Fotoğrafın icadı belleği görsel bir belleğe dönüştürmüştür. Artık kişiler tarihi olayları bir vakanüvisten dinlemek yerine fotoğraflarla kendileri takip edebilir hale gelmişlerdir. Kişiler teknolojik gelişmelerin katkısıyla, olayları yalnızca fotoğraflar aracılığıyla değil aynı zamanda enformasyon akışının sağlandığı iletişim kanalları aracılığıyla da takip edebilir hale gelmişlerdir.

Enformasyon ulaşımının hızlanmaya başlaması şüphesiz ki, teknolojinin gelişimine bağlı olarak gerçekleşmiştir. Bu doğrultuda ses kayıt cihazı ve fotoğrafın icadı, toplumların gerçek bilgilere ulaşmasında ve bu bilgilerin kanıtlanmasında önemli bir yere sahiptir. Bellek teknolojileri olarak adlandırılan bu cihazlar, pek çok tarihsel olaya ışık tutmuş, insanların zihinlerinde oluşan karmaşık yapılanmış bilgilerin aydınlanmasını sağlamıştır. Günümüzde fotoğraflar hem bireysel hem de toplumsal belleği şekillendirmektedir. Özel günlerde sosyal ağlarda yapılan paylaşımlar, toplumların kültürel ve tarihi belleklerini tazelemekte ve onların kuşaklararası aktarımını sağlamaktadır (Şendeniz, 2015: 27).

Dijitalleşmenin belleğe etkisi azımsanamayacak kadar büyüktür. Özellikle teknolojik iletişim araçlarının biçim ve içerik olarak değişmesi, çok daha karmaşık görsellerin art arda izleyiciye sunulması ve bilginin bir sel gibi sürekli ve hızlı bir biçimde akması hatırlama ve unutma süreçlerini doğrudan etkilemektedir. Dijitalleşmiş toplumlarda bireylerin kendi hafızaları yerine teknolojik araçlara güvenmeleri ve enformasyon akışının fazlalığı sebebiyle bireylerin bilgileri kısa süreli bellek yerine uzun süreli belleğe atması belleğin yitimine sebep olmaktadır (Eyrek, 2020: 171).

Dijital çağda bilgilerin ve verilerin sınırsız bir şekilde depolanması ilk bakışta limitsiz ve sorunsuz bir anı saklama yöntemi olarak görülmektedir. Fakat sürekli olarak yeni bir verinin üretilmesi, verinin hatırlanmasını zorlaştırmaktadır. Her bir an'ın bir diğer ana geçildiğinde eskidiği bir ortamda, bireyler sürekli olarak unutmaktadır. Böylece hatırlamak kişisel çaba gerektiren bir eyleme dönüşmüştür. Connerton (2018: 90)'a göre, teknolojinin gelişmesiyle birlikte dijital araçlar bilgilerin en yoğun şekilde toplandığı yerler haline gelmiştir. Bilgi akışının ve birikiminin fazlalığı ise bu teknolojik araçları unutmanın merkezi haline getirmiştir. Modern çağda insanın teknoloji aracılığıyla hem hatırlamakta hem de unutmakta olduğunu belirten Karaarslan (2019: 134), saatlerin kişilere görev ve sorumluluklarını hatırlatan bir araç haline geldiğini öne sürmektedir. Ona göre, kaçta kalkılması, kaçta işe gidilmesi gerektiği veya ay sonu ödemeleri gibi eylemler önceden planlanmıştır. Bu doğrultuda modern çağ, bireylere yapmak zorunda oldukları eylemleri saat aracılığıyla hatırlatmayı kendisine görev edinmiştir. Hatırlama ve unutma edimlerinin teknoloji aracılığıyla çok daha hızlı gerçekleşiyor olması modern çağın bellek üzerindeki etkisini göstermektedir. Günlük yaşamın akışkan temposunda kişilerin yaşananları unutmamasında veya hatırlamasında en etkili araç fotoğraflardır. Fotoğraflar bu anlamda şimdinin unutulmamasını, geçmişin hatırlanmasını sağlarlar.

Fotoğrafın kanıt niteliğinde bir belge olması onun her zaman doğruları aktardığı anlamına gelmemektedir. Fotoğraf yalnızca bir an'a tanıklık eder. O an'ın gerçek bir an mı yoksa tasarlanmış bir kurgu mu olduğunu irdelemez (Dora, 2003: 113). Fotoğrafın gerçekliği salt veya kurgulanmış bir biçimde aktarıyor olması fotoğrafın özünden bağımsız olarak, onu üreten veya çoğaltan kimselerin tercihlerinden kaynaklanmaktadır. Fotoğrafa yansıyan an'ın gerçekliği fotoğrafı çeken kişinin kişisel ideolojisine ve dünya görüşüne bağlı olarak değişkenlik gösterebilir (Matara, 2013: 150). Dolayısıyla bir fotoğraf, fotoğrafçının estetik bakışına, olayları kavrayış biçimine hatta yaşadığı toplumun değerlerine göre bile şekillenebilmektedir. Bu durum da, fotoğrafın güvenilirliği hakkında soru işaretlerine sebep olmaktadır. Özellikle belleğin görsel belleğe evrilmesinde mihenk taşı sayılabilecek fotoğraf, belleğin yeniden inşa edilmesinde oldukça etkilidir. Bu doğrultuda fotoğrafın belli ideolojilere ve bakış açlarına göre şekillenmesi toplumsal ve tarihi belleği de doğrudan etkilemektedir.

Zamanı an'lara bölerek, onları zamansız bir hale getiren fotoğraflar, geçmişi geleceğe taşımakta oldukça etkilidir. Geçmişin önüne geçilemeyecek şekilde kaybolduğunu savunan Benjamin (2020: 39), onun yalnızca anlık olarak durdurulabileceğini belirtmektedir. Geçmiş kesitler şeklinde yalnızca bir anlığına dondurabilecek yegane şey ise fotoğraflardır. Belge niteliği taşıyan fotoğraf, yalnızca tarihi ve toplumsal belleği değil, aynı zamanda bireysel ve kültürel belleği de yakından etkilemektedir. Kuşaklararası kültür aktarımında ve bireysel anıların tazelenmesinde önemli rol oynayan fotoğrafın, Saybaşı (2006: 35)'ya göre, kimin tarafından çekildiği veya çekilen görüntünün ne olduğu önem taşımaz. Ona göre fotoğrafın neyi yeniden ürettiği asıl meseleyi oluşturur.

Fotoğraf; bireysel, kolektif ve kültürel belleği yeniden inşa etmekte ve bu süreçte çeşitli ideolojik yapılanmalara maruz kalabilmektedir. İktidar kendi ideolojik düşüncelerine göre kolektif belleği manipüle edebilmekte, kişilerin geçmişe dair gelecekte neleri hatırlayıp hatırlamayacaklarına karar verebilmektedir. Gücü elinde bulunduran gruplar tarafından ele geçirilen toplumsal belleğin, toplumların kontrol edilmesine yardımcı olduğunu öne süren Karadağ (2016: 123), iktidarın manipüle ettiği belleğin yalnızca enformasyon akışını değil, aynı zamanda kişiler arasındaki sosyo-kültürel ilişkileri ve toplumların tarihini de kontrol altına alabildiğini düşünmektedir.

Fotoğraf, icat edilmesinden itibaren geçmişi geleceğe aktarma, geçmişi yeniden keşfetme, yaşanmışlıkları kanıtlama ve anıları dondurma gibi pek çok işleve sahiptir. Yaşanmışlıkların anıya dönüşmesinde ve gelecekte yeniden inşa edilmesinde en etkili araç fotoğraf olmuştur. Fotoğrafın anlam çerçevesini onun hangi alanda kullanıldığı belirlemektedir (Price, 2014: 11). Bu da, fotoğrafı belgesel fotoğraf, toplumsal belgeci fotoğraf, doğrudan fotoğraf, haber fotoğrafı, foto-röportaj, kavramsal fotoğraf, kurgusal fotoğraf vb. birçok kategoriye ayırmaktadır. Bu araştırmada ön planda olan fotoğraf çeşidi ise vernakular fotoğrafıdır.

### **1.1.3. Toplumsal Belleğin İnşasında Arşivlerin Yeri**

Uluslararası Arşiv Konseyi (4 Şubat 2021) tarafından bireylerin ve kuruluşların yaşanan eylemleri kaydetmesiyle oluşan çağdaş kayıtlar olarak

tanımlanan arşivler, geçmişte yaşanan olaylara doğrudan ulaşılmasında ve onların anlaşılmasında önem taşımaktadır. Şimdide geçmişin analizinin yapılabilmesinde, tarihi olayların aydınlatılmasında ve toplumsal belleğin yeniden inşa edilmesinde yardımcı bir rol üstlenen arşivler, analog/dijital fotoğraf, video, yazılı belge veya sestten oluşabilmektedir. Uluslararası Arşiv Konseyi (4 Şubat 2021), oluşturulan bir arşivin özelliklerini orijinallik, güvenilirlik, dürüstlük, kullanılabilirlik olarak dört ana başlıkta tanımlamıştır. Bu özellikler aşağıdaki gibidir:

**Orijinallik:** Arşive kaydedilen verilerin tarihi, gerçekliği ve verilerin kim tarafından kayda geçirildiği net ve doğru olmalıdır.

**Güvenilirlik:** Arşivdeki kayıtlar onu oluşturan kişi veya kuruluşların bakış açısıyla kaydedilmesine rağmen net bir şekilde olayı temsil etmelidir.

**Dürüstlük:** Arşivler ne yazık ki eksiksiz değildir fakat herhangi bir olayın kaydı, o olayın genel hatlarının çizilmesi için yeterlidir.

**Kullanılabilirlik:** Arşivler erişilebilir bir yerde ve kullanılabilir halde olmalıdır.

Arşivler toplumların sahip olduğu değerlerin korunmasında ve bu değerlerin gelecek nesillere aktarılmasında önemli bir yere sahiptir. Toplumsal hafızanın arşivler aracılığıyla oluştuğunu öne süren Baş (2019: 81), arşivlerin geçmiş ile gelecek arasında bir bağın kurulabilmesinde önem taşıdığını belirtmektedir. Kişiler yaşamışlıkları hem yasal hem kişisel hem de toplumsal nedenlerle arşivlemektedir. Geçmişe dair kanıt niteliği taşıyan belgeler arşivlerde saklanmakta, böylece enformasyonun kaybolmasının önüne geçilebilmektedir. Dijitalleşmenin de etkisiyle arşivleme yöntemleri de değişmeye başlamış, geçmişten farklı olarak dijital arşivleme yöntemleri ortaya çıkmıştır. Belgelerin sayısallaştırılarak dijital ortama aktarılmasıyla bilgiye daha hızlı ulaşıldığını, arşivlenen bilgilerin daha az yer kapladığını vurgulayan Demir Kocabıyık (2009: 80), dijital arşivleme ile birlikte belgelerin yıpranma payının azaldığını ve bilgilerin daha fazla insana ulaştığını belirtmektedir.

Tarihi olaylara dolaylı da olsa tanıklık edilebilmesinde ve geçmişteki yaşamışların kanıtlarına ulaşılabilmesinde önem taşıyan dijital arşivler, günümüzde devletler tarafından desteklenmekte ve bilgilerin topluma açık hale gelebilmesi için çalışmalar yapılmaktadır. Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri

Başkanlığı (7 Şubat 2021)'nın 13 Ocak 2021 tarihinde yapmış olduğu açıklamaya göre, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemine ait 30 milyondan fazla tarihi belgenin görüntüsü dijital olarak araştırmak isteyen kimselere sunulmuştur. Arşivin topluma açık ve erişilebilir hale gelmesi, geçmişin daha iyi anlaşılmasında ve belgelerin yıpranma paylarının azalmasında etkili olduğu söylenebilir. Diğer taraftan, toplumların kendi geçmişini kanıtlarla birlikte inceleyebilmesi, toplumsal hafızanın tarafsız bir biçimde inşa edilmesinde önem taşımaktadır.

Bilgi depolanma biçimlerinin değiştiği dijital çağda enformasyon, bir kişinin ürettiği veya bir kişiye ait bir veri olmaktan çıkarak topluma ait ortak bir veri haline almıştır. Arşivlenen belgeler belirli bir hedef kitleye sahip değildir. Bu belgeler onları oluşturan kişilerden soyutlanmakta, onları araştırarak, unutuldukları yerden çıkaracak yeni kişilere ihtiyaç duymaktadır (Ricoeur, 2017: 192). Yani arşivlenen bilgi kişi özelinden çıkarak topluma ait hale gelir. Bu doğrultuda arşiv belgelerinin toplumsal hafızaya hizmet ettiği sonucu çıkarılabilir.

Devletin veya ilgili kurumların resmi arşivlerinin yanı sıra sosyal medya platformlarının dijital ortamlarda paylaşılan her bir veriyi kaydettiği, dolayısıyla sosyal medyanın dijital bir arşiv oluşturma işlevine sahip olduğu söylenebilir. Araştırmanın mecrasını oluşturan Diaspora Türk Twitter hesabı 2014 yılından itibaren fotoğraf, anı veya video gibi pek çok bilgiyi paylaşmıştır. Günümüzde hesabın paylaştığı tüm bilgilere istenildiği zaman, kolay ve hızlı bir biçimde ulaşabilmektedir. Buna bağlı olarak Diaspora Türk hesabı dijital bir arşiv niteliği taşımakta, her geçen gün yeni bir paylaşım ile bu arşivi genişletmektedir. Dijital arşiv oluşturma özelliği yalnızca paylaşımı yapan hesapla sınırlı kalmamakta, hesabın paylaşımlarını favoriye ekleyen kullanıcılar da kendi arşivlerini oluşturmaktadır.

## **1.2. VERNAKULAR FOTOĞRAF VE TOPLUMSAL BELLEK**

Vernakular kelime anlamı olarak “yerel” anlamına gelse de, fotoğraf alanında anonim fotoğrafların tamamına verilen isimdir. Vernakular fotoğraf, çekeni belli olmayan, gündelik yaşamın içinden, profesyonellerce çekilmemiş ve sanatsal bir değer taşımayan fotoğrafları kapsamaktadır. Günümüzde vernakular olarak

sayılabilecek pek çok fotoğraf, popüler kültürün de etkisiyle çeşitli müzayede ve müzelerde yüksek fiyatlarla satışa çıkartılmaktadır (Whalen, 2009: 78).

Geçmişten günümüze kadar vernakular fotoğraflar diğer fotoğraf türlerine oranla bireyler üzerinde daha az ilgi uyandırmıştır. Bunun temel sebebi standartlaşmış fotoğrafik kuralları tanımaması ve amatör çekimlerden oluşmaya devam etmesi olarak gösterilebilir. Günümüz sanat camiasında fazlasıyla talep gören ve çok yüksek rakamlarla satışa sunulan bu anonim fotoğraflar, fotoğrafın doğasında var olduğu düşünülen klişeleşmiş estetik yargılar üzerine yeniden düşünülmesini sağlamıştır (Batchen, 2000: 57).

Toplumsal bellek, kolektif belleğin toplumsal açıdan aktif hale gelmesinde önemli bir role sahiptir. Her toplumun kendine özgü geçmişinin, tarihinin gelecekte topluma nasıl aktarılacağı toplumsal bellek tarafından şekillendirilmektedir. Toplumun ortak paydada buluşabilmesi, ortak değerlere sahip olabilmesi ve geçmişe dair nelerin hatırlanıp nelerin hatırlanmaması gerektiği toplumsal bellek yardımıyla belirlenmektedir. Bu durumda toplumsal bellek yalnızca geçmişe değil, aynı zamanda şimdi'ye de hizmet etmektedir (Tunçel, 2017: 21-22). Toplumsal bellek geçmişte ve şimdide yaşanan eylemleri kapsadığı gibi, mekânı ve zamanı da kapsar. Mekân, geçmişi özümsemenin ve onu şimdiyle kıyaslamanın yegane aracıdır. Çocukluğun geçtiği mahalle, önemli olaylara tanıklık eden binalar, ilklerin yaşandığı evler vb. pek çok olaya mekânlar tanıklık etmiştir. Vernakular fotoğraflar mekânların bu tanıklığını belgeleyen fotoğraflardır. Kim tarafından çekildiği bilinmeyen veya profesyonel kişiler tarafından çekilmemiş anonim fotoğraflar olarak bilinen vernakular fotoğraflar, toplumsal belleğin hem mekân hem de toplumla ilişkisini analiz etmede önem taşımaktadır.





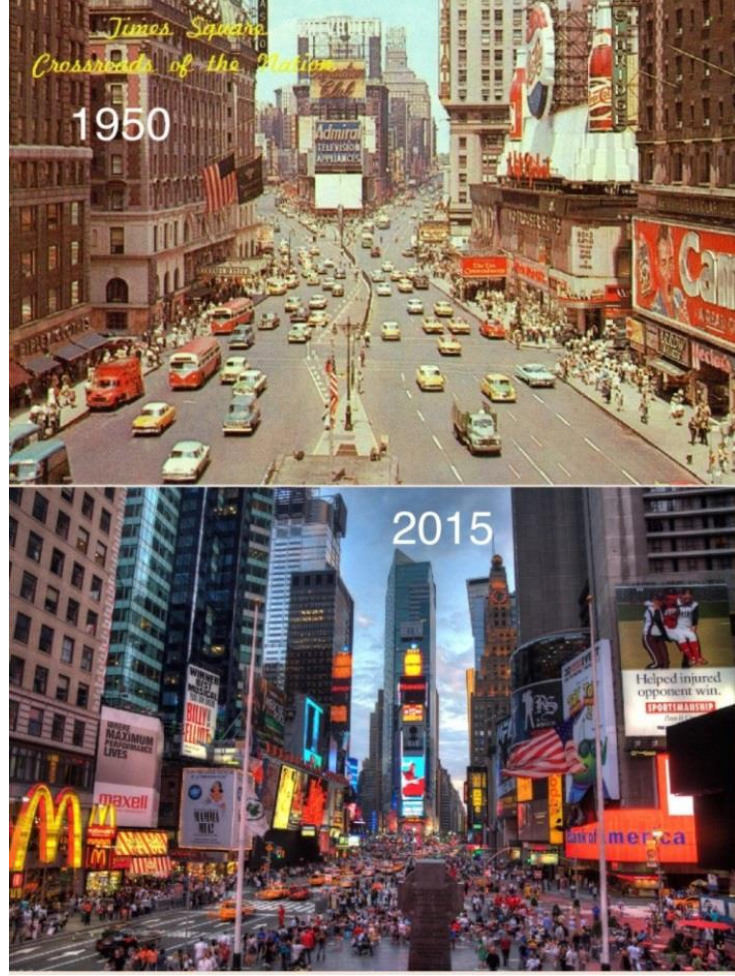
**Görsel 2:** Giulio Mongeri, Eskişehir Ziraat Bankası, 20. yy.



**Görsel 3:** Serenay Anık Gök, Eskişehir Ziraat Bankası (Vilayet Meydanının Karşı Çaprazı), 2021

Yukarıda neredeyse aynı konumdan çekilmiş iki vernakular fotoğraf bulunmaktadır (Görsel 2 ve Görsel 3). Bu iki fotoğrafın toplumsal bellek ile ilişkisi incelendiğinde; ilk olarak dikkat çeken binanın yapısal anlamda bir bozukluğa uğramamış oluşudur. İki fotoğraf arasında yollar, araçlar, tramvay gibi pek çok fark/yenilik bulunmaktadır. Fakat binanın orijinal dokusunun korunmaya çalışmış olması, tarihi bir önem taşıyan bu binanın geçmişteki hali ile şimdiki hali arasında kurulan bağın da korunması anlamına gelmektedir. Eskişehir halkının toplumsal belleğinde yer edinen eski Ziraat Bankası binası, vernakular fotoğraflarla günümüzde yeni bir toplumsal bellek inşa ederken, aynı zamanda geçmişi ve şimdikiyi karşılaştırmada yardımcı olmaktadır.

Vernakular fotoğraflar kentin kendine özgü belleğinin oluşmasında oldukça etkilidir. Kentlerin suretlerinin ve tasarımlarının değişimi anonim olarak çekilmiş bu fotoğraflar ve yine vernakular olarak sayılabilecek kartpostallar aracılığıyla gözlemlenebilmektedir. Her görsel bir çeşit temsili beraberinde getirmektedir. Kartpostalları fotokart olarak da adlandıran Batuman (2019: 53-59), onların kent imgesini ve onun zaman içindeki dönüşümünü temsil ettiğini öne sürmekte; kente dair oluşan bu imgelerin, kartpostaldaki fotoğrafı çeken fotoğrafçı, kartpostalı gönderen kişi ve kartpostalın gönderildiği kişi çerçevesinde şekillendiğini belirtmektedir. Bu durumda kentin imgesi zihinde çoklu bir boyut kazanmaktadır.



**Görsel 4:** Times Square New York ABD, 1950 - 2015

Görsel 4’te New York Times Square’de hemen hemen aynı açıdan farklı dönemlerde çekilmiş iki adet vernakular fotoğraf görülmektedir. 1950’de kullanılan taksiler, otobüsler ve şahsi araçlar 2015’e kadar olan süreçte değişmiş; nüfus kalabalıklaşmış ve şehrin mimari yapısı zamanla bozulmaya başlamıştır. Bu iki vernakular fotoğraf belleğin toplum çerçevesinde şekillenmesi ve inşa edilmesi sürecini yansıtmaktadır. Toplumsal belleğin inşa edilme süreci vernakular fotoğraflar aracılığıyla doğrudan gözlemlenebilmektedir. Bu anonim fotoğraflar dönemsel siyasi akımları, değişen moda ve güzellik algısını, toplumların sosyo-ekonomik durumlarını yansıtabilmektedir. Geçmişte ve şimdide aynı yerleşim yerinde çekilmiş fotoğraflar karşılaştırıldığında fotoğrafların toplumları okumada ve toplumsal belleği analiz etmede oldukça fayda sağladığı anlaşılmaktadır.

Şehirlerin kendilerine has kimliğinin kuşaklararası aktarımında görev üstlenen toplumsal bellek, bunu vernakular fotoğraflarla desteklemektedir. Tunç

(2006: 27), fotoğrafların her zaman gerçeği yansıtmamakla birlikte toplumların ve kişilerin gerçekliği görmesini engelleyecek kurgusal yalanların parçası olabileceğini öne sürmektedir. Bu doğrultuda kurgusal fotoğraflar toplumsal belleği olumsuz yönde etkileyebilmektedir. Vernakular fotoğraflar ise, kurgudan uzak ve şipşak (snapshot) çekilmiş fotoğraflar olarak tanımlanabilir. Bu sebeple vernakular fotoğraflara toplumsal olayların en gerçekçi haliyle yansıtıldığı fotoğraflar da denilebilir.



**Görsel 5:** Bilinmeyen Fotoğrafçı, İsimsiz, 1900(?)

Vernakular fotoğraflar izleyiciye yalnızca imge transferi sağlamaz, aynı zamanda izleyicinin kendi zihninde farklı ve birbiriyle ilintili imgeler üretmesini de sağlar. Görsel 5'te bilinmeyen bir fotoğrafçı tarafından 1900'lerde çekilmiş olan bu fotoğraf, dönemin ırk ayrımcılığını, insanların sosyo-ekonomik durumlarını ve günümüzde oluşan birtakım toplumsal değişim ve dönüşümleri analiz etmeyi

sağlamaktadır. Bu anonim fotoğrafta siyahi bir çocuk ve onu gülen gözlerle izleyen beyaz kadınlar ve somurtan erkekler göze çarpmaktadır. Irkçılığın ve köle ticaretinin yoğun yaşandığı 1900'lerde çekilmiş bu fotoğraf o döneme ayna tutmakta; izleyicinin toplumsal belleğini yeniden inşa etmesine yol açmaktadır.

### **1.2.1. Bir Vernakular Fotoğraf Olarak Aile Fotoğrafları**

Tüm fotoğraf türleri onları oluşturan renk, ışık, opaklık, dokunabilirlik gibi biçimsel özelliklere sahiptir. Vernakular fotoğraflar ise, diğer fotoğraf türlerinin aksine tüm bu özellikleri daha hassas ve yaratıcı bir biçimde ifade etmekle kalmaz, bu biçimsellikler adeta fotoğrafın doğasında var olan kışkırtıcı tefekkürler olarak da okunabilir (Batchen, 2000: 60-61). Aile albümleri ise vernakular fotoğrafa verilebilecek en uygun örnektir. Aile albümlerini oluşturan fotoğraflar, estetik bir bakış açısından çok, bir araya gelmiş kişilerin o an'ını saklamak ve gelecekte hatırlamak adına aile bireyleri veya yakınları tarafından çekilen fotoğraflardır. Vernakular fotoğrafları diğer fotoğraflardan daha özel kılan noktalardan biri, bu fotoğrafların izleyiciye hissettirdiği duyguların, fotoğrafın biçimsel özelliklerinin önüne geçmesi denilebilmektedir.

Fotoğraflar kişilerin bireysel belleklerini tazelemesinde ve yeniden inşa etmesinde oldukça önemlidir. Yıllar boyunca biriktirilen fotoğraflar, aileden herhangi birine özlem duyulduğunda, özel günlerde veya aileden biri kaybedildiğinde geçmişteki güzel günlere ışık tutan bir fener niteliği taşır. Aile fotoğraflarının en önemi özelliği, fotoğrafta yer alan hemen hemen herkesin gülümsüyor olmasıdır. Yapmış olduğu vaka çalışmasındaki bir katılımcının annesiyle olan aile fotoğrafını yanından ayırmadığını, o dönemde yanlarında olamayan ve kendine yeni bir hayat kurmuş olan babasını tüm bu olumsuzluklara rağmen övgülerle andığını belirten Khun (2007: 290), katılımcının aile fotoğrafından bahsederken herhangi bir olumsuzluğa yer vermediğini gözlemlemiştir. Buna bağlı olarak, fotoğraf çekildiğinde aile içinde herhangi bir huzursuzluk dahi olsa, bunun fotoğrafa yansımaması için özel bir çaba sarf edildiği çıkarımı yapılabilir.

Fotoğraf icat edilmesiyle birlikte görüntülerin stoklanmasında ve belleğin nesiller arası aktarımında kullanılmıştır. Aile albümleri buna verilebilecek en iyi

örnektir. Bu albümlerde her bireyin doğumundan ölümüne kadar sistematik bir biçimde fotoğraflandığı görülmektedir. Dünyadan göçtüğünde arkasında bir iz bırakmak isteyen birey, düzenli olarak fotoğraf çeker ve bunları biriktirir. Biriken bu fotoğraflar oluşturulan aile albümlerinde ya da ayakkabı kutularına stoklanmış olarak görülmektedir. Kişilerin şimdiki halleri aracılığıyla geçmişteki hallerini değerlendirdiğini öne süren Göle (2007: 27), onların şimdideki 'kendi'lerine uygun olan anıları seçmeye çaba gösterdiklerini belirtmiştir. Buna bağlı olarak, kişiler kendi gerçekliklerine uygun olmayan anıları ise değiştirmeye yönelmektedir.

Aile, en klasik tanımıyla, toplumu oluşturan en küçük birimdir. Ailenin pek çok kişi için anlamı ve manevi değeri oldukça büyüktür. Kişilerin düşüncelerinin pek çoğu aileleriyle ilintilidir. Akla gelen her düşüncenin kişiye ailesini veya akrabalarını hatırlattığını belirten Halbwachs (2019: 198), karşılaşılan bir yabancıyı, birinin başından geçen bir olayın veya bir meslek grubunun dahi onlara ailelerinde veya akrabalarındaki benzerlikleri çağrıştırdığını öne sürmektedir. Yani zihindeki pek çok anı aile veya yakın çevreyle ilintilidir. Bu da bireysel belleğin yeniden inşa edilmesi sürecinde ailenin etkisinin büyük olduğunu göstermektedir.

Toplumsal ve bireysel belleğin inşasında önemli role sahip olan fotoğraf, teknolojik gelişmelerin artmasıyla birlikte hemen hemen her eve girmiştir. Fotoğraf makineleri zamanla küçülmüş, her kesimden ve her bütçeden insanın ulaşabileceği bir konuma gelmiştir. Fotoğrafın her evde yaygınlaşmaya başlaması KODAK firmasının "Siz tuşa basın, gerisini biz hallederiz." sloganıyla piyasaya sunduğu kompakt fotoğraf makineleriyle başlamıştır. Artık bu makinelerle birlikte fotoğrafta yeni bir döneme girilmiştir. Sosyo-ekonomik olarak toplumun her kesiminden kişinin bu makinelere erişebilmesiyle birlikte fotoğraf demokratikleşmiştir (Özdamar Akarçay, 2015: 92). Artık sınıfsal bir ayrımı olmayan fotoğraf, kuşaklararası anı aktarımını sağlayan yeni bir araç haline gelmiştir.

Aile albümleri gelişigüzel bir şekilde çekilen fotoğraflardan oluşmaktadır. Teknolojinin de gelişmesiyle birlikte evde KODAK makinelerle çekilen fotoğraflar yerini stüdyoda, farklı arka planlarla çekilen fotoğraflara bırakmıştır. Stüdyo fotoğraflarındaki arka planlar çeşitli ülkelerden ve şehirlerden kesitleri oluşmaktadır. Bu arka planları tercih eden kişiler daha önce gidip görmedikleri, hep arzulayıp yaşayamadıkları, hiç sahip olamadıkları hayatları gelecekteki aile bireylerine aktarma çabası içerisindedirler (Dayı, 2006: 149). Gerçek yaşamda elde edilemeyen yaşam

standartları, kişileri fotoğrafın yardımıyla içine hiç dahil olmadıkları bir senaryonun içerisinde bulmalarına sebep olmaktadır

Aile fotoğrafları pek çok aile için özel bir anlam taşımaktadır. Aileden olmayanlara ailenin geçmişini görsel olarak aktaran bu fotoğraflar, aileler hakkında pek çok şey anlatmaktadır. Özellikle toplumun orta sınıfını oluşturan ailelerin aile albümleri en güzel kıyafetlerin giyildiği, evin en güzel köşesinde yaratılan bir kurmaca tiyatroyu andırmaktadır (Tuncer, 2017: 7). Bu tür fotoğraflar aile albümlerinde başköşeyi kaparken, alelade ve habersiz çekilmiş fotoğraflar onlardan ayrı tutulur. Böylece albümlere bakan herkes ailenin en mutlu, en güzel ve en bakımlı hallerini görecektir. Aile albümleri, aile fertlerinin birbirlerine karşı olan bağını devamlı olarak hatırlatmakta, eski günlere dair pek çok birleştirici ögeyi onlara aktarmaktadır. Sontag (2011: 9-10), aile fotoğraflarının herhangi bir estetik kaygıyla değil, yalnızca bir hatıra olarak kalması için çekildiğini vurgulamaktadır. Ona göre bu hatıralar hayattan göçüp gitmiş aile fertlerinin ve akrabaların sembolik birer anlatıcısı konumundadırlar. Aile fotoğrafları kişilere gerçek bir yaşanmışlık hissiyatı vermektedir. Fotoğraflarla sembolik varlıklarını sürdüren aile fertleri, gelecekteki kuşaklara varlıklarının bir nişanesi olarak bu fotoğrafları bırakmaktadırlar (Derman, 2010: 68).

Aile fotoğrafları evdeki en önemli eşyalardan biri haline gelmiştir. Bu fotoğraflar aile fertleri tarafından albümlere özenle konulmuş, eve gelen ziyaretçilere gösterilmek üzere ulaşılabilir yerlerde stoklanmıştır. Aile albümüne en güzel fotoğraflar konulurken, daha az önem taşıyan fotoğraflar bir kutuda saklanmaktadır. Yapmış olduğu araştırmada aile fotoğraflarının sahipleri tarafından tarihlere göre sıralandığını belirten Rose (2010: 32-33), telefon ve bilgisayar yazılımlarına tarihlendirme konusunda güvenenler olsa da, pek çok kişinin fotoğrafları kendilerinin tarihlendirerek arşivlediğini aktarmıştır.

Bir ailenin yaşamından yakalanmış an'ların bir arada toplandığı yer olarak adlandırılan aile albümleri, ona sahip olan aile hakkında pek çok şey anlatır. Her bir aile albümü bir görsel anlatıyı temsil etmektedir. Aile albümlerinin aileyi hem bir kurum hem de imgesel bir oluşum olarak nitelediğini ifade eden Erkonan (2014: 124-128), aile albümlerinin yalnızca aile fertlerinin fotoğraflarından değil aynı zamanda onlar tarafından seçilen kişilerin fotoğraflarından da oluştuğunu, bu durumun aile albümlerinin kalabalık aile imgesini yansıttığının bir göstergesi olduğunu

düşünmektedir. Bunun sebeplerinden biri, ölen aile fertlerini anmak iken, diğeri geçmişle olan bağı daha görünür hale getirme isteğidir.

Aile fotoğrafları kapsamına giren bir diğeri fotoğraf türü vesikalık fotoğraflardır. Bu fotoğraflar diğeri fotoğraflardan ayrı tutularak herkesin daha sık görebileceği bir biçimde evin her köşesine yerleştirilir ve evde genellikle duvar saatlerinin, fotoğraf çerçevelerinin ve aynaların kenarlarını süslemektedir. Vesikalık fotoğraflar sade ve birbirinin aynısı gibi gözüke de aile fertlerinin yaş almalarını çok açık bir şekilde yansıtan fotoğraflardır. Ölen bir eş, üniversiteye okumaya giden evlat, ilkokula yeni başlayan bir torun her evin başköşesini süslemektedir. Hatta öyle ki, aileden sayılmayanların dahi vesikalıkları alınarak özenle diğeri fotoğrafların arasında saklanmaktadır. Aile fertlerinin yaş almalarını gözlemlemelerini, geçmişteki kendilerine bakmalarını sağlayan vesikalıklar, otobiyografik belleğin oluşmasında da oldukça etkilidir. Vesikalık fotoğrafların birbirlerine uzak mesafelerde yaşayan insanlar için bir yakınlık kurma aracı olduğunu belirten Zırh (2015: 218), bu fotoğrafların -tıpkı kartpostallar gibi- arkalarına düşülen sevgi sözleri, tarih veya yer gibi notlarla karşı tarafa yakınlığı hatırlatma amacı taşıdığını öne sürmektedir.

Fotoğraf ve bellek arasındaki ilişki iç içe geçmiş ve birbirini tamamlayan bir yapıya sahiptir. Bellek kendini yeniden var ederken fotoğrafı bir araç olarak kullanır. Fotoğraf bellek için bir yol arkadaşıdır. Kolektif belleğin ömrü toplumlarca belirlenmektedir. Diğeri bir deyişle kolektif belleğin kalıcılığı toplumların bu belleği ne kadar süre canlı tutacaklarına bağlıdır (Halbwachs, 2007: 55). Aile albümleri hem kolektif hem de bireysel belleği fotoğraflar aracılığıyla yeniden inşa eder. Kişiler fotoğraflar aracılığıyla geçmişe dair anılarını hatırlarlar. Bireysel belleğin fotoğraf aracılığıyla inşası ve bireylerin anılarını geri çağırmasında görsel hafızanın etkili olduğunu anlaşılmaktadır. Aile büyüklerinden gelecek nesillere kalan mektuplar, ses kayıtları veya çeşitli objeler hafızanın tazelenmesinde yardımcı olmaktadır fakat fotoğraflar onlara oranla daha akılda kalıcıdır.

Fotoğraflar gerçeği doğrudan yansıttığı gibi önceden tasarlanmış bir durumu da gösterebilmektedir. Aile kurumunun dinamiğini anlayabilmek için aile fotoğraflarında görülenlere ve görülmeyenlere dikkat etmek gerekmektedir. Aile albümüne konulan ve konulmayan fotoğraflar ailenin çizmek istediği imaj ve gerçekte olan arasındaki ayrımı yapmada önemli bir role sahiptir (Tuncer, 2017: 6). Fotoğrafta bulunan kişilerin giydiği kıyafetler, duruşları hatta gülümsemeleri bile



çekilen fotoğrafın bir kurgu mu yoksa hayatın doğal akışında yakalanmış bir an mı olduğunu ele vermektedir.

Aile kurumu, üyesi olan bireylere çeşitli sorumluluklar yüklemektedir. Bu sorumluluklar toplumların normlarına göre değişiklik göstermektedir. Örneğin, bazı toplumlarda baba rolünü üstlenen birey ailede baskın güç olarak görülürken, bazı toplumlarda durum tam tersidir. Aile kurumuna ve bu kurumu oluşturan kişilere toplum tarafından dayatılan aile içi roller bulunur. Kişiler bu roller çerçevesinde payına düşen ne ise yapmaya çalışır. Aile fotoğrafları ise dağıtılan bu rollerin ve aile kurumunun işleyişini belgelemekte, aile kurumunun varlığının altını çizmektedir (Depeli, 2009: 58). Ataerkil bir yapıya sahip toplumlar, bu durumu aile fotoğraflarına da yansıtmaktadırlar. Bu fotoğraflarda baba figürü genellikle ayakta ve sert bir yüz ifadesine sahipken, anne figürü genellikle oturur pozisyonda ve daha naif gözükmektedir.

Aile fotoğrafları geleceğe anı bırakmak, özlemi dindirmek veya geçmişin unutulmamasını sağlamak amacıyla aile üyeleri tarafından üretilmektedir. Yapmış olduğu çalışmada, örneklem grubunun aile fotoğraflarını çoğaltarak onları diğer aile üyelerine göndermesini ortak bir nokta olarak ele alan Rose (2010: 30-35), bu fotoğrafların aile fertlerinin geçmişte nasıl gözüktüklerinin kanıtı niteliğinde olduğunu ve aile fotoğraflarının fotoğrafı gösteren kişinin bakış açısıyla yorumlandığını ve öne sürmektedir. Ona göre, fotoğrafları farklı aile üyeleri farklı yorumlayabilmektedir. Günümüzde pek çok evde duvarda asılı duran, vitrin camlarını ve saat köşelerini süsleyen mutlu aile fotoğrafları bulunmaktadır. Bu fotoğrafların bazıları anı tazelemek amacıyla değil, geçmişe dair bir kanıt olması amacıyla sergilenmektedir. Torununu uzun süredir görmeyen bir dede, gurbetteki eşini bekleyen bir kadın, babasını kaybeden bir adam bu fotoğraflarla geçmişini anmakta ve yakınlarının geçmişteki varlıklarını kanıtlamaktadır.

Vernakular fotoğraf, diğer fotoğraf türleri gibi geçmişini geleceğe taşımaktadır. Bu fotoğraflar yalnızca aile albümleri çerçevesinde ele alındığında ise, aile kurumunun bütünlüğünü ispat edebilmesinde önemli bir role sahiptir. Bu fotoğraflar fertleri başka şehirlerde, ülkelerde olan aileler için ailenin bütünlüğünü korumak ve uzakta olan aile bireylerini hala yanlarındaymışçasına sık sık anabilmek için kullandıkları bir araç haline gelmiştir. Bir sonraki bölümde vernakular fotoğraf olarak sayılan göç fotoğraflarının toplumsal bellek ile olan ilişkisi incelenecektir.

### 1.2.2. Vernakular Bir Temsil Olarak Göç Fotoğraflarının Toplumsal Bellekteki Yeri

Türk Dil Kurumu (8 Eylül 2020)'nin siyasi, ekonomik veya sosyal nedenlerle bir grup insanın ülke veya şehir değiştirmesi olarak tanımladığı göç, pek çok çalışmaya konu olmuştur. Geçmişten günümüze dek sürekli yaşanan bu insan hareketliliği, göçmen bireyler üzerinde büyük etkiler bırakmaktadır. Görünürde yalnızca fiziksel bir hareketlilik gibi görünen göç; göçen bireylerin hatıralarını, sosyal ilişkilerini, deneyimlerini, düşüncelerini, gelenek ve göreneklerini de beraberinde götürdüğü bir hareketliliktir (Adıgüzel, 2019: 3). Bu sebeple göçü yalnızca fiziksel bir hareketlilik olarak tanımlamak doğru olmayacaktır.

Göç; iç göç, dış göç, zorunlu göç ve gönüllü göç olmak üzere dört temel başlık altında toplanabilir. Özyakışır (2013: 7-14)'in tanımlamalarına göre, iç göç, ülke içi; dış göç ise uluslararası toplumsal hareketliliği temsil etmektedir. Zorunlu göç, savaş, doğal afet veya siyasi birtakım olumsuz şartlar sebebiyle yapılmakta, gönüllü göç ise daha çok bireylerin istekleri doğrultusunda daha iyi olanaklara sahip olan yerlerde yaşayabilmek amacıyla yapılmaktadır. Her devletin göçmenlere sunduğu olanaklar farklılık gösterebilmektedir. Bireylerin pek çoğu çeşitli hayallerle veya tam tersi zorunluluktan dolayı kendi vatanlarını geride bırakmaktadır. Her göçmen göçtüğü yeni yerleşim alanında aradığı imkanları bulamadığı gibi, göçtüğü ülkenin vatandaşı olarak tamamen adapte de olabilmektedir. Devletlerin sağlık, ekonomi ve sosyal alanlarda göçmenlere çeşitli kısıtlamalar getirdiğini öne süren Sasiprapha (2010: 153-154), göçmenleri geçmişten bu zamana dek meşru haklara sahip olamayan marjinal bir grup olarak tanımlanmıştır. Ona göre bu durum göçmenlerin vatandaşlık almak için bir mücadele içinde olmalarına ve bunun onların temel yaşam stratejisi haline gelmesine sebep olmuştur.

Ait hissedilen topraklardan bilinmedik uzak yerlere göçmek, bireyler için sosyal, ekonomik, kültürel ve duygusal açıdan oldukça zorlayıcı bir süreçtir. Ailesinden, sevdiklerinden ve kültürel bağlarından uzak kalmak bireyi yeni yaşam alanından uzaklaştırabilmekte, uyum sağlama sürecini zorlaştırabilmektedir. Gezici Yalçın (2017: 58), göçün her göçmen bireyde yarattığı ortak bir etki olduğunu ve bunun en büyüğünün de geçmişe ve geride kalana yönelik oluşan bir hasret duygusu

olduğunu öne sürmektedir. Her göçmen için bavul, eve dönüş umudunun sembolik bir gösterimidir (Duman, 2019: 40). Geçmişe, vatana ve geride kalanlara karşı oluşan özlem kişilerin yanlarında götürdüğü eşyalarla giderilmeye çalışılır. Bunlardan en önemlisi ise fotoğraflardır.

Göç fotoğrafları olarak adlandırılan ve mesafe tanımayan fotoğraflar, aileler hakkında olduğu gibi toplumların dönemsel şartları, siyasi durumları ve toplumsal dönüşümleri hakkında da analiz yapmaya yardımcı bir araç görevi üstlenmektedir. Göç fotoğrafları, öncelikli olarak bireysel belleğin ve beraberinde toplumsal belleğin oluşmasında oldukça etkilidir. Toplumların siyasi durumları ve dönüşümleri göç fotoğrafları aracılığıyla anlaşılabilir. Örneğin, dönemin siyasi partilerinin kendilerine özel oluşturduğu giyim şekli, saç ve sakal kesim şekli gibi bir imge haline gelen özellikler dönemin siyasal şartları hakkında fikir sahibi olmayı sağlamaktadır.



**Görsel 6:** 1989 Zorunlu Göçünde Türk İsimlerinin İade Edilmesi İçin

Düzenlenen Barışçıl Yürüyüşler, Milliyet Gazetesi, 2019

Görsel 6'da 1989 yılında Bulgaristan'dan Türkiye'ye zorunlu olarak göç eden Türklerin Türk isimlerinin iade edilmesi için yaptıkları yürüyüşlerden bir kare

gözükmektedir. Bulgaristan'a çeşitli umutlarla gitmiş ve orada düzenini kurmuş olan göçmenler, devlet eliyle vatanlarına zorunlu göç etmeye zorlanmışlardır. Bu göç fotoğrafında öndeki kadının boynunda asılı olan "İsim haklarımızı istiyoruz." yazısı yaşanan bu göçün arkasında bıraktığı izleri yansıtmaktadır. Dönemin siyasi ve toplumsal yaşantısına ışık tutan bu ve benzeri göç fotoğrafları, geçmişin günümüzde ne şekilde hatırlanacağını da belirlemektedir.

### **1.2.2.1. Göçmen Ailelerin Fotoğraflarla Kendi Belleğini İnşa Etmesi**

Aile belleğinin oluşmasını sağlayan en önemli araçlardan biri aile albümleridir. Bütün anıların, nesilden nesile aktarılan tüm hikâyelerin bu aile fotoğraflarıyla yakından ilgisi vardır. Yaşanan olaylar fotoğrafın çekildiği zaman ya da fotoğraftaki bir eşya, bir kişi veya bir mekân ile ilintilidir. Geçmişteki mekânları, ailenin simgesel varlığını, ailenin kendini bir kurum olarak var ettiği "an"ları aile albümlerinde görmek, bunları analiz etmek mümkündür.

Göçmen ailelerin aile albümleri diğer aile albümlerinden oldukça farklılık göstermektedir. Bu aile albümlerini daha çok tek başına veya aile fertlerinden birinin eksik olduğu fotoğraflar doldurmakta, aile fertleri sık sık bir arada görülmemektedir. Bir arada çekilen fotoğraflar genellikle ailenin ayrı kaldığı dönemin ardından bir araya gelinerek çekildiği önemli fotoğraflardandır. Çünkü bu fotoğraflar birlik olmayı, ailenin birleştirici gücünü ve mesafelerin fotoğraflarla aşıldığını simgelemektedir. Bu albümlerde, kişilerle ülke ülke, şehir şehir gezmiş ve katlanmaktan eskimiş pek çok fotoğraf bulunmaktadır. Anılar göçmen ailelerin ceplerindeki katlanmış bir dizi fotoğraf ile seyahat etmektedirler. Aile fotoğraflarının aileyi hiç değilse görsel olarak bir araya getirme görevini üstlendiğini vurgulayan Wolbert (2001: 26-28), estetize edilmekten uzak, doğal ve kişi odaklı bu fotoğrafların, gönderildiği kişilerin dünyasına kolayca adapte olabildiğini ve aile kurumunun devamlılığını sürdürdüğünü öne sürmektedir.

Aile fotoğrafları standart ve yerleşik bir yaşama sahip olduğu kabul edilen ailelerin evlerindeki fotoğraf albümlerinde ya da ayakkabı kutularında saklanmaktadır. Bu fotoğraflar daha çok geçmişi şimdiye taşıdığından, aile fertleri tarafından geçmiş yad edilmek istenildiğinde ortaya çıkartılmaktadır. Fakat göçmen

bir ailenin evinde albümlerin yerine duvarlar bu fotoğraflarla doludur. Bu ailelerin fotoğraflarla geçmişi şimdiye taşımak gibi bir amacı yoktur. Onlar, şimdiyi merak etmekte ve şimdiye özlem duymaktadırlar. Onların bu fotoğrafları görünür yerlere koymaları yurda, geride kalanlara duyulan özlemin bir dışavurumudur. Kişilerin aile fotoğraflarıyla kurdukları bağın salt fotoğrafın kendisi ile değil, o fotoğraftaki kişinin veya kişilerin imgesiyle kurulduğunu vurgulayan Depeli (2010: 23), göçmen ailelerin aile fotoğraflarının, memleketlerini, ailenin geride kalanlarını veya akrabalarını sembolik olarak temsil ettiğini belirtmektedir.

Ailenin ev ile kurduğu bağ belleğinin şekillenmesinde oldukça etkilidir. Mekân ile özdeşleşen ailevi anılar fotoğraflarla birlikte mühürlenmektedir. Ev, bir göçmen için kutsal bir anlam taşır. Hâlihazırda yurdundan ve sevdiklerinden ayrı düşmüş kişiler evi bir mabet olarak görür. Sürekli yabancı olarak görüldüğü ve kendisinin de yabancı olduğu dünyadan, her gün iş çıkışı kendi anılarıyla donattığı evine dönmek onun için yurda dönüşün temsili gibidir. Çerçevelediği fotoğraflarla sessiz bir diyalog yaşanır. Özlem giderilir ve bireysel bellek canlandırılır. Fotoğrafların kişilere fani olduklarını hatırlattığını ve nostaljik duyguları beslediğini öne süren Sontag (2011: 18-19)'a göre, her bir fotoğraf geçmişten bir an'ı dondurmasıyla zamana meydan okumaktadır fakat geçmişi salt haliyle kişilere sunması kişilere zamanın akışını ve sonucunda da ölümü anımsatmaktadır.

Aile fotoğraflarıyla geçmiş hatıralar yeniden inşa edilirken, bellekte tekrar arşivlenmektedir. Aile fotoğrafları kuşaklararası bellek aktarımında performatif bir görev üstlenmektedir. Kişilerin hatıralarını adeta bir arşiv edasında biriktirmek zorunda hissettiğini öne süren Nora (2006: 25-27), bunun geçmişi kademeli olarak hatırlayabilme merakından kaynaklandığını söylemektedir. Ona göre aile bireylerinden resmi kurumlara kadar her birey ve kurum kendi geçmişine dair hatıraları ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Geçmişe olan bağlılık, merak duygusu ve geçmişteki kimliği yeniden canlandırma isteğinin birleşiminden dolayı ortaya çıkmıştır.

Aile fotoğrafları geçmişle kurulan bağın güçlenmesinde, aile bireylerinin kendi geçmişini özümsemesinde ve otobiyografik belleğin tazelenmesinde etkilidir. Bu fotoğraflar genellikle aile yaşantısının en doğal haliyle yansıtıldığı fotoğraflardır. Gündelik yaşantıyı konu alan aile fotoğrafları her bir birey için yaşanan anıları yeniden anlamlandırmaktadır. Yani anı fotoğrafı olarak değerlendirilen bu fotoğraflar

geçmişteki anıları öyküleştirecek gelecek kuşaklar için yeni anlamlar üretmektedir (Karadağ, 2016: 113). Gündelik yaşantıyı olağan akışında yansıtan fotoğrafların yanı sıra, aile albümüne dahil olan ve az da olsa kurgulanarak çekilen fotoğraflar da mevcuttur. Bu fotoğraflarda aile fertlerinin giyimleri ve verdikleri pozlar farklılaşmaktadır. Gelecekteki nesillere diğer ailelerden ‘daha üstün bir aile’ olduklarını göstermek için bir çaba bulunmaktadır. Göçmen ailelerin aile albümleri de bu tür fotoğraflarla doludur. Göçmenlerin hayatlarında hiç zorluk yokmuş gibi gözükten fotoğrafları anavatana doğru yolculuk etmektedir. Eşe, dosta gönderilen pahalı arabaların önünde takım elbiselerle çekilen fotoğraflar yaşadıkları hayatı biraz daha katlanılır kılmaktadır. Hayatlarını olduğundan iyi gösterme ritüeli ise gerçek yaşamlarına dönüp, ev ve iş arasında kaybolduklarında son bulmaktadır (Duman, 2019: 74-75).

Aile fotoğrafları yalnızca gerçeği kanıtlama görevini üstlenen bir görsel kanıt olarak ele alınırsa farklı, çeşitli ek anlatı/yazılarla desteklenirse ve manevi bir anlam kazanırsa farklı değerlendirilmektedir. Aile fotoğraflarının anlamını değiştiren şeyler fotoğraftaki kişilerin bakışları, o fotoğrafa dair bir anı veya fotoğrafın arkasına düşülmüş bir not olabilir. Göçmen ailelerin ceplerinde ülke ülke dolaşan fotoğraflar arkalarında özlem dolu satırları gizlemektedir. İmgelerin sözlerle aydınlandığını vurgulayan Berger (2018: 28), imgelere sözler eklendiğinde, o imge ilk anlamından soyutlanarak yeniden bir anlam ürettiğini öne sürmektedir. Berger’in bu söylemi doğrultusunda, tanınmayan birinin aile fotoğraflarına doğrudan bakmakla, o fotoğrafın anısını bilerek veya arkasındaki yazıyı okuyarak bakmanın arasında büyük anlam farklılıkları oluşabileceği; ilkinde görülen salt aile imgesinin ikincisinde daha öznel değerlendirilen bir imgeye dönüşebileceği söylenebilir.

Teknolojik gelişmelerin ivmesinin artmasıyla birlikte fotoğraf da kendi içinde bir dönüşüme uğramıştır. Aile albümleri eskiden olduğu gibi fiziksel ortamda değil, daha çok dijital ortamda oluşturulmaya başlamıştır. Fotoğrafların saklandığı ayakkabı kutularının yerini dijital ortamdaki klasörler almıştır. Göçmen ailelerin aile fotoğrafları da eşit ölçüde değişiklik gösterse dahi, özel günlerde çekilen fotoğraflar halen evlerinin duvarlarını süslemektedir. Depeli (2009: 34), dijitalleşen dünyada göçmenlerin yaşadığı deneyimlerin yeni bir kimlik temsiline sebep olduğunu belirtmektedir. Geçmişte, göç edilen ülkeden anavatana gönderilen fotoğraflar bu yeni kimlik temsiline bağlı olarak yerini sosyal medya gönderilerine bırakmıştır.

Yani göçmen kimliği sosyal ağlara taşınarak temsiline de bir temsilini oluşturmaktadır.

### 1.2.2.2. Göç Fotoğraflarının Yeniden Sunumu

Kitle iletişim araçlarının toplumları 'dijital toplumlar' haline getirmesinin ilk adımları 18. yüzyılın sonlarına doğru gerçekleşen Sanayi Devrimi ile atılmıştır. Sanayi Devrimi ile birlikte emek metalaşmış, hızlı üretim, yüksek verim ve uzun çalışma saatleri bu dönemi betimleyen kavramlar haline gelmiştir. Bu yaşam koşulları çerçevesinde boş vakit ve çalışma saatleri dakik bir düzen içinde ilerlemektedir. Saati ve zaman kavramını rutinleşme olarak imgeleyen Sennett (2018: 26), bu sistemin bu derece düzenli bir şekilde işlenmesini yapılan işlerin rutinleşmesine bağlamaktadır.

Sanayi Devrimi ile artan olanakların birey ve toplum üzerindeki etkilerini ele alan Kılıç (2019: 41), modernleşmiş toplumlarda dönemin bireylere sunduğu olanaklardan çok onların hangi şartlarda ve durumlarda yaşadıklarının önem taşıdığını öne sürmektedir. Kitle iletişim araçlarının ve internet teknolojilerinin yaşamın her alanında etkin olmasıyla birlikte bireylerin hayatları kolaylaşmış, yaşamın akışı hızlanmıştır. İnternet teknolojileri ile bireyler hayatlarını başkalarıyla paylaşabilmekte, uzun süredir görmediği kişileri çeşitli mecralarda bulabilmekte ve kendilerini ifade etmenin başka bir biçimini oluşturabilmektedir. 18. yüzyılın ilk yarısında ve ikinci yarısında olmak üzere iki farklı Sanayi Devrimi yaşandığını öne süren Castells (2008: 40), bunlardan ilkinin önceden elde edilen bilgilerin geliştirilmesi ile ortaya çıktığını, 1850'den sonraki dönemde oluşan ikinci Sanayi Devrimi'nin ise bilimsel yeniliklerin güçlenmesini sağladığını ortaya koymaktadır. İkinci dönemde çıkan bu devrim günümüz dünyasında teknolojinin bu denli ilerlemesinin birincil sebebi sayılabilir.

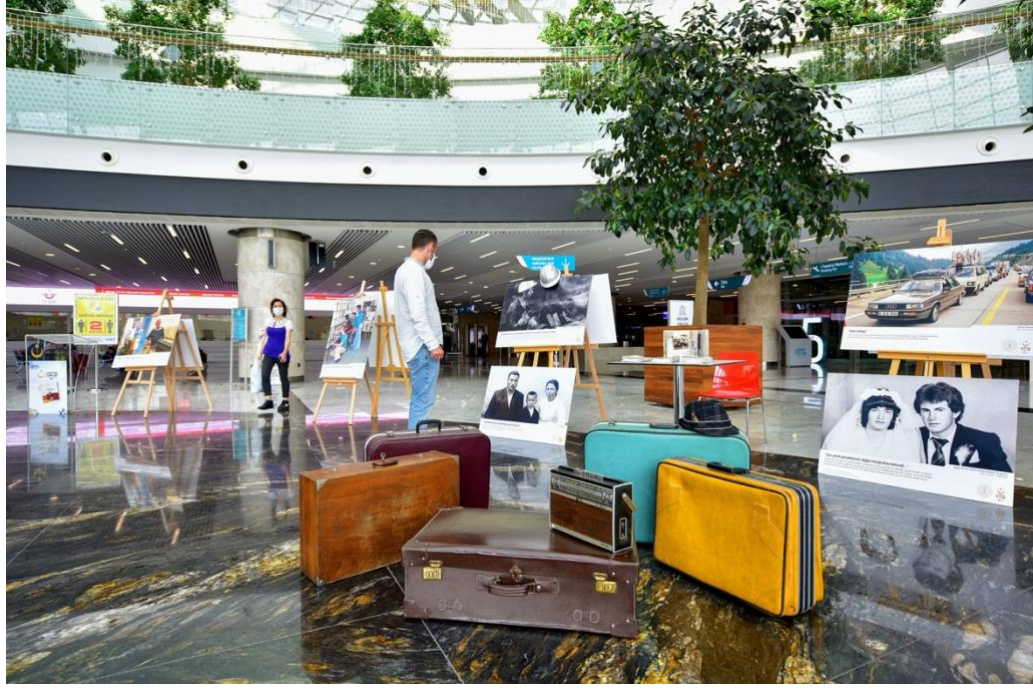
Teknolojik gelişmeler sonucunda geleneksel kitle iletişim araçları olarak bilinen, tek yönlü enformasyon akışının sağlandığı televizyon, gazete, radyo vb. gibi medya unsurlarını kapsayacak şekilde, onları reddetmeden hatta onları da dönüştürerek ortaya çıkan yeni medya, enformasyon akışını hızlandırması ile bireylerin hayatını oldukça kolaylaştırmıştır. Tek yönlü ve sınırlı bir yapıya sahip

olan geleneksel medyanın aksine yeni medya; karşılıklı etkileşimin olduğu, senkron ve yüksek hızda iletişimi sağlamaktadır. Enformasyon akışının oldukça hızlandığı dijital çağda fotoğraflar sayısal verilere dönüşmekte ve fotoğrafların temsil ettiği anlamlarda farklılıklar oluşmaktadır. Bu bağlamda sosyal medya, fotoğrafların farklı formlarda yeniden sunumunda ve yeni temsiller oluşturmalarında bir aracı niteliğindedir.

Geçmişte gurbetteki eşe, askerdeki oğula veya yakınlarla aralarındaki bağı ve sevgiyi korumak, birbirlerini olan bitenden haberdar etmek için gönderilen fotoğraflar, arkalarına küçük notlar yazılan bir hatırlama aracı niteliği taşımaktaydı. Dijitalleşmenin de etkisiyle fotoğraf bu bağlamdan çıkarak, dijital bir veriye dönüşmüş, temsil ettiği değerler değişime uğramıştır. Önceden fotoğraf arkasına yazılan notlar şimdi sosyal medyada paylaşılan fotoğrafların birer açıklaması haline gelmiş; postayla günlerce yolculuk yapan fotoğraflar anlık olarak başkalarıyla paylaşılabilir hale gelmiştir. Buna bağlı olarak fotoğrafın temsil ettiği elle dokunulabilir, gerçek bir nesne olma durumu, iki boyutlu bir yüzeye taşınarak gerçekliğin sanal bir boyutunun oluşmasına sebep olmuştur. Fotoğrafın inandırıcılığının somut bir yüzeye aktarıldığında arttığını öne süren Değirmenci (2016: 187), bunun sebebini fotoğrafın maddi dünya ile olan neden-sonuç ilişkisini kurabilmesine bağlamaktadır.

Sosyal medya platformları üzerinden yeniden paylaşılan göç fotoğrafları, o yaşantıya tanıklık etmemiş, yaşanan zorlukları ve deneyimleri tecrübe etmemiş şimdi'nin bireyleri tarafından yeniden yorumlanmakta, kendi özünde var olan anlamı, özünü koruyarak veya dönüştürerek yeniden inşa etmektedir. Göç fotoğrafları günümüzde, geçmişte olduğu gibi ceket ceplerinde katlanmış halde değil, herkesin görebildiği ve gönüllü olarak paylaşıldığı sosyal medya mecralarında görülmektedir. Bireyler geçmiş yaşantılarını başkalarına duyurabilmek, acılarını, yaşadıkları zorlukları paylaşabilmek veya kendi belleklerini taze tutmak amacıyla bu paylaşımları yapmakta veya paylaşılmasına izin vermektedir. Özellikle Twitter ve Instagram gibi oldukça popüler olan mecralarda göç fotoğraflarına çok sık rastlanmaktadır. Diaspora Türk, Nadir Fotoğraflar vb. oluşumlar göç fotoğraflarına dair paylaşım yapan sosyal medya hesaplarına örnek verilebilir.





**Görsel 7:** Göç Fotoğrafları ve Hikâyeleri Yarışması Sergisi, Sandıktaki Fotoğraflar, Ankara Tren Garı, 2019

Yurtdışı Türkler ve Akraba Topluluklar Başkanlığı (YTB) tarafından 2019 yılında düzenlenmiş olan Sandıktaki Fotoğraflar adlı fotoğraf/hikâye temalı yarışmanın sonucunda 41 göç fotoğrafı ve hikâyesi dereceye girmiş ve dereceye giren işler için sergi açılmıştır (Görsel 7). Katılımcıların kendilerine ait göç fotoğraflarının ve hikâyelerinin olduğu sergide, fotoğrafın yanı sıra göçmenlere ait eşyalar da sergilenmiştir. Sergi sonunda 41 eser bir kitaba dönüştürülmüştür (YTB, 17 Ocak 2021). Senelerce aile albümlerinde, çerçeve kenarlarında veya ceket ceplerinde bekleyen fotoğraflar, bu yarışma aracılığıyla pek çok kişiye ulaşmıştır. Geçmişte mahrem alanda sergilenen veya saklanan fotoğraflar, günümüzde bağlam değiştirerek kamusal alanda da sergilenmeye başlamıştır. YTB'nin yapmış olduğu sergiye katılımcıların kendi rızalarıyla başvurmaları, kendilerine ait fotoğrafları ve hikâyeleri kamusal alanda sergilenmesine izin vermeleri fotoğrafın bağlamsal olarak dönüşümüne örnek verilebilir.



**Görsel 8:** Diaspora Türk, Twitter, 2020

Yukarıda Diaspora Türk'ün 12 Eylül 2020 yılında yapmış olduğu paylaşımında Almanya'da göçmen olarak yaşayan Türk bir ailenin uzaktan çekilmiş bir fotoğrafı bulunmaktadır (Görsel 8). Fotoğrafın sağ tarafında bulunan Berlin Duvarı'nın üzerinde Almanca olarak yazılmış "Yaşamak bir ağaç gibi tek ve hür ve bir orman gibi kardeşçesine..." dizesi dikkati çekmektedir. Fotoğraf dönemin siyasi şartlarının yanı sıra göçmen bir ailenin yeni bir ülkeye adapte olma sürecini analiz etmeye yardımcı olmaktadır. Almanya-Türkiye arasındaki ve Almanya'nın kendi içindeki siyasi durumların toplumsal bellekte yer edinmesine katkı sağlayan göç fotoğrafları, sosyal medya mecralarında yeniden paylaşılarak geçmişe tanıklık etmemiş yeni nesilin toplumsal belleğini yeniden inşa etmektedir. Gelişen internet teknolojileri bireylerarası iletişimde kopukluklara yol açabilmekte, toplumların iletişim biçimlerini dönüştürebilmektedir (Aktaş, 2007: 122). Fakat bu gelişmeler toplumsal anlamda yeniden bir bellek inşasını sağlayabilmektedir. İnternet ve dolayısıyla sosyal medya aracılığıyla pek çok göçmen sesini duyurabilmeyi başarmıştır. Göç

fotoğrafları yalnızca Diaspora Türk gibi oluşumlar tarafından değil, aynı zamanda Karşı Sanat gibi daha çok sanatsal içerik ve faaliyetler üreten oluşumlar aracılığıyla da çeşitli mecralarda kendine yer edinmiştir.



**Görsel 9:** Khadija Baker, My Little Voice Can't Lie (Bu Cılız Sesle Yalan Söyleyemem), 2009-2012

Şubat 2016'da Karşı Sanat'ın gerçekleştirdiği "Yeryüzünün Sınırları" isimli sergi pek çok göçmenin hayat hikâyesine fotoğraflar, videolar ve performanslar aracılığıyla ışık tutmuştur (Görsel 9). Farklı ülkelerde göçmen olarak hayatını sürdüren on iki sanatçının katılımıyla gerçekleşen sergide göçmenlik, bellek, tarih ve iktidar ilişkisi eleştirel bir dille eserlerde ele alınmıştır (Karşı Sanat, 8 Ekim 2020). Göç fotoğraflarının sosyal medya ortamlarında, sergilerde izleyicilere sunulması, göçmenlerin içinde buldukları çetrefilli yaşam koşulları hakkında bilgi sahibi olunmasında önem taşımaktadır. Bugün hala göçmenlere yönelik bir önyargı bulunsa dahi, sosyal medya mecraları sayesinde bu önyargılar yıkılmakta, izleyiciler bu hayat hikâyelerine ortak olmaktadır.

Günümüzde sosyal medya mecralarında bireyler pek çok konu hakkında görüşlerini belirtebilmekte, olumlu ya da olumsuz söylemlerde bulunabilmektedir. Göç fotoğrafları bu mecralar aracılığıyla yeni nesillerle buluşmakta, ortak bir

paydada kendini var edebilmektedir. Toplumların bu mecralarda göçmenlere ve mültecilere yönelik takındığı olumsuz tavır ve söylemler onların bu konudaki görüşlerinin analiz edilmesinde önem taşımaktadır. Yapılan nefret söylemleri ile başa çıkma ve analiz etme amaçlı pek çok faaliyet gerçekleştirilmektedir. Mülteci Hakları Koordinasyonu (MHK) tarafından üye örgütler için 30 Kasım - 1 Aralık 2019 tarihlerinde yapılan “Medyada Mültecilere Yönelik Nefret Dilinin İzlenmesi ve Raporlanması” eğitimi, sosyal medyada mültecilere/göçmenlere yönelik nefret söylemleri ve bunların analizi üzerine yapılan çalışmalardan biridir (Mülteci Hakları Komisyonu, 22 Ekim 2020).

Kişilerle birlikte çantalarda, ceket ceplerinde mahrem olarak nitelendirilerek şehir şehir, ülke ülke gezen göç fotoğrafları, sosyal medyada paylaşarak kendini yeniden ve farklı bir perspektifle var etmektedir. Göç fotoğraflarının anlam inşası, günümüzde geçmişe göre alışılmamış mecralarda yabancı kimselere sunulmuş biçim değiştirmiştir. Göç fotoğrafları artık yalnızca göçmen ailelerin hikâyelerini değil, aynı zamanda bu hikâyelere fotoğraflar aracılığıyla tanıklık eden ve ortak paydada buluşabilen sosyal medya kullanıcılarını da kapsar hale gelmiştir.

## 2. BÖLÜM

### FOTOĞRAFİN DİJİTALLEŞMESİ VE YENİ MEDYADA SUNUMU

#### 2.1. YENİ MEDYANIN ÖZELLİKLERİ

Kitle iletişim araçlarının Sanayi Devrimi ile birlikte şekil değiştirmeye başlaması hem toplumsal, hem sosyal hem de ekonomik dönüşümleri beraberinde getirmiştir. Teknolojinin günlük yaşamın bir parçası haline gelmesi 1970’lerde bir kavram olarak ortaya atılan, ancak 1990’larda internet teknolojilerinin gelişmesiyle yeni bir araştırma alanı olarak ortaya çıkan yeni medya kavramı çeşitli kuramcılar tarafından yorumlanmıştır. Yeni medya denildiğinde akla gelen ilk isim Lev Manovich’tir. Yeni medyanın televizyon ekranlarında yaratılan yeni gerçekliğin bilgisayar verisi haline gelmesiyle ortaya çıktığını belirten Manovich (2002: 43-44), grafiklerin, seslerin ve görüntülerin bilgisayar ortamına taşınması ve her birinin bir veri (kod) halini alması onların zaman ve mekândan bağımsız bir gerçeğe dönüşmelerine yol açmaktadır. Böylelikle geleneksel medya yerini yeni medyaya bırakmaktadır.

Geleneksel yeni medya araçları olarak sayılan ve iletişimin tek taraflı olduğu televizyon, radyo, gazete gibi araçlar, teknolojik gelişmeler sebebiyle daha arka planda kalmıştır. Başlarda geleneksel medyaya ve araçlarına karşıt olarak çıktığı düşünülen yeni medya için, geleneksel medyanın dönüşüme uğramış hali denilebilir. Yeni medya, sürekli olarak içerik üretilmesine ve bu içeriklerin kişiler tarafından çoğaltılmasına olanak sağlamaktadır. Yeni medyayı “yeni” yapan en önemli özelliklerinden biri üretilen çıktının sonsuza kadar çoğaltılabilir olmasıdır ve bu özelliği ile geleneksel medyadan ayrılmaktadır. Geleneksel medyanın aksine anlık ve değişime açık bilgi akışının sağlandığı yeni medya, mekânı ve zamanı birbirine bağlayarak bu kavramların önemini yitirmesine yol açmıştır (Törenli, 2005: 157).

Yeni medya Everett M. Rogers (1986: 3-4, akt. Törenli)’ın genel hatlarıyla açıkladığı üç temel özelliğe sahiptir. Bu özellikler karşılıklı etkileşim, kitlesizleştirme ve asenkron olabilme olarak adlandırılmış olup, aşağıda açıklanmıştır.

**1. Karşılıklı Etkileşim:** Yeni medyanın işleyiş mantığının başında gelen karşılıklı etkileşim, onu geleneksel medyadan ayıran en belirgin özelliğini

oluşturmaktadır. Radyo, televizyon, gazete vb. geleneksel medya araçları izleyiciyle/kullanıcıyla tek yönlü bir iletişime sahiptir. Yeni medyada ise, tek bir kanal üzerinden karşılıklı iletişim ve etkileşim sağlanabilmektedir.

**2. Kitlesizleştirme:** Yeni medya teknolojilerinin kullanımıyla birlikte iletişim kanallarının kontrolünün büyük bir kısmı kullanıcılara geçmiştir. Geleneksel medyada tek bir bilginin büyük kitlelere ulaştırılmasındaki kontrol tamamen bu araçların kontrolüne sahip olan kişilerde ve kuruluşlardayken; yeni medyada karşılıklı etkileşimin de etkisiyle bu kontrolün bir kısmı kullanıcılara geçmiştir. Kişiler çeşitli sosyal ağlar veya e-posta aracılığıyla iletişim kurarken, kiminle ne zaman ve ne şekilde iletişim kuracaklarına kendileri karar vermektedir. Yine de, tüm verilerin bu mecraları oluşturan kuruluşlar tarafından saklanıyor olması tüm denetimin kullanıcılarda olmadığını göstergesi niteliğindedir.

**3. Asenkron Olabilme:** Yeni medya araçlarını kullanarak, kişiler istedikleri kişi ile istedikleri zamanda iletişime geçebilmektedir. Zamanın ve mekânın önemini kaybettiği dijital çağda, yeni medya araçları karşılıklı fakat zamansız/mekânsız bir iletişimi mümkün kılmıştır. Yeni medyanın tüm özellikleri birbirleri ile bağlantılı olup, hepsi birbirini destekleyen öğelere sahiptir.

Yeni medyada verilerin zaman ve mekândan bağımsız hale gelmesi, bireylerin sayısız gerçeklik yaratabileceği anlamına gelmektedir. Yeni medya araçlarını kullanan kişiler, enformasyon akışını yakalayabilmek için çağa ayak uydurmak zorunda kalmaktadır. Yeni medya ile birlikte bilginin üretimi oldukça hızlanmakta, her yeni bilgi bilgisayar teknolojileri aracılığıyla toplumlara ve kişilere ulaştırılmaktadır. Emeğin metalaştığı kapitalist toplumların, dijitalleşmeyle birlikte enformasyonizmin hakim olduğu toplumlara evrildiğini ileri süren Tokdil (2018: 169), bunun sonucunda üretilen bilgilerin ortaya çıktığı anda tüketildiğini, dolayısıyla bilgi üretiminin metalaşmasına sebep olduğunu vurgulamaktadır.

Geleneksel medyanın aksine izleyici/kullanıcının edilgen bir role sahip olmadığı yeni medya, kişilerin kendilerini karşılıklı olarak ifade edebildiği bir ortam yaratmaktadır. Bu karşılıklı olma durumu, hem bilgiyi üreteni hem de onu tüketeni bir araya getirerek birlikte hareket edebilmelerine olanak sağlamaktadır. Belli bir bitme/tükenme evresine sahip olan geleneksel medya, yerini sonsuz ve sınırsız ihtimaller evrenine sahip olan yeni medyaya bırakmıştır (Binark, 2014: 21-22).

Yeni medyanın prensipleri, alana yön verdiği düşünölen Lev Manovich'in görüşleri doğrultusunda, sayısal temsil, modölerlik, otomasyon, değişebilirlik ve kod çevrimi olmak üzere beş başlık altında aşağıdaki gibi açıklamıştır:

**1. Sayısal Temsil:** Sayısal temsil, tüm yeni medya elemanlarının ve çıktılarının sayısal kodlardan oluşması anlamına gelmektedir. Dolayısıyla medya artık programlanabilir hale gelmiştir. Sayısal temsil, her bir yeni medya ürününün kodlar aracılığıyla tanımlanabildiğine işaret etmektedir (Manovich, 2002: 27).

**2. Modölerlik:** Modölerlik, yeni medyanın bağımsız parçalardan oluşması anlamına gelmektedir. Bu bağımsız parçalar bir araya gelerek büyük bir datayı oluşturabilmektedir fakat bu oluşum sürecinde veya sonrasında kendi kimliklerinde herhangi bir kayıp yaşamamaktadır (Manovich, 2002: 30).

**3. Otomasyon:** Modernleşme ve sayısal temsil prensipleri aracılığıyla oluşan otomasyon prensibi, medyanın oluşumu, erişilebilirliği ve manipölasyonu sürecini kapsamaktadır. Bu prensiple birlikte insan -kısmen de olsa- yaratım sürecinin düşük seviyeli otomasyonunda, bilgisayarda basit algoritmalar ya da şablonlar oluşturarak sıfırdan bir medya yaratır. Medya yaratım sürecinin yüksek seviyeli otomasyonunda ise, bilgisayarın üretilen nesnelerin sahip olduğu anlamları belli bir seviyede anlaması gerekir. Üretilen medya içeriğinin fazlalaşmasından dolayı medyaya erişim ve tarama süreçleri de otomasyona uğramış, bu sebeple metinsel/görsel arama motorları ortaya çıkmıştır (Manovich, 2002: 32).

**4. Değişebilirlik:** Yeni medya değişebilirlik prensibi tarafından karakterize edilmiştir. Bir yeni medya objesinin varlığı, kendisinin birçok farklı versiyonunun oluşmasına yol açmaktadır. Yeni medya ögeleri programlar aracılığıyla üretildiği ve kendilerine ait bir kimlikleri olduğu için, anında kişiye özel olacak şekilde oluşturulabilmektedir. Tüm bunlar yeni medyanın değişebilirlik prensibi aracılığıyla gerçekleşmektedir (Manovich, 2002: 36).

**5. Kod Çevrimi:** Lev Manovich'in en önemli prensip olarak değerlendirdiği kod çevrimi, kültürel ve insani anlam taşıyan bir ögenin aynı zamanda bir veri olmasına işaret etmektedir. Bilgisayarda bulunan herhangi bir resim insani bir öge olmasına rağmen, aynı zamanda bilgisayardaki diğer verilerle etkileşime geçebilen kodlardan oluşmaktadır. Bu doğrultuda yeni medyanın iki katmanını oluşturan bilgisayar katmanı ve kültürel katman birbirini devamlı olarak etkilemekte; hatta

zaman zaman bilgisayar katmanı kültürel katmandaki birtakım öğelerin yerini alabilmektedir. Manovich bunu *kavramsal aktarım* olarak adlandırmaktadır (Manovich, 2002: 45-46).

Dijital çağda toplumların medya araçlarına duydukları ihtiyaç oldukça fazlaşmıştır. Bu talep doğrultusunda yeni medya araçları sürekli bir dönüşüm ve gelişim içine girmiştir. Yeni teknolojik araçların üretilmesi ve insan hayatının bu araçlar aracılığıyla kolaylaşması bu araçların üretimini daha da artırmıştır. Her kesimden insanın ulaşabildiği bu araçlar zamanla toplumların toplumsal, ekonomik ve siyasi konulardan daha hızlı ve kolay haberdar olabilmelerini sağlamaktadır. Medyanın hem maddi hem de yasal olarak devletten bağımsız olmaya başlaması, onun devletleri toplumlar veya belirli çıkar grupları adına gözetlemesine olanak sağlamaktadır. Buna bağlı olarak, yeni medya araçlarının yükselişe geçmesiyle, devletler toplumlara karşı eskiye oranla daha savunmasız kalmaktadır (Castells, 2010: 343).

Post-endüstriyel toplumlarda her birey kendi ideolojisini ve yaşam tarzını kendisi belirleyebilmekte ve bunu yaparken pek çok seçeneğe sahip olmaktadır. Günümüz pazarlama politikası, geçmişteki gibi bilgileri tek bir kanaldan ve olduğu gibi tüketicilere aktarmaktansa bu bilgi akışını kişiselleştirmeye yönelmiştir. Yeni medyanın işleyiş mantığına göre gerçekleşen bu durum, kişilerin alışveriş yaparken, araştırma yaparken veya internette gezinirken yaptıkları her hamlenin kişisel bir veri tabanında kaydedilmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla her kullanıcının bilgileri kaydedilerek daha kişisel içeriklerin karşısına çıkması sağlanmaktadır (Manovich, 2002: 60).

### **2.1.1. Sosyal Medya**

Teknolojinin iletişimin sınırlılıklarını ortadan kaldırmasıyla birlikte, iletişim çok kanallı ve karşılıklı anlık etkileşime açık bir hal almıştır. Bunun sonucu olarak ortaya çıkan sosyal ağlar, insanların günlük yaşantılarına dahil olduğu günden bu yana, kişilerin kendilerini ifade ettiği mecralara dönüşmüştür. Facebook, Twitter, Instagram gibi sosyal medya olarak nitelendirilen pek çok uygulama, insanların hayatlarında önemli bir yer edinmeye başlamıştır. Bu mecralar ilk başta arkadaşlık



kurma ve eski tanıdıklarla iletişime geçme amacıyla kurulmuşken, günümüzde kişilerin kendini ifade etmesini ve kendilerine sanal bir benlik oluşturmalarını sağlamaktadır.

İlk olarak 2004'te O'Reilly Media tarafından kullanıma sunulan web 2.0, internet kullanıcılarının da içerik üretebildiği bir ortamın oluşmasını sağlamıştır. Web 1.0'den Web 2.0 teknolojisine geçilmesiyle sosyal medya mecraları dönüşüme uğramıştır (Kaplan ve Haenlein, 2016: 355-356). Web 2.0 araçlarıyla oluşturulan uygulamalara günümüzde sıklıkla kullanılan ve milyonlarca kullanıcısı olan Instagram, Facebook, Twitter, Youtube, Pinterest vb. pek çok sosyal medya platformları örnek verilebilmektedir. Kişilerin bu mecralarda fotoğraf ve düşüncelerini paylaşabilmelerinin yanı sıra, internetteki başka içeriklerin bağlantılarını paylaşabilmeleri ve kendilerine özel profil yaratabilmeleri web 2.0'ın içerik üretebilme ve çift yönlü etkileşim özelliğinin göstergesidir.

Enformasyon teknolojilerinin ve bilgi akışının bu denli ilerlemesi sosyal ağlarda çeşitli toplumsal örgütlenme biçimlerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Toplumlar yaşadıkları sıkıntıları, üzüntüleri ve sevinçleri en zararsız ve masrafsız yoldan sosyal medyada paylaşmaktadır. Sosyal ağlarda enformasyonun karşılıklı ve zamansız akışının olması, yer, mekân ve zaman fark etmeksizin her bireyin kendini ifade edebildiği alanlara sahip olmasını sağlamıştır (Dingin, 2020: 97-98). Mekânsal ve zamansal sınırlılıkların ortadan kalkması ve bireylerin görüşlerini anonim olarak gerçekleştirebilmesi, onları görüşlerini dile getirmede cesaretlendirirken, sosyal medyada bilgi kirliliğine de yol açmaktadır.

Sosyal medya bireylerin sanal kimlikler oluşturmalarına ve onların bu kimliklerini istekleri doğrultusunda şekillendirmelerine olanak sağlamaktadır. Sosyal medya bu yönüyle yalnızca kişilere değil aynı zamanda kurumsal yapılara da hizmet etmektedir. Sosyal medya, kuruluşların kurumsal kimliğinin topluma tanıtılmasında ve bu kurumsal kimliğin toplumlarca benimsenmesinde etkilidir (Arslan, Topal ve Gürel Dönük, 2020: 123-124). Kullanıcı sayıları oldukça yüksek olan sosyal medya uygulamaları, kurumsal bir yapının bu mecralarda da devamlılığını koruyabilmesi için oldukça önemlidir. Günümüzde bu mecralarda aktif olmayan kuruluşlar, olanlara oranla daha az tanınmaktadır. Gündelik hayatın bir parçası haline gelen sosyal medya, kurumların güvenilirliğini ve istikrarını da kullanıcılara göstermektedir.

Sosyal medya yapısı gereği kullanıcılara özgür bir ifade ortamı sunmakta, çeşitli toplumsal hareketliliklerin ve toplumsal söylemlerin de mecrası haline gelmektedir. Kişilerin kendi düşüncelerini korkusuzca ve –istekleri doğrultusunda-anonim olarak dile getirebiliyor oluşu, bu mecralarda fiziksel ortamlarda konuşulmaya çekinilen konuların konuşulabilmesine olanak tanımaktadır. Günümüzde pek çok siyasi, sosyal veya toplumsal konu bu mecralarda tartışılmakta, olumlu veya olumsuz görüşler aktarılmaktadır. Kişiler gibi kuruluşlar da, toplumsal olaylara yönelik duruş ve tavırlarını bu mecralarda yaptıkları paylaşımlarla yansıtmaktadır. Medyada topluma yansıtılmayan pek çok konu sosyal medya aracılığıyla gündeme getirilmekte, bu mecralar aracılığıyla toplum yansıtılmayan bilgilere ulaşabilmektedir. Sosyal medyanın toplumların siyasi durumlarını dahi etkileyecek hale gelebildiğini öne süren Çiftçi ve Agocuk (2020: 172-173), bu mecralarda siyasi söylemlerin ve eylemlerin paylaşılmasının zaman zaman toplumu bir çeşit keşmekeşe sokabildiğini ve toplumsal çalkantılara yol açabildiğini belirtmektedir.

Sosyal medyada düşüncelerin doğrudan aktarılması ve iletişimin hızlı olması sebebiyle birtakım toplumsal örgütlenmeler sosyal medya üzerinden yapılmaktadır. Kişiler sosyal, politik veya birtakım siyasi konularda fikirlerini paylaşabilmek, bir araya gelebilmek ve örgütlenebilmek için sosyal medya platformlarını kullanmaktadırlar. Bu durum örgütlenmeyi sanal örgütlenme haline getirirken, aynı zamanda bu mecralar üzerinden kamusal alan yeniden şekillenmektedir. Dünyanın her kesiminden ortak fikirlere sahip insanlar bu mecralarda bir araya gelerek, dayanışmayı global bir boyuta taşımaktadır (Aydemir, 2020: 126-127). Kamusal alanı, özel alandan farklı, ortak ve eşitlikçi bir alan olarak tanımlayan Arendt (2018: 95-96), kamusal alanı kişilerin birlikte var ettiğini ve bu alanın insanları bir arada, birlik ve beraberlik içinde tuttuğunu öne sürmektedir. Bu doğrultuda dayanışmanın ve beraberliğin olduğu, müşterek bir yapıya sahip olan kamusal alan, sosyal medya platformlarının birleştirici ve bütünleştirici yapısı sayesinde hem dijital hem de evrensel bir kamusal alanın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Diğer yandan, medya kanallarında benzer görüş ve tutumlara sahip kişilerin bu görüş ve tutumlarını pekiştirdiği ortamlar olarak tanımlanan yankı odaları (Cinelli, Morales, Galeazzi, Quattrociocchi ve Starnini, 2021: 1), sosyal medyada oluşan kamusal alanın sınırlarının bulanıklaşmasına sebep olabilmektedir. Yankı odaları ile birlikte kamusal

alan, farklı görüşlerden kişilerin bir araya geldiği eşitlikçi bir alan olmaktan çıkarak, benzer görüşlere sahip kişilerin görüşlerinin pekiştiği ve gruplaşmaların yaşandığı bir alan haline gelebilmektedir.

Sosyal medya pek çok kullanıcının sesini duyurmasında, kurumların reklamlarının daha büyük kitlelere ulaşmasında, hatta siyasi figürlerin zaman zaman kendi seçim kampanyalarını halka duyurmasında işlevsel bir araç görevindedir. 2008’de seçim kampanyasını Facebook, Youtube, MySpace ve Twitter gibi sosyal medya platformları üzerinden gerçekleştiren Barack Obama<sup>2</sup>, çevrimiçi reklamcılığa üç milyon dolarlık yatırım yaparak seçmenleriyle bu mecralar aracılığıyla iletişime geçmiştir. Obama’nın, seçmenlerinin sosyal medya kullanıcısı olmasını kendi lehine olacak şekilde kullanması ve bu platformlar aracılığıyla onlara ulaşması kendi destek ağının oluşmasını sağlamıştır (Croteau, Hoynes ve Milan, 2012: 240). Diğer yandan, Amerika’da 2016 yılında başkanlık seçimleri için Donald Trump’ın<sup>3</sup> sosyal medyadaki sahte hesaplar aracılığıyla seçim kampanyası yürütmüş olduğu yapılan araştırmalar sonucunda açığa çıkmıştır (CNBC, 26 Haziran 2021). Bu iki örnek doğrultusunda sosyal medyanın, güce sahip iktidar tarafından kullanılabilirdiği görülmektedir.

Toplumsal örgütlenme amacıyla kullanılan ve enformasyon akışının hızlı aktığı sosyal medya platformları zaman zaman devletler tarafından dahi kullanılır hale gelmiştir. 2003’te Amerika ve Irak arasında yaşanan çatışmalar sırasında ABD Dışişleri Bakanlığı, sosyal paylaşım sitesi Twitter'dan, aktivistler arasındaki iletişimi kesintiye uğratmamak için sitede planlanan bakımın ertelemesini istemiştir. Bu durum sosyal medyanın toplumsal örgütlenmede ve iletişim ağının sürdürülmesindeki önemini göstermektedir. Fakat bu tür teknolojilerin etkisi ve önemi abartılmamalıdır. Örneğin, İran gösterileri Batı medyasında yaygın bir şekilde "Twitter Devrimi" olarak lanse edilirken, daha sonraki analizler, bu konu hakkında yapılan Twitter konuşmalarının pek çoğunun, farklı kültürel bağlamda farklı yorumlanabilen bir görsel üzerinden yapıldığını ortaya çıkarmıştır (Croteau, Hoynes ve Milan, 2012: 252-253). Bu doğrultuda sosyal medyada enformasyonun fazla olması doğru bilgiye ulaşılmasını güçleştirmekte ve özellikle toplumsal hareketliliğin yoğun yaşandığı dönemlerde bilgi kirliliğine yol açtığı gözlenmektedir.

---

<sup>2</sup> Amerika Birleşik Devletleri eski başkanıdır. 2009-2017 yılları arasında görevini yapmıştır.

<sup>3</sup> Amerika Birleşik Devletleri eski başkanıdır. 2017-2021 yılları arasında görevini yapmıştır.

Ulusal ve uluslararası enformasyon akışını sağlayan ve birincil medya olarak görülen ana akım medya kanalları, toplumlara her zaman gerçekleri aktarmamaktadır. İktidarın söylemlerine ve politikasına göre şekillenebilen ana akım medya, kişileri doğru habere ulaşmada alternatif mecralara itmektedir. Bu alternatif mecralardan bazılarını başta Twitter olmak üzere, Instagram ve Facebook gibi sosyal medya platformları oluşturmaktadır. Toplumlara hali hazırda var olan sosyal, politik ve siyasi düzenine karşı kişilerin söz sahibi olabildiği ve karşı çıkabildiği ifade alanlarından biri sosyal medya mecralarıdır. Bu mecraların, kişilerin kendilerini özgür bir şekilde ifade edebilmesiyle ve toplumdaki herkesin bu mecralara katılabilmesiyle kişilere fırsat eşitliği sunduğunu öne süren Çoban (2014: 14-16), buna bağlı olarak sosyal medyanın kişilere konuşmaktan kaçındıkları konuları rahat bir şekilde paylaşabildikleri bir alan yarattığını belirtmektedir. Bu doğrultuda internet sayesinde verilere ve enformasyona çok kısa sürede ulaşan kişilerin toplumsal, sosyal ve siyasal konulara yönelik farkındalıklarının arttığı söylenebilir.

Sosyal ağlarda ve sosyal medya platformlarında kişilerin paylaşımlarının başkaları tarafından görülmesi onların kişisel bir haz duymalarını sağlamaktadır. Paylaşım yapan kişilerin gönderilerini diğer kullanıcıların görmesi, aynı zamanda kişinin diğer kullanıcıların gönderilerine bakması karşılıklı bir hazzı işaret etmektedir. Bu durum kişinin bilinçli bir şekilde kendisinin gözlenmesine izin verdiğinin ve başkalarını da gözetlediğinin göstergesidir. Dijital çağ ile birlikte kişilerin gözetleme ve gözetlenmeye olan bakış açıları değişmiş, sosyal medya platformları aracılığıyla kişi kendisini ve yaşamını bir içerik haline getirmiştir (Karaçelik, 2019: 73).

İnternet teknolojilerinin ticareti de bir çeşit e-ticaret haline getirmesi, kuruluşların kendi ürünlerini internet üzerinden satabilmelerine ve tüketici odaklı reklam yapabilmelerine olanak sağlamıştır. Çerezler (cookies) adı verilen, kişilerin gezdikleri internet sayfalarından, baktıkları ürüne hatta bu ürünlere bakmak için ne kadar süre ayırdıklarına kadar detaylı bir şekilde kullanıcının bilgisayarındaki sabit diske kaydedilen internetin yardımcı araçları, kurumların kişilerin bilgilerine erişmelerini sağlamaktadır (Lyon, 2006: 88). Bu durum sosyal ağlar aracılığıyla gözetim yapıldığı, kullanıcıların bilgilerinin onaysız bir şekilde biriktirildiği anlamına gelmektedir. Sosyal medya platformları ve arama motorlarının birlikte

kaydettiği bu veriler, kişileri tüketime itmekte, ürün reklamlarını her mecradan her şekilde onların karşısına çıkarmaktadır.

Güncel haber ve enformasyon akışının sağlandığı sosyal medya platformları pek çok kişi için vazgeçilmez bir alışkanlık haline gelmiştir. Gün içerisinde sürekli olarak çevrimiçi olan kişi, bu mecralardan kısa bir süre için dahi olsa uzak kalsa gündemi kaçıracığı, konuşulanları anlamlandıramayacağı ve diğer kullanıcıların yaşamlarını yeteri kadar takip edemeyeceği korkusuna yani “gelişmeleri kaçırma korkusuna” kapılmaktadır. Gelişmeleri kaçırma korkusu kişileri bu platformları daha sık ve uzun süreli kullanmaya itmekte, onların günlük yaşamlarını etkileyebilmektedir (Dikbaş Torun, 2020: 109-110). Kişiler sosyal medyada dolaşmayı bir ritüel haline getirmekte, bu sebeple bu mecralar onlarda bağımlılık yaratmaktadır. Günümüzde, sosyal medya hesapları kişinin benliğini ve sosyalleşme becerilerini önemli ölçüde etkisi altına almıştır. Kişiler sosyalleşmek için gittikleri ortamlarda dahi sosyal ağlara bağlanmakta ve fiziksel ortamlardaki sosyalleşme becerilerini yitirmektedir. Dijital teknolojiler aracılığıyla kurulan sosyal ilişkiler fazlasıyla yaygınlaşmakta ve teknolojinin insan hayatına bu derece dâhil olmadığı zamanlardaki gibi yüz yüze ve yakın ilişkiler azalmaktadır (Jamieson, 2013: 28-30).

Toplumda var olan bireyleri bir cemaat olarak değerlendiren Rheingold (Howard Rheingold, 23 Ocak 2021), enformasyon teknolojilerinin ve sanal ağların hakim olduğu yeni dijital çağda bu toplulukların sanal cemaatlere dönüştüğünü öne sürmektedir. Ona göre, geleneksel cemaatlerde birileriyle arkadaşlık kurabilmek veya bir konu hakkında sohbet edebilmek için önce bir aracıya ihtiyaç vardır. Yakın çevreden birileri aracılığıyla tanışmak veya aynı ortamda bir araya gelmek gerekmektedir. Sanal cemaatlerde ise, kişilerin ilgi alanları ortak kişilerle iletişime geçme hızı oldukça yüksektir (Howard Rheingold, 23 Ocak 2021). Dolayısıyla sanal cemaatlerdeki bu yüksek hız, onu geleneksel cemaatlerden ayırmaktadır. Sosyal medya aracılığıyla oluşan bu sanal cemaatlerin, toplumların iletişim şekillerini etkilediği söylenebilmektedir.

Bireylerin söylemlerinde özgürleşmelerini sağlayan sosyal medya, onların kendilerine gerçek yaşamdan farklı, yeni bir benlik oluşturmalarına da olanak sağlamaktadır. Bu doğrultuda bireyler kendi sanal benliklerini oluşturarak farklı karakterlere sahip olabilmektedir. Dijital dünyada pek çok birey sanal kimlikleri ile yeni arkadaşlar edinmekte hatta bu mecralar üzerinden yuva dahi kurabilmektedir.

Bu doğrultuda aile kurumunun ve bu tür aile yapılanmalarının sosyal medya mecraları üzerinden tanışılarak oluşturulması, sağlıksız ve sonu hüsrarla biten ilişkilere yol açabilmektedir (Arslan; Topal ve Gürel Dönük, 2020: 135-136). Sosyal medyanın kişilere sunduğu imkanlar, onların gerçek kimliklerinden farklı sanal kimlikler yaratabilmelerine olanak tanımaktadır. Bireyler sanal dünyada kendilerine oluşturdukları sanal kimliklerin gerçek olduğuna kendilerini ikna edebilmekte ve bunun gerçek kimlikleri olduğuna inanabilmektedir (Goffman, 2018: 29). Sosyal medya bu anlamda kişilerde kimlik kargaşası yaratabilmekte, zaman zaman gerçek ve sanal dünya birbirine karışabilmektedir.

Sosyal medya pek çok birey için kendi hayatlarını şeffaf bir şekilde başka kişilerin beğenisine sunduğu bir platform olmasının yanı sıra, onlar için bir kazanç kapısı haline gelmiştir. Yaşlı, genç fark etmeksizin pek çok birey kendi yaşantılarından kesitleri gerek video gerekse fotoğraf aracılığıyla paylaşmakta, özel alanın işgaline kendileri rıza göstermektedir. Bu durumun sonucu olarak sosyal medya pek çok bireyin emek vererek üretim sağladığı ve aynı zamanda tüketimi tetikleyen bir araç haline gelmiştir (Kılıç, 2020: 149-151). Özellikle influencer<sup>4</sup> olarak adlandırılan kişiler belirli bir iş gücü ortaya koyarak sosyal medya üzerinden kazanç sağlamak ve bunu hayatlarının devamını sağlayacak bir iş haline getirmektedir.

Bireylerin özel hayatlarını açığa vurduğu sosyal medya paylaşımları, kişisel alanın ve mahremiyetin rızalı işgali olarak adlandırılabilir. Sosyal medya platformlarında yapılan paylaşımların içeriği gitgide farklılık göstermektedir. Bu mecrayı dijital bir günlük olarak kullananların yanı sıra, duygularını ifade etmek, kamuoyuna dijital söylemlerle katılmak ve iletişimin farklı bir boyutunu deneyimlemek amacıyla kullanan kişiler de çoğunluktadır. Günümüzde ise, sosyal medya toplumsal güzellik algısını yeniden şekillendirmekte, içerik üretici kimselerin çeşitli markaların reklamlarını yapmalarıyla, toplumun üyeleri ışıltılı fakat gerçekçi olmayan hayatlara özendirilmektedir. Bu durum kişilerin mutsuz olmalarına ve belki de erişemeyecekleri hayatlar ile ilgili hayaller kurmalarına sebep olmaktadır. Bu bağlamda, geleneksel medya araçlarıyla tüketimi artırma amaçlı yapılan reklamlar yerini yeni medyanın hüküm sürdüğü sosyal medya platformlarına bırakmıştır.

---

<sup>4</sup> Sosyal medya mecralarında içerik üreten kimse(ler).

Dijitalleşmenin etkisiyle günümüzde kişilerarası ilişkiler giderek zayıflamış, sosyalleşme eylemi fiziksel ortamlardan dijital platformlara taşınmış ve iletişim farklı boyutlara geçmiştir. Tüm bunların gerçekleşmesinde sosyal medyanın etkisi oldukça büyüktür. Sosyal medya mecraları, kişilerin diğerleriyle olan ilişkilerini ve iletişimlerini oldukça azaltmaktadır (Tutgun Ünal, 2020: 17). Artık arkadaş olma veya arkadaşlıktan çıkarma durumu dahi bu platformlar üzerinden gerçekleşmektedir. Sosyal medya üzerinden arkadaşlıktan çıkarılan kişi, bu durumu gerçek hayatta da kabullenerek onu arkadaşlıktan çıkaran kişi ile iletişimini kesebilmektedir. Bu doğrultuda sosyal medya yalnızca toplumları değil aynı zamanda kişileri ve aralarındaki ilişkileri de etkilemekte, onları yönlendirmektedir.

Dijital çağın bir getirisi olarak, insanların bu denli hayatlarını entegre ettikleri sosyal medya hesaplarına onlar öldükten sonra ne olacağı büyük bir merak konusu olmaya başlamıştır. Ölümden sonra geriye kalan kişiye ait dijital verilerin toplamını dijital miras olarak adlandıran Carroll ve Romano (2011: 67), bu verilerin geride kalan aile üyeleri için fiziksel olarak miras kalan eşyalarla aynı değeri taşıyabileceğini öne sürmektedir. Ona göre kişiler öldükten sonra geride ne gibi dijital verilerin miras olarak kalacağına dikkat etmelidir çünkü -tıpkı fiziksel olarak miras kalan eşyalar gibi- onlar için değer taşıyan bir dijital veri geride kalanlar için aynı değerde olmayabilir.

Kitle iletişim araçlarının gündelik hayata dahil olması ve toplumların sosyal medya aracılığıyla toplumsal eylemler<sup>5</sup> dahi yapabildiği dijital çağda, sosyal medya platformlarının olumlu ve olumsuz tarafları bulunmaktadır. İnternetin kullanımıyla birlikte kişiler bir çeşit sosyal izolasyon sürecine girmekte, buna bağlı olarak yüz yüze ilişkiler giderek azalmaktadır. Yüz yüze ilişkilerin azalması ise, aile yaşantısının bozulmasına ve sosyalleşme kabiliyetlerinin sınırlanmasına sebep olmuştur (Castells, 2001: 116). Sosyal ağlar kişilere iletişimin hızını artırması, masrafsız olması ve kullanımının basit olmasıyla avantaj; bilginin hızlı yayılmasından kaynaklanan kontrol sorunu ve bilgi kirliliği oluşmasıyla dezavantaj yaratmaktadır (Akıncı Vural, Bat, 2010: 3372).

---

<sup>5</sup> Arap Baharı'nın toplumsal bir harekete dönüşmesinde sosyal medyanın etkisi oldukça büyüktür. Bireylerin örgütlenmesine ve bir grup halinde seslerini duyurabilmesinde sosyal medya mecraları işlevsel bir göreve sahip olmuştur.

İnternet teknolojilerinin ve sosyal medyanın ortaya çıkması toplumların aynı zamanda bir sanal toplum haline gelmesine neden olmuştur. Bu sanal topluluklar artık coğrafi olarak temellendirilmeye gerek duymadan internet sayesinde ‘sanal’ komşular haline gelebilmektedir. Sanal toplumun üyesi haline gelen kullanıcılar Facebook’ta başkalarıyla arkadaşlık kurarak, sohbet odalarında veya çevrimiçi forumlarda tartışmalara katılarak ve sanal oyunları oynayarak bağlantı kurmak için İnternet’i kullanmaktadır. Geçmişte özel olarak nitelendirilen alan, yeni medya araçlarının kullanımıyla toplumsal alanla iç içe geçmeye başlamıştır. Özel hayatın ifşa edildiği televizyon programları, kişilerin hayatlarının sıradan ayrıntılarının ortaya çıkartıldığı sosyal medya paylaşımları özel alanla toplumsal alanın iç içe geçtiği durumlardandır (Croteau, Hoynes ve Milan, 2012: 302).

**OCT 2020** **WORLD'S MOST VISITED WEBSITES (SEMRUSH)**  
RANKING OF THE WORLD'S MOST VISITED WEBSITES ACCORDING TO SEMRUSH, BASED ON TOTAL WEBSITE TRAFFIC

#	WEBSITE	TOTAL VISITS	UNIQUE VISITS	TIME PER VISIT	PAGES PER VISIT	#	WEBSITE	TOTAL VISITS	UNIQUE VISITS	TIME PER VISIT	PAGES PER VISIT
01	GOOGLE.COM	105.0B	6.8B	25M 01S	7.77	11	TWITTER.COM	4.1B	1.0B	15M 57S	4.83
02	YOUTUBE.COM	36.4B	3.5B	35M 16S	6.35	12	YAHOO.CO.JP	3.7B	0.2B	17M 38S	6.94
03	FACEBOOK.COM	25.3B	3.0B	22M 28S	6.11	13	XNXX.COM	3.0B	0.6B	18M 06S	9.44
04	WIKIPEDIA.ORG	17.5B	3.8B	9M 27S	2.27	14	YANDEX.RU	2.7B	0.3B	20M 15S	7.19
05	AMAZON.COM	5.2B	1.1B	12M 04S	6.85	15	LIVE.COM	2.6B	0.5B	9M 25S	4.75
06	INSTAGRAM.COM	5.2B	1.2B	16M 49S	6.10	16	GLOBO.COM	2.1B	0.3B	14M 22S	3.18
07	YAHOO.COM	4.9B	0.8B	16M 19S	4.47	17	FANDOM.COM	1.6B	0.4B	10M 55S	3.13
08	PORNHUB.COM	4.9B	0.9B	14M 11S	8.92	18	VK.COM	1.6B	0.2B	26M 59S	13.98
09	REDDIT.COM	4.5B	0.6B	19M 23S	5.90	19	MICROSOFT.COM	1.5B	0.5B	16M 29S	3.82
10	XVIDEOS.COM	4.3B	0.7B	17M 37S	9.35	20	NAVER.COM	1.5B	0.1B	28M 44S	10.04

21 SOURCE: SEMRUSH (OCTOBER 2020). FIGURES REPRESENT TRAFFIC FOR SEPTEMBER 2020. NOTES: 'UNIQUE VISITS' REPRESENTS THE NUMBER OF DISTINCT IDENTITIES ACCESSING EACH SITE, BUT MAY NOT REPRESENT UNIQUE INDIVIDUALS, AS SOME PEOPLE MAY USE MULTIPLE DEVICES OR BROWSERS. ADVISORY: SOME WEBSITES FEATURED IN THIS RANKING MAY CONTAIN ADULT CONTENT. PLEASE USE CAUTION WHEN VISITING UNKNOWN SITES.

we are social | Hootsuite

**Görsel 10:** Wearesocial&Hootsuit, Dünya'nın En Çok Ziyaret Edilen Web Siteleri, Ekim 2020

Görsel 10'da We Are Social ve Hootsuit'in DataReportal ile iş birliği yaparak Ekim 2020 itibariyle toplamış olduğu dünyanın en çok ziyaret edilen web sitelerine dair istatistikler bulunmaktadır. Bu istatistiklere göre Facebook, Instagram ve Twitter gibi sosyal medya platformları ilk onbirinci sırada yer almaktadır. Bu istatistiklerle sosyal medyanın kişilerin gündelik yaşamlarına oldukça entegre olduğu gözlemlenmektedir. Kişiler gün içerisinde belirli aralıklarla telefonlarını kontrol



etmekte, bu mecralarda paylaşımlar yapmaktadır. Bir sonraki başlıklarda en sık kullanılan sosyal medya platformları olan Facebook, Instagram ve Twitter'dan bahsedilecektir. Yapılan araştırmanın ana mecrası olan Twitter, diğer platformlara oranla daha kapsamlı bir şekilde ele alınacaktır.

#### **2.1.1.1. Facebook**

Harvard Üniversitesi'nde okuyan Mark Zuckerberg tarafından 2004 yılında kurulan Facebook, başta yalnızca Harvard Üniversitesine ve sonrasında Ivy Ligi<sup>6</sup> üniversitelerinde okuyan öğrencilerin iletişim kurmalarını sağlamak üzere kurulmuştur. 2006 yılında dünyadaki herkesin kullanımına açılan Facebook zamanla oldukça fazla kullanıcıya sahip olmuştur (Vikipedi, 18 Kasım 2020). Kullanıcılardan kayıt için herhangi bir ücret talep etmeyen Facebook'un gelirlerinin pek çoğu reklamlar aracılığıyla sağlanmaktadır. Yaş, din, dil ve ırk fark etmeden dünyanın her bir yanından bu sosyal medya platformunu kullanan insan sayısı gün geçtikçe artmış, Facebook günümüzde en çok tıklanan site haline gelmiştir.

Facebook kullanıcılarını ücretsiz işçilere benzeten Fuchs (2014: 369), bu ve benzeri platformları kullanmayan kişilerin toplumsal ve sosyal konulara uzak kalmaları ve dolayısıyla sosyal medya kullanıcılarına oranla dezavantajlı bir konuma geçebileceklerini öne sürmektedir. Ona göre, kurulan bu sistem kişileri bu mecralarda var olmaya zorlamaktadır. Çünkü kişi bu ortamlardan kendini izole ettiğinde enformasyon akışına yetişmesi çok güç olacaktır. Sosyal medya platformlarının asıl hedefi daha büyük kitlelere ulaşmak ve zamanlarının daha büyük bir kısmını bu mecrada harcamalarını sağlamaktır. Bu hedefe ise reklamlar aracılığıyla ulaşmaktadırlar. Özellikle Facebook, kullanıcılarına reklamlar ile tüketime yönlendirmektedir (Fuchs, 2014: 370). Özellikle Facebook Whatsapp'ı ve Instagram'ı da satın aldıktan sonra bu platformlar üzerinde yayınlanan reklamlar birbirleriyle bağlantılı olup, kullanıcıların ilgi alanları ve tüketim tercihlerine göre özgün bir biçimde oluşturulmaktadır.

---

<sup>6</sup> Amerika'da bulunan akademik başarısı en iyi sekiz üniversiteden oluşmaktadır. Bu üniversiteler Brown University, Columbia University, Cornell University, Dartmouth College, Harvard University, University of Pennsylvania, Princeton University ve Yale University'dir.

Facebook'un sosyal bir ortam yarattığını ve bu ortam içerisinde kişilerin sosyalliğin farklı türlerini deneyimlediklerini ileri süren Fuchs (2020: 79), sosyal medyanın 'bilgi, iletişim ve iş birliği' olarak bilinen sosyallik biçimlerinin tamamının bu mecrada bir arada görülebildiğini belirtmektedir. Facebook'ta paylaşılan bir gönderi bilisi, bu gönderiye gelen yorumlar ve bu yorumlara verilen cevaplar iletişimi, bu gönderinin başkalarıyla birlikte yeniden oluşturulması ise iş birliğini temsil etmektedir. Kişiler gündelik yaşamda sosyalleştikleri gibi sanal ortamda da sosyalleşebilmekte, bu sosyalleşmeyi diğer insanlarla konuşarak, fotoğraf veya video gibi gönderiler paylaşarak gerçekleştirilmektedir.

Facebook ve benzeri sosyal medya platformları kişilerde bağımlılığa yol açabilmekte, onların günlük yaşantılarını etkileyebilmektedir. Bu mecralara bağımlı olan kişiler günün pek çok saatini bu uygulamaları kullanarak geçirmekte, hatta pek çoğu çevresinden bağımlılığını gizlemektedir. Kişilerin egolarını tatmin etme, hissettikleri yalnızlığı giderme, başkalarına karşı kendini daha iyi gösterme ve benzeri sebeplerle kullandıkları sosyal medya platformları -aşırı kullanımdan kaynaklı olarak- olası bir eksikliğinde kişileri olumsuz etkilemektedir (Tiryaki, 2015: 272-273). Kişiler Facebook ve benzeri sosyal medya platformlarında aldıkları beğeni ve izlenme sayılarıyla kendilerini daha iyi hissetmekte, sanal ortamda aldıkları beğeni ve ilgiyi gerçek ortamda aldıkları beğeni ve ilgiyle eşdeğer saymaktadırlar. Sosyal medyada alınan beğeni ve izlenme sayılarının kişilerin popülerliğini belirlediği dijital çağda Facebook, beğeni özelliğinin yanı sıra "muhteşem, üzgün, kızgın ve şaşırılmış" ifadelerinin paylaşılan gönderilere atılması özelliğini kullanıma sunmuştur. Kullanıcıların hislerini daha net belirtebilmelerine yardımcı olmak amacıyla sunulan bu özellikle birlikte kişiler için yalnızca beğeni sayıları değil, bu ifadelerin sayısı da önemli hale gelmiştir.

Facebook, tıpkı Instagram'da olduğu gibi geçmişte paylaşılan gönderi ve hikâyeleri kullanıcılara geçmişte yaşanan anılar olarak sunmakta, kullanıcıların yıllık paylaşımlarını video/kolaj yaparak onlara hatırlatmaktadır. Aynı zamanda Facebook'un mesajlaşma için kullanılan yan uygulaması Messenger'dan kullanıcılara arkadaşlarıyla kaç yıllık arkadaş olduğu hatırlatılmaktadır. Kişilere geçmişteki fotoğraf ve video paylaşımlarını çeşitli hatırlatıcılar aracılığıyla yeniden sunan Facebook'un, kişilerin paylaşımlarının dijital bir günceye dönüşmesini sağladığı söylenebilmektedir.

### 2.1.1.2. Instagram

Kevin Systrom ve Mike Krieger tarafından 6 Ekim 2010 tarihinde resmi olarak kullanıma açılan Instagram, ilk başlarda yalnızca fotoğraf paylaşımının yapılmasını sağlayan bir sosyal medya platformu olma özelliği taşımaktaydı. Çeşitli geliştirmelerle fotoğrafın yanı sıra videonun da paylaşılabilirdiği bir mecra haline gelen Instagram, 30 milyon kullanıcıya sahipken, Nisan 2012 yılında Facebook tarafından 1 milyon dolara satın alınmış (Vikipedi, 16 Kasım 2020) ve kullanıcı sayısı Ekim 2020 itibariyle 1.16 milyara yükselmiştir (DataReportal, 16 Kasım 2020). Çıktığı ilk dönemde yalnızca telefon uygulaması olarak kullanılıyorken günümüzde kısıtlı<sup>7</sup> da olsa web üzerinden de kullanılabilir. Ağustos 2016'da Instagram Hikâyesi<sup>8</sup> ve Kasım 2016'da canlı yayın özelliğini kullanıma açan Instagram, yüz filtresi, işletme/içerik üretici hesabı açma<sup>9</sup> ve hiperlink<sup>10</sup> verme gibi eklentileri kullanıcılara sunmuştur (Wikipedia, 16 Kasım 2020).

Instagram, fotoğraf ve video gibi görsellerin çeşitli biçimlerinin izleyiciye sunulduğu bir mecradır. Hikâye özelliğini kullanıma açmasından kısa bir süre sonra Instagram, artırılmış gerçeklik (AR)<sup>11</sup> ile yaratılmış yüz filtrelerini kullanıcılara sunmuştur (Instagram Blog, 24 Ocak 2021). Facebook ve Instagram iş birliği ile oluşturulan bu AR yüz filtreleri hem Instagram hem de Facebook hikâyelerinde kullanılabilir, kullanıcılar bu filtreleri kullanarak fotoğraf veya video çekebilir. 13 Ağustos 2019'da kullanıcıların kendi yüz filtrelerini yapmalarına olanak tanıyan Facebook ve Instagram, yüz filtresi tasarlama programı olan Spark AR Studio'yu kişilerin kullanıma sunmuştur (Facebook for Developers, 24 Ocak 2021).

---

<sup>7</sup> Instagram ile web üzerinden fotoğraf veya video paylaşımamaktadır. Web Instagram yalnızca mesaj alma ve yanıtlama, ana sayfadaki gönderilere beğeni veya yorum atabilme, başkalarının Instagram hikâyelerini izleyebilme gibi özelliklere sahiptir.

<sup>8</sup> Instagram hikâyesi kişilerin Instagram profillerine yükledikleri gönderilerden bağımsız olarak 24 saat boyunca diğer kişiler tarafından görüntülenebilen ve daha sonrasında kaybolan fotoğraf ve videolardan oluşmaktadır.

<sup>9</sup> İşletme/İçerik Üretici hesabı kişisel hesaplardan farklı olarak Instagram'ın kişilere sunduğu ek hizmettir. Kişisel hesaplar bu tür hesaplara dönüştürülebilmekte ve bu hesaplar aracılığıyla kullanıcılar çeşitli istatistiklere (fotoğrafi kaydedenler, haftalık beğeni ve yorum sayısı, Instagram'da kaç kişinin sayfayı görüntülediği vb.) ulaşabilmektedir.

<sup>10</sup> Hiperlink, bir kaynaktan başka bir kaynağa geçiş yapılabilmesini sağlayan bir bağlantıdır.

<sup>11</sup> Artırılmış gerçeklik, bilgisayar ortamında oluşturulmuş bir görüntünün/nesnenin teknolojik bir aracı ile gerçek ortama entegre edilmesidir.

Instagram, kalıcı gönderilerin, 24 saat sonra silinen hikâyelerin yanı sıra, 2018 yılında Instagram TV (IGTV) (Tech Crunch, 24 Ocak 2021) ve 2020 yılında reels isimli yenilikler getirmiştir (Tech Crunch, 24 Ocak 2021). Instagram TV, bir dakikadan uzun videoların yüklenmesini, Reels ise birden fazla videonun kesitler halinde ve maksimum 15 saniye olacak şekilde birleştirilmesini mümkün kılmaktadır. Fotoğrafın ve videonun farklı biçimlerinin farklı biçimlerde sunulmasını sağlayan bu mecrada fotoğraf ve videolar sanatsal bir ifade biçimi olarak paylaşılabilirdiği gibi gündelik yaşamın bir kaydı niteliği de taşıyabilmektedir. Gönderi olarak paylaşılacak olan fotoğraflara çeşitli renk filtreleri, keskinlik, parlaklık gibi efektlerin uygulanabilmesini; hikâye olarak paylaşılacak fotoğraflara filtreler ve çeşitli renk efektleri yapılabilmesini sağlayan Instagram, fotoğrafların yapısal anlamda değiştirebilmesine olanak tanımaktadır.

Instagram hikâye özelliği ile birlikte arşiv özelliğini de kullanıma açmıştır. Instagram'ın arşiv özelliği kullanıcılar tarafından paylaşılan ve 24 saat sonra silinen hikâyelerin stoklanması, aynı zamanda kişilerin profillerinde artık görmeyi istemedikleri gönderileri gizleyebilmelerini sağlamaktadır. Instagram geçmişte paylaşılan hikâyeleri 'bir/iki/üç... yıl önce bugün' başlığı altında kullanıcıya yeniden hatırlatmakta, geçmişin unutulmamasını sağlamaktadır. Instagram'a 2016 yılında gelen gönderi kaydetme özelliği ise, kişilerin ana sayfalarında beğendiği veya tekrar hatırlamak istedikleri gönderileri arşiv olarak saklayabilmelerini sağlamaktadır (CNN Türk, 24 Ocak 2021). Instagram'ın bu özellikleriyle birlikte bir dijital günlük haline geldiği söylenebilir.

Fotoğrafların normal olanı olduğundan daha iyi gösterme görevini üstlendiklerini ileri süren Sontag (2004: 81), bu işlevi yerine getiremeyen fotoğrafların izleyiciyi hayal kırıklığına uğrattığını söylemektedir. Instagram'ın mecra olarak fotoğrafın biçim veya anlam değiştirerek paylaşıldığı, görünürdeki normalin fotoğraflarda daha iyi gösterildiği bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Örneğin, bu mecrada paylaşılmış, herkesin mutlu gözüktüğü bir aile fotoğrafı izleyicide pozitif duygular uyandırabilir fakat gerçekte fotoğraftaki kişilerin hayatları gözüktüğünden daha farklı olabilir. Dolayısıyla Instagram ve benzeri mecralar, fotoğrafın yeniden sunumunda ve olağanın farklı şekillerde yansıtılabilmesinde rol oynamaktadır.

Mecra olarak Instagram, kullanıcılara fotoğraf ve video paylaşımlarıyla takipçi kazanma, beğeni toplama veya ünlü olma şansı sunan bir yapıya sahiptir. Sosyal medya platformlarında ün kazanmak isteyen kişilerin sürekli aktif olmaları ve paylaşım yapmaları gerektiğini öne süren Karaçelik (2019: 95), kişilerin çektikleri fotoğrafları hatıra olarak saklamak için değil, bu mecralarda paylaşabilmek için çektiklerini belirtmektedir. Bu doğrultuda fotoğrafın çekilme amacının değiştiği çıkarımı yapılabilir. Diğer yandan, dijital bir günlük işlevi görmesiyle Instagram ve benzeri sosyal medya platformlarının -çekilme amacı ne olursa olsun- fotoğrafların biriktirilmesine ve dijital bir belleğin oluşmasında etkili olduğu söylenebilir.

Instagram yapısı gereği enformasyonun anlık olarak paylaşılabilirdiği hem global hem de ulusal anlamda çeşitli meselelerin gidişatına etki edebilen bir mecradır. Son dönemde moda ve güzellik algısının şekillenmesinde öncülük eden Instagram, toplumların estetik yargılarının değişmesinde rol oynamaktadır. Aynı vücut ölçülerine, benzer yüz hatlarına ve giyim tarzlarına sahip olan içerik üreticiler, kişileri kendi hayat standartlarına özendirmekte; ideal bir tip oluşturmaya çalışmaktadırlar. Bireylerin pek çoğu farkında olmasa da yaratılan ideal yaşamlardan ve insanlardan etkilenmekte hatta bu durum kendi hayatlarından memnun olmamalarına dahi yol açabilmektedir. Instagram gibi sosyal medya platformlarını tüketimi tetikleyen bir araç olarak gören Karaçelik (2019: 98-99), kişilerin kendi kişisel zevklerine uygun kişileri bu mecralarda takip ederek onları kendilerinin mentoru haline getirdiklerini öne sürmektedir.

### **2.1.1.3. Twitter**

Bir mecra olarak Twitter, kişilere kendilerini ifade etme hakkının tanındığı, birbirinden farklı söylemlerin bir arada bulunduğu bir ortam sunmaktadır. Bu mecra pek çok sesin bir araya gelmesiyle demokratik bir ortam yaratabildiği gibi, çeşitli çatışmalara da yol açabilmektedir. Haber üretimi ve tüketimine de demokratik bir alan sunan Twitter, gazeteciliğin yeni bir formunu oluşturmuş; vatandaşların haberlerin şeffaflığını denetleyebilmelerine olanak sağlamıştır (Murthy, 2013: 51). Görsel ve yazılı paylaşımları bir arada bulundurmasıyla toplumsal belleğin oluşmasına katkı sağlayan Twitter, araştırmanın mecrasını oluşturmaktadır. Diaspora

Türk isimli Twitter hesabının yapmış olduğu paylaşımlar incelenip, konuya uygun olanlar seçilecek, toplumsal bellek ve fotoğraf ilişkisi çerçevesinde analiz edilecektir. Paylaşımların birikmesi ve kullanıcının isteği dışında silinmiyor oluşu ile bir çeşit yazılı ve görsel veri arşivine dönüşen Twitter'ın, bu özelliği aracılığıyla siyasetçilerden ünlü isimlere kadar pek çok kullanıcının dijital bir söylem arşivi oluşturmasına aracılık ettiği söylenebilir.

Jack Dorsey, Noah Glass, Biz Stone, ve Evan Williams'ın bir araya gelerek 2006 yılında kurduğu Twitter, kullanıcıların tıpkı kısa mesaj gibi kullanabileceği bir sosyal medya platformudur (Vikipedi, 22 Kasım 2020). 2017 yılına kadar 140 karakterlik bir yazma sınırı bulunan Twitter, üç yıldır 280 karakter sınırına sahiptir. Kişilerin düşüncelerinin karakter sayısı ile sınırlandırılması pek çok kullanıcı için kullanımını zorlaştırırsa da daha az kelime ile kendilerini ifade etmelerini sağlamaktadır. Twitter Facebook, Instagram gibi ana sosyal medya platformlarına oranla daha farklı bir işleyişe sahiptir. Bu mecrada kişiler fotoğraf ve video paylaşımından çok gündem, siyaset, kişisel yaşam vb. konularda fikirlerini belirtmektedir. Bu doğrultuda Twitter için bir çeşit dijital günlük denilebilir.

Pek çok sosyal medya platformu gibi Twitter'ın da kullanıcılar için belirlediği bazı etik kurallar bulunmaktadır. Belirlenen kurallara uymayan hesapların geçici veya kalıcı süreyle askıya alınacağı veya uygunsuz paylaşımların kaldırılacağı Twitter tarafından açıklanmıştır. Bu kurallar doğrultusunda kullanıcıların yapmalarının yasak olduğu davranışlar aşağıdaki gibidir (Twitter, 30 Ocak 2021).

1. Şiddet içerikli paylaşımda bulunmak,
2. Terörü veya şiddeti destekleyen paylaşımda bulunmak,
3. Başkalarına yönelik taciz içerikli davranışlarda bulunmak,
4. Din, dil, ırk, cinsel yönelim vb. konularda nefret söyleminde bulunmak,
5. İntiharı ve kişinin kendisine zarar vermesini desteklemek/teşvik etmek,
6. Yasa dışı etkinlikte bulunmak,
7. Şiddet içerikli/yetişkinlere uygun içerikli hassas medya paylaşımı yapmak,
8. Çocuk cinsel istismarında bulunmak/desteklemek.
9. İzni olmadan başkalarının gizli bilgilerini yayınlamak/göndermek,

10. Rızası dışında kişilerin özel resimlerini yayınlamak/göndermek,
11. Sahte hesap açmak ve kişileri manipüle eden davranışlarda bulunmak,
12. Toplumsal süreçleri manipüle etmek,
13. Başkalarını taklit etmek ve bu yolla kişileri kandırmak,
14. Kafa karışıklığına yol açacak değiştirilmiş, üzerinde oynanmış medyayı paylaşmak,
15. Diğer kişilerin telif hakkını ihlal etmek,
16. Onay almadan üçüncü taraflara ait reklam videosu paylaşmak.

Pek çok sosyal medya platformu gibi Twitter da zaman içerisinde çeşitli değişikliklere uğramış, dijital çağın gereksinimlerini karşılayacak şekilde kendini güncellemiştir. Kasım 2020 itibariyle Instagram ve Facebook gibi 24 saatlik hikâye paylaşımı özelliğini kullanıcılara sunan Twitter'ın kuruluşundan bu yana bu platforma hakim olan ve pek çok kullanıcı tarafından bilinen çeşitli jargonlar bulunmaktadır. Bu jargonları O'Reilly ve Milstein (2009: 43-53) aşağıdaki gibi açıklamıştır.

**Tweet:** Twitter kullanıcılarının duygu ve düşüncelerini yazarak paylaştığı tekil Twitter paylaşımına verilen addır. Bu paylaşımlar maksimum 240 yazı karakterine ve maximum dört görsele sahip olabilir.<sup>12</sup>

**Bahsetme:** Twitter'a sonradan eklenen bir özellik olan bahsetme, kullanıcıların tekil tweetler atmalarının yanında iletişimi devam ettirmeyi istemeleri sonucunda ortaya çıkan bir özelliktir. Kişiler başka bir kullanıcıyı başında "@" işareti olacak şekilde tweet atarak kendi paylaşımına o kullanıcıyı da dahil edebilmektedir.

**Retweet:** Kullanıcıların başkalarının ilham verici, bir konuya yardımcı veya yardım çağrısı içeren paylaşımlarını kendi profillerinde yeniden paylaşmasıdır. Retweet, Twitter'da bir konunun veya kişinin popüler olabilmesi, bir haberin kitlelere ulaştırılabilmesi için oldukça önemlidir.

**Özel Mesaj:** Yazı karakteri sınırlamasının geçerli olduğu özel mesaj, kullanıcılara takipçisi olsun veya olmasın başkalarıyla mesajlaşma olanağı sağlayan bir özelliktir.

---

<sup>12</sup> Twitter'da 240 yazı karakteri ve maksimum dört görseli aynı gönderide paylaşma sınırlaması 2017 yılından itibaren getirilmiştir. 2017'den önce karakter sınırlaması 140 iken, her bir gönderide yalnızca bir görsel paylaşımı yapılmaktaydı.

***Tweetup:*** Birbirini yalnızca Twitter üzerinden tanıyan kullanıcılar tarafından spontane veya planlı bir şekilde, sosyal, profesyonel veya kişisel bir amaca yönelik organize edilen yüz yüze toplantıları ifade etmektedir.

***Fail Whale:*** Twitter'ın aynı anda çok fazla kullanıcı tarafından kullanılıp kapasitesini aşmasını ve sitenin kısa süreliğine çalışmayı durdurmasını ifade etmektedir. Bu durumun yaşanmasında Twitter'ın çok kısa sürede ve hızlı bir şekilde büyümüş olmasının ve sistemsel alt yapı eksikliğinin de etkisi olduğu düşünülmektedir.

Twitter'da sık kullanılan jargonlara ek olarak günümüzde hala popülerliğini sürdüren ve pek çok amaca hizmet eden hashtag, trend topic ve follow friday gibi unsurlar aşağıda kısaca açıklanmıştır.

***Hashtag:*** Etiket olarak da kullanılan hashtag bir ya da birden fazla kelimenin bir araya gelerek başına kare (#) işareti konularak oluşturulan, bir çeşit konu başlığıdır. Kişiler herhangi bir konuda konu etiketi oluşturabilirler. Oluşturulan etiketi atacağı tweette kullanan herkes aynı konu etiketinin havuzunda toplanmaktadır.

***Trend Topic (TT):*** Trend Topic, Popüler Konu veya kısaltılmış haliyle TT; ülkeye veya dünyaya göre değişen, bir konu etiketine atılan tweetlerin yoğunluğuna göre belirlenen popüler on etiketten oluşmaktadır.

***Follow Friday (FF):*** Kullanıcıların karşılıklı takipleşmek ve diğer kullanıcıları kendi takipçi kitlesine önermek için kullandıkları etiketlerden biridir. Yalnızca Cuma günleri kullanılan bu etiket günümüzde popülerliğini kaybetmiştir.

Twitter pek çok kullanıcıya duygu ve düşüncelerini ifade etme alanı yaratırken, fiziksel ortamda fikrini belirtmeye çekinen kişiler için özgürleştikleri bir mecra olmuştur. Twitter'ı diğer sosyal medya platformlarından ayıran özelliklerden birinin yazılı olması olduğunu ileri süren Yeşilyurt (2015: 87), kullanıcıların bu mecrada diğer mecralara oranla kendilerini daha rahat ifade ettikleri düşüncesindedir. Banal yani sıradan tweetlerin kişilerin kendi varlığını onaylamasının bir yolu olduğunu ileri süren Murthy (2013: 28), "Bugün çok fazla espresso shot içtim." gibi sıradan tweetler ile kişilerin kimliklerini onaylattıklarını bu sebeple de düzenli olarak bu tür tweetler attıklarını vurgulamaktadır. Buna bağlı olarak atılan tweetlerin



kişilerin hayatlarının bir yansıması, kimliklerinin sanal bir temsili olduğu söylenebilir.

Twitter kişilerin hemen hemen her konuda görüş bildirebildiği bir mecra olmasıyla pek çok bilginin doğruluğu veya yanlışlığının bilinmeden paylaşıldığı bir ortam oluşturmaktadır. Bu durumun önüne geçmek isteyen Twitter, 25 Ocak 2021 itibariyle “Birdwatch<sup>13</sup>” isimli Twitter’ın oluşturduğu yeni bir sitenin deneme çalışmalarını yapmaya başlamıştır. Gelecek olan yeni güncellemeye göre, kullanıcıların paylaştıkları tweetler Birdwatch sitesinde de gözükebilecek ve diğer kullanıcılar atılan tweetlere notlar ekleyebilecekler. Tweet’in orijinal halinde gözükmeyecek olan notları, kullanıcılar dilerlerse Birdwatch’a girerek görebilecekler. Aynı zamanda tweeti atan kullanıcıya da attığı tweet hakkında kesin bir bilgiye sahip olup olmadığı gibi soruların sorulacağı yeni özellik, bilgi kirliliğinin önüne geçmeyi planlamaktadır (Twitter Blog, 1 Şubat 2021).

Twitter’ın kullanıcı sayısının benzer mecralara kıyasla daha az olması, bu platformu kullanan kitlenin diğerlerinden farklı olduğunun göstergesidir. Toplumun, siyasetin ve gündemin nabzının tutulduğu bu mecra, kişilerin ana akım medyada yayınlanmayan içeriklere ulaşmasını, insanların seslerini daha hızlı bir şekilde duyurmasını sağlamaktadır. Twitter’ı fikirler, metalar ve kullanıcılar için global bir pazaryeri olarak gören Murthy (2013: 21), Twitter’da belli bir nüfuzla sahip kullanıcıların kamuoyunu küresel anlamda şekillendirebildiklerini öne sürmektedir. Ona göre, sıradan bir Twitter kullanıcısı attığı tweetlerle bu nüfuzlu kişilerin sahip olduğu başarıya ulaşamayabilir fakat bu nüfuzlu olmayan kimseler çok derin konular hakkında çarpıcı bir tweet attıklarında söz konusu tweet global olarak Twitter’da yayılabilmektedir. Buna bağlı olarak, Twitter’da siyasal ve sosyal söylemlerin normal söylemlere oranla daha çabuk yayılabildiği söylenebilir.

Twitter din, dil, ırk ve cinsiyet ayrımı yapmaması ve her yaş grubunun katılımına açık olmasıyla kişilere özgür ifade alanı yaratmaktadır. Farklı görüş ve fikirlerin bir araya gelmesi demokratik bir kamusal alanın oluşmasına ve *fırsat eşitliğinin* sağlanmasına katkıda bulunmaktadır (Eren, 2015: 19-24). Görsel iletişimden çok yazılı iletişimin hakim olduğu bu mecra, siyasal, sosyal ve sosyo-politik söylemlerin bir araya gelmesinde bir aracı görevini üstlenmektedir.

---

<sup>13</sup> Türkçe’de kuş gözlemciliği yapmak anlamına gelen birdwatch, Twitter’ın amblemini oluşturan kuşa bir gönderme niteliğindedir.

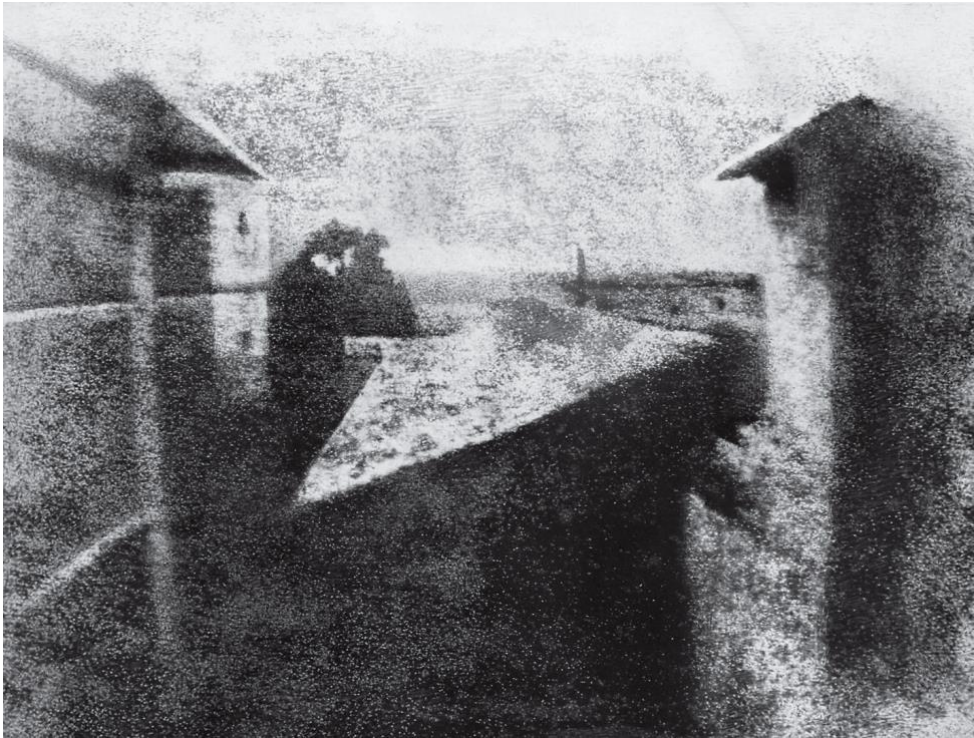
Politikleşen toplumsal hayatın yansımaları söylemler aracılığıyla Twitter üzerinden kendini var etmektedir. Toplumun muhalif kesimini oluşturan, toplumsal işleyiş hakkında fikirlerini belirtmekten çekinmeyen kişiler Twitter'ı daha sık kullanmaktadır. Instagram, Facebook, Tiktok, Youtube gibi sosyal medya platformlarındaki içerikler daha çok görsellerden ve özel hayatın bilinçli sunumlarından oluşmaktayken; Twitter söylemin, fikir ayrılıklarının ve tartışmaların bir arada toplandığı bir alandır. Bu doğrultuda Twitter, kişilerin fikirlerini özgürce tartıştığı dijital kamusal alan yaratıyor gibi gözüktüğü de zaman zaman paylaşımları nedeniyle olumsuz sonuçlarla karşılaşan kullanıcılar da olabilmektedir. Bu olumsuz durumlar hukuki bir sürecin başlamasının yanı sıra Twitter'ın hesapları askıya alması da olabilir. Son dönemde eski Amerikan Başkanı Donald Trump'ın şiddeti öven ve toplumu kışkırtıcı olarak görülen tweetleri sebebiyle Twitter hesabının kalıcı olarak askıya alınması bu duruma örnek gösterilebilir (Twitter Blog, 31 Ocak 2021).

## **2.2. FOTOĞRAFİN DİJİTALLEŞMESİ VE YENİ MEDYA ARACILIĞIYLA TEMSİLİ**

Yazının bulunuşuyla birlikte bireylerarası iletişim sözlüden yazılıya doğru evrilmiştir. Toplumlara dönüştüren bu icat, enformasyonun toplumda yazılı bir biçimde yayılmasına sebep olmuştur. Yazılı kaynakların el ile tek tek yazılıyor oluşu, onların çoğaltılmasını daha büyük kitlelere ulaştırılmasını zorlaştırmıştır. Bu zorluklar çoğaltım ve baskı tekniklerinin icat edilmesine ve insanlık tarihinin en önemli gelişmelerinin yaşanmasına neden olmuştur. Baskı yöntemlerinin gelişmesiyle birlikte enformasyon, toplumdan topluma yayılmaya, iletişim yazılı olarak da kurulmaya başlamıştır. Johannes Gutenberg, 1450 yılında öncekilerden farklı bir baskı çeşidini bularak modern matbaacılığın temellerini atmıştır (Becer, 2015: 92-93). Baskı teknikleri zamanla gelişerek yalnızca yazıların değil, resimlerin ve görüntülerin de düz bir yüzeye aktarılmasında rol oynamıştır. Bireylerarası iletişimde, haberleşmede ve bilginin yayılmasında yazılı kaynaklara göre daha etkili olan görüntülerin temeli, matbaanın bulunuşuna dek dayanmaktadır. Görüntünün düz bir yüzeye aktarılma ihtiyacı sözlü iletişimin başlangıcından itibaren hep var olmuştur. Mağara duvarlarına çizilen resimler bu ihtiyacın bir göstergesi olarak

sayılabilir. Matbaanın icadı ve devamında baskı tekniklerinin gelişmesi, görüntünün düz bir yüzeye aktarılmasında ve dolaylı olarak günümüzdeki dijital fotoğrafın var olmasında en büyük etkenlerden birini oluşturmaktadır.

Fotoğraf, Antik Yunanca'daki photos (ışık) ve graphes (yazı) kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşmuştur ve bilinen haliyle ışıkla yazı yazmak anlamına gelmektedir. Bir görüntünün düz bir yüzeye ilk olarak yansıtılması 10. yüzyılda İbnü'l Heysen tarafından kullanılan camera obscura (iğne deliği kamera) aracılığıyla gerçekleşmiştir (Kılıç, 2019: 54-55). Camera obscura için karanlık, hiçbir şekilde ışık almayan bir odaya çok küçük bir delik açılır ve dışarıdaki görüntünün o delikten odaya yansması beklenir. Bu bekleyişin sonucunda dışarıdaki görüntü içeriye ters ve sağ sol yer değiştirmiş bir biçimde yansır. Bu teknikle pek çok ressam eserlerini daha kolay bir biçimde üretebilmiştir. Camera obscura, gözün gördüğü görüntülerin bir yüzeye aktarılması ihtiyacını tetiklemiş, fotoğraf alanında gerçekleşecek pek çok yeniliğin öncüsü olmuştur.



**Görsel 11:** Nicéphore Niepce, Gras'taki Pencereden Bir Manzara, 1826

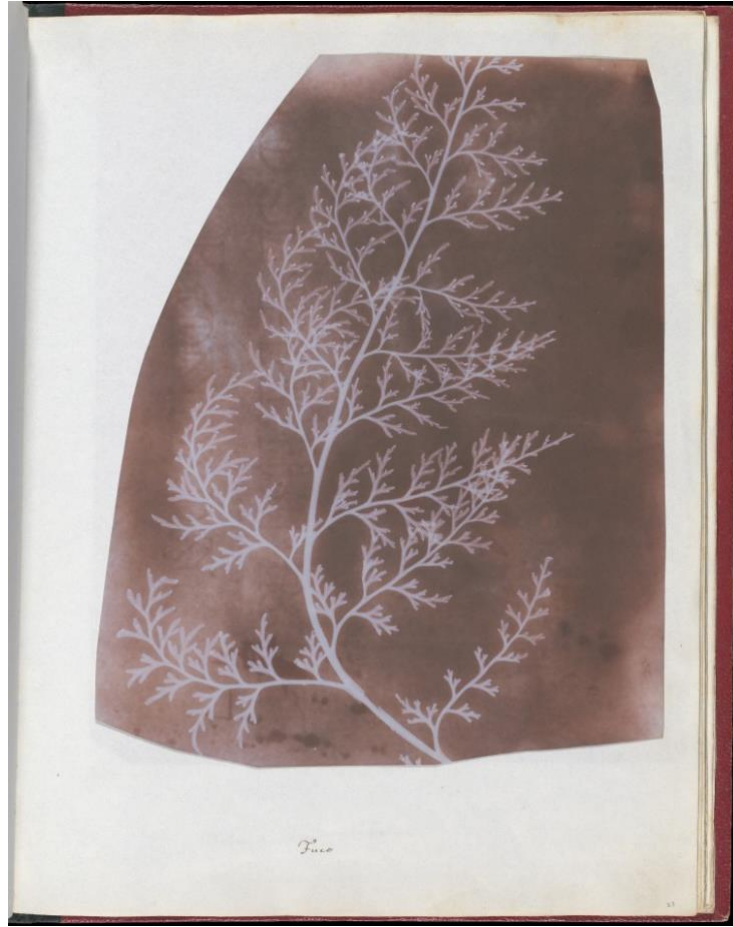
Görüntüyü düz bir yüzeye ilk olarak Joseph Nicéphore Niepce 1826 yılında aktarmıştır (Görsel 11). En eski fotoğraf olarak da bilinen ve sekiz saat süren bir pozlandırmayla elde edilmiş olan “Gras’taki Pencereden Bir Manzara” isimli fotoğraf Niepce tarafından çekilmiştir (Clarke, 2017: 14-15). Aynı dönemde ilk fotoğraf denemeleri yapan Fransız Louis Daguerre ve Niepce çalışmalarını birleştirerek bu konu üzerinde birlikte çalışmaya başlamışlardır (Dora, 2003: 95). Bu çalışmaların sonucunda fotoğrafın bulunuşu resmi olarak 7 Ocak 1839’da François Arago tarafından Fransız Bilimler Akademisi’nde duyurulmuştur. Her ne kadar fotoğrafın mucidi Niepce olsa da, çalışmalar onun vefatından sonra sonuçlandığından Daguerre, Daguerotype’ın yani, fotoğraf makinesinin mucidi olarak bilinmektedir.



**Görsel 12:** Louis Daguerre, Boulevard du Temple, 1839

Daguerre, Niepce’nin ölümünden uzun yıllar geçtikten sonra Daguerotype’ın icadını duyurmuş olup, bir insan tarafından çekilen ilk fotoğrafları Daguerotype aracılığıyla oluşturmuştur. Niepce’nin düz bir yüzeye aktardığı ilk görüntünün netliğinin az oluşu Daguerre ile çalışmalarını birleştirmelerine sebep olmuş, daha çok bu konu üzerine odaklanmışlardır. Daguerre’nin Niepce’nin de katkılarıyla geliştirdiği Daguerotype, Niepce’nin yöntemine göre hem zaman hem de yöntem

bakımından farklılıklar göstermektedir. Pozlaması sekiz saat süren yöntem yerini zamanla dakikalara bırakmış olup, çeşitli kimyasallar aracılığıyla gerçeğe daha yakın bir görüntü elde edilmeye başlanmıştır. Boulevard du Temple Daguerre'nin çekmiş olduğu ilk manzara fotoğrafı olup, bekleme süresi başlarda yüksek olan Daguerotype için çekimi güç bir fotoğraf olmuştur (Görsel 12). Daguerotype ile çekilen fotoğraflarda netliğin sağlanabilmesi için, portre fotoğrafı gibi durgunluğun daha kolay sağlanabildiği çekim türleri tercih edilmiştir (Clarke, 2017: 16-17).



**Görsel 13:** William Henry Fox Talbot, Wrack, 1839

Fotoğrafın icadını ilk olarak kimin yaptığı hakkında pek çok tartışma ortaya çıkmıştır. Daguerre ve Niepce ile aynı dönemde, günümüzde kullanılan tekniğe en yakın teknik olan Talbotype (Kalotip)'ı (Görsel 13) geliştiren William Henry Fox Talbot, Daguerre ve Niepce'nin rakibi olmuştur (Bajac, 2005: 19). Fotoğrafın icadıyla birlikte sanatçılar resim sanatının öldüğü düşüncesine kapılmışlardır.

Fotoğrafın görüntüyü gerçeğiyle birebir şekilde düz bir düzeye aktarması, ilk başlarda resim sanatı için bir tehdit olarak görülmüştür. Talbot'un yöntemini takdir eden resim sanatçıları fotoğrafa ilgi duymaya başlamış ve onun öğretileriyle dönemin profesyonel fotoğrafçıları haline gelmişlerdir (Bajac, 2005: 45-46). Fotoğraf ve resmin birbirinden oldukça farklı olması ve fotoğrafın resmin yerine geçtiği düşüncesi fotoğrafın gerçek yaşamdan an'ları aslı gibi aktarmasından kaynaklanmaktadır. Bu da fotoğraf ve somut öğeler arasında bir bağın oluşmasına yol açmaktadır (Price, 2014: 17).

Fotoğraf, tekrarlanması mümkün olmayan, kendine özgün ve özel her bir an'ın içinden bir kareyi sonsuza kadar ölümsüzleştirmekte, böylece tekrarlanamayacak an'ları somut bir şekilde tekrarlayabilmektedir (Barthes, 2016: 16). Resim sanatı yapısı itibariyle, gerçeği yeniden üretir. Fakat resmin gerçeği yeniden üretmesi fotoğrafa oranla çok daha farklıdır. Resim sanatına ait hiçbir eser, fotoğrafın an'ı yansıttığı gibi yansıtamadığından, fotoğraf yalnızca bir sanat olarak değil aynı zamanda kanıt niteliğinde bir belge işlevi görmektedir. Bu durumda fotoğraf bir an'ın yeniden üretilmiş halidir fakat gerçekliği resime göre daha doğrudan yansıtan fotoğraf dahi, bir an'ı yalnızca bir kez yeniden üretebilmektedir (Dora, 2003: 111-112).

Resimde anı dondurmak gibi bir durum söz konusu değildir. Uzun süreli ve zahmetli uğraşlar sonucunda ortaya çıkan eserler, gerçekliğin yalnızca benzeştiği birer kopyalarını oluşturmaktadır. Resim sanatının kültleşen estetizasyonuna bir başkaldırı niteliğinde olan fotoğraf, resimde gerçeğe benzer üretilen görüntülerin aksine gerçeğin birebir aynısı olan kopyalarını üretmektedir. Dolayısıyla fotoğraf, alanına giren her türlü olayı, objeyi, kişiyi veya manzarayı bir sanat eserine dönüştürme özelliğine sahiptir (Derman, 2010: 11).

Fotoğraf 1850'li yıllarda fabrikalar ve demiryolları gibi pek çok kuruluşun üretim anlarının hatırlanması ve reklamlarının yapılması için kullandığı bir araç haline gelmiştir. Aynı dönemde psikiyatristlerin hastalıkların somut belirtilerinde ve tespitinde yardımcı olması amacıyla kullanmaya başladığı fotoğraf, astroloji, etnografi ve mimarlık gibi alanlarda da popüler olmaya başlamıştır (Bajac, 2005: 81). 1870'lere gelindiğinde, pek çok alanda çeşitli amaçlarla kullanılır hale gelmiş fotoğrafın renklendirilmesi ve pozlama süresinin azaltılması yönünde çalışmalar yapılmıştır. Richard Leach Maddox ve Van Monckhoven'in yıllar süren çalışmaları

doğrultusunda enstatane fotoğraf ortaya çıkmış olup, anın dondurulmasındaki hızın artışıyla fotoğrafta yeni bir dönem başlamıştır (Bajac, 2005: 87).

Çeşitli kimyasallar yardımıyla ışığa duyarlı filmler üretilmiş, fotoğraf makinaları giderek küçülmeye başlamıştır. Bu filmler aracılığıyla oluşturulan analog fotoğraflar başlangıçta standart bir fotoğraf olarak görülmekteyken, dijital fotoğrafın ortaya çıkmasıyla birlikte fotoğraf, analog ve dijital fotoğraf olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Analog ve dijital arasındaki en büyük fark, birinin diğerine oranla daha çabuk eskimesi ve kaybolmasıdır. Analog, somut gerçeklik ile var olurken, dijital olan soyut olanın sonsuz kopyaları ile var olmaktadır. Dijital olanın bu özelliği, başlangıçtaki özel ve eşsiz olanın anlamında bozulmalara sebep olmaktadır (Ritchin, 2012: 17). Bu bağlamda, fotoğrafın analogtan dijital dönüşümü teknolojinin gelişimi ile doğru orantılı olarak gerçekleşmiştir.

Teknolojinin gelişmesiyle birlikte bilgisayar, fotoğraf makinası, cep telefonu gibi pek çok dijital araç taşınabilir hale gelmiştir. İlk icat edildiğinde bir oda büyüklüğünde olduğu söylenen bilgisayar, taşınabilir laptoplara; kablolu telefonlar taşınabilir cep boy telefonlara ve taşınması güç isteyen (körüklü makine gibi) fotoğraf makinaları kompakt/dijital fotoğraf makinalarına dönüşmüştür. Bu değişim fotoğrafın oluşturduğu ortak dilin de dönüşüme uğramasına neden olmuştur. Uzun yıllar boyunca portre fotoğraf için kullanılan Daguerotype, kendine ait bir dil oluştururken, portre çekimine uygun olmayan Talbotype daha çok natüremort ve yolculuk fotoğrafları çekiminde kullanılmıştır (Bajac, 2005: 38-39). Büyük format film kullanan körüklü makinalar daha çok mimari çekimler için kullanıldığı gibi, Kodak firmasıyla birlikte her eve giren kompakt ve filmlilik makinalar daha çok aile fotoğraflarının çekiminde kullanılmıştır. Bu bağlamda, her bir teknolojik yenilik bir öncekinin temsil ettiği imgeleri değiştirmekte ve onların yeni ve ortak bir dil oluşturmalarını sağlamaktadır.

Fotoğrafın ve fotoğrafçılığın dijitalleşmesi pek çok kuramcı için fotoğrafın öldüğüne dair soruları akla getirmiştir. Geleneksel fotoğrafçılığın dijital fotoğrafçılığa yenik düşerek, fotoğrafa dair her şeyin sayısallaştığı düşüncesi oldukça yaygındır. Fotoğrafın sayısal bir değer almaya başlamasıyla, başka bir deyimle dijitalleşmesiyle, fotoğraf üstüne siyasi, ticari veya reklama yönelik amaçlarla çeşitli manipülasyonlar yapılabilir hale gelmiştir. Fotoğrafın bu tür sayısal oynamalara müsait hale gelmesi ve bu oynamayı yapan kişilerin fotoğraflardaki derin anlamlara

hakim olmaması, fotoğrafların anlamlarının değişmesine sebep olmaktadır (Topçuoğlu, 2010: 119).

Fotoğrafik imgenin teknolojik gelişmeler doğrultusundaki dönüşümü ve temsil ettiği değerlerin değişimi, dijital görüntülemenin (digital imaging) paradokslar oluşturmasına yol açmıştır. Bu paradokslardan ilkini, dijital görüntülemenin geleneksel film yapım tekniklerine yeni değerler katarken aynı zamanda onun yerini kalıcı bir biçimde almayı vaat etmesi oluşturmaktadır (Lev Manovich, 18 Ocak 2021). Dijital görüntülerin kopyaları arasında, geleneksel fotoğrafların kopyaları arasında olduğundan çok daha fazla bozulma ve veri kaybı bulunmaktadır. Tek bir dijital görüntü milyonlarca pikselden oluşmaktadır ve tüm bu veriler bilgisayarlarda oldukça büyük yer kaplamaktadır. Bu doğrultuda mevcut yazılım ve donanımlar kopyalanmış ögelerdeki bazı verileri silerek alandan kazanmaktadır. Dijital görüntülenmenin teorik olarak dijital verileri eksiksiz bir biçimde kopyalaması gerekirken, veri kaybına uğranılması dijital görüntülenmenin ikinci paradoksunu oluşturmaktadır (Lev Manovich, 18 Ocak 2021). Dijital bir görüntü sınırlı sayıda pikselden oluşur fakat bu denli yüksek çözünürlükte, geleneksel fotoğrafçılıkta mümkün olandan çok daha ince ayrıntıları kaydedebilmektedir. Mevcut teknoloji sayesinde dijital görüntüler, istenilenden ve ihtiyaç duyulandan çok daha fazla bilgiyi içermektedir. Dolayısıyla daha fazla bilgiyi içermesine gerek olmamasına rağmen, teknolojik gelişmelerle birlikte içeriğindeki bilgiyi artırmaya devam edecektir. Bu da dijital görüntülenmenin üçüncü paradoksunu oluşturmaktadır (Lev Manovich, 18 Ocak 2021). Bilgisayar grafikleri ile üretilen ve sentetik olarak adlandırılan fotoğrafların, gerçek fotoğraflardan daha düşük seviyede olduğu düşünülse de gerçekte mükemmel görüntülerdir. Bu durumda dijital fotoğraf ile geleneksel fotoğraf arasında 'gerçeklik' bağlamında herhangi bir fark yoktur çünkü ikisi de eşit derecede gerçekliğe sahiptir. Bu durum ise, dijital görüntülenmenin dördüncü ve son paradoksunu oluşturmaktadır (Lev Manovich, 18 Ocak 2021).

Sosyal medyanın popüler hale gelmesi fotoğrafı ve fotoğrafçılığı oldukça ön plana çıkarmıştır. Bu popülerleşme sonucunda her gün milyonlarca fotoğrafın çekilmesi ve bu fotoğraflara nispeten az kişinin bakması durumunu *fotoğrafın tembelleşmesi* olarak tanımlayan Cramerotti (2015: 22), fotoğraf makinesi dışında fotoğraf çekmeye imkan tanıyan diğer tüm teknolojik cihazların, bireylerin günlük yaşama dahil olmalarını kısıtlamanın yanı sıra, fotoğrafların çekilme sebeplerinin ve



fotoğraftaki öğelerin anlamlarının unutulmasına da yol açtığını öne sürmektedir. Bu doğrultuda dijitalleşmeyle birlikte fotoğrafın temsili de değişmiştir. Analog fotoğraf ile başlayan bu süreç, yavaş yavaş dijital fotoğrafa evrilmiş, fotoğrafın sergilendiği mecralardan onun kullanım şekline dek pek çok farklılık ortaya çıkmıştır. Teknolojik gelişmelerin ışığında rulo filmler ve bir fotoğraf makinası aracılığıyla üretilen fotoğraflar yerini sayısal verilerle ifade edilebilen bir dizi veriye bırakmıştır. Geçmişte analog makinalarla oluşturulmaya çalışılan pek çok teknik detay, günümüzde photoshop gibi çeşitli programlarla kolay bir şekilde yapılabilir hale gelmiştir. Hatta öyle ki, bir fotoğraf makinasıyla çekilmemiş ve tamamen dijital ortamda oluşturulmuş görüntüler gerçek fotoğraflarla neredeyse aynı etkiyi yaratmaktadır (Topçuoğlu, 2010: 121).

Dijital fotoğraf, yeni medya araçlarıyla ve ışıkla kurduğu eşzamanlı ilişkiden dolayı analog fotoğraftan oldukça farklı bir yapıya sahiptir. Dijital fotoğraflar da tıpkı analog fotoğraflar gibi an'ı dondurma işlevine sahiptir. Aralarındaki tek fark ise dijital fotoğrafın dondurduğu an'ı diğer pek çok an ile ilişkilendirebiliyor oluşudur. Dijital fotoğrafın tüm bu özelliklerinin birleşmesiyle *hiperfotoğraf* adı verilen kavramın ortaya çıktığını öne süren Ritchin (2012: 139), bu kavramı dijital fotoğrafın gelişen yeni yazılım-donanım teknikleriyle daha üstün bir hale dönüşmesi olarak tanımlamaktadır. Yazara göre, bu bağlamda sosyal medya üzerinden yapılan bir canlı yayından ekran görüntüsü alan bir kişi hiperfotoğrafçı olarak adlandırılabilir. Çünkü kendine ait olmayan bir kamera üzerinden fiziksel olarak bulunmadığı bir anı dondurarak kendi fotoğrafını çekmektedir. Dolayısıyla dijital fotoğraf, analog fotoğraf veya resim gibi üretim şekillerinin farklı bir temsili olarak görünmesi bir kenara bırakıldığında daha farklı bir şekilde anlaşılmaya başlanacaktır (Ritchin, 2012: 142).

Analog olandan dijital olana geçiş ile birlikte görsellerin ürettiği imgelerin anlamlarının ve temsil ettiği değerlerin değişmeye başladığını öne süren Burnett (2018: 114), üretilen imgelerin analog imgeler olmaktan çıkarak sanal imgeler haline geldiğini belirtmekte; bu sanal olma halinin onların dijital ortamda üretilmiş olmasından ve kullanıcı ile fiziksel bir temas kuramamalarından kaynaklandığını ileri sürmektedir (Burnett, 2018: 115). Fotoğrafın dijital temsillerinin oluşmasında rol oynayan sanal imgeler, toplumların ve kişilerin dünyayı algılayış biçimlerine ve medyayı ne derece kullandıklarına bağlı olarak biçim değiştirebilmektedir. Medya

araçları sürekli olarak enformasyon akışını sağlamakta, oluşan imgeler de enformasyon gibi yayılabilmektedir. İçinde mesaj olmadan bilgi içeren tek şeyin elektrik ışığı olduğunu belirten McLuhan (1994: 8), medyanın her bir içeriğinin başka bir ortam oluşturduğunu öne sürmektedir. Bu doğrultuda medya araçları aktarılabilecek mesajı belirlemektedir, yani mesaj araca göre şekillenmektedir. Bu durumda aktarılabilecek mesajı belirleyen aracın üretilen imgenin de belirlenmesine aracı olduğu söylenebilir.

Fotoğraf icat edildiği günden itibaren izleyicilere somut bir gerçekliğin temsilini sunmaktadır. Dijitalleşen ve sayısal bir veri haline gelen fotoğraflar ise bu somut gerçeklik temsilini temelden etkilemiştir. Sayısal kodlar aracılığıyla herhangi bir fotoğraf makinasına ihtiyaç duymadan üretilebilir hale gelen ve modernist vizyonda somut bir veri olan fotoğraf, postmodernist vizyonda belirsiz bir nesneye dönüşmüştür. Fotoğrafi anı donduran/zamanın geri gelemeyeceğini vurgulayan ve yaşamın akışının ne olursa olsun devam ettiğini imleyen olmak üzere iki farklı zemine inceleleyen Duve (2019: 99), onu enstantane fotoğraf ve pozlu fotoğraf olarak ikiye ayırmaktadır. Ona göre, enstantane fotoğraf hayatın akışından bir an'ı çalarken, pozlu fotoğraf yaşamın süreci içinde hayali bir anı yaratmaktadır. Bu anı hayalidir çünkü pozla çekilmiş bir fotoğrafın kendini var edebildiği tek yer somut bir fotoğraf yüzeyidir (Duve, 2019: 102).

Fotoğrafların dijital temsiller oluşturmasında aracı olan yeni medya araçları, fotoğrafın dijital çağın gereklerine ayak uydurmasında ve fotoğrafın farklı üretim tekniklerinin gelişmesinde role sahiptir. Yeni medya, pek çok dijital verinin sonsuz biçimde yeniden üretilmesine olanak sağlayan bir mecraadır. Enformasyon akışının sağlandığı bu mecrada, enformasyonun yalnızca yazılı hali değil, aynı zamanda görsel hali de izleyicilere/kullanıcılara sunulmaktadır. Yeni medya araçları ile izleyiciler arasında karşılıklı etkileşimin sağlanması, zaman-mekân kavramlarının enformasyon üzerindeki etkisinin azalmasına sebep olmuştur. Bu doğrultuda yeni medya araçları, fotoğraf ve video gibi görsel içerikli enformasyonları büyük kitlelere ulaştıran bir aracı konumundadır.

Temsil, gerçeğin kişilerin zihninde yarattığı ve gerçekten bağımsız olarak nitelendirilemeyen anlamlara denir. Yani somut bir oluşumun zihinde canlanan ve farklılaşmış görüntüsüdür. Örneğin, eski ve yırtık bir ayakkabı salt olarak ele alındığında sadece yırtık bir ayakkabıyken, zihinde yoksulluğun bir temsili olarak

imlenebilmektedir (Hall, 2017: 23-25). Fotoğraf bulunduğu ilk günden beri gerçekte var olan somut gerçekliklerin imgelerini gerçeğe en yakın biçimde temsil etmesiyle resim vb. tüm temsil araçlarını geride bırakmıştır (Değirmenci, 2016: 95). Buna bağlı olarak, yeni medya aracılığıyla toplumlara sunulan fotoğraflar enformasyonun değişkenlik göstermesine, anlamın bölünmesine sebep olabilmektedir. Yaşanmış bir olay fotoğraf yardımı ile belgelenebilir fakat belge görevindeki bu fotoğraflar yeni medya aracılığıyla izleyiciye sunulduğunda farklı temsil biçimlerini oluşturabilir. Sözlerin imgeleri aydınlattığını öne süren Berger (2018: 28-29)'e göre, bir resimde veya bir fotoğrafta ilk başta biricik olarak bulunan imge, yazıyla birleştiğinde farklı anlamlar oluşturur ve yazı ile imge anlamsal olarak yer değiştirir. Dolayısıyla yeni medyada yazılı içeriklerle birleştirilerek gösterime sunulan fotoğraflar, kendi soyut imgesini bu içeriklerle değiştirebilir. Yeniden üretilen bu imgeler de farklı düşüncelerin temsili boyutunu oluşturmaktadır.

Fotoğrafın gerçeklikle kurmuş olduğu bağ, onu diğer görsellerden farklı kılar. Yaşamın içinden tekrarlanamayan anları dondurmaya başaran fotoğraf, dijitalleşmeyle birlikte farklı bir döneme girmiştir. Fotoğraf geçmişten günümüze yaşanan olayların bir kanıtı olarak varlığını sürdürmektedir. Dijitalleşme ile birlikte fotoğrafın kanıt niteliği taşıyamayacağı ileri sürülse de onun gerçeklik ile olan ilişkisi ve belirtisellik<sup>14</sup> özelliği hala aynı özelliğe sahip olduğunu göstermektedir. Fotoğrafın analogtan dijitale evrilmesiyle fotoğrafik imgenin birden çok çeşidi ve temsili ortaya çıkmıştır (Değirmenci, 2016: 188-189). Yeni medya bu anlamda fotoğrafın dijital temsillerinin yaratılmasında rol oynamıştır. Fotoğraf geçmişte şimdiye oranla somut bir nesne olarak kendini var etmekteyken, dijital fotoğrafın icadıyla birlikte sayısal verilere dönüşmüştür. Albümlerde saklanan, çerçevelerde, mağazaların vitrinlerinde boy gösteren fotoğraflar artık yeni medyanın mecralarında dijital bir veri olarak sunulmaktadır.

---

<sup>14</sup> Belirtisellik, fotoğrafın niteliklerinden biri olup, onun dondurduğu an'lar ile bir bağ kurması anlamına gelmektedir.



**Görsel 14:** The Vulture and the Little Girl, Kevin Carter, 1993

Görsel 14’te bulunan Pulitzer ödüllü fotoğrafçı Kevin Carter’ın 1993 yılında Sudan’da çekmiş olduğu ve büyük tartışmalara yol açan fotoğraf, fotoğrafın medyadaki temsil biçimleri hakkında verilebilecek örneklerden biridir. Kevin Carter, Akbaba ve Küçük Kız isimli fotoğrafı çektiği esnada fotoğraftaki küçük kızın bir akbaba tarafından ölümü beklenmektedir. Carter küçük kızını ve akbabayı fotoğrafladıktan sonra akbabanın kaçtığını ve küçük kızın Birleşmiş Milletler Yardım Kampı’na gitmeye yetecek kadar toparlandığını belirtmiştir. Küçük kızın yardım kampına varıp varamadığı bilinmemektedir. The New York Times’ın 1993 yılındaki özel sayısında bu fotoğrafa ve hikâyesine yer verilmiş, Carter küçük kızını yardım merkezine ulaştırmak yerine oradan uzaklaştığı için olumsuz eleştirilere maruz kalmıştır. 1994 yılında Akbaba ve Küçük Kız fotoğrafıyla Pulitzer Ödülü alan Carter aynı sene kendi yaşamına son vermiştir (Wikipedia, 5 Aralık 2020). Tartışmalara yol açan bu fotoğraf, hikâyesini bilmeyen bir izleyici için, ölmek üzere olan bir çocuk ve başında onun ölmesini bekleyen bir akbabanın bulunduğu bir fotoğraftır. Fakat fotoğraf medyada hikâyesiyle birlikte paylaşıldığında izleyiciler Carter’ın küçük kızını kurtarmak yerine orayı terk ettiğini öğrenmekte ve bu fotoğrafa bakış açıları değişmektedir. Dolayısıyla medyanın ürettiği anlam ve fotoğrafın imgesi birleştirilerek fotoğrafın temsil ettiği anlamı değiştirmiştir. Medya ile bu fotoğraf belgesel fotoğraf

olmaktan çıkıp, bir vahşetin fotoğrafı haline gelmiştir. Carter'ın çekmiş olduğu bu fotoğraf ve fotoğrafın hikâyesinin medyada yer alması, fotoğrafik temsillerin metin ile birleştiğinde farklı anlamlar üretmesine örnek teşkil etmektedir. Bu doğrultuda dijitalleşme, anlamı değişen fotoğrafik temsillerin izleyiciye hızlı bir biçimde ulaşmasında önemli bir role sahiptir.

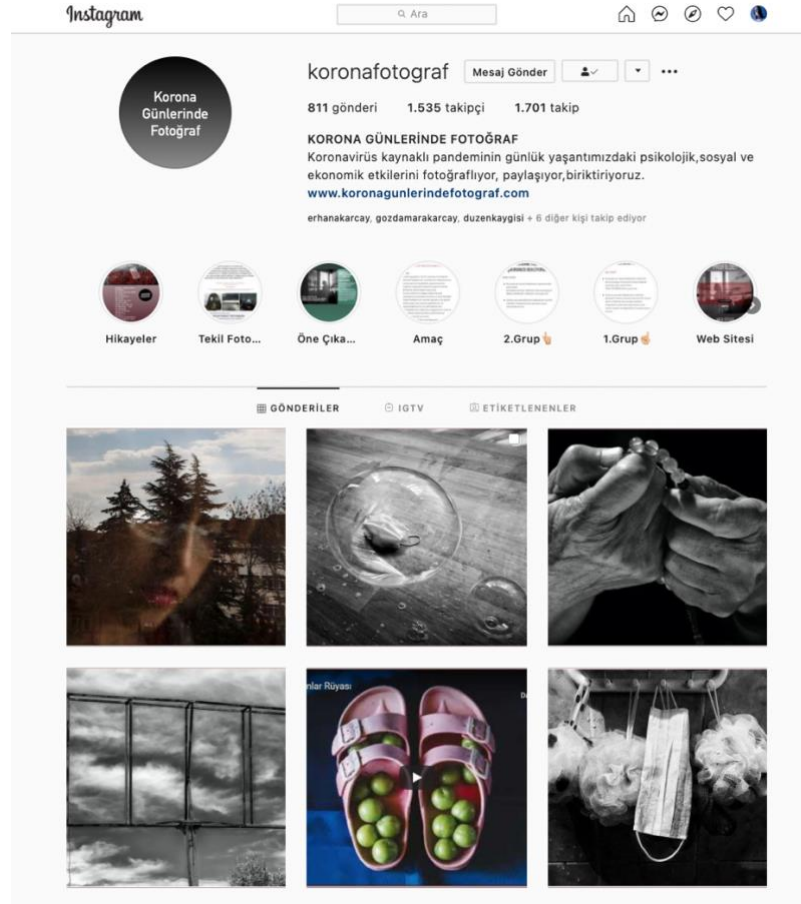
Medya, yapısı gereği ele aldığı kavramları veya konuları izleyicilere olduğu gibi aktaramayabilir. Buna bağlı olarak, medyanın aktardıklarını devamlı olarak takip eden izleyiciler bir süre sonra konu ve kavramların gerçek anlamlarından çok, medyada temsil edilen halini hatırlamaktadır (Dinç ve Dinçer, 2019: 92). Temsil edilen konu veya kavramlar temsil edilme esnasında yeni anlamlar kazanmaktadırlar. Bu durumda, kavramların ve konuların farklı biçimlerde temsil edilebildiği geleneksel ve yeni medya, enformasyonun anlamlandırılmasında önemli bir role sahiptir (Polat, 2018: 49). Her birey dünyayı farklı ve özgün bir biçimde algılayıp yorumlayabilmektedir fakat bu farklılıklar onların iletişim kurmalarına engel değildir. Bunun sebebi ortak “kavramsal haritalara” sahip olmalarıdır. Ortak kültürel alt yapıya sahip olmak aynı kavram haritasına sahip olmak demektir (Hall, 2017: 27). Dolayısıyla medyada paylaşılan görseller ve bu görsellerin temsillerinin anlamı toplumdan topluma değişebilmektedir. Kısaca, bu görselleri ortak kavramsal haritalara sahip olan toplumlar benzer biçimlerde algılayabilmektedir.

Fotoğraf yeni medya aracılığıyla anlamsal olarak dönüşmekte, buna bağlı olarak temsil ettiği imgeler ve ögeler de değişiklik göstermektedir. Analog fotoğraf makinelerinin kullanımının yoğun olduğu dönemde gerçekte var olan somut nesnelerin imlenmesi görevini üstlenen fotoğraf, günümüzde yeni medya araçları vasıtasıyla soyut ögeleri de imleyebilmektedir. Fotoğraflar yeni medya aracılığıyla farklı biçimlerde ve platformlarda yer alabilmekte, anlamsal değişikliklere uğrayabilmektedirler. Enformasyon gibi fotoğraf da bu mecralarda sonsuz sayıda üretilebilmekte ve buna bağlı olarak farklı temsil biçimlerini oluşturabilmektedir. Gerçeğin doğrudan bir yansıması olarak görülen fotoğraflar, fotoğrafın dijitalleşmesi ve yeni medyada yeniden üretilmesiyle birlikte, gerçeklikten bağımsız olabilmekte veya gerçeği çarpıtıcı anlamları temsil edebilmektedir. Fotoğrafın gerçeklikle olan ilişkisi dijitalleşme ile ortaya çıkmamış; dijitalleşme ile birlikte daha çok tartışılan bir konu haline gelmiştir.

### 2.3. BELLEĞİN SOSYAL MEDYADA GÖRSEL TEMSİLİ OLARAK FOTOĞRAFLAR

Sosyal medya, yazılı ve görsel içeriklerin bir arada toplandığı, kişilerin birbirleriyle hem iletişim halinde kalmasını hem de sosyalleşmelerini sağlayan platformlardan oluşmaktadır. Sosyal medya enformasyon akışını sağlamanın yanı sıra, kişilerin günlük yaşamdan enstantaneler paylaşabildiği bir mecradır. Bu özelliğiyle sosyal medya, dijital bir günlük işlevi görmektedir. Kişiler anın onlara sunduklarını deneyimleyebilmek ve o anların her birini özümseyebilmek için tıpkı toplumlar gibi yakın geçmişi unutmak zorundadır. Yakın geçmişi unutmak, kişileri ve toplumları geçmişe bir adım daha yaklaştırmaktadır (Auge, 2019: 7). Dijitalleşen dünyada toplumsal ve bireysel belleğin inşasında önemli bir işleve sahip olan sosyal medya ise, kişilerin geçmişi unutmalarına müsaade etmez; tam tersine onlara geçmişin kapalı kapılarını aralar ve anılarını yeniden canlandırır.

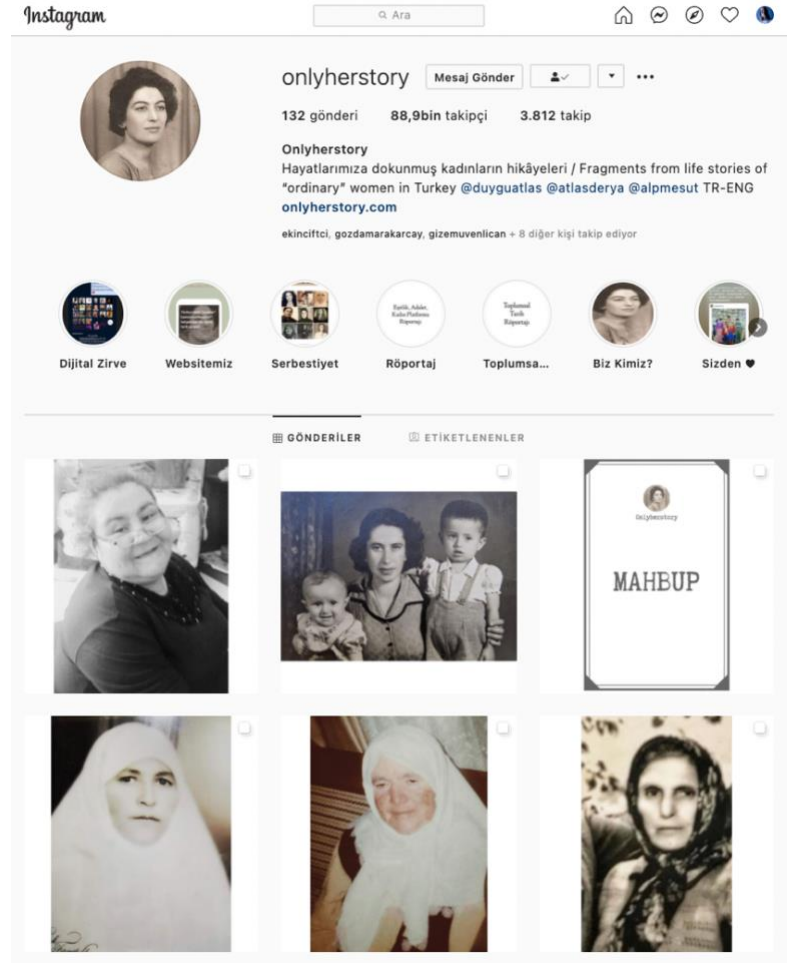
Bireyler geçmişte yaşadıkları olayları hatırlarken tıpkı bir fotoğraf karesi gibi donmuş bir anı zihinlerinde resmetmektedir. Belleğe depolanan pek çok anı belli bir görsel kesit ile zihinde eşleşmektedir. Toplumsal olaylarda da aynı durum gözlenmektedir. Toplumsal dönüşüme sebep olan bir durum, zihinlerde en çarpıcı ve hatırlamayı kolaylaştıracak görsellerle eşleşmektedir. Bu bağlamda, fotoğraflar toplumsal ve bireysel belleğin oluşmasında bir kanıt türü gören aracı konumundadır (Karadağ, 2016: 110-111). Teknolojinin gelişimiyle doğru orantılı olarak gelişen sosyal medya platformlarıyla bireyler, geçmişteki anılarını zihinlerine kaydetmek yerine bu mecralarda onları paylaşarak kendilerine bir çeşit dijital anı kutusu oluşturmaktadır.



**Görsel 15:** Korona Günlerinde Fotoğraf Instagram Profili, 2021

Anıların sosyal medyada paylaşılmasıyla birlikte fotoğrafik imgenin temsil ettiği değerler farklılaşmıştır. Analog fotoğraftan dijital fotoğrafa geçilmesiyle zaten değişime uğramış olan fotoğrafik temsil, bu mecralarda anıların yeniden paylaşılmasıyla kendi temsilinin de bir temsilini oluşturmuştur. Fotoğrafların sosyal medyada paylaşılmasıyla temsillerinin değişmesine örnek olarak Korona Günlerinde Fotoğraf çalışması örnek gösterilebilir (Görsel 15). Korona Günlerinde Fotoğraf, korona virüs kaynaklı pandemi ile birlikte kişilerin rutin alışkanlıklarının değiştiği, psikolojik, sosyal ve ekonomik dönüşümler yaşandığı günlere dair görsel bir bellek oluşturmak amacıyla yapılan ortaklaşa bir editöryal fotoğraf çalışmasıdır (Korona Günlerinde Fotoğraf, 1 Şubat 2021). Her yaş ve cinsiyet grubundan kişilerin gruplar halinde katılabildiği ve yaklaşık üç ay süren projenin içeriği, katılımcıların çektikleri fotoğraflar ve pandemi sürecindeki duygu ve düşüncelerini anlatan hikâye ve mektuplardan oluşmaktadır. Proje aracılığıyla, pandemi sürecinde oluşan toplumsal hafıza fotoğraflar aracılığıyla yeniden inşa edilmiş, sosyal medyada paylaşılmasıyla

fotoğrafın dijital temsillerinin oluşmasına yol açmıştır. Kişilerin hislerini ve pandemiye dair gözlemlerini fotoğraflar aracılığıyla aktarması, görsel bir bellek arşivinin oluşmasını sağlamıştır. Çalışmadaki fotoğrafların sosyal medya üzerinden yayınlanmaması durumunda fotoğrafın dijital bir bellek oluşturma işlevine sahip olmayacağı, dolayısıyla farklı temsillerin oluşacağı söylenebilir.



**Görsel 16:** Only Her Story Instagram Profili, 2021

Vernakular fotoğrafların sosyal medyada yeniden sunumuna örnek olarak gösterilebilecek Only Her Story Instagram hesabı (Görsel 16), Türkiye'nin dört bir yanından farklı hayatlara sahip kadınların yaşam öykülerine ve fotoğraflarına yer vermektedir. Yaşanmışlıkların görsel bir hatıraya dönüşmesinde etkili olan fotoğraflar, sosyal medyada yeniden paylaşılmasıyla hem geçmişi yeniden inşa etmede hem de toplumsal belleğin şekillenmesinde önemli bir role sahiptir. Yaşanmışlıkların görsel temsillerini oluşturan fotoğraflar, dijitalleşmenin etkisi ve



toplumların Castells'in deyimiyle "ağ toplumları"na dönüşmesiyle pek çok sosyal medya mecrasında paylaşılmakta, geçmişin şimdideki temsillerini oluşturmaktadır. Bu bakımdan sosyal medya üç boyutlu fiziksel mekânların iki boyutlu dijital halini temsil etmektedir. Geçmişte fotoğrafların süslediği duvarlar günümüzde Facebook duvarlarına dönüşmüştür. Kişiler evlerinin duvarlarına fotoğraf asmak yerine Facebook profillerindeki duvarlarında onları paylaşmaktadır. Geçmişte daha çok çerçeveleri veya duvar saatlerinin kenarlarını süsleyen fotoğraflar, sosyal medya aracılığıyla dijital platformlarda kamuoyuna açık bir biçimde paylaşılmaya başlanmıştır. Bu doğrultuda özel alan ile kamusal alanın iç içe girdiği ve bu iki alanın sınırlarının bulanıklaştığı sosyal medya platformları, kişilere anılarını hatırlatma işlevine sahiptir. Facebook'un kullanıcılarına geçmişteki paylaşımlarını, arkadaşları ile olan anılarını birleştirerek hazırlamış olduğu 'arkadaşlığını gör' isimli slaytlar veya 'anılarını gör' başlığı altında geçmişteki paylaşımları hatırlatan bildirimler, bu platformların kullanıcılara geçmişi devamlı olarak hatırlattığının göstergesidir.

Bellek, toplumların ortak olarak yarattığı bellek mekânları aracılığıyla kendini yeniden inşa etmektedir. Toplumların geçmişte ortak deneyimledikleri olaylar, olaya konu olan herhangi bir mekân ile özdeşleşebilmekte ve bu mekân kuşaklararası belleğin aktarımında bir bellek mekânı olarak görev alabilmektedir. Bellek mekânlarının oluşmasına neden olan en önemli etmen, ortak yaşanmışlıklara yönelik hissedilen manevi hissiyatlardır. Toplumlar bu hissiyatlar doğrultusunda geçmişteki olumlu olayları pozitif, olumsuz olayları negatif olarak imleyebilmektedir (Winter, 2015: 321-323). Bu doğrultuda sosyal medya için dijital çağın yeni bellek mekânı benzetmesi yapılabilir. Yalnızca bireysel değil, toplumsal anıların da hayat bulduğu bu mecralar belleğin görselleştirilmiş temsillerinin oluşturulmasına katkı sağlamaktadır. Dijital bellek mekânı olarak sosyal medya, paylaşılan içerikler ve ifade edilen düşünceler ile hem geçmişi hatırlatmakta hem de geleceğe yönelik şimdinin kaydını tutmaktadır.

İletişimin yazılı hale geldiği bu mecra, kişiler için aynı zamanda bir anı defteri görevini de üstlenmektedir. Belleğin sözlü kültürdeki karşılığı olarak Twitter'da favoriye alınan görseller ve yazıları örnek gösteren Yeşilyurt (2015: 88), Twitter'ın yapılan paylaşımları favoriye alma aracılığıyla arşivleyebilme özelliği sayesinde sözlü kültürdeki belleğin saklanabilir hale geldiğini öne sürmektedir. Kişiler arşivledikleri görüntüleri ya beğendikleri için ya da onlara daha sonra tekrar

ulaşabilmek için favoriye almakta, böylece tekrar dönüp baktıklarında belleklerini tazeleyebilmektedir. Belleğin inşasının bu mecralarda yeniden oluşturulması, hem gelecek kuşaklara yazılı ve görsel enformasyonun aktarılmasında hem de geçmişte yaşanmış olaylara tanıklık etmemiş kişilerin iki boyutlu bir düzlem üzerinden de olsa geçmişe tanıklık edebilmelerini sağlamaktadır.



**Görsel 17:** Nadir Tarihi Fotoğraflar, Twitter Paylaşımı, 2020

Günümüzde Twitter, Diaspora Türk, Nadir Tarihi Fotoğraflar gibi toplumsal belleğin yeniden inşa edildiği hesaplara ev sahipliği yapmaktadır. Nadir Tarihi Fotoğraflar hesabı, Türkiye’de çekilmiş eski anonim fotoğrafları toplayarak, yılı ve açıklaması ile paylaşmaktadır (Görsel 17). Çeşitli siyasi figürlerden, toplumsal hareketlere, protestolardan, ünlü kişilere kadar pek çok görseli bir araya toplayan bu hesap, toplumun geçmişle olan bağının korunmasını ve gelecek kuşakların geçmişe dair önemli sayılabilecek olaylara bu görseller aracılığıyla ulaşmasını sağlamaktadır.

Diaspora Türk hesabının kurucusunun kimliği açık olup, Nadir Tarihi Fotoğraflar hesabının kurucusu kimliğini anonim tutmaktadır. Sosyal medya platformlarının kullanıcılarına anonim bir şekilde kullanım hakkı tanınması, bu mecraların hem demokratik hem de özgürlükçü bir yapıya sahip olduğunun göstergesi niteliğindedir. Diaspora Türk ise, Türkiye'den başka ülkelere göçmüş olan, hala göçtüğü ülkede hayatını sürdüren ya da geri dönmüş olan ailelerin aile fotoğraflarını toplayarak, her bir fotoğrafı hikâyesiyle birlikte paylaşan bir Twitter hesabıdır. Siyasal, toplumsal ve sosyal konularda söylemlerin bir araya geldiği mecra olan Twitter, Diaspora Türk ve benzeri hesapların paylaşımları aracılığıyla toplumsal belleğin yeniden inşa edilmesinde aracı olmaktadır. Diaspora Türk, göçmen ailelerin ve onların yaşam öykülerinin geniş kitlelere ulaştırılmasında ve yeni neslin kendisine bir toplumsal bellek oluşturmasında önemli bir role sahiptir. Diğer sosyal medya platformlarına oranla yazılı ifadenin yoğunlukta olduğu Twitter, son yıllarda görsel paylaşımına da açık hale gelmesiyle hem yazılı hem de görsel paylaşımların bir arada kullanılmasına olanak sağlamıştır. Bu durumda anlatılar görsellerle desteklenerek görsel bir bellek oluşmaya başlamıştır.

### 3. BÖLÜM

#### BULGULAR VE YORUMLAR

##### 3.1. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden biri olan foto-tematik analiz kullanılacaktır. Foto-tematik analizin anlaşılabilmesi için öncelikle tematik analiz anlatılacak, daha sonra foto-tematik analiz detaylarıyla aktarılacaktır. Tematik analiz, Braun ve Clarke (2006: 79)'ın deyiimiyle, araştırmacının verilerini detaylı ve düzenli bir şekilde analiz edebilmesini sağlayan, veri örüntülerini belirleyerek analiz etmede kullanılan bir araştırma yöntemidir. Tematik analiz, sınırlarının keskin bir biçimde belirlenmemesi sebebiyle içerik analiziyle karıştırılabilmekte olup buna bağlı olarak çok kullanılan araştırma yöntemleri kadar yaygınlaşmamıştır (Vaismoradi ve Turunen, 2013: 400; Braun ve Clarke, 2006: 80).

Tematik analiz yöntemi, yapılan araştırmadaki verilerin kodlanarak temalara ayrılmasını ve bu temalar doğrultusunda analizinin yapılmasını kapsamaktadır. Sosyal bilimler alanında çalışmalar yapan araştırmacıların tematik analiz yapabilmesi için dört aşama olduğunu öne süren Boyatzis (1998: 11), bu aşamaları aşağıdaki gibi açıklamıştır.

1. Temaları algılama; yani kodlanabilir anı tanımak,
2. Güvenilir bir şekilde yapmak; yani kodlanabilir anı tanımak ve tutarlı bir şekilde kodlamak,
3. Kod geliştirme,
4. Bilgi ve temaları kavramsal çerçeve teorisi bağlamında yorumlamak; yani bilginin gelişimine katkıda bulunmak.

Nitel yöntemlerle yapılan analizlerde yapılan yorumlar öznel olduğundan, verilerin kesin kanıtlar gösterememesi olası bir durumdur. Tematik analiz yönteminde veri setlerinden oluşan temaların belirlenmesinde araştırmacının kendi öznel yargılarının etkili olduğunu belirten Braun ve Clarke (2006: 82), araştırmada kullanılan verilerin temaya uygunluğunun kesin bir oran üzerinden belli olamayacağını ileri sürmektedir. Tematik analizde tümevarımsal ve tümdengelimsel olmak üzere iki yaklaşım bulunmaktadır. Tümevarımsal yaklaşımda veriler

toplandıktan sonra temalar belirlenmekteyken, tümdengelsel yaklaşımda temalar önceden belirlenmekte ve bu temalar doğrultusunda veriler toplanmaya çalışılmaktadır (Braun ve Clarke, 2006: 83-84). Bu bilgiler doğrultusunda araştırmada tümdengelsel yaklaşımda benimsenmiştir. Tematik analiz yönteminin uygulanmasında 6 aşama olduğunu ileri süren Braun ve Clarke (2006: 87), bu aşamaları verilere aşına olma, ilk kodların oluşturulması, temaların aranması, temaları gözden geçirme ve temaları tanımlama ve adlandırma olarak açıklamaktadır.

**Tablo 1:** Tematik Analiz Yöntemi Uygulama Aşamaları

	<b>Aşama</b>	<b>Sürecin Açıklanması</b>
<b>1</b>	Verilere aşına olma	Verilerin yazıya dökülmesi (gerekirse), verilerin okunması ve yeniden okunması, ilk fikirlerin not edilmesi.
<b>2</b>	İlk kodların oluşturulması	Verilerin ilginç özelliklerini tüm veri seti boyunca sistematik bir şekilde kodlanması, her bir kodla ilgili verileri harmanlanması.
<b>3</b>	Temaların aranması	Kodların potansiyel temalara göre harmanlanması, her bir potansiyel temayla ilgili tüm verilerin toplanması.
<b>4</b>	Temaları gözden geçirme	Temaların kodlanmış alıntılarla (Aşama 1) ve tüm veri setiyle (Aşama 2) ilişkili olarak çalışıp çalışmadığını kontrol ederek analizin tematik bir "haritasının" oluşturulması.
<b>5</b>	Temaları tanımlama ve adlandırma	Her temanın özelliklerini ve analizin anlattığı genel hikâyeyi rafine etmek için devam eden analizin, her tema için net tanımlar ve adlar üretmesi.
<b>6</b>	Raporun oluşturulması	Analiz için son fırsat. Canlı, ikna edici �z�t (extract) �rneklerinin seçilmesi, seçilen özütlerin son analizi, analizin arka planının araştırma sorusu ve literatürle ilişkilendirilmesi, analizin bilimsel bir raporunun oluşturulması.

Tematik analizin özcü/gerçekçi ve yapılandırmacı ve bağlamsalçı paradigmlar içinde y r t lebildiğini fakat her birinin sonuç ve odak noktasının

farklı olacağını ileri süren Braun ve Clarke (2006: 81), bu üç yaklaşımı aşağıdaki gibi açıklamaktadır.

**1. Özcü / Gerçekçi Tematik Analiz:** Veri setlerinin deneyimlerini, anlamlarını ve gerçekliklerini bildirmeyi hedefler.

**2. Yapılandırmacı Tematik Analiz:** Ortaya çıkan deneyimlerin, anlamların ve gerçekliklerin toplumdaki etkisini anlamayı hedefler.

**3. Bağlamsalçı Tematik Analiz:** Özcü/gerçekçi ve yapılandırmacı tematik analiz arasında yer alır. Bireylerin bu deneyimleri ve anlamları nasıl anlamlandırdıklarını ve aynı zamanda daha geniş sosyal etkenlerin bu anlam ve deneyimlere olan etkisine odaklanır.

Tematik analiz yöntemi yazılı verilere uygulanabildiği gibi, görsellerin bulunduğu veri setine de uygulanabilmektedir. Tematik analizin çeşitli görsellere veya fotoğraflara uygulanmış hali ise foto-tematik analiz olarak adlandırılmaktadır. Foto-Tematik analizin Braun ve Clarke'ın yukarıda bahsedilen üç yaklaşımı doğrultusunda uygulanabileceğini öne süren Langmann ve Pick (2018: 111), onun mikro, orta ve makro perspektif ile araştırma soruları ve hedeflerle ilintili olarak uygulanabileceğini belirtmektedir. Yani, araştırmanın temalarının genelden özele gidecek bir şekilde belirlenmesine ve belirlenen bu temaların araştırmanın sorularına cevap verecek nitelikte olmasına dikkat edilmelidir. Sosyal medyada paylaşılan bir gönderi karşılıklı etkileşimin oldukça hızlı gerçekleşmesi sebebiyle kendisine eklenen yeni verilerle türeyebilmektedir. Bu doğrultuda paylaşılan her bir gönderi diğer kullanıcıların da bir deneyimi haline gelmektedir. Araştırmanın mecrasını bir sosyal medya platformu olan Twitter oluşturması sebebiyle araştırmada bağlamsalçı tematik analiz yaklaşımı benimsenmiştir.

Foto-tematik analiz yöntemi uygulanırken tıpkı tematik analiz yönteminde olduğu gibi veriler kodlanmakta, daha sonra bu kodlara uygun temalar belirlenmektedir. Yani analiz edilmek için seçilmiş olan fotoğraflar araştırmacı tarafından dikkatle incelenerek fotoğraflardaki imgelerden kodlamalar yapılacak, buna bağlı olarak hemen hemen hepsinde ortak olduğu düşünülen temalar belirlenecektir. Yapılan araştırmada tüm bu bilgiler doğrultusunda ve Braun ve Clarke (2006)'ın tematik analiz uygulanma aşamalarına uygun olarak foto-tematik analiz yöntemi kullanılmıştır. Fotoğrafın genel anlamda izleyicinin dikkatini

çekmesini sağlayan fakat herhangi bir keskin detaya sahip olmayan yönünü studium olarak tanımlayan Barthes (2016: 39), -her fotoğrafta olmamakla birlikte- fotoğrafın izleyicide yarattığı ‘delip geçme’ özelliğini punctum olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda, çalışmadaki fotoğraflar betimlenmiş ve böylece her fotoğrafın studiumu açıklanmıştır. Bunun yanı sıra fotoğraflarda izleyicilerin yoğunlaştığı ve dikkat çeken ortaklıklar fotoğrafların punctumu olarak belirlenmiş ve analize dahil edilmiştir. Gönderilerin bazılarında izleyiciler fotoğraftaki detaylardan çok genel temaya odaklanmıştır. Bu tür bir durumun yaşandığı fotoğrafların punctumu araştırmacı tarafından belirlenmiştir. Studium fotoğrafta görünen öğelerden oluşmaktayken, punctum izleyiciyi etkileyen ve herkese göre değişiklik gösteren bir olgudur (Barthes, 2016: 39-40). Bu doğrultuda fotoğraflar için belirlenen punctum, fotoğrafı seyreden her bir izleyici için farklılaşacaktır.

### **3.1.1. Veri Toplama Aracı**

Günümüzde yaş ve cinsiyet fark etmeksizin pek çok kişi tarafından kullanılan sosyal medya, bireylerin günlük yaşamlarından anlarını paylaştığı bir mecra olarak tanımlanabilmektedir. Geçmişte fotoğrafın basılarak çoğaltılması onu hem ulaşılması nispeten zor hem de değerli bir konuma getirmekteydi. Günümüzde teknolojinin ilerlemesi ve fotoğrafın fotoğraf makinesi dışında başka teknolojik cihazlarla üretilebiliyor olması onun erişilebilirliğini artırmakta ve fotoğrafın dönüşümüne sebep olmaktadır. Böylece fotoğraf herkes tarafından üretilebilen ve ulaşılabilen bir çeşit görsel anı üretim aracı haline gelmiştir. Araştırmada kullanılan veriler, bir sosyal medya platformu olan Twitter üzerinden toplanmıştır. Sosyal medya platformlarının görsel bir veri tabanı olarak kullanılmasında birtakım yöntembilimsel gerekliliklere dikkat edilmesi gerektiğini vurgulayan Zuev ve Bratchford (2020: 85-86), bunun sosyal medyanın dört ilişkisel yönü ile incelenebileceğini belirtmektedir ve bu dört ilişkisel yönü aşağıdaki gibi açıklamaktadır.

**1. Sosyal Medyanın Örtük Bağlamsal Yönü:** Sosyal medya kar ve pazarlama odaklı bir yapıya sahip olması nedeniyle her platformun önemsedığı görsel, kurumsal kar odaklı olarak belirlenmektedir.

**2. Sosyal Medyanın Teknolojik Yönü:** Sosyal medyayı kullananlar ve yapılan paylaşımlar teknolojik bir ara yüz aracılığıyla etkileşime girmektedir.

**3. Sosyal Medyanın Sosyal Yönü:** Sosyal medyada yüksek statüye sahip olan ve bundan para kazanan kişilerin paylaşımları etkilidir.

**4. Sosyal Medyanın Retorik ve Metinsel Yönü:** Sosyal medya metinsel öğeler ve metin kayıtları içermektedir. Görseller ise onu farklı yorumlayacak kişiler olması sebebiyle çözülmesi zor olan bir retorik olarak kalmaktadır.

Araştırmanın veri toplama aracını Twitter oluşturmaktadır. Araştırma için veri toplanırken, yukarıda belirtilen Zuey ve Bratchford (2020: 85-86)'un sosyal medyanın dört ilişkisel yönü dikkate alınmıştır. Diaspora Türk Twitter hesabında popüler olan gönderilerin pek çoğunun mecrada statü sahibi olan kişiler tarafından paylaşılmasının etkili olması sosyal medyanın sosyal yönünü yansıtmakta, Twitter'ın bir uygulama üzerinden kullanımı sosyal medyanın teknolojik yönünü; gündemde popüler olan konuların ön plana çıkması ise sosyal medyanın örtük bağlamsal yönünü göstermektedir. Diaspora Türk, Twitter hesabında bazen yalnızca fotoğraf bazen fotoğraflarla birlikte hikâyeler paylaşmaktadır. Kullanıcıların hikâyelerle birlikte paylaşılan fotoğraflara verdiği dönütler ile tek başına paylaşılmış ve bir hikâye tarafından yönlendirilmemiş fotoğraflara verdiği dönütler farklılaşmaktadır. Hikâyesi ile paylaşılan fotoğraflar kullanıcılar tarafından sadece yorumlanmaktayken, tek başına paylaşılan fotoğrafları kullanıcılar kendi hayal güçleri ile yorumlayabilmektedirler. Bu doğrultuda, paylaşılan fotoğraf ve metinlerin herkes tarafından farklı yorumlanabiliyor olması sosyal medyanın retorik ve metinsel yönünü yansıtmaktadır.

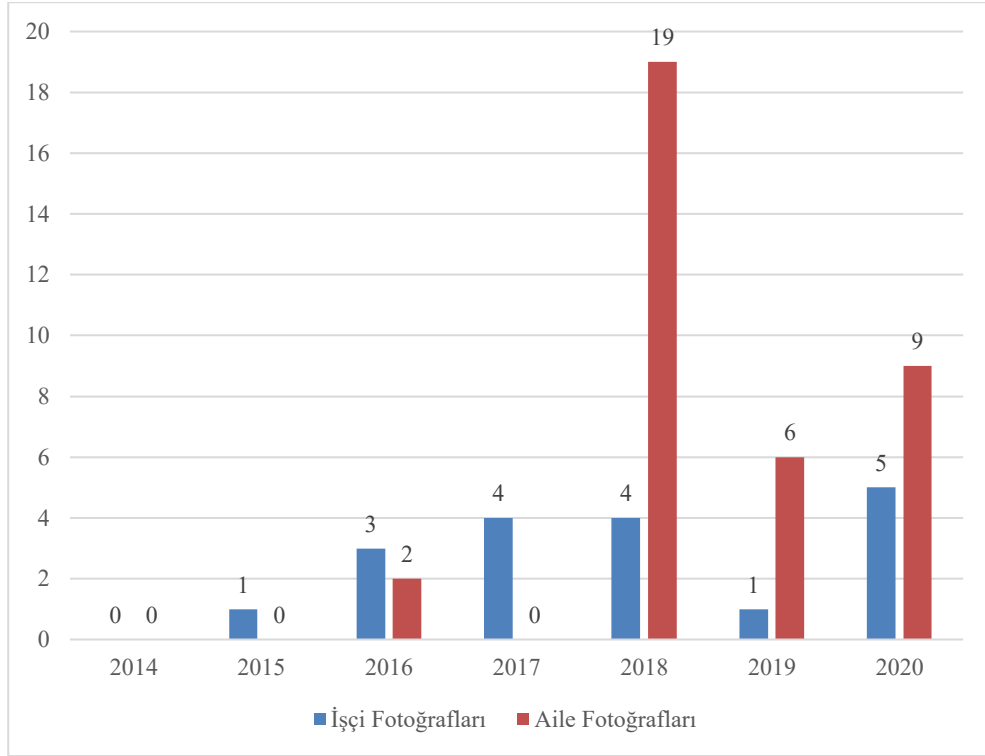
### **3.1.2. Verilerin Toplanması**

Araştırmanın örneklem grubunu Diaspora Türk Twitter hesabı oluşturmaktadır. İlgili hesabın paylaştığı gönderiler ilk paylaşım yaptığı güne kadar incelenmiştir. Topluluğun paylaştığı olduğu aynı aileye ait fotoğraf ve hikâyelerin bulunduğu gönderiler araştırmanın odak noktasını oluşturmaktadır. Bu gönderiler çerçevesinde, amaçlı örneklem türlerinden biri olan ölçüt örnekleme yöntemi kullanılarak analiz edilecek fotoğraf ve hikâyeler belirlenmiştir. Ölçüt örnekleme,



araştırmacı tarafından belirlenen ölçütler doğrultusunda bir konu veya durumun çalışılması olarak tanımlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 122).

**Tablo 2:** Diaspora Türk Twitter Hesabında Paylaşılan Hikâyenin ve Fotoğrafın Aynı Kişiy/Aileye Ait Olduğu Gönderi Sayıları



Araştırmada, Diaspora Türk tarafından Twitter’da paylaşılan; hikâyesi ve fotoğrafı aynı aileye ait olan 36; hikâyesi ve fotoğrafı aynı işçiye ait olan 17 adet paylaşım saptanmıştır. Bu paylaşımlardan ölçüt örnekleme doğrultusunda belirlenen sınırlılıklar kapsamında eleme yapılmıştır. Kalan 12 paylaşım arasında en çok beğeni<sup>15</sup> alan 5 gönderi ve bu beş gönderideki 9(+1) fotoğraf seçilerek analiz edilmiştir. Beşinci sıradaki gönderide yer alan ailenin fotoğrafı, geçmişte hikâyesi olmadan başka bir gönderi olarak paylaşılmıştır. Fotoğrafların aynı aileye ait olması sebebiyle iki gönderideki fotoğraf birlikte analiz edilmiştir.

Belirlenen sınırlılıklar aşağıda verilmiştir.

- Fotoğraflar bulanık olmamalıdır.

<sup>15</sup> Beğeni almak ile Twitter’da favoriye alınması kastedilmektedir. Bu doğrultuda analiz edilen gönderiler en çok favoriye alınan 5 gönderiden oluşmaktadır.

- Fotoğrafların ve hikâyelerin sahibi Diaspora Türk tarafından belirtilmiş olmalıdır.
- Araştırmada aile fotoğrafları temel alındığından, fotoğraflarda en az 2 aile üyesi yer almalı; bu iki kişiden biri ebeveyn olmalıdır.
- Fotoğraflar düğün, sünnet, nişan vb. kutlama ve törenlerde çekilmiş olmamalıdır.

Araştırmada analiz edilmek üzere seçilen fotoğraflar, Braun ve Clarke (2006: 87)'in oluşturduğu tematik analiz yönteminin uygulanma aşamalarına uygun olacak şekilde incelenmiştir. Yöntemin araştırmadaki uygulanma aşamaları aşağıdaki gibidir.

1. Diaspora Türk Twitter hesabında paylaşılan gönderilerin hepsi incelenmiş, paylaşılan hikâye ve fotoğraflar ile ilgili gerekli notlar alınmıştır.
2. Araştırmanın veri setini oluşturan ve ölçüt örnekleme göre seçimi yapılan gönderilerdeki fotoğraflara ilişkin kodlamalar yapılmıştır.
3. Yapılan kodlamalar sonucunda her fotoğrafı ve kodlamaları kapsayabilecek temalar oluşturulmaya çalışılmıştır.
4. Oluşturulan temaların veri setleriyle ve bu veri setlerinden elde edilen kodlarla uygunluğu test edilmiş ve tematik bir harita oluşturulmuştur.
5. Temaların neler olduğu kesinleştirilmiştir.
6. Kodlanan fotoğraflar ve belirlenen temalar doğrultusunda ortaya çıkan veriler araştırma sorusuna uygun olarak yorumlanmıştır.

### **3.2. BULGULAR**

Günümüz dijitalleşen dünyasında sosyal medya çeşitli görsel ve metinlerin paylaşıldığı bir dijital arşive dönüşmektedir. Oluşan bu dijital arşivler toplumsal ve bireysel belleğin dijital dünyaya uygun bir biçimde yeniden inşa edilmesinde önemli bir role sahiptir. Çalışmada Diaspora Türk topluluğunun Twitter hesabı örneklem grubu olarak belirlenmiş olup, bu topluluğun Twitter paylaşımlarından oluşan dijital arşiv kapsamlı bir biçimde incelenecektir. İlk olarak topluluğa dair genel bir analiz

yapılacak, daha sonra bu topluluğun Twitter hesabında oluşan fotoğraflık temsiller incelenecektir. Son olarak, topluluğun paylaşmış olduğu göçmen aile fotoğraflarının ürettiği fotoğraflık temsiller analiz edilecek; bu fotoğrafların hikâyeleri ve bu paylaşımlara Twitter kullanıcıları tarafından yapılan yorumlar veri çeşitliliğinin sağlanması amacıyla analize dahil edilecektir.

### **3.2.1. Diaspora Türk: Sanal Dünyanın Bellek Üreticisi**

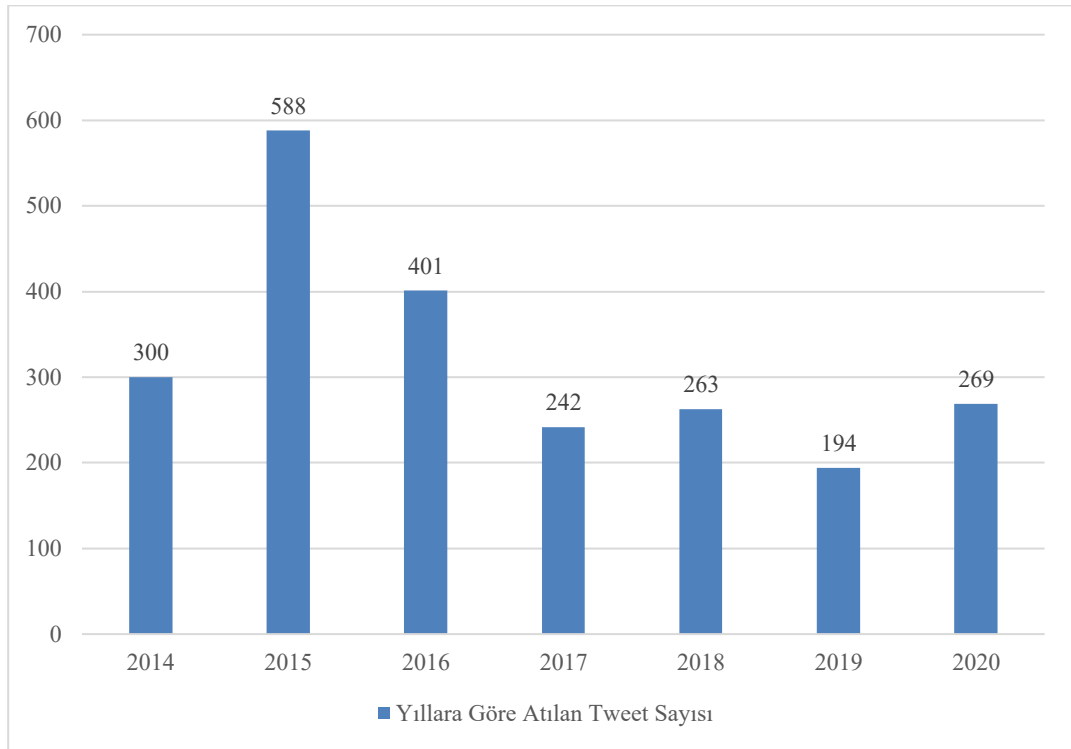
Araştırmanın örneklem grubunu oluşturan Diaspora Türk, 2010 yılında fikri olarak ortaya çıkmış olup; 2014 yılında sosyal medya platformlarında yer almasıyla kurulmuştur. Kurucusu Gökhan Duman'ın da içinde bulunduğu 7 kişilik bir ekipten oluşan Diaspora Türk; gönüllülük dahilinde çalışmalar yapan bir topluluktur (Duman, 19.04.2021). Kendilerine ait bir web sitesi<sup>16</sup> bulunan, Türkiye, Almanya, İngiltere ve Hollanda gibi ülkelerde yaşamlarını sürdüren bu ekip; topluluğun sosyal medya hesaplarında paylaşılacak olan gönderileri hazırlamakta, hikâyelerini paylaşan ailelerle iletişimi sağlamaktadır (Duman, 19.04.2021).

Topluluk, sosyal medya platformlarından yalnızca Instagram ve Twitter'ı kullanmaktadır. Topluluğun sosyal medya hesaplarının açılmaya başlandığı dönemde Facebook ve benzeri platformlar tercih edilmemiş olup; topluluğun ve paylaşımlarının Twitter ve Instagram'da diğer platformlara oranla daha çok ciddiye alınacağı düşünülmüştür (Duman, 19.04.2021). Yapılan görüşmede, 2200 karakter sınırı olduğu için uzun hikâyelerin Instagram'da daha kolay yayımlanabildiğini; Twitter'da ise daha çok kısa hikâyeler ve fotoğrafların paylaşıldığını söyleyen Duman (19.04.2021), bunun Twitter'ın 240 karakter sınırlılığından kaynaklandığını belirtmiştir. Az ve çözümlenmiş sözcüklerden oluşan iletişimin yazı teknolojisi tarafından oluşturulduğunu ileri süren Ong (2018: 56), bu tür iletişimin konuşmanın doğal akışında var olan sözcükleri elediğini ve bunun da kişileri ruhsal olarak sınırlandırdığını belirtmektedir. Bu doğrultuda Twitter'ın 240 karakterlik sınırlaması, kişilerin kendilerini ifade etmelerinde sınırlı ve belirli sözcükler kullanmalarına sebep olmaktadır.

---

<sup>16</sup> <https://diasporaturk.org>

**Tablo 3:** Diaspora Türk Twitter Hesabında Yıllara Göre Atılan Tweet Sayıları



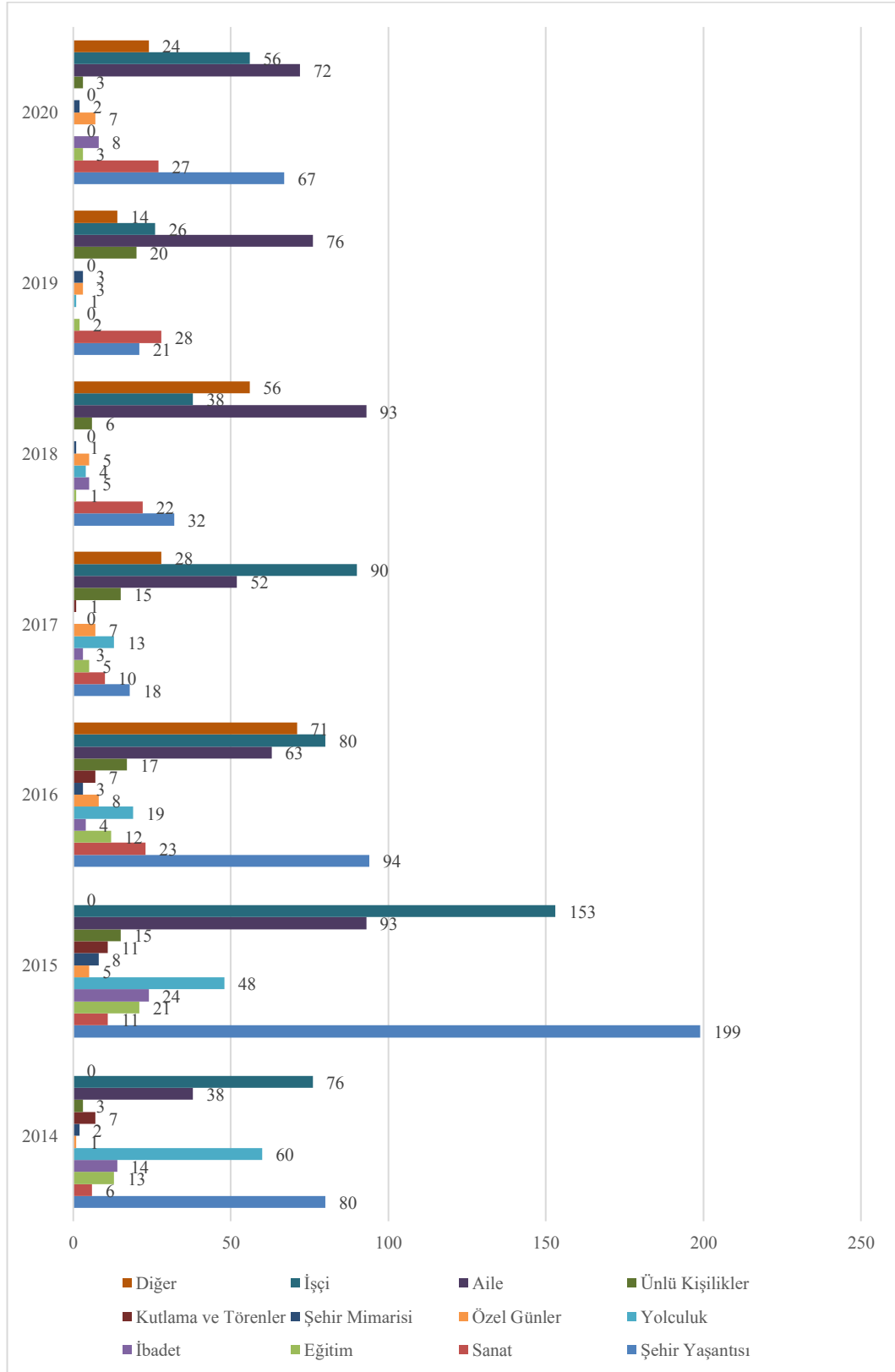
Araştırma, Diaspora Türk'ün Twitter hesabında paylaşılan 2020 yılı ve öncesindeki tweetleri kapsamaktadır. Toplanan veriler doğrultusunda, topluluğun Instagram'da 54 bin takipçisi, 1123 gönderisi; Twitter'da 170 bin takipçisi ve 2257 tweeti bulunmaktadır.<sup>17</sup> Topluluk Twitter hesabında 2014 yılında 300; 2015 yılında 588; 2016 yılında 401; 2017 yılında 242; 2018 yılında 263; 2019 yılında 194; 2020 yılında ise 269 adet tweet atmıştır. Topluluk Twitter hesabında 106 adet video paylaşmış olup; hesapta geçmişteki gönderilerinden veya başka hesaplardan yapılan 76 adet retweet bulunmaktadır. Diaspora Türk'ün Twitter hesabında yapmış olduğu bu paylaşımlar genel anlamda göçmen aile ve işçilere yönelik olmakla birlikte aşağıda sıralanan konularda da paylaşımlar yapılmıştır.

- Şehir Yaşantısı
- Sanat
- Eğitim
- İbadet
- Yolculuk

<sup>17</sup> Elde edilen sayısal veriler 1 Ocak 2021 tarihinden itibaren toplanmış olup, tamamı 2020 yılı ve öncesi için geçerlidir.

- Özel Günler (Anneler Günü, Babalar Günü, İŖçi Bayramı vb.)
- Ŗehir Mimarisi
- Kutlama ve Törenler
- nl KiŖilikler
- Diğer (Haberler, Seminer ve SyleŖiler, Duyurular vb.)

**Tablo 4:** Diaspora Türk Twitter Hesabındaki Paylaşımların Konulara Göre Dağılımı<sup>18</sup>



<sup>18</sup> Grafikte belirtilen veriler rakamsal değerlerden oluşmaktadır. Yüzdeler şeklinde hesaplanmamıştır.

Topluluğun Twitter paylaşımlarının konulara göre rakamsal olarak dağılımı Tablo 3'te görülebilir. Toplanan verilere göre Diaspora Türk, 2014, 2015 ve 2016 yıllarında daha çok şehir yaşantısına dair paylaşımlar yapılmış olup, 2017 yılında daha çok işçilere dair gönderiler; 2018, 2019 ve 2020 yıllarında ise yoğunlukla aileye dair paylaşımlar yapmıştır. Topluluğun sosyal medyaya katıldığı ilk iki yıl arşiv fotoğraflarından yararlandığı görülmüştür. Topluluk, pek çok ülkeden profesyonel fotoğrafçıların fotoğraflarını telif haklarıyla birlikte kullanarak 2016 yılında “Göçüp Kalanlar” adında bir kitap bastırmıştır. Satışı olmayan ve kâr amacıyla oluşturulmamış bu kitap, 61 adet fotoğraf ve bu fotoğrafların sosyologlar, şairler, yazarlar ve öğrenciler tarafından yorumlanmasını içermektedir (Duman, 19.04.2021). Göçüp Kalanlar kitabıyla birlikte Diaspora Türk'ün Twitter hesabı popülerleşmeye başlamış olup, topluluk, kullanıcılar tarafından onlara gönderilmeye başlanan fotoğrafları hikâyeleriyle birlikte paylaşmaya başlamıştır. 2018 yılında “11. Peron” adında ikinci kitaplarını satışa sunan Diaspora Türk, benzer göç deneyimleri olan insanlar tarafından bilinmeye başlamış ve bu insanların kendi hikâyelerini paylaşmak istediği bir platforma dönüşmüştür. Günümüzde Oxford Üniversitesi Pitt Rivers Müzesi'nde “Memoirs My Suitcase” isminde bir sergileri bulunan topluluk, 2018 yılında Potsdam Üniversitesi/Berlin'de ve Merinos AKKM/Bursa'da “Anadolu'dan Avrupa'ya Bir Göç Hikâyesi” adında, 2020 yılında ise “Sense of Migration (Online)” adında bir sergi düzenlemiştir (Diaspora Türk, 25 Nisan 2021).

### **3.2.2. Diaspora Türk Twitter Hesabındaki Fotoğrafik Temsillere İlişkin Bulgular**

Günümüzde sosyal medya fotoğrafın dijital temsiller üretmesini sağlayan bir araç konumundadır. Kullanıcıların gündelik yaşamlarından veya geçmişe dair anılarından kareleri paylaştığı bu mecralar, üretilen verilerin ve bu verilerden oluşan temsillerin ortaya çıkardığı bir dijital arşiv haline gelmiştir. Sosyal medya, kullanıcıların tüketici konumuna geçtiğini fakat tüketici olmanın yalnızca üretilene dahil olmak anlamına geldiğini öne süren Fuchs (2020: 115), buna bağlı olarak kişilerin sosyal medyayı bir yeni medya aracı olarak değil, geleneksel medya aracı olarak kullandıklarını belirtmektedir. Yani kullanıcılar üretilmiş olana kendi

yorumlarıyla eklemlenmekte; oluşan dijital arşivin yorumsal anlamda da genişlemesini sağlamaktadır. Sosyal medya aracılığıyla fotoğraf, yeni ve dijital temsiller üretmekte; toplumsal belleğin oluşmasına katkı sağlamaktadır. Bu bağlamda, göç ve göçmenlik üzerine farkındalık kazandırmak amacıyla kurulmuş olan Diaspora Türk, bu konu ile ilgili geçmişe yönelik fotoğrafları paylaşarak yeni fotoğrafik temsillerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Ortaya çıkan bu fotoğrafik temsiller göçmen işçiler, göçmen aileler, işçiler ve ailelerin gündelik yaşantısı ve onların yaşam alanlarından oluşmaktadır.

Topluluğun sosyal medya hesaplarında paylaşılan fotoğrafların açık arşivlerden, göç müzelerinden, göç enstitülerinden, ailelerden ve fotoğrafçılardan; paylaşılan hikâyelerin takipçilerden ve gazetelerden; anekdotların ise kitap ve gazete yazılarından toplandığını belirten Duman (19.04.2021), bu paylaşımların sonucunda takipçileriyle aralarında bir bağ oluştuğunu ve kişilerin kendilerine veya ailelerine ait hikâye ve fotoğrafları topluluğa yayınlamaları için gönderdiklerini söylemiştir. Diaspora Türk genel anlamda göçmen işçi ve ailelerin fotoğraflarına dair üç paylaşım şekline sahiptir. Bu üç paylaşım şekli aşağıda verilmiştir.

1. Anekdotlarla veya açıklamalarla paylaşılan arşiv fotoğrafları
2. Aynı aileye ait hikâye ile paylaşılan aile fotoğrafları
3. Kişilerin toplulukla paylaştığı hikâyelere uygun olarak paylaşılan arşiv fotoğrafları

Vernakular yani anonim fotoğrafların önemli örneklerinden biri olan aile fotoğraflarının yanı sıra profesyonel fotoğrafçılar tarafından çekilmemiş fotoğraflar, fotoğraf basılı kartpostallar ve yerel stüdyo arşivleri de vernakular fotoğraf olarak değerlendirilmektedir (Özdamar Akarçay, 2015: 92). Vernakular fotoğraflar profesyonel kişiler tarafından çekilmediği için kendilerine ait, diğer fotoğraflardan farklı bir temsil değerine sahiptir. Bu temsil değeri, o fotoğrafların hayatın içinden rastgele seçilmiş, profesyonel olmayan bir göz tarafından yakalanmış bir andan oluşmasıyla ortaya çıkmaktadır.

Yazılı ve görsel belgelerin depolandığı fiziksel bir mekân olarak tanımlanan arşiv, aynı zamanda toplumsal bir mekândır (Ricoeur, 2017: 190). Bu bağlamda toplumsal bir mekân olan arşivler, günümüzde dijitalleşmenin etkisi ve sosyal medya platformları aracılığıyla kendine dijital bir hafıza mekânı yaratmıştır. Diaspora Türk,



Nadir Tarihi Fotoğraflar ya da Only Her Story gibi sosyal medya hesapları, geçmişe yönelik dijital bir arşiv, yani dijital bir hafıza mekânı oluşturmaktadır.

Yazılı arşivlere oranla daha ayrıntılı, soyut ve hacimli olan dijital arşivlerin yönetimi yazılı arşivlere göre daha zor olmakla birlikte, iki arşiv türünü çevreleyen riskler birbirinden farklıdır (Özdemir Şahin, 2020: 6). Basılı dokümanlardan oluşan arşivler fiziksel şartların kötü olmasından etkilenebilmekte, arşivdeki belgeler zarar görebilmektedir. Dijital arşivlerde ise fiziksel ortam bir tehlike arz etmemekle birlikte teknolojik birtakım olumsuzluklar sebebiyle veri kaybı yaşanabilmektedir. Dijital arşiv olarak tanımlanabilecek sosyal medya hesapları ise ancak hesabın kapanması gibi bir durumda veri kaybı yaşayabilmektedir. Sosyal medya platformlarının sahibi olan kuruluşlarda kullanıcıların verileri depolanmakta, böylelikle bu mecralarda yaşanan veri kayıpları yüzeysel veya geçici olabilmektedir. Kendine ait basılı bir arşivi bulunan Diaspora Türk, sosyal medya hesapları aracılığıyla bu basılı arşive dijital bir form kazandırmıştır. Böylece basılı arşiv aynı zamanda dijital bir arşive dönüşerek göçe ve fotoğrafa dair yeni temsillerin oluşmasını sağlamıştır. Sosyal medyada paylaşılan bu fotoğraflarla birlikte ceket ceplerinde katlanmış bir biçimde şehir şehir gezen aile fotoğrafları pek çok kişiye ulaşmıştır.



DiasporaTürk  
@diaspora\_turk

-Baban nerede çalışıyor?  
-Almanya'da. Ya seninki?  
-Hollanda'da.  
-Belki aynı sokakta oturuyorlardır. Mektup yazdığında  
benimkine de bir selam söylese.

(Gündüz Vassaf, 1982)



ÖS 9:00 · 20 Şub 2018 · Twitter for iPhone

**Görsel 18:** Diaspora Türk, Twitter Paylaşımı, 2018



DiasporaTürk  
@diaspora\_turk

Kreuzberg'in çocukları... (1981-Berlin)



ÖS 12:13 · 14 Ağu 2019 · Twitter for iPhone

**Görsel 19:** Diaspora Türk, Twitter Paylaşımı, 2019

Diaspora Türk'ün paylaşım şekillerinden ilkinde Görsel 18 ve Görsel 19 örnek verilebilir. Paylaşımların ilkinde (Görsel 18), Gündüz Vassaf'ın "Daha Sesimizi Duyuramadık: Almanya'da Türk İşçi Çocukları" isimli kitabından anekdot ile paylaşıldığı; ikincisinde (Görsel 19) ise fotoğrafa ilişkin kısa bir cümle ve yer/tarih bilgileri ile paylaşıldığı görülmektedir. Bu tür paylaşımlarla birlikte arşivde yıllarca kapalı bir biçimde bekleyen fotoğraflar izleyiciyle buluşmuştur. Bu paylaşımlardaki fotoğraf üstü yazılarının fotoğrafın imgesinin pekiştirilmesinde, izleyicide oluşan göç, göçmenlik veya göçmen aile gibi algıların şekillenmesinde ve izleyicinin fotoğrafla empati kurabilmesinde etkili olduğu söylenebilir.



**Görsel 20:** Diaspora Türk, Twitter Paylaşımı, 2020

Topluluğun paylaşım şekillerinden ikincisine Görsel 20 örnek gösterilebilir. Paylaşım, flood<sup>19</sup> şeklinde paylaşılmış olup, tüm fotoğraflar hikâyesi anlatılan aileye aittir. Paylaştıkları hikâyelerin kendilerine takipçileri tarafından gönderildiğini vurgulayan Duman (19.04.2021), hikâye ve fotoğrafları gönderen kişilerin çoğunlukla ikinci, üçüncü ve dördüncü nesilden geldiğini belirtmiştir. Bu doğrultuda kişiler anne ve babalarının, anneanne, babaanne ve dedelerinin hikâyelerini “kendi ailelerine ve büyüklerine yönelik bir ahde vefa duygusu” ile paylaşmaktadır (Duman, 19.04.2021). Kullanıcıların kendi ailelerinin anı ve fotoğraflarını kendi istekleriyle paylaşmaları, bilinçli bir mahremiyet ihlalini akla getirmektedir. Aile albümlerinde, evlerin duvarlarında, çerçevelerde asılı duran aile fotoğrafları, sahipleri tarafından bilinçli olarak dijital kamusal alana dahil edilmektedir. Böylelikle dijital ortamda paylaşılan bu fotoğraflar aracılığıyla bireysel belleğin toplumsal belleğe dönüştüğü söylenebilir.

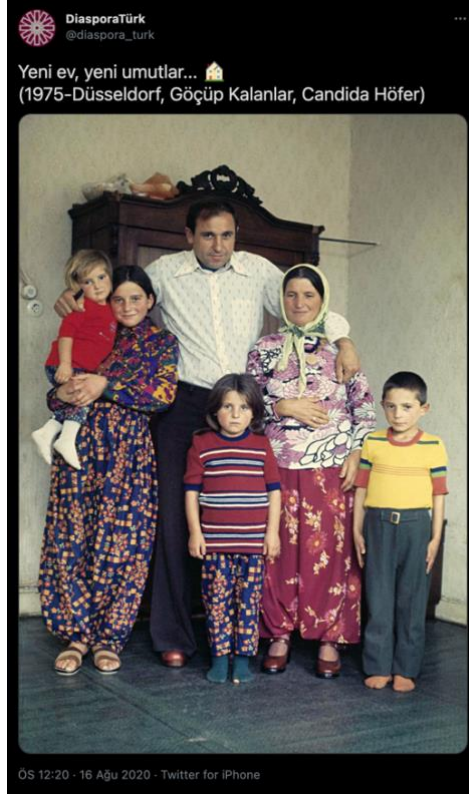


**Görsel 21:** Diaspora Türk, Twitter Paylaşımı, 2018

<sup>19</sup> Twitter’da karakter sınırlaması sebebiyle uzun metinlerin parça parça birbirine eklenmiş bir dizi şeklinde paylaşılması durumudur.

Görsel 21, topluluğun paylaşım türlerinden üçüncüsüne örnek gösterilebilir. Diaspora Türk, yukarıdaki hikâyeyi topluluğa gönderen Arzu Güneş'ten Görsel 21'i hikâyeye ile birlikte paylaşabilmek için izin istemiş, Arzu Güneş ise fotoğraftaki kişilerin kendi ailesine benzediğini belirterek kabul etmiştir (Duman, 19.04.2021). Böylece, sayfanın takipçisi tarafından gönderilen hikâyeye topluluk tarafından uygun bir arşiv fotoğrafı seçilerek, fotoğrafın hikâyeyi görsel anlamda desteklemesi amaçlanmıştır. Dolayısıyla yanında aile fotoğrafı olmayan Arzu Güneş'in ailesinin hikâyesi farklı bir ailenin görsel imgesi ile birleşmiştir.

Görsel bir belge niteliği taşıyan fotoğraf, kullanım amacına göre toplumların bakış açılarını şekillendirebilmektedir. New York Tribune'da gazeteci olarak çalışan Jacob Riis, şehrin arka mahallelerinde yaşayan göçmenlerin olumsuz yaşam koşullarını fotoğraflayarak bir ilke imza atmıştır. Bu fotoğraflar sayesinde fotoğraf ilk defa toplumsal olayları ortaya koymada ve bir değişim yaratmada kullanılmıştır (Freund, 2008: 99). Böylelikle fotoğraf, toplumsal gerçeklikleri yansıtmada ve onların diğer kişiler tarafından görünür hale gelmesine de aracılık etmektedir. Buna bağlı olarak, Diaspora Türk'ün göçe, göçmenliğe ve aileye dair paylaşmış olduğu fotoğrafların toplumdaki göçmen bireylerin deneyimlerini görünür hale getirmede yardımcı olduğu söylenebilir.



**Görsel 22:** Diaspora Türk, Twitter Paylaşımı, 2020



**Görsel 23:** Diaspora Türk, Twitter Paylaşımı, 2020

Sosyal medyada fotoğraf içeren paylaşımlar verilerin gerçekliğini yansıtmada görsel bir araç işlevi görmektedir. Bu bağlamda Barthes (2016: 103), fotoğrafın an'ı tüm gerçekliğiyle ve kesin bir biçimde gösterdiğini ileri sürerek, fotoğrafların temsil ettiği her bir ögeyi onayladığını belirtmektedir. Diaspora Türk'ün kişilerin hikâyelerine uygun olarak paylaşmış olduğu arşiv fotoğrafları da anlatılan hikâyenin temsil değerlerini onaylama görevini üstlendiği gibi metin ve görsel arasındaki bağlamsal ilişkinin kurulmasına yardımcı olmaktadır. Bunların yanı sıra sosyal medya, enformasyonun çok hızlı aktığı mecralardan oluşmaktadır. İletişim kanallarının sürekli bir akış içerisinde olması zaman zaman dezenformasyona yol açabilmekte hatta bilginin manipüle edilmesine sebep olabilmektedir. Yukarıdaki ilk görselde (Görsel 22), Diaspora Türk'ün arşivlerinde bulunan aile fotoğrafını yer ve zaman bilgisiyle birlikte paylaştığı görülmektedir. İkinci görselde ise (Görsel 23), Diaspora Türk'ün paylaşımından sonra ailenin gerçek hikâyesinin ilk gönderiyeye eklenerek anlatıldığı görülmektedir. İlk paylaşım sonrasında fotoğraf, fotoğraftaki sarı tişörtlü çocuğun Prof. Dr. Uğur Şahin<sup>20</sup> olduğu iddiasıyla başta Twitter olmak üzere pek çok platformda paylaşılmış, Diaspora Türk'ün de başlarda hikâyesini bilmediği aile fotoğrafına yönelik dezenformasyon yaşanmıştır. Yaşanan bu olayın ardından ailenin anısına saygı duyulması gerektiğine, sarı tişörtlü çocuğun bir fabrikada çalıştığına ve bunun onu daha az önemli yapmadığına dair paylaşımlarda bulunan Diaspora Türk, çabaları sonucunda AFP ve Deutsche Welle gibi ünlü haber sitelerinde ailenin hikâyesinin doğru halinin paylaşılmasını sağlamıştır. (Duman, 19.04.2021).

Gerçeğin ve çarpıtılmış bilginin bir arada bulunduğu sosyal medya, kullanıcıların doğru bilgiye ulaşmasını zaman zaman güçleştirmektedir. Diğer yandan, sosyal medyada yapılan paylaşımlar toplumsal hafızanın dijitalleşmesinde ve yaşanmışlıkların kuşaklararası aktarımında dijital bir arşivin oluşmasına aracı olmaktadır. Yaşanan olaylara tanıklık etmenin dinlenerek ve duyularak, olayların arşivlenmesinin ise somut bir biçimde yazılarak ve bakılarak gerçekleştiğini ileri süren Ricoeur (2017: 189-190), arşivlerin yalnızca fiziksel mekânlardan oluşmadığını aynı zamanda toplumsal bir mekândan oluştuğunu vurgulamaktadır. Buna bağlı olarak arşivlenen her bir veri toplumsal belleğin inşa edilmesinde yardımcı bir araç işlevine sahiptir. Geçmişteki yaşanmışlıklara dair arşivlerde tutulan

---

<sup>20</sup> Türk- Alman immünolog, bilim insanıdır.

belgeler ve basılı fotoğraflar toplumsal belleğin gelecek kuşaklara aktarılmasında ve onların geçmişi anlamlandırılabilmesinde önem taşımaktadır.

Günümüz dijital dünyasında fiziksel arşivlerin yanı sıra, sosyal medyada paylaşılan her bir gönderi, yazı ve fotoğraf dijital bir toplumsal bellek oluşuma katkı sağlamaktadır. Bireyler sosyal medyadaki toplumsal konularda yapmış oldukları paylaşım ve yorumlarla toplumsal belleğe dahil olmaktadır. Bu anlamda, Diaspora Türk göç ve göçmenlik üzerine toplumda farkındalık yaratmak ve göçe dair toplumsal bir bellek oluşturmak amacıyla paylaşımlar yapmakta, geçmişe tanıklık etmemiş yeni nesil bireylerin geçmişe bu dijital arşiv aracılığıyla dahil olabilmelerini sağlamaktadır.

Sosyal medyanın dijital bir arşiv yarattığını düşünen Duman (19.04.2021), nostaljinin dijitalleşmesi esnasında duygu aktarımına ve geçmişin ruhunun doğru bir biçimde yansıtılmasına dikkat edilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Buna bağlı olarak bu dijital arşivin oluşmasında kullanıcıların da etkisi olduğunu belirten topluluğun kurucusu, fotoğrafın sosyal medyada paylaşılmasıyla benzer deneyimleri yaşamış insanların da hikâyeye eklemlediğini, böylece tek bir kişiye veya aileye ait olan fotoğrafların toplumsal bir unsura dönüştüğünü ileri sürmektedir (Duman, 19.04.2021).

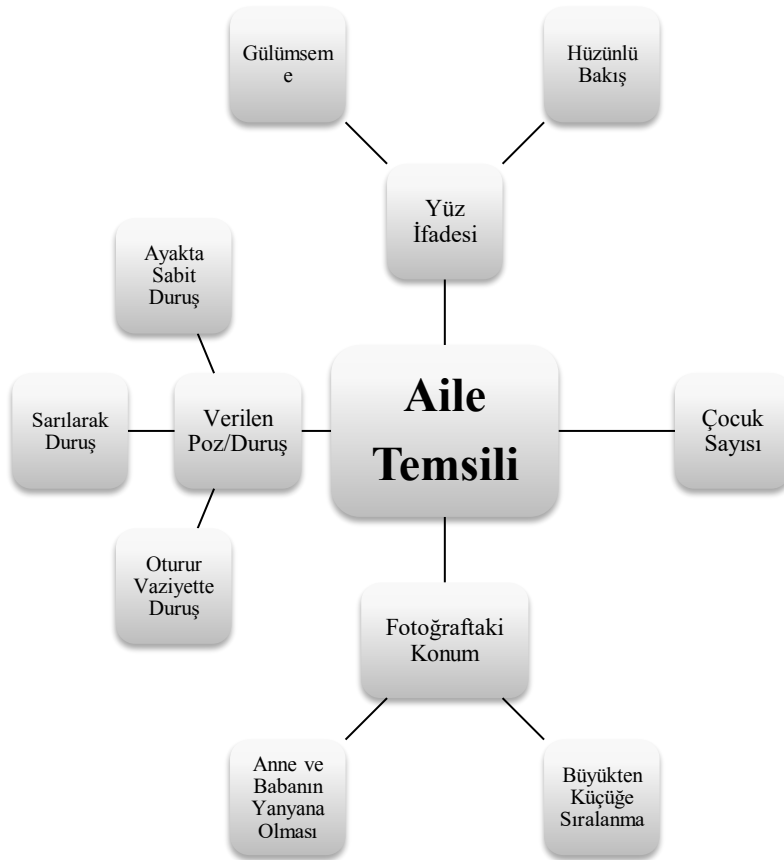
Yapılan analizler doğrultusunda sosyal medyanın dijital bir arşiv yarattığı ve fotoğrafların bu dijital arşivler aracılığıyla yeni temsil değerleri oluşturduğu düşünülmektedir. Bu çalışmada amacı toplumda göçe ve göçmenliğe dair bir farkındalık kazandırmak olan Diaspora Türk'ün paylaşımları incelenmiş, aileye, göçe ve göçmenliğe dair fotoğrafik temsiller analiz edilmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda fotoğrafik temsillerin sosyal medya aracılığıyla yeniden üretildiği ve üretilen bu temsillerin toplumsal belleğin dijital anlamda inşa edilmesine katkı sağladığı söylenebilir. Bir sonraki başlıkta Diaspora Türk'ün ürettiği fotoğrafik temsillerden biri olan aile fotoğraflarının temsilleri üzerinde durulacak, ölçüt örnekleme uygun bir biçimde seçilen 5 gönderideki 10 fotoğraf foto-tematik analiz yöntemi ile analiz edilecektir.

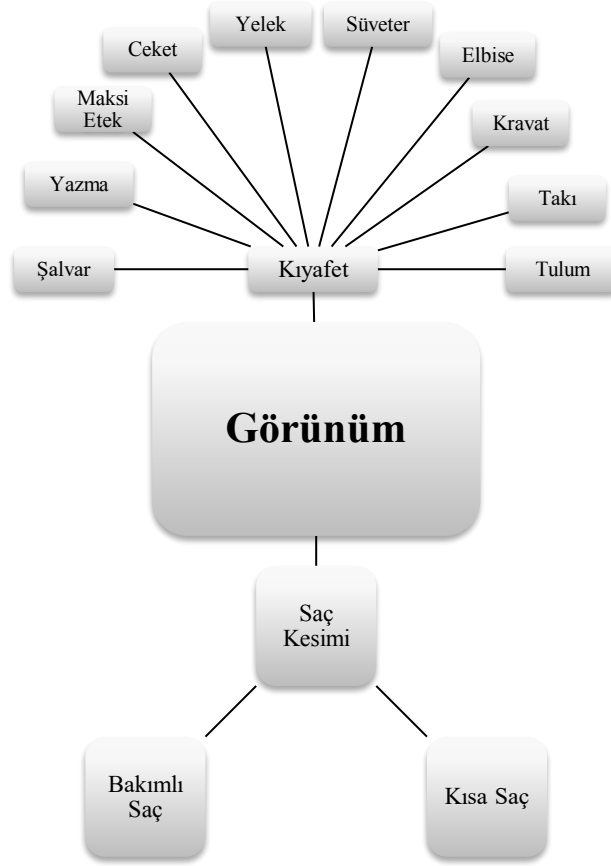
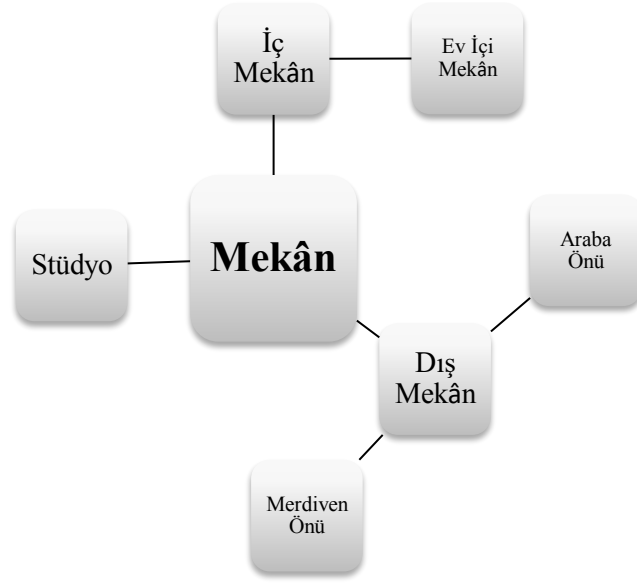


### 3.2.3. Diaspora Türk Twitter Hesabındaki Aile Fotoğraflarının Temsiline ve Fotoğrafların Metin ile İlişkisine İlişkin Bulgular

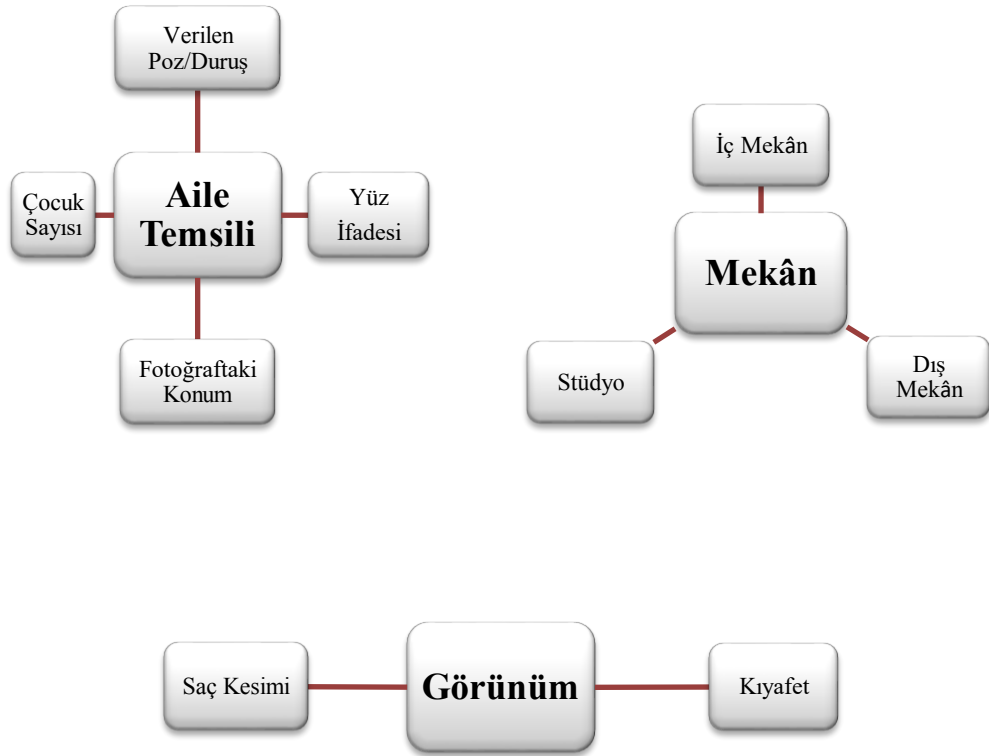
Yapılan araştırmada analiz edilmek üzere toplamda 5 gönderi ve bu beş gönderideki 10 fotoğraf seçilmiştir. Bu fotoğraflar foto-tematik analiz yöntemi ile Braun ve Clarke (2006)'ın tematik analiz uygulanma aşamalarına uygun bir biçimde analiz edilmiştir. Bu aşamalara göre ilk olarak analiz edilecek 10 fotoğrafta dikkat çekici kısımlar kodlanmış olup, bu kodlamalara uygun temalar belirlenmiştir. Belirlenen temalar doğrultusunda tematik bir harita çıkartılmıştır. İlk olarak geliştirilmiş tematik harita yapılmış olup, ardından nihai tematik harita oluşturulmuştur. Ortaya çıkan kodlar ve nihai temalar ışığında fotoğraflar analiz edilmiştir. Oluşturulan kodlar ve temalar aşağıdaki tematik haritalarda gösterilmiştir.

**Şekil 1:** Üç Ana Temayı Gösteren Geliştirilmiş Tematik Harita





**Şekil 2:** Nihai Üç Temayı Gösteren Tematik Harita



Analizi yapılacak olan 10 fotoğraf detaylı bir biçimde incelenmiş olup, pek çok kod belirlenmiştir. Yapılan bu kodlamalar kendi içlerinde gruplandırılarak tek bir başlık altında toplanmıştır. Tüm bu verilerle yapılan geliştirilmiş tematik harita incelenerek nihai 3 temanın gösterildiği tematik harita oluşturulmuştur. Bu harita doğrultusunda aile temsili, görünüm ve mekân olmak üzere 3 ana tema belirlenmiştir. Aşağıda fotoğraflar bu üç tema ve temaları oluşturan kodlar çerçevesinde yorumlanarak analiz edilmiştir.

Görüntülerin ve görsel işaretlerin temsil ettikleri olguyla benzerlik gösterebileceğini fakat yine de olgunun kendisi ile birebir aynı anlamı taşıyamayacaklarını öne süren Hall (2017: 29), bu sebeple bu görüntülerin yorumlanması gerektiğini; bu yorumlamayı yaparken de kavramsal bir haritaya ve yorumlanacak görüntü ile ortak bir dile ihtiyaç duyulduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda, bu çalışmada kullanılan kodlar fotoğraflar arasındaki ortak dili, bu kodlar sonucunda oluşturulan temalar ise kavramsal haritayı oluşturmaktadır.

Temaların aile temsili, görünüm ve mekân olarak belirlenmesinde kodların birbiriyle uyumlu kümeler halinde ortak kavramlar oluşturması gözetilmiştir. Temaların genelden özele doğru sıralanmasına önem verilmiş, buna doğrultuda göç bağlamında aile temsili, mekân ve görünüm olmak üzere sıralanmıştır.

Aile fotoğrafları pek çok aile için oldukça önemli bir yere sahiptir. Kodak ile birlikte fotoğraf makinesinin ucuzlayarak her ailenin ulaşabileceği bir alet haline gelmesinin, aile albümlerinin oluşmasında etkili olduğu söylenebilir. Fotoğraflar izleyiciye anlatılmayana anlatmak, görünmeyeni göstermek amacı taşıyabilir. Aile fotoğrafları ise aile dinamiklerine, ailenin toplumdaki yerine ve ailenin sosyo-kültürel durumuna ilişkin pek çok şey anlatmaktadır. Kişilerin hayatlarından enstantaneleri oluşturan aile fotoğrafları, tıpkı diğer anı fotoğrafları gibi çok yönlü kültürel bir veri oluşturmakta; bireyler tarafından oluşturulan ortak toplumsal kimliği besleyen bir araç haline gelmektedir (Karadağ, 2016: 116).

Sosyal medya fotoğraf, video gibi görsellerin ve metnin bir arada bulunduğu, bireylerin gündelik yaşamlarından enstantanelerin yer aldığı mecralardan oluşmaktadır. Bu mecraların bazılarında görsel paylaşımlar ön planda tutulurken, bazılarında metin odaklı paylaşımlar daha yoğun olarak yer almaktadır. Geçmişte metin odaklı bir sosyal medya platformu olan Twitter, günümüzde metinlerin yanında fotoğrafın veya videonun da paylaşıldığı bir mecraya dönüşmüştür. Kullanıcılar düşüncelerini ve anlatmak istediklerini fotoğraflarla destekleyebilmekte, kendi görsel anlatılarını oluşturabilmektedir.

Araştırmanın örneklem grubunu oluşturan Diaspora Türk topluluğunun Twitter hesabından analiz edilmek üzere seçilen paylaşımlara gelen her yorum ve alıntı analize dahil edilmemiştir. Aynı anlama gelen yorum ve alıntılar veri kalabalığı oluşturmaması için elenmiş, içlerinden uygun olan bir tanesi incelenmek üzere seçilmiştir. Seçilen gönderilerdeki fotoğraflar foto-tematik analiz yöntemine göre analiz edilmiş, gönderilere gelen yorumlar ve alıntı tweetler fotoğraflardaki verileri zenginleştirmek için kullanılmıştır. Yorumlar ve alıntılar belirlenen temalara uygun bir biçimde ayrıştırılarak, tema özelinde incelenmiştir. Yapılan yorum ve alıntı tweetlerdeki yazım hataları düzeltilerek aktarılmıştır. Bu doğrultuda analiz etmek üzere seçilen yorum ve alıntılar için belirlenen sınırlılıklar aşağıdaki gibidir.

1. Yapılan yorum veya alıntılar küfür, hakaret veya aşağılayıcı söylemler içermemelidir.
2. Yapılan yorum veya alıntılarda yalnızca emoji<sup>21</sup>, hashtag kullanılmamış olmalıdır.
3. Yapılan yorum veya alıntılar anlaşılabilir bir dille yazılmış olmalıdır.
4. Yapılan yorum veya alıntılar paylaşılan hikâye ile bağlantılı olmalıdır.
5. Yapılan yorum veya alıntılar silinmemiş olmalıdır.
6. Yapılan yorum veya alıntılar siyasi içerikli olmamalıdır.

### 3.2.3.1. Kalabalık Aile: Gerçeğe Eklenen Suret

En çok beğeni alan ilk gönderi, içerisinde Foto 1 ve Foto 1.1'in yer aldığı gönderidir. Bu gönderi metnin devamında "Gönderi 1" olarak adlandırılacaktır. Toplamda 3610 beğeni alan gönderide 1'deki hikâye, topluluğa ailenin torunu Melike Hanım tarafından anlatılmıştır ve anlatıcının dedesi ile ilgilidir (Duman, 19.04.2021). Hikâyeye göre, 1972'de Almanya'ya işçi olarak giden dedesine ailesi bir fotoğraf gönderir. Dedesi ise kendisinin fotoğrafta olmayışına üzülür ve orada bir fotoğrafçıya giderek kendisini anne ve babasının tam ortasına, eşinin ise yanına ekletir.

Topluluğa kendi ailelerine dair fotoğraf ve hikâyeleri gönderen kişilerin zaman zaman soyadlarının kullanılmasını istemediğini belirten Duman (19.04.2021), gönderi 1'deki fotoğraf ve anıyı paylaşan Melike hanımın da bu duruma örnek teşkil ettiğini vurgulamıştır. Topluluğun paylaştığı bu gönderide toplamda 9 yorum, 20 alıntı tweet bulunmaktadır. Bu yorum ve alıntı tweetler temalara uygun bir biçimde yorumlanmıştır.

Twitter'ın son yıllarda kullanıma açılan bir diğer özelliği quoted, yani alıntı yapılmış tweettir.<sup>22</sup> Kullanıcılar bu kullanım şekli ile herhangi bir tweeti kendi sayfalarında paylaşırken kendi yorumlarını da ekleyebilmektedir. Quoted tweet

---

<sup>21</sup> Sanal platformlarda kişilerin duygu durumlarını betimlemek amacıyla kullanılan bir çeşit ideogram.

<sup>22</sup> Bu tweetler, tıpkı retweet gibi yalnızca bu özelliği kullanan kullanıcının hesabı herkese açıksa diğer kullanıcılar tarafından görülebilir.

kısaca retweet yaparken yorum yapabilmek anlamına gelmektedir. Twitter, alıntı tweet yapabilme özelliğini kullanıma açtığı andan itibaren, kullanıcılar retweet etmek yerine bu özelliği kullanmaya başlamıştır. Kullanıcıların yorum veya retweet yapmak yerine alıntı tweeti tercih etme sebeplerinin kendi takipçi kitlelerine konu ile ilgili düşüncelerini aktarabilmek olduğu söylenebilir. Diğer yandan kullanıcılar herhangi bir gönderiye yorum yaptığı andan itibaren o gönderinin bir parçası haline gelmektedir. Bu sebeple kullanıcıların başkalarıyla diyaloga girmemek için alıntı tweeti tercih ettiği de söylenebilir. Gönderi 1'in yorumlarına ve alıntı tweetlerine bakıldığında, alıntı tweetlerde yorumlara kıyasla daha içten söylemlerin yapıldığı görülmüştür. Kullanıcılar fotoğrafı ve ailenin hikâyesini içselleştirerek onları bir bütün olarak değerlendirmiştir.



**Görsel 24:** Foto 1



**Görsel 25:** Foto 1.1

### **3.2.3.1.1. Aile Temsili**

Analiz edilmek üzere seçilen gönderilerdeki fotoğrafların ilkinde (Foto 1), kalabalık bir aile bulunmaktadır. Fotoğraftaki kişilerin konumlarına bakıldığında evin büyükleri ortada ve yan yanayken; evin kızları veya gelinleri olduğu anlaşılan kişiler arka planda kalacak şekilde konumlanmıştır. Evdeki çocuklar aile büyüklerinin kucaklarına veya yanlarına adeta serpiştirilmiştir. Fotoğrafi topluluğa gönderen kişinin fotoğrafta yansımalarının gözükmesi, çerçevelenmiş aile fotoğrafının telefon aracılığıyla dijital bir kopyasının üretildiğinin göstergesidir. Bu yansımayla birlikte, fotoğraftaki kişilerin suretleriyle fotoğrafı çerçeveden çeken kişinin sureti

birleşmiştir. Böylece hem analog hem de dijital yollarla üretilen ve yansımayla birlikte çok katmanlı bir yapıya sahip olan fotoğraf, aile temsiline de çok katmanlı olmasını sağlamıştır.

Fotoğrafta ilginç olan nokta, arka planda fotoğrafın bütününden hem çok bağımsız hem de fotoğrafta olması gereken bir parçaymış gibi gözüken, takım elbiseli ve mavi kravatlı erkek figürüdür. Foto 1.1’de görüldüğü gibi, fotoğrafa uzaktan bakıldığında bu kişinin sanki fotoğrafın bir parçasıymış gibi gözüktüğü fakat yaklaştıkça fotoğrafın üstüne çizilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Fotoğraf, zamanın ve mekânın içinden seçilmiş bir andan ibarettir; bu anın öncesi ve sonrası o an ile aynı değildir ve bu durum gerçekliğin her an değişim içinde olmasıyla açıklanabilir (Derman, 2010: 73). Foto 1’e sonradan eklenen erkek figürü fotoğrafın yakalamış olduğu anlık gerçekliğe bir müdahalede bulunulması ve o gerçekliğin manipüle edilmesini çağrıştırmaktadır.

Foto 1.1’de görülen kişinin fotoğrafta kendisini çizdirdiği yerin boş olması da ilgi çeken başka bir detayı oluşturmaktadır. Fotoğraftaki kişilerin konumlarına bakıldığında, dengeli bir dağılım yapıldığı fakat orta kısmın boş bırakıldığı görülmektedir. Bu bakımdan, fotoğrafın orta kısmının bilinçli bir şekilde boş bırakıldığı düşüncesi akla gelebilir. Fakat dönemin şartları gereği, fotoğraflarda bu tür oynamalara sık rastlanılmadığından, bilinçli bir şekilde boşluk bırakılması söz konusu olmayabilir. Fotoğrafın bir göç fotoğrafı olduğu düşünüldüğünde, fotoğrafa kendisini çizdiren kişinin hikâyede de anlatıldığı gibi, ailesinden ve vatanından uzakta, göçmen olarak hayatını sürdüren taraf olduğu anlaşılmaktadır. Bu bağlamda kişinin ailesine dair aidiyet kurma çabası kendini çizdirdiği bu fotoğrafla bütünleşmiştir.

Gönderi 1’e dair yapılan ve aile temsili temasına uygun olan yorum ve alıntı tweetler aşağıda verilmiştir.

*Y1- “Ama burada enteresan bir şey var Ailesi sanki böyle bir yapar diye dedenin resimde olduğu yeri sanki bilerek boş bırakmış...”*

*Y4- “Her şeyin en değerli olduğu zamanlardan.”*

*Q1- “Annem babasını 3 yaşında kaybetmiş. Ananem o zaman teyzeme 6 aylık hamileymiş. Teyzem 1 yaşına gelince dedemin vesikalığının yanına annemle*



*teyzemi aynı böyle çizdirmişler. Babalarıyla olan tek fotoğrafları, yıllardır bizim albümün başında o durur.”*

*Q2- “Gurbet içinde gurbet.”*

*Q4- “Ne muhteşem bir duygu”*

*Q7- “Hiç böyle hikâyesinin ekmeğini yiyeceğim dedem nenem olmadı. Dümdüz bi adammış dedem. Bu da bizim bahtımız işte.”*

*Q8- “Şu gurbetçi Türk hikâyeleri beni çok etkiliyor. Ne naif hikâyeler var.”*

Gönderi 1’de anlatılan hikâyenin anlatılış biçiminin topluluğun takipçilerini etkilediği görülmektedir. Bu doğrultuda, gönderi 1’deki fotoğrafta dede figürünün çizildiği yerin hususi olarak boş bırakılmış gibi durduğu yorumu (Y1) yapılmıştır. Q1’de kullanıcının kendi ailesine ait küçük bir anekdot paylaştığı görülmektedir. Benzer bir photoshop müdahalesinin kendi ailesinin fotoğraflarında da mevcut olduğunu belirten kullanıcı, bu fotoğrafın aile üyelerinin tek fotoğrafı olduğunu vurgulamıştır. Kişilerin kendi yaşanmışlıklarından konuşabilmek için başkalarının anılarını bir aracı olarak kullandığını vurgulayan Halbwachs (2019: 64), bu bağlamda bireysel belleğin tamamen kişisel olmadığını belirtmiştir. Buna bağlı olarak, Q1’deki kullanıcı gönderi 1’deki hikâyeyi bir aracı olarak kullanmış ve bireysel belleğindeki hatıralarını kamusal alanda paylaşmıştır.

Bir fotoğrafı dikkat çekici hale getiren şey o fotoğrafın izleyicide derin duygular uyandırmasıdır ve bu durum fotoğrafın işlevsel bir biçimde verdiği mesajdan kaynaklanmaktadır (Karadağ, 2016: 142). Bu doğrultuda aile fotoğraflarında yapılan bu düzenleme ve eklemeler, o fotoğrafların izleyiciye verdiği mesajı değiştirmekte, mesajı daha da derinleştirmektedir. Aile üyeleri ile bir araya gelememiş kişiler, aile kurumuna aidiyetlerini bu fotoğraflarla inşa edebilmektedir. Bu bağlamda, Barthes’in punctum kavramı ve kullanıcıların yaptığı yorumlar göz önünde bulundurulduğunda Foto 1’deki punctum, fotoğrafa sonradan dahil edilmiş kişidir.

Yapılan alıntılar arasında Q7 dikkat çeken alıntı tweetler arasındadır. Kullanıcı kendi ailesinin gönderi 1’dekine benzer bir hikâyesi olmamasından yakınmaktadır. Kullanıcının kendini ifade etme biçiminden, bu tür hikâyelerin kişilere popülerlik kazandıracacağı düşüncesine sahip olduğu söylenebilir.

### 3.2.3.1.2. Mekân

Fotoğrafın ev içinde, düz bir duvarın önünde çekilmiş olduğu görülmektedir. Aile fotoğraflarında arka plan oldukça önemlidir. Evin en güzel köşesi seçilerek orada fotoğraf çekilir. Bu fotoğrafta arka planın düz olması dikkat çekicidir. Fotoğraf, iç mekânda çekilmiş olmasına rağmen evi tanıtacak herhangi bir ipucu bulunmamaktadır. Bu özelliğiyle kısmen de olsa stüdyo fotoğrafını andırmaktadır. Göçmenlerin memleketlerine dönüş hayalleri kurması onların yaşadıkları yabancılaşmayı biraz da olsa dindirmekte, evlerine ve memleketlerine duydukları özlem ise onların aidiyet duygularını beslemektedir (Boym, 2009: 363). Bu doğrultuda Foto 1.1'deki dede figürü için, ev aile ile özdeşleşmiştir. Kendini eklettiği bu fotoğrafa bakarak (Foto 1), yabancı ülkede tek başına yaşıyor olduğu gerçeğini kısa süreli olsa da bastırabildiği yorumu yapılabilir. Yani bu fotoğraf aracılığıyla kişi iki farklı mekân arasında bağ kurabilmektedir; Yaşadığı mekân ve özlem duyduğu mekân. Yunanca nostos (eve dönüş) ve algia (özlem) kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşan nostalji, "...artık var olmayan veya hiç var olmamış bir eve duyulan özlemdir" (Boym, 2009: 14). Buradaki 'ev' geçmişteki mutlu bir an, vatan ya da kişiyi simgelemektedir. Nostalji kavramını yeniden kurucu nostalji ve düşünsel nostalji olarak ikiye ayıran Boym (2009), bir bakıma nostaljiyi kolektif ve bireysel nostalji olarak yorumlamıştır. Yeniden kurucu nostalji geçmişle gelecek arasında bir bağ kurmakta ve geçen zamanı mekânsallaştırmaktayken, düşünsel nostalji kültürel ve bireysel olanla ilgilenmekte ve mekânı zamansallaştırmaktadır (Boym, 2009: 88). Nostaljinin mekân ve zamanla kurmuş olduğu bu ilişki göz önünde bulundurulduğunda, Foto 1.1'de görülen kişinin kendini fotoğrafa ekletmiş olması düşünsel nostaljiye örnek gösterilebilir. Çünkü kişi, kendini fotoğrafa ekleterek içinde yer almadığı bir mekânı zamansallaştırmıştır.

### 3.2.3.1.3. Görünüm

Foto 1'de bulunan kadınların yazmalarını bağlama şekilleri birbirlerine benzerdir ve yazmanın önden bağlanmış olması daha çok taşralı bir kadın imgesini çağrıştırmaktadır. Buna ek olarak, fotoğrafın sol ortasında yer alan, ailenin en büyük

erkeği olarak nitelendirilebilecek kişinin başına takmış olduğu kasket şapkadan ve ailedeki çocuk sayısının fazla oluşundan, köyde veya kasabada yaşamını sürdüren bir aile olduğu düşünülmektedir. Çocukların saç kesimlerine bakıldığında kuaför yerine evde saç kesimi yapıldığı söylenebilir. Kadınların şalvar veya maxi etek giydiği anlaşılmakta, bunların desenleri birbiriyle benzeşmektedir. Foto 1'deki erkeklerin hepsinde gömlek ve ceket bulunurken, arka tarafta fotoğrafa sonradan eklenen kişide (Foto 1.1) ek olarak kravat bulunmaktadır. Figürün fotoğrafa sonradan çizilerek eklendiği göz önünde bulundurulduğunda, kişinin kendi isteğiyle kravat çizdirdiği; aileden uzakta, farklı bir memlekette iş gücü sahibi olmasını bu kravat aracılığıyla yansıtmak istediği söylenebilir. Kişilerin onları ve yaşamlarını daha estetik gösterecek giyim, dekorasyon ya da bakım ürünleri gibi unsurları toplumdaki sınıfsal yerlerini olumlamak için kullandığını belirten Bourdieu (2015: 93), bu durumu küçük burjuvazinin toplumdaki ayrışması olarak tanımlamaktadır. Bu önerme doğrultusunda, Foto 1'e kendisini sonradan ekleten kişinin, sınıfsal statü göstergesi olarak kendisine takım elbise ve kravat çizdirdiği söylenebilir.

Fotoğrafın en sağında duran kız çocuğu diğer üç çocuktan hem giyim hem duruş hem de bakışlar anlamında farklılaşmaktadır. Benzer bir durum yine fotoğrafın sağında oturur pozisyonda kucagında çocuk ile duran kadın figürde de bulunmaktadır. Yazma takmıyor oluşu ve giyimi ile aileden ayrışmaktadır. Bu kadının sağda ayakta dikilen küçük kızın annesi olduğu düşünülmektedir.

Gönderi 1'e dair yapılan ve görünüm temasına uygun olan yorum ve alıntı tweetler aşağıda verilmiştir.

Y3- *"Elaziz'in Altı köşeli kasketi mi o?"*

Y5- *"Barney Stinson&Ted Mosby? (Dedenin ve kasket şapka takan kişinin fotoğraftan kesiti alınarak paylaşılmış.)"*

Y6- *"Halil İbraam fotoşop..."*

Y2- *"Tarihteki ilk photoshop mücadelesi olarak değerlendirilebilir. Çok başarılı."*

Y2.1 – *"Önce 'evet ya öyleymiş' dedim sonra yeniden okudum. -Zaten yapılan bir şeymiş- kesin olarak diyemeyiz. Belki de adam dert etti, gitti fotoğrafçıya abi şöyle şöyle yapsak olur mu? dedi... Fikri verdi, sonra fotoğrafçı yürüdü."*

Q3- “*Duygu yüklü fotoşop! 1972’den...*”

Q5- “*Dedeniz Ted Mosby olabilir mi acaba?*”

Q6- “*İlk photoshop*”

Hikâyede anne ve babanın tam ortasına ve eşinin yanı başına kendini çizdiren dede figürü ve fotoğrafın ortasında bulunan kasket şapkalı kişi kullanıcılar tarafından dizi karakterlerine benzetilmiştir (Y5 ve Q5). Yorum yapan veya alıntı tweet ile görüşlerini paylaşan kullanıcıların pek çoğu fotoğrafa dışarıdan yapılan bu müdahalenin bir fotoşop (photoshop) müdahalesine benzediği konusunda hemfikir gözükmektedir. Kullanıcıların bazıları bu durumu mizah unsurları ifade etmekten bazıları bu müdahaleyi oldukça başarılı bulmuştur (Y2 ve Y6). Görüntünün manipülasyonu anlamına gelen fotoşop, dijital fotoğrafın icadından önceye, geçmişte fotoğrafçıların rötuş olarak adlandırdıkları tekniğe dayanmaktadır (Bostancı Ege, 2017: 118). Bu bağlamda görüntünün işlenmesi ve manipülasyonu dijital çağa özgü bir durum değildir. Artan teknolojik gelişmeler doğrultusunda görüntü işleme de dijital platformlarda gerçekleşmeye başlamış ve geçmişe kıyasla daha girift bir hal almıştır. Buna bağlı olarak, gönderi 1’deki bu fotoşop müdahalesine dair gelen yorumlar göz önünde bulundurulduğunda, kullanıcıların bu teknikten haberdar olmalarının genç olmalarından kaynaklandığı düşünülmektedir.

Gönderi 1’de bulunan Foto 1’e dair yapılan yorumlar arasında Y3 dikkat çekmektedir. Kullanıcı, fotoğraftaki kasketli şapkayı “Elaziz’in altı köşeli kasketi mi o?” şeklinde yorumlamıştır. Elaziz, Elazığ’ın eski ismi olup, 8 köşeli kasketli şapka Elazığ’a özgüdür ve her bir köşenin ayrı bir anlamı bulunmaktadır. “Şapkanın sekiz köşesi; yiğitlik, mertlik, çalışkanlık, cömertlik, dürüstlük, misafirperverlik, alçak gönüllülük, doğruluk gibi değerleri temsil etmektedir” (Türkiye Kültür Portalı, 7 Mayıs 2021). Yerele özgü anlama sahip olan kasketli şapka yerelin görsel bir temsili olarak ifade edilebilir. Bu yerel temsiller, yerlilere karakteristik bir özellik kattığı gibi kişilerin yaşadıkları yere ve kültürlerine dair izleyicilere bilgi verebilmektedir. Sosyal medya aracılığıyla paylaşılan fotoğraflar ise, bu yerel temsillerin görselleşmesinde ve toplum tarafından fark edilmesinde etkilidir. Bireylerin sahip olduğu kimlik aynı zamanda toplumsal bir olgudur ve bu sebeple de her kimlik aslında kültürel bir kimliktir (Assmann, 2018: 141). Foto 1’deki aile büyüğünün kafasına takmış olduğu köşeli kasket şapka, onun kültürel kimliğinin ve kültürel

sermayesinin bir parçası haline gelmiştir. Bu kültürel kimlik aynı zamanda toplumsal bir olgu olduğundan, izleyiciler tarafından fark edilmiş ve onaylanmıştır.

### 3.2.3.2. Vitrindeki Yaşamlar

En çok beğeni alan ikinci gönderi, Foto 2'nin yer aldığı gönderidir ve metnin devamında "Gönderi 2" olarak adlandırılacaktır. Gönderi 2'de bulunan ailenin fotoğrafı ve hikâyesi topluluğa ailenin komşusu tarafından gönderilmiştir (Duman, 19.04.2021). 1970'lerde Trabzon Akçaabat'tan Ede/Hollanda'ya göçen Gümüş ailesine ait bu hikâyeye göre, baba Tefvik Gümüş işçi olarak çalıştıktan bir süre sonra ailesini de yanına alır. Uzun bir süre memleketlerine gidemeyen aile, çocuk sahibi olur. Yeni doğan çocuğu merak eden akrabaları aileden ısrarla bebeğin fotoğrafını çektilip göndermelerini ister. Bu ısrarlar karşısında aile, şehrin merkezinde bulunan bir fotoğraf stüdyosuna giderek çocukların fotoğrafını çektilir. Fotoğrafçının ısrarı üstüne bir de aile fotoğrafı çektilirler. Çocuklarının basılmış fotoğrafını almaya giden aile kendi çektilirdikleri aile fotoğrafını unutmuştur bile. Günün birinde, çekilen aile fotoğrafını fotoğrafçı büyüterek vitrinine asar. Bu fotoğrafı gören ailenin tanıdıkları onlara fotoğrafın çok hoş olduğundan bahseder. Fotoğrafı merak eden aile vitrine bakmak için tekrar fotoğrafçıya gider ve fotoğrafı çok beğenirler. Fotoğrafçı ise, bir plaket üstüne özel bir baskısını hazırladığı fotoğrafı aileye hediye eder (1981).

Toplamda 3085 beğeni alan bu gönderide 13 alıntı tweet, 22 yorum bulunmaktadır. Twitter'ın karakter sınırlaması sebebiyle ailenin hikâyesi Instagram'da uzun bir biçimde anlatılmış olup, Twitter'da ekran görüntüsü şeklinde paylaşılmıştır. Gönderi 2'ye gelen bazı yorum ve alıntı tweetler yukarıda belirtilen sınırlılıklar kapsamında ayrıştırılmış olup, her biri tema başlıklarına uygun olacak bir biçimde bölüştürülerek incelenmiştir.



**Görsel 26:** Foto 2

### 3.2.3.2.1. Aile Temsili

Foto 2’de babanın anneden daha yukarıda oturuşu ve omuzları dik bir şekilde vermiş olduğu pozla, ailenin babası olmaktan gurur duyduğu düşünülmektedir. 19. yüzyılda Sanayi Devrimi ile birlikte yoğun bir çalışma hayatına başlayan baba figürü alt-orta sınıf için ‘evinin ekmeğini kazanan erkek’ olarak tanımlanmakta, kadınlar ise daha çok çocuk bakımını üstlenmektedir (Zeybekoğlu, 2013: 308). Bu doğrultuda

Foto 2'deki babanın fotoğrafta verdiği pozdan, evinin ekmeğini kazanan erkek temsiline uyduğu söylenebilir.

Cinsiyet rollerinin toplumsallaşması süreci bebeklik çağında başlamakta, buna bağlı toplum kişilere belirli kurallar koymakta ve bu kurallar aile, medya ve sosyal çevre tarafından normalleştirilmektedir (Connell, 2019: 278). Dolayısıyla kişiler bu beklentileri karşılamaya çalışmaktadır. Toplumsal cinsiyetin inşası sürecinde göç, kadınların özgürleşmesinde etkili olmakta, göçmen kadınların iş hayatına katılmasıyla birlikte ailedeki ataerkil yapı daha eşitlikçi bir yapıya doğru evrilmektedir (Abadan Unat, 2017: 180-181). Bu doğrultuda, çalışan göçmen kadınlar, ev işlerinden sorumlu ve eşine bağımlı olarak hayatını sürdüren bireyler olmaktan çıkarak, bağımsızlaşmaktadır. Göçmen aileler her iki kültürü de benimsemekte, böylece iki kültüre uygun olacak biçimde iki farklı yaşam tarzı kurabilmektedir (Gezici Yalçın, 2017: 63). Buna bağlı olarak, ataerkil aile yapısına sahip bir göçmen ailenin, göç edilen yerdeki kültüre uyum sağlayarak daha eşitlikçi bir aileye dönüşebileceği söylenebilir.

Göçmen kadınlar, evde veya onlarla aynı yerden göçen insanların bir arada bulunduğu mahallede tutulmakta, bu durum göçmen kadınların kendi köylerini, kasabalarını, geleneksel değerlerini ve cinsiyet rollerini unutmamaları için yaşanmaktadır (Erman, 1996: 297). Bu önermeye göre, göçmen anne figürünün kendi geleneksel değerlerini koruyan, kendi başına hareket etmeyi tercih etmeyen bir yapıya sahip olması beklenmektedir. Foto 2'deki ailenin sosyo-kültürel yapısı göz önünde bulundurulduğunda ve aktarılan önermeler doğrultusunda ailede yalnızca baba figürünün çalıştığı düşünülmektedir.

Fotoğrafın sağında bulunan kırmızı kazaklı küçük kızın ellerinin duruş şekli, onun fotoğraf çekim anındaki çekingen halini yansıtmaktadır. Bu çekingenliği, aile dışından bir yabancı tarafından, poz verdirilerek fotoğraf çektilmesi veya ailenin ilk stüdyo fotoğrafı olması ile açıklanabilir. Roland Barthes'ın punctum olarak adlandırdığı, izleyiciyi 'delip geçen' ögenin Foto 2'de küçük kızın ellerinin duruş şeklidir. Foto 2'deki ailenin hikâyesine bakıldığında (Gönderi 2), tahmin edildiği üzere ailenin küçük bir köyden göçtüğü görülmektedir. Göçmenlere dair fotoğraf ve hikâyelerin periyodlara bölünerek incelenebileceğini belirten Duman (19.04.2021), 60'lı yıllarda çekilmiş fotoğraflarda daha çok göçmen işçilerin birlikte çekilmiş fotoğraflarının, 70'li yıllarda ise ailelerin de gelmesiyle birlikte aile fotoğraflarının

çoğalmaya başladığını vurgulamaktadır. Bu doğrultuda hikâyede de belirtildiği gibi, Gümüş ailesinin bu fotoğrafının 70’li yıllarda çekildiği söylenebilir.

Gönderi 2’ye dair yapılan ve aile temsili temasına uygun olan yorum ve alıntı tweetler aşağıda verilmiştir.

Y1- *“Gerçekten çok güzel.”*

Y2- *“Fotoğraf öyle güzel ki”*

Y5- *“Bana, şu berbat gündemin içinde tebessüm ettiren naif bir paylaşım.”*

Y6- *“Tebessüm ettim.”*

Y12- *“Fotoğraf muhteşem hikâyesi buruk.”*

Y13- *“Bizim de böyle bir aile fotoğrafımız var. Hemen hemen ifadeler, yer ve anlam aynı... Hüznlendim yine.”*

Y16- *“Korktum, hüznü bir son olacak diye.”*

Y19- *“Eski fotolar çok daha güzel ve çok daha değerli. Şimdi telefonlarla makinelerle her gün onlarca resim çekiliyoruz, dijital depolarımızda binlerce foto var ama kıymeti yok gibi.”*

Y19.1- *“Bir şey ne kadar çok ise kıymeti o kadar azalır. En temel ekonomik kavramdır. Hayatın her yerinde bu kural işler.”*

Q1- *“Mutlu sonla biten göçmen hikâyeleri çok güzel. Keşke bir süre herkes böyle şeyler paylaşsın diğerlerine yerimiz kalmadı.”*

Q3- *“Ah gurbet ah. Üçüncü kuşak ne güzel bir kuşaktır, bir o kadar da kayıp bir kuşaktır.”*

Q4- *“Böyle hikâyeler kadar gözlerimi kocaman açıp dinleyebildiğim, içine dalabildiğim çok az şey var. Yaşam bir süveterde bile dile gelebiliyor. Eşya, hafıza, bir ailenin her bireyine farklı uğrayan zaman, yanlış ya da doğru aktarılsa da geçmiş ve yüzümüzde bıraktığı ifadeler...”*

Q7- *“Her fotoğrafta bir hikâye, her hikâyede ayrı bir hüzn...”*

Göçmenlerin yaşam ve çalışma şartlarından dolayı karşılaştıkları pek çok zorluk bulunmaktadır. Bu bağlamda Diaspora Türk Twitter sayfasında paylaşılan pek çok hikâye ve fotoğraf bu yaşam koşullarının oluşturduğu hüznü ve hasreti



yansıtmaktadır. Gönderi 2'ye gelen yorumların pek çoğu, ailenin fotoğrafının ve hikâyesinin beğenildiğine yönelik olup, kullanıcılar arasında bu hikâyenin sonunun da diğer göçmen ailelerin hikâyeleri gibi kötü sonla biteceğini düşünenler olmuştur (Y16 ve Q1). Bazı kullanıcılar tarafından gönderi 2'de bulunan aile fotoğrafı (Foto 2) oldukça estetik bulunmuş, günümüzdeki dijital fotoğraflarla geçmişteki fotoğrafların kıyaslaması yapılmıştır (Y19 ve Y19.1). İnsanların an'ı dondurma ve saklama isteği, fotoğrafın icadını beraberinde getirmiştir. Fotoğraf icadından itibaren teknolojik yeniliklerle paralel olarak ilerlemiştir. 36 pozluk filmlerle çekilen fotoğraf günümüzde dijital fotoğraf makineleri ve telefon gibi aygıtlarla çekilebilir hale gelmiştir. Dijital fotoğrafın ortaya çıkmasından ve fotoğrafın üretiminin hızlanmasından önce, fotoğraf çekmek yetenek isteyen ve bu sebeple de herkesin başarılı olamadığı bir iş olarak görülmekteydi (Değirmenci, 2016: 50). Bu bağlamda kullanıcıların Foto 2'deki aile fotoğrafını günümüzdeki fotoğraflara kıyasla daha estetik bulmaları, fotoğrafı çeken fotoğrafçının yeteneği ile ilgili olduğu düşünülmektedir.

Yorumlar ve alıntılar arasında gurbete ve gurbetçilere dair söylemler de bulunmaktadır. Q3'te, üçüncü kuşak göçmenlerin hem en güzel hem de en kayıp kuşak olduğu söylemi mevcuttur. Aile kurumu ve bu kurumun işlevine verilen önem göç ile birlikte değişime uğrayabilmekte, bu değişiklikler kuşaktan kuşağa aktarılmakta ve gelecek kuşaklar birinci kuşağın düşüncelerinden etkilenebilmektedir (Gezici Yalçın, 2017: 63). Bu doğrultuda kuşaklar arası bellek aktarımı gerçekleşmekte ve her ailenin öznel deneyimlerine bağlı olarak bir göçmen kimliği oluşmaktadır. Göç eden ilk kuşak tahmin edilebileceği gibi göç edilen yerdeki en büyük zorlukları çeken ve uyum sorunu yaşayabilen kişilerden oluşmaktadır. İkinci ve üçüncü kuşak ise, ilk kuşağa göre nispeten daha kolay uyum sağlayabilen fakat kendi kültürel değerleri ile yaşadığı yerin kültürel değerleri arasında kalan kişilerden oluşmaktadır. Göç sürecinde, birinci kuşağın göç ettiği yerde kalma planı olmadığından yeni bir kültüre uyum sağlama gibi bir gayesi de olmamakta; ikinci ve üçüncü kuşağın göç edilen ülkenin şartlarına göre değerlendirildikleri için uyum problemleri oluşabilmekte ve buna bağlı olarak asimilasyon veya başkaldırıları ortaya çıkmaktadır (Abadan Unat, 2017: 36). Bu bağlamda göçmenlik sürecinin her kuşakta farklı bir etki yarattığı söylenebilir.

### 3.2.3.2.2. Mekân

Aile fotoğrafları evde, araba önünde veya görsel olarak göze hoş gelen arka planlarla çekilebildiği gibi stüdyoda da çekilmektedir. Kompakt makinelerle ev içinde veya dış mekânda çekilen fotoğrafların hayatın içinden daha samimi anları yansıttığı söylenebilir. Stüdyo çekimlerinde ise belirli bir amaca hizmet etme durumu bulunmaktadır. Ailenin tüm üyeleri en güzel ve temiz kıyafetlerini giyer, saçlar taranır ve stüdyonun yolu tutulur. Stüdyoda bir fotoğrafçı tarafından çekilen fotoğraflar daha sonra bastırılarak akrabalara bir hediyeymiş gibi gönderilir. Başkalarına hediye olarak gönderilen aile fotoğraflarının kendi domestik alanlarından çıkarak başka mekânlara bir dizinsellik içerisinde seyahat ettiğini öne süren Rose (2010: 64), bu fotoğraflara bakıldığında mutlu anların hatırlanabileceği gibi bir şeylerin değişmesinden kaynaklı olarak izleyiciye üzüntü de verebileceğini vurgulamaktadır. Kendi fotoğraf makineleriyle amatörce çekilmiş fotoğrafları göndermek yerine, stüdyoda düzgün bir ışık ve açıyla, özenilerek çekilmiş fotoğrafları göndermek aile için bir çeşit statü belirtisi olabilir. Diğer yandan stüdyoda çekilen fotoğraflar karşılığında bir ücret ödenmektedir. Bu durumda fotoğrafın gönderileceği kişilere ‘bizim hayatımız çok iyi’ mesajının verilmesi amaçlanmış olabilir.

Gönderi 2’ye dair yapılan ve mekân temasına uygun olan yorum ve alıntı tweetler aşağıda verilmiştir.

*Y18- “Fakat o dönemin fotoğrafçılığı çok güzel değil mi? Renkler, mantık vs. Kuzenimin de bir Almanya fotosu vardı bebeklikten. Hayran hayran bakardım bu ne farklı fotoğraf diye.”*

*Y18.1- “Sebebi filmli makinelerdeki filmin dinamik aralığının yüksek olması. Bu nedenle eski fotoğraflar çok güzel görünüyor.”*

*Q6- “Hakikaten ‘Bir fotoğrafçı vitrini fotoğrafı’ gibi...”*

İlk olarak fotoğrafın stüdyoda çekilmiş olması ve çok canlı renklere sahip olması dikkat çekmektedir. Fotoğrafın stüdyoda çekilmiş olmasından dolayı diğer aile fotoğraflarına kıyasla çok daha net ve kaliteli olması beklenen bir sonuçtur. Bu fotoğrafı diğer stüdyo çekimlerinden farklı kılan özellik ise o dönemlerde Hollanda’da çekilen tüm stüdyo fotoğraflarının benzer canlılığa ve kaliteye sahip

olmasıdır (Duman, 19.04.2021). Bu doğrultuda aynı dönem aynı yerde çekilmiş olan bu stüdyo fotoğraflarının kendilerine özgü yerellik ürettiği söylenebilir.

Y18 Foto 2'nin ve beraberinde aynı dönemde çekilmiş fotoğrafların oldukça estetik olduğunu vurgularken, Y18.1'deki kullanıcı fotoğrafların güzel gözükmesinin sebebinin filmli makinelerden kaynaklandığı yorumunu yapılmıştır. Hikâye de aktarıldığı gibi, Foto 2, fotoğrafçı tarafından vitrine asılmış olup, herkesin beğenisini toplamıştır. Bu konuda Q6 oldukça ilginçtir. Fotoğrafçılar beğeni toplayabilmek için vitrinlerine çektikleri en güzel fotoğrafları asmaktadır. Bu doğrultuda Q6'da fotoğrafta ailenin konumlanması, renklerin kullanımı ve oluşturulan kompozisyon kullanıcı tarafından 'vitrin fotoğrafı' olarak tanımlanmıştır. Yani fotoğraf vitrine asılacak kadar göze hoş gelmektedir. Göçmen ailenin fotoğrafının vitrine asılmasıyla, var olan aile imgesi kendine özgü yerelliğinden kurtularak, vitrinde sergilenen estetik bir öge ve seyirlik bir nesne haline gelmiştir. Kendi kültüründen ve vatanından uzakta yaşamını sürdürmeye çalışan göçmen aile, temsil ettiği değerlerden bağımsız bir biçimde vitrinde sergilenmekte böylece yeni temsiller üretmektedir.

### **3.2.3.2.3. Görünüm**

Ailenin üç çocuğu bulunmakta, bir tanesinin henüz bebek olduğu görülmektedir. Foto 2'de annenin kucığında bulunan küçük çocuğun aile fertleri içinde en özenli giyime sahip olduğu yorumu yapılabilir. Fotoğrafın sağında bulunan kırmızı kazaklı çocuğun altında eşofman olması ise bu fotoğrafın planlanarak çekilmediğini düşündürmektedir. Gümüş ailesi (Foto 2) yalnızca küçük çocuklarının fotoğrafının çekilmesini istemiş fakat fotoğrafçının ısrarıyla aile fotoğrafı çekirmişlerdir. Bu durum hem ailenin hem de küçük çocuğun giyimini açıklar niteliktedir. Ailenin bu fotoğrafı (Foto 2) istekli ve hazırlıklı bir şekilde çekilmediği hem hikâyeden hem aile fertlerinin kıyafetlerinden anlaşılmaktadır. Kendi kompakt makineleri ile fotoğraf çekilmek yerine belli bir ücret karşılığında fotoğraf çekirtmeye giden aile, çekilen bu fotoğrafa özel bir anlam yüklemektedir. Hikâye ve fotoğrafların genellikle ikinci, üçüncü veya dördüncü nesillerden geldiğini aktaran Duman (19.04.2021), Gümüş ailesinin fotoğrafını gönderen ve hikâyesini anlatan kişinin ailenin komşusu olduğunu belirtmiştir.

Gönderi 2'ye dair yapılan ve görünüm temasına uygun olan yorum ve alıntı tweetler aşağıda verilmiştir.

Y3- *“Zamansal ve mekânsal evrensel hal; bebeklik.”*

Y4- *“Anadolu insanının Araplaşmadan önceki hali çok güzel ve doğal.”*

Y10- *“Akçaabat bıyığı ve kazağı.”*

Y11- *“Rönesans tablosu gibi.”*

Y14- *“Ne güzel foto. İnsanın evlenip yuva kurması geliyor ama daha sonra okuldaki çocukları görünce ne gerek var diyorsun.”*

Y15- *“Bert Usta'ya saygılarımızla...”*

Y17- *“Gerçekten de çok güzel. Anadolu insanı saf ve masum.”*

Q2- *“Aile fotoğrafı çok güzel olay, ileride çoluğa çocuğa karışınca her sene bir tane çektireceğim.”*

Q5- *“Hemen açalım o zaman... Hollanda/Ede Şeref Kara Muhabbet 1999”*

Baba figürünün içine giymiş olduğu örgü süveter, annenin şalvarı ve yazması ailenin Türkiye'nin küçük bir köyünden geldiklerini göstermektedir. Ailenin yüz ifadeleri, giyimleri ve küçük bir köyden göçmüş olmaları kullanıcılar tarafından 'saf ve masum' gibi terimlerle ifade edilmiştir (Y17). Topluluğun takipçileri kendi yaşamlarındaki örneklerden yola çıkarak, aileye ve ailenin işlevine yönelik yorumlar yapmıştır (Y14 ve Q2). Q5'te, göçe yönelik türküleri bulunan Karadeniz'in halk ozanı Şeref Kara'nın türkülerine gönderme yapıldığı, Y10'da ise Foto 2'deki baba figürünün bıyığının ve süveterinin Trabzon Akçaabat ile özdeşleştirildiği görülmektedir. Bir kültüre dahil olan nesnelere ve insanları anlamlandıran yine aynı kültüre sahip kişilerdir ve bu anlamlandırma, onlara dair söylenenler ve düşünülenler aracılığıyla gerçekleşmektedir (Hall, 2017: 9). Bu doğrultuda, foto 2'deki baba figürünün süveterinin ve bıyığının bir mekân ile özdeşleştirilmiş olmasının, izleyicinin kültürel belleğinin bir ürünü olduğu söylenebilir.

Gönderiye yapılan yorumlarda Anadolu insanına dair kişisel tanımlamalar ve yorumlar yapılmıştır (Y4 ve Y17). Sosyal medya, kullanıcıların tek bir yazı veya görsel aracılığıyla genellemeler yapabilmesine veya kendi ideolojik düşüncelerini

yansıtılabilmelerine sebep olabilmektedir. Yapılan yorumlar bu duruma örnek gösterilebilir.

### 3.2.3.3. Eksik Kalan Fotoğraflar

En çok beğeni alan üçüncü gönderi, Foto 3, Foto 3.1, Foto 3.2 ve Foto 3.3'ün yer aldığı gönderidir. Bu gönderi metnin devamında “Gönderi 3” olarak adlandırılacaktır. Gönderide paylaşılan ve Foto 3'teki aileye ait olan hikâye, topluluğa ailenin en büyük oğlu olan Fırat Sunel<sup>23</sup> tarafından anlatılmıştır (Duman, 19.04.2021). Sunel'in babası 1971'de Almanya'ya giden işçilerden biridir. 1972'de aile de babanın yanına gelir. İlk olarak yurttan daha sonra tuvaletin dışarıda olduğu bir evde yaşamaya başlayan aile, o dönemde Frankfurt Başkonsolosluğuna bağlıdır. Aile, konsolosluğa her gidişinde en güzel giysilerini giyer. Orada herkesin Türkçe konuşuyor olmasının çok hoşuna gittiğini belirten Sunel, konsoloslukta işleri olmasa da babasının onları sırf Türk bayrağını görmeleri için oraya götürdüğünü belirtmiştir. Babasının sözlerini “Burası bizim toprağımız. Her yerden kovarlar ama buradan kovamazlar. Çünkü burası bizim vatanımız. Burası Türkiye.” olarak aktaran Sunel, lise 1'de kesin olarak diplomat olmaya karar verir. 1987'de İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ni bitirir ve Dortmund'da master yapmaya başlar. Master yaparken kaçak işçilik ve hamallık gibi işlerle de uğraşır. Master yaptıktan sonra, almış olduğu 1000 marka Ford minibüsü kitaplarla doldurup Türkiye'ye döner. 1993'te Dışişleri sınavını kazanır ve 6 yıl sonra Essen'e Muavin Konsolos olarak atanır. Sunel'in babası ise, eşini kaybettikten sonra Almanya'da yaşamaya devam eder. 36 yıl Almanya'da yaşadıkdan sonra 2007 yılında memleketi Ödemiş'e dönmeye karar veren baba, torun sayısı kadar aldığı yatak-döşeği bir kamyonla doldurarak yola çıkar. Ödemiş'e varamadan bir trafik kazası geçirir ve 72 yaşında emekliliğini bir gün bile memleketinde yaşayamadan hayatını kaybeder. Bu olaydan iki yıl sonra Sunel, Düsseldorf'a Başkonsolos olarak atanır ve Almanya'da Başkonsolosluk yapan ilk işçi çocuğu olur. 2013 yılına kadar Almanya'da görevini sürdürür ve daha sonra Büyükelçi olur.

---

<sup>23</sup> Hindistan Büyükelçisi.

Toplamda 2677 beğeni alan bu gönderide 28 yorum, 46 alıntı tweet bulunmaktadır. Aileye dair toplamda 4 fotoğraf paylaşılmış olup, ailenin hikâyesi flood<sup>24</sup> şeklinde aktarılmıştır. Aileye ait hikâye ve fotoğrafların bazıları başka bir haber sitesinde yayımlandıktan sonra topluluğun Fırat Sunel'e ulaşması ile birlikte hikâyenin eksik yönleri tamamlanmıştır (Duman, 19.04.2021). Gönderi 3'e gelen yorum ve alıntı tweetler ilk iki gönderiye oranla oldukça fazla gözükmektedir. Buna, anlatılan hikâyenin makam sahibi bir kişiye ait olmasının yanı sıra bir başarı öyküsü olmasının sebep olduğu söylenebilir. Fırat Sunel ve ailesinin hikâyesinde Almanya'ya göç etmiş göçmen bir ailenin oğlunun büyük başarılarla imza atması anlatılmaktadır. Göçmen ailelerin çocuklarının eğitim hayatında başarısız olmalarının ailenin ilgisizliği, yabancı dile hâkim olmama ve okul sisteminin göçmen çocuklara uygun olmayışı gibi pek çok sebep bulunmaktadır (Vassaf, 2010: 135). Gönderi 3'teki ailenin hikâyesinde ise başarılı eğitim ve iş hayatına sahip olan bir göçmen aile çocuğundan bahsedilmektedir. Bu bağlamda Sunel'in hem aile yapısı hem dil yeteneği hem de eğitim sistemine uyum sağlaması bakımından diğer göçmen çocuklardan ayrıldığı söylenebilir. Belki de bu hikâyenin bu kadar ses getirmesinin sebebi, hikâye anlatıcısının onca yaşam sıkıntısının içerisinde çabalayarak başarı dolu bir hayata sahip olmasından kaynaklanmaktadır.

Fırat Sunel özelinde yazılan yorumlar ve alıntı tweetler aşağıda verilmiştir.

Y2- *"Allah tüm Avrupa'daki kardeşlerimizin işi rast gelsin. İşleri çok zor ve özveri istiyor. Sizin de azminiz başarmışsınız kolay gelsin."*

Y5- *"Hem hüznü hem de gurur verici."*

Y8- *"Tebrikler, sizinle gurur duyuyorum."*

Y9- *"Anne ve babanıza rahmet olsun çok etkileyici hayat başarınız."*

Y10- *"Hayranlıkla okudum, hayalinizi gerçekleştirmişsiniz. Ne mutlu size!"*

Y19- *"Çok duygulandım daha çok resimlere bakıp ağladım. Anne ve babanızın mekânı cennet olsun inşallah. İsteddiğiniz her şeyi başarmanıza da hayran oldum."*

Y20- *"Çok etkileyici bir hikâye. Tebrikler büyükelçim." (Tweet'in sonuna Fırat Sunel'in Twitter hesabı etiketlenmiş.)*

---

<sup>24</sup> Twitter'da dizi şeklinde birbirine eklentili paylaşım yapılması.

Y21- “Gurbetçi bir ailenin evladı büyükelçi Fırat Sunel diplomatik kariyerinin yanı sıra başarılı bir yazar olarak da teşkilatımızı gururlandırdı.” (Tweet ile birlikte Fırat Sunel’in makamından bir fotoğraf ve yazdığı kitabın kapağı paylaşılmış, Fırat Sunel’in Twitter hesabı etiketlenmiştir.)

Q1- “Sayın Büyükelçim, kaleminizin gücü Almanya’da görev yapmışların anılarını tazeliyor. Sağ olun, var olun.”

Q3- “Üzdün.” (Fırat Sunel’in Twitter hesabı etiketlenmiştir.)

Q12- “Değerli Fırat Sunel olduğunuzu daha Büyükelçi ve Almanya kelimelerini okurken anladım. Büyükelçimizin yazmış olduğu ‘İzmirli’ romanını da ayrıca hepimize tavsiye ederim. #Cumartesi”

Q15- “Bir gurbetçi çocuğu, Sn. Büyükelçi Fırat Sunel’in hikâyesi. Bir gurbetçi olarak sn. büyük elçiyi sevgiyle ve saygıyla selamlıyorum.” (Fırat Sunel’in Twitter hesabı etiketlenmiştir.)

Q17- “Sevgili meslektaşım Fırat Sunel’in muhteşem kaleminden... Eline, yüreğine sağlık.” (Fırat Sunel’in Twitter hesabı etiketlenmiştir.)

Gönderi 3’e dair önceki gönderilerde de olduğu gibi, topluluğun devamlı olarak sonu hüznün ile biten hikâyeler paylaşmasından kaynaklanan yorumlar yapılmıştır (Y12 ce Q2). Bu yorumlara ek olarak, kullanıcılar topluluğun paylaşımlarını keyifle okuduklarını belirten söylemlerde de bulunmuştur (Y17). Yapılan alıntı tweetler daha çok Sunel’in etiklendiği ve başarılarından dolayı tebrik edildiği söylemlerden oluşmaktayken, yorumlarda kullanıcıların hikâyeyi içselleştirdiği söylemler de bulunmaktadır. Y15 bu duruma gösterilebilecek ilginç bir örnektir. Kullanıcı gönderi 3’te anlatılan hikâyeden yola çıkarak kendi hayatını sorgulamıştır.

Y12- “Her yayınladığınız hikâye ciğerimizi söküyor.”

Y14- “Gurbetçi hikâyeleri hüznüldür biraz... Bu hikâyede hüznün var, gurur var. Etkileyici, elinize sağlık.”

Y15- “Şöyle insanları okuyunca, bir de dönüp kendime bakınca, onlarca yıl ne yaptım diyorum. Bomboş bir hayat ne elle tutulur ne gözle görülür ne de kitaplara konu ne de alıntılarda flood... Ne yaşadım ne de yaşadığımdan hiçbir şey anlamadım. İşte geldik gidiyoruz bilinmez bir diyara.

Y17- “Diaspora Türk paylaşımlarını yüreğimizi yumuşatmak için okuyorum. Her hikâyede bambaşka acılar, çabalar, gayretler var.”

Q2- “Bir gün üzüntüden öldü diye duyarsanız biliniz ki Diaspora Türk’te bir şey okumuşumdur.”

Q16- “Seviyorum gurbetçilerin böyle hayat hikâyelerini okumayı.”

Q18- “Yahu her hikâyeyi okumaya başlarken ‘Bu sefer gözlerim dolmadan okuyacağım.’ diyorum. Yine başaramıyorum.”

Göçe ve göçmenliğe dair hikâyelerin pek çoğu içerisinde hüznün, acı, hasret ve gözyaşı barındırdığından, Diaspora Türk Twitter sayfasının takipçileri, göçmen ailede büyümüş bir bireyin umut verici hikâyesinden etkilenmiştir. Buna bağlı olarak gerek hikâye gerek Sunel hakkında pek çok olumlu yorum bulunmaktadır. Gönderi 3’e gelen yorum ve alıntı tweetler belirtilen sınırlılıklar kapsamında ayrıştırılmış olup, uygun tema başlıklarının altında verilmiştir.



Görsel 27: Foto 3





**Görsel 28:** Foto 3.1



**Görsel 29:** Foto 3.2



**Görsel 30:** Foto 3.3

### **3.2.3.3.1. Aile Temsili**

Araştırmanın sınırlılıklarına uygun olarak seçilen ve en çok beğeni alan üçüncü gönderideki fotoğraflar yukarıda Foto 3, Foto 3.1, Foto 3.2 ve Foto 3.3 kodlamalarıyla verilmiştir. Bu dört fotoğraf da aynı aileye ait olup, fotoğraflarda dikkat çeken ilk şey baba figürünün fotoğrafta yer almayışıdır. Ailenin Foto 3 ve Foto 3.1’de gözükken fotoğraflarına bakıldığında annenin çocuklarıyla yalnız olduğu ve babanın fotoğraflara dahil olmadığı görülmektedir. Ailelerin sahip olduğu fotoğraf makinelerinin aile fertlerinin ortak malı olduğunu belirten Bourdieu (1998: 19), onların fotoğraf çekme pratiklerinin anılarını kutsallaştırma ve ölümsüzleştirme işlevine sahip olduğunu vurgulamaktadır. Bu bağlamda aileler tarafından üretilen aile fotoğrafları, aile fertlerinde birlik ve beraberlik duygusu uyandırmaktadır. Gönderi 3’teki ailenin fotoğraflarına babanın dahil olamayışı, ailenin fotoğraflarındaki aile temsili eksik kalmasına sebep olmaktadır. Bu bağlamda, ailenin birliğinin temsili olan aile fotoğraflarının, Foto 3, Foto 3.1 ve Foto 3.2’deki aile için birlik duygusu uyandırmadığı söylenebilir.

Fotoğraftaki aile, daha önce incelenen ailelere kıyasla daha farklı, başka bir deyişle daha modern gözükmektedir. Ailenin en büyük oğlunun babadan sonra ‘evin en büyük erkeği’ olarak kardeşlerinden ayrıştığı gözlemlenmektedir. Toplumsal cinsiyet rolleri kültürel normlara bağlı olarak şekillenmekte, ailedeki çocuklara daha küçük yaşlardan itibaren toplumsal cinsiyet normları öğretilmektedir (Wiesner-Hanks, 2020: 6-7). Bununla ilintili olarak, Foto 3’teki en büyük çocuğun babanın yokluğunda onun toplumsal cinsiyet rollerini kısmen de olsa üstlendiği söylenebilir.

Ailenin en büyük oğlunun fotoğraflardaki dik duruşundan, onun ailenin büyük oğlu olduğunun bilincinde olduğu; hatta fotoğraflarda olmayan babanın boşluğunu bilinçsizce doldurmaya çalıştığı düşünülmektedir. Aile fotoğraflarında, ailenin temsili ve aile kurumunun işlevine dair çeşitli imgeler gösterilmekte, fakat gösterilmeye çalışılanlar kadar nelerin gösterilmediği de önem taşımaktadır (Tuncer, 2017: 6). Bu doğrultuda, Foto 3, Foto 3.1 ve Foto 3.2’de babanın tahminen yoğun çalışma şartlarından dolayı fotoğraflarda yer alamaması, ailenin diğer üyeleri tarafından fotoğraflara olumsuz bir biçimde yansıtılmamakta, babanın boşluğunu anne ve en büyük çocuk doldurmaya çalışmaktadır.

Fotoğrafın icadından kısa bir süre sonra yalnızca zenginlerin çektirebildiği portre fotoğrafının fiyatlarını ve boyutlarını düşüren André Adolphe-Eugène Disdéri, fotoğrafın halka inmesini sağlamıştır (Freund, 2008: 54). Görsel bir belge ve kanıt işlevi görmesi sebebiyle başlarda bilimsel çalışmalarda kullanılan ve zengin kesim tarafından ulaşılabilen portre fotoğrafları zamanla yerini vesikalık fotoğraflara bırakmıştır (Toksoy, 2019: 499). Vesikalık fotoğraflar kanıt niteliği taşıyan toplumsal bir belge işlevine sahiptir. Diğer yandan, kişiler ailelerinin, arkadaşlarının vesikalık fotoğraflarını cüzdanlarında saklamaktadır. Bu yönüyle vesikalık fotoğraflar, yalnızca bir belge değil aynı zamanda mekândan bağımsız fakat zamanı hatırlatıcı işleve sahip anı fotoğraflarıdır.

Foto 3.3’te görülen vesikalık fotoğrafın Diaspora Türk’ün kurucusu tarafından ailenin babası olduğu belirtilmiştir (Duman, 19.04.2021). Topluluğa bu fotoğrafları fotoğraf sahibinin gönderdiği göz önünde bulundurulduğunda, babanın da dahil olduğu bir fotoğrafın olmaması dikkat çekmektedir. Aksine, burada babanın fotoğrafı vesikalık olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla diğer fotoğraflardan farklı olarak, aynı aileye ait olan bu dört fotoğraf bağlamında, aile temsili farklılaşmaktadır. Baba figürü diğer fotoğraflardan farklı olarak vesikalık fotoğraf

aracılığıyla, ailesinden bağımsız bir biçimde temsil edilmektedir. Bu fotoğraflarda aile fotoğraflarından farklı olarak kişiler kendilerine ait fotoğrafik temsiller üretmektedirler. Vesikalık fotoğraflar, aile fotoğraflarındaki nostaljik bir hatırlama ediminden çok, fotoğraftaki odak noktası olan kişinin bir göstereni rolüne sahiptir (Yavuz, 2018: 412). Bu bağlamda Foto 3.3'te gözükten vesikalık fotoğrafın, babanın aileden bağımsız varlığının bir temsili haline geldiği söylenebilir.

Gönderi 3'e dair yapılan ve aile temsili temasına uygun olan yorum ve alıntı tweetler aşağıda verilmiştir.

Y1- *“Ne kadar güzel ve acıklı bir hikâye...”*

Y6- *“Sırf Türk berbere tıraş olayım diye rahmetli babamla 80 km yol gitmiş adamım. Almanya'yı üçüncü, dördüncü nesilden değil ilk iki nesilden dinleyin. Beyefendinin ki nispeten olumlu geçmiş (Kayıplar hariç, rahmet etsin rabbim) daha neler neler duyarsınız.”*

Y7- *“Emeğinize sağlık. Hamburg'a gezmeye bir işçi emeklisi dostumuz aileye gittim 40 yıl önce gelmişler. Hala o yıllardaki korkularını, güvensizliklerini atamamışlardı. Çok etkilendim. Bazı bölgelerde zaman tüneline olduğumu sandım.”*

Y13- *“Maşallah bu zor şartlarda yaşayanlar daha başarılı insanlar oluyor.”*

Y16- *“Avrupa'ya seyahate gittiğimde gurbetçilerin olduğu muhitlere uğrarım. Türkiye'den geldiğimi öğrendiklerinde gözlerinin içi parlıyor. Sohbetler, ikramlar, o samimiyet her defasında çok mutlu ediyor. Yaşları 40 ve üzerinde olanlarda vatan özleminin had safhada olduğunu görüyorum.”*

Y18- *“Ne güzel çocuklarmışsınız. Pırıl pırıl, güven dolu, masum. Ben küçükken çocuklar böyleydi, acı ve umutsuzlukla küçük yaşta tanışmış olanı azdı. Torun sayısı kadar yatak mı... Baba da babaymış yani. Böyle memleket ve evlat sevdası dolu adamın çocukları insan olmaz da ne olur?”*

Y21.1- *“İçeride yaşayıp da bu cennet vatanın kıymetini bilmeyenlere lanet olsun. Dışarıda yaşayanlar daha çok biliyorlar. Çocukluk arkadaşımın babası ve annesi benim arkadaşım ufacık bir bebekken iş için İsviçre'ye gitmişler onu bırakarak 70'li yıllarda... Ah gurbet, zalim gurbet!”*

Almanya’da yaşamını sürdürmeye devam eden ailenin babası, 36 yılın sonunda memleketine dönüş yolunda trafik kazası geçirmiş ve hayatını kaybetmiştir. Hikâyede babanın memlekete dönerken, ailesinin onu ziyaret etme ihtimaline karşı ‘torun sayısı kadar yatak’ aldığı belirtilmiştir. Bu durum Y18’de evlat sevgisi olarak yorumlanmıştır. Twitter kullanıcıları önceki gönderilerde olduğu gibi, topluluğun anlatmış olduğu hayat hikâyelerini kendi yaşamlarıyla veya yakın çevrelerinden kişilerin hayatlarıyla özdeşleştirmektedir (Y7 ve Y21.1). Y6’yı paylaşan kullanıcının ifadelerinden göçmenlik deneyimi yaşamış bir ailenin üyesi olduğu anlaşılmaktadır. Türk berbere gidebilmek için uzun bir yolculuk yaptığını vurgulayan kullanıcının, aynı dili konuştuğu ve aynı kültüre sahip olduğu kişilerle görüşebilmek için çaba sarf ettiği düşünülmektedir. Geçmişe dair bir anı hatırlandığında, zihinde ve bellekte o anıyı çevreleyen pek çok hatıra belirlemektedir (Halbwachs, 2019: 64). Y6’daki kullanıcının kendi geçmişinden bir anıyı hatırlamasıyla, başka hatıraları da anımsadığı anlaşılmaktadır. Böylece hatırlananlar hatırlanacakları da beraberinde getirmektedir. Gönderi 3’e gelen bir diğer yorumda, kültürel değerlerin yurtdışında da korunduğu ve özellikle orta yaş grubunda vatan hasretinin yaşandığına dair gözlemden bahsedilmiştir (Y16).

### **3.2.3.3.2. Mekân**

Ailenin fotoğraflarından ikisinin dış mekânda, diğer ikisinin ise stüdyoda çekildiği görülmektedir. Dış mekânda çekilen fotoğrafların biri merdivenlerin üzerinde, diğeri araba galerisinin önünde çekilirken, stüdyo fotoğraflarının ikisinde de arka plandaki perde dikkati çekmektedir. Stüdyoda çekilmiş olan Foto 2 ve Foto 4’e bakıldığında arka planın sade olduğu görülmektedir. Fakat Foto 3’te ve Foto 3.3’te arka plan perde ile dekore edilmiştir. Stüdyoda fotoğraf çekirmek aile temsili için farklı anlamlar üretmektedir. Bir statü göstergesi olarak sayılabilecek stüdyo fotoğraflarının yaygınlaşmaya başladığı dönemde perdenin, el çizimi tabloların ya da düz bir duvarın arka fon olarak kullanıldığı görülmektedir (Dayı, 2006: 147). Buna bağlı olarak, Foto 3 ve Foto 3.3’ün arka fonunda dekorasyon olarak perdenin tercih edildiği görülmektedir. Stüdyo fotoğraflarındaki arka plan zaman içerisinde dönemin şartlarına uygun bir biçimde farklılaşmış, daha önce gezilip görülmemiş yerler arka

plan olarak kullanılmaya başlanmıştır (Dayı, 2006: 149). Bu doğrultuda Foto 3 ve Foto 3.3'ün yakın dönemlerde çekildiği sonucuna varılabilir.

Bireyler geçmişe dair hatırladıkları an'ları, mekânla özdeşleştirerek hatırlamakta, başka bir deyişle zihinlerinde geçmişteki mekânları gezerek anılarını canlandırmaktadır (Connerton, 2018: 15). Bu bağlamda aile fotoğrafları, fotoğraftaki mekân ile özdeşleşebilmektedir. Geçmişte gezilen ve fotoğraf çektirilen mekânlar, anılarla eşleşmekte ve seneler sonra aynı mekân ziyaret edildiğinde bellek devreye girmektedir. Bu doğrultuda dış mekânda çekilmiş aile fotoğraflarının mekâna dair bir anı oluşturduğu söylenebilir.

Gönderi 3'te anlatılan hikâyede baba figürünün (Foto 3.3) eşi vefat ettikten sonra memleketine dönmek yerine 36 yıl boyunca Almanya'da yaşamaya devam etmesi dikkat çekicidir. Emeklilik yaşı gelmiş göçmen işçilerin çoğunlukla yurt dışında kurdukları düzeni bozmayarak orada yaşamaya devam ettiklerini vurgulayan Adaban Unat (2017: 376), yaşadıkları bölgelerdeki yönetimin yaşlıların bir araya gelmesi için uygun lokal veya huzurevleri açmalarına rağmen göçmen emeklilerin camilerde veya kahvehanelerde buluştuğunu belirtmiştir. 1983'te çıkartılan Geri Dönüşü Teşvik Yasası ile birlikte pek çok göçmen ailenin anavatana geri döndüğünü fakat büyük bir çoğunluğun da orada kalmayı tercih ettiğini söyleyen Duman (19.04.2021), çıkartılan bu yasadan sonra yurtdışında kalanların pek çoğunun artık orayı benimsediğini ve kendi istekleriyle yurtdışında yaşamlarını sürdürdüğünü vurgulamıştır. Bu doğrultuda Sunel'in babasının (Foto 3.3), emekliliğinden sonra yaşamını Almanya'da sürdürmesiyle, o ülkenin kültürüne uyum sağladığı söylenebilir.

Gönderi 3'e dair yapılan ve mekân temasına uygun olan yorum ve alıntı tweetler aşağıda verilmiştir.

Y4- *“Türk her yerde Türk'tür. Bayrak ve vatan sevgisini yüreğinde taşıyarak ekmek peşine gitti o büyük yürekli insanlar. Kilisede bayram namazı kılacak kadar sadık kaldılar köklerine.”*

Y11- *“Gurbet hele vatanını çok seviyorsan zor iş... Amerika'ya 6 ayda alışırın dediler, sonra beş sene sabret dediler... 24 yıl oldu...”*

Y6'dakine benzer bir biçimde Y4'de milliyetçi duyguların göç ile tetiklendiği söylemler bulunmaktadır. Milliyetçilik duygusu söylemlerle kendini var etmekte ve

farklı görüşlere rağmen toplumsal dayanışmanın gerçekleşmesinde etkiye sahiptir (Gökalp, 2007: 296). Böylece, göç bağlamında yapılan ve milliyetçi söylemlerden oluşan yorumlar, toplumsal bir dayanışmayı simgelemektedir. Göçmen olmanın zorluklarının vatan sevgisi ile ters orantılı olduğunun vurgulandığı Y4'te, kişinin kendi göç deneyimleri doğrultusunda çıkarımlarda bulunduğu görülmektedir. Göçmenlerde etnik kimlik oluşumu kuşaktan kuşağa fark etmekte olup, birinci kuşak vatana geri dönme hayali kurarken, ikinci ve üçüncü kuşak göç edilen ülkeye daha kolay adapte olmakta ve kendi sosyal çevresini oluşturabilmektedir (Yılmaz Kaplan, 2019: 86). Bu doğrultuda göçmenlerdeki mekânla özdeşleşen aidiyet duygusunun ve milliyetçi bakış açısının birinci kuşakta çok daha baskın olduğu söylenebilir.

### **3.2.3.3.3. Görünüm**

Annenin giymiş olduğu paltodan, saç kesiminden, fotoğraflardaki dik duruşundan, onun kendi başına hareket edebilen, eşine veya yaşadığı yere bağımlı olmayan biri olduğu çıkarımı yapılabilir. Tüm bunlara bağlı olarak yukarıdaki ailenin bu modern görünümün arkasında anne figürünün etkili olduğu söylenebilir. Aile fertlerinin giyimlerinden, saç kesimlerinden ve fotoğraftaki duruşlarından kaynaklı ve diğer fotoğraflardaki ailelerden farklı olarak, küçük bir kasabadan veya köyden göçmediği çıkarımı yapılabilir. Analiz edilen diğer aile fotoğraflarına bakıldığında, baba figürünün fotoğrafın orta kısmında yer aldığı ve ailenin merkezinde olduğu görülmüştür. Fakat gönderi 3'teki aile fotoğraflarında baba figürü yalnızca vesikalık fotoğrafta görülmektedir. Bu bağlamda fotoğraflarda olmayan baba figürü aynı aileye ait bu fotoğrafların punctumunu oluşturmaktadır.

Çocukların kıyafetleri ve saç kesimlerinin aynı olması nedeniyle Foto 3.1 ve Foto 3.2'nin aynı gün içerisinde çekilmiş olma olasılığı yüksektir. Foto 3'te annenin etrafında konumlanan çocuklar, Foto 3.2'de büyükten küçüğe doğru sıralanmıştır. Foto 3.2'de ortanca çocuğun, küçük kardeşinin kolundan tutması ve abisinin elini tutmak için elini kavrması fakat abisinden karşılık bulamaması görülmektedir.

Gönderi 3'e dair yapılan ve görünüm temasına uygun olan yorum ve alıntı tweetler aşağıda verilmiştir.

*Q4- “İnsan kılığına girmiş iyilik melekleri gibiler... Yüzlerindeki temizliği görün...”*

Foto 3’teki aile bireyleri için ‘iyilik meleği’ benzetmesinin yapıldığı Q4, yüz ifadelerinden bu çıkarımın yapılmış olması sebebiyle ilginçtir. Gönderi 2’deki yorumlardan bazılarında da benzer söylemlere rastlanılmıştır. Aynı aileye ait olan bu dört fotoğrafın (F3, F3.1, F3.2, F3.3), analiz edilen diğer fotoğraflardan pek çok yönüyle ayrıştığı kanısına varılmıştır. Fotoğraflar, aile fotoğraflarında babanın olmayışı ile aile temsili, giyim ve dış görünüş açısından görünüm, mekân olarak dış mekânda çekilen fotoğraflar olmasıyla da mekân temasında Foto 1/1.1, Foto 2, Foto 4 ve Foto 5/5.1’e kıyasla farklılaşmıştır.

#### **3.2.3.4. Göçmenliğin Stüdyodaki İnşası: Dönüşten Önce Son Fotoğraf**

En çok beğeni alan dördüncü gönderi, Foto 4’ün yer aldığı gönderidir. Bu gönderi metnin devamında “Gönderi 4” olarak adlandırılacaktır. Ailenin hikâyesi Diaspora Türk Instagram hesabında daha detaylı anlatılırken, topluluğun Twitter hesabında karakter sınırlaması nedeniyle özet şeklinde anlatılmıştır. Ailenin çocuklarından biri olan Mustafa İşlek tarafından anlatılan hikâyeye göre, baba Hüseyin İşlek 1971 yılında Kayseri Felahiye’den Hollanda Amersfoort’a işçi olarak çalışmaya gider. Yıllarca Phillips fabrikasında çalışan baba MS hastası olunca, aile Türkiye’ye temelli dönmeye karar verir. Dönmeden önce çektiydikleri son fotoğraf olan Foto 4, ailenin birlikte olduğu ilk ve tek fotoğraftır. Fotoğraf çekildikten 2 yıl sonra baba Hüseyin İşlek 38 yaşında hayatını kaybeder. Fotoğrafta babanın objektife değil yere bakıyor oluşunun bu fotoğrafı kendisi için çarpıcı hale getirdiğini belirten Mustafa İşlek, bu durumun onu fotoğrafa her baktığında hüzünlendirdiğini belirtmiştir (1984).

Toplamda 2661 beğeni alan bu gönderide 9 alıntı tweet, 25 yorum bulunmaktadır. Gönderi 3’e gelen bazı yorum ve alıntı tweetler belirtilen sınırlılıklar kapsamında elenmiş olup, uygun tema başlıkları altında incelenmiştir. Fotoğrafi gönderen ve hikâyeyi anlatan kişinin fotoğraftaki dört çocuktan biri olduğu anlaşılmaktadır. Topluluğun Foto 3’ü yayınladıktan bir gün sonra Mustafa Bey’in onlarla iletişime geçerek Foto 4’ü gönderdiğini ve ailesinin hikâyesini anlattığını



belirten Duman (19.04.2021), takipçilerinin topluluğa Hollanda’da çekilen birçok fotoğrafın estetik olarak böyle olduğunu ve aynı havayı yansıttığını belirten mesajlar attığını söylemiştir.

Topluluğun takipçileri ile aralarında özel bir bağ olduğunu ileri süren Duman (19.04.2021), topluluğun ailelere ait fotoğraf ve hikâyeleri özverili bir biçimde paylaşmasından dolayı takipçilerinin de kendi hikâyelerini paylaşılmak üzere göndermeye istekli olduklarını belirtmiştir. Mustafa İşlek’in ailesinin fotoğrafını ve hikâyesini göndermesi buna örnek gösterilebilir.



**Görsel 31:** Foto 4

Gönderi 4’e gelen yorumların büyük bir kısmında fotoğraftaki baba figürüne rahmet dilenmiştir. Foto 4 her ne kadar canlı renklere sahip, dört çocuklu bir ailenin güzel bir fotoğrafı olarak gözükse de hikâye ile birlikte değerlendirildiğinde oldukça hüzünlü bir fotoğrafa dönüşmektedir. Bu durumdan etkilenen kullanıcılar kendilerini aşağıdaki gibi ifade etmiştir.

*Y3- “Ya gardaşım yüreğimi sızlatıyor böyle hatıra fotoğrafı görünce. Allah rahmet etsin.”*

Y4- “Bu cümle beni hüznlendirdi.” (“MS hastalığından erken emekli olmuştu.” cümlesi kastedilmiştir.)

Y5- “Çok hüznlü hikâyedir gurbetin hikâyesi...”

Y6- “Almanya acı vatan

Adama hiç gülmeyi

Nedendir bilemedim

Bazıları gelmeyi”

Y7- “Diasporamızdan gelen böyle fotoğraflar çok hüznlü, çok etkileyici...  
Nur içinde yatsın.”

Y8- “Bu hüznlü hikâyeleri okuduğumda çok üzüliyorum. Allah rahmet eylesin...”

Y11- “Allah rahmet eylesin mekânı cennet olsun inşallah.”

Y14- “Gurbetçilerin yürek burkan hikâyeleri beni hep hüznlendirmiştir.  
Diasporanın paylaşımları çok kıymetli. Her satırında, her karesinde içimizi  
sızlatan bir mesaj var.”

Y19- “Bugün de yere bakan baba için ağlayayım.”

Y15- “Gurbetçilerimiz çok acı çekti hala da çekiyorlar. Maddi olarak biraz  
toparlanayım dönerim niyetinde olanlar tabutta döndüler. Rabbim hepsine  
rahmet etsin inşallah.”

Q4- “Göçmenin aile albümünden.”

Q4.1- “Son olarak şunu ekleyeyim. Kültür Bakanlığı desteğiyle  
yapılmış gurbetin duygu iklimine dair çok değerli şu çalışma:  
Almanya Türküleri. #SOC400” (Bahsedilen kaynağın kapak  
fotoğrafi ve kitabın bölümlerinin fotoğrafi çekilerek paylaşılmıştır. Q4  
ve Q4.1 aynı kullanıcı tarafından paylaşılmıştır.)

Q7- “Hiç memleketimden ayrılmadan gurbetlik çekiyorum bu sayfayı takip  
ettikçe. Her paylaşımı ayrı dokunuyor belki de dünya asli dünyanın gurbeti  
olduğundandır.”

Topluluğun takipçilerinin gönderi 4 ve benzeri hikâyelere verdikleri tepkiler benzeşmektedir. Diaspora Türk'ün gönderilerine gelen yorumlarda ve alıntılarda göçmen hikâyelerinin hüznü olduğu düşüncesinin hâkim olduğu kanısına varılmıştır. Nostalji, geçmişteki kişilerin, yaşanmışlıkların ya da eşyaların hatırlanması ile gerçekleştiğinden, kişilerin duygusal hafızalarını etkilemekte ve sonuç olarak onların hüzünlenmesine sebep olmaktadır (Köse ve Aydın, 2020: 761). Bu bağlamda göçmenlerin hikâyelerini hüznü bulan kullanıcılar, nostaljik bir öge olan fotoğraflar aracılığıyla nostaljiyi deneyimlemektedir. Buna bağlı olarak, amacı göçe ve göçmenliğe dair bir farkındalık yaratmak, onların yaşamlarına ve deneyimlerine ortak olmak olan Diaspora Türk'ün, paylaşımlarıyla takipçilerinin empati yapabilmelerini sağladığı görülmektedir. Topluluğun takipçilerinden bazıları, paylaşılan hayat hikâyelerinden yola çıkarak, kendi takipçilerine bilgi aktarımı yapmış, böylece anlatılanlarla kendi bilgileri arasında bir özdeşlik kurmuştur (Q4 ve Q4.1).

#### **3.2.3.4.1. Aile Temsili**

Diaspora Türk Twitter hesabından seçilen gönderilerdeki bir diğer fotoğraf olan Foto 4'teki ailenin biri kız, üçü erkek olmak üzere toplamda dört çocuğu olduğu görülmektedir. Doğurganlığın hızının artması hane gelirine, eğitim düzeyine ve ailedeki ebeveynlerin çalışıp çalışmamasına göre değişkenlik göstermektedir (Selim ve Üçdoğruk, 2005: 57). Kadının belli bir eğitim düzeyine sahip olması ve çalışma hayatına katılmasıyla doğurganlık azalma eğilimi göstermekte fakat erkeğin çalışma hayatına katılması onu pozitif yönde etkilemektedir (Selim ve Üçdoğruk, 2005: 57). Bununla ilinti olarak Foto 4'te ailenin dört çocuğa sahip olmasının ailenin eğitim düzeyiyle ve yalnızca baba figürünün çalışmasıyla açıklanabilir.

Foto 4'teki aile fotoğrafında, babanın bakışlarının aşağıya doğru olması ve hem annenin hem de babanın hüznü gülümsemeleri bu fotoğrafın izleyiciyi delip geçen kısmını, yani punctumunu oluşturmaktadır. Hüznü bakışların izleyicide bir burukluk yaratıyor olmasının hem çocukların anne ve babanın aksine gülümsüyor olmalarından hem de hikâyeyi anlatan kişinin bu durum hakkındaki yorumundan kaynaklandığı söylenebilir. Bellek, duygularla olan ilişkisinden dolayı kendisini daha

güçlü kılacak detayların unutulmasına izin vermemektedir (Nora, 2006: 19). Hikâye anlatıcısı Mustafa İşlek'in, Foto 4'te babasının yere bakışını onun hastalığı ile ilişkilendirdiği ve bu bakışların kendisini hüznlendirdiği bilinmektedir. Buna bağlı olarak, kişinin fotoğraftaki bu detay ile duygusal bir bağ kurduğu ve bu sebeple de fotoğrafın ona hatırlattığı hissi unutamadığı söylenebilir.

Gönderi 4'e dair yapılan ve aile temsili temasına uygun olan yorum ve alıntı tweetler aşağıda verilmiştir.

Y12- *"Bizim de ailecek birlikte olduğumuz tek fotoğraf. Erkek kardeşim, ablamlar fazladan bir de teyzemin kızı... Lösemi tedavisi görüyordu o zamanlar kemoterapiden sonra saçları yeniden çıkmaya başlamıştı. Şimdi 32 yaşında..."* (Kullanıcı kendi aile fotoğrafını paylaşmıştır.)

Y13- *"Kız babaya oğlanlar anneye benzemiş."*

Y18- *"Bazen kimsenin fark etmediği bir bakış bazılarımızın kalbinde nasıl yaralar açılıyor."*

Q1- *"Fotoğraflarımız hep ayrı gayrıydı hiç birlikte aile fotoğrafı çektilermedik... Hiçbir zaman fotoğraflar gibi ayrı düşeceğimizi düşünmedik galiba hiç nasip olmadı... Babamı bir buçuk sene önce kaybettik..."*

Q2- *"Ben annenin gözlerine ve babanın duruşuna odaklandım. Fotoğraf adeta konuşuyor... Sanki herkes neler olacağını farkında..."*

Q3- *"Bizim insanımız bir başka."* (Q2'yi paylaşan kullanıcının ikinci paylaşımıdır.)

Q6- *"Bende bir resmin var, yüzüme bakmıyor..."*

Nostaljinin dijitalleşmesi bir nevi nostaljinin yok oluşu olarak tanımlanabilmektedir. Böylece dijitalleşme ile birlikte yaşanmışlıklar asla geride kalmamakta, dolayısıyla özlem duygusu da kaybolmaktadır (Estévez, 2009: 405). Bu bağlamda nostaljinin dijitalizasyonu, geçmişe dair yaşanmışlıklara istenilen her an ulaşılabilmesini beraberinde getirmektedir. Geçmişe dair nostaljik bir öge olan aile fotoğraflarının günümüz dijital mecralarında yer alması, onların görünürlüğünü ve temsillerini farklılaştırmaktadır. Y12 ve Q1'de görüldüğü gibi, kişiler maruz kaldıkları bu dijital ve nostaljik paylaşımlar aracılığıyla kendi hayatlarındaki nostaljik öğeleri hatırlamaktadır. Özellikle Y12'de kullanıcı tıpkı Foto 4'teki gibi

kendi ailesinin bir arada bulunduğu ilk ve son fotoğrafı paylaşarak, bireysel belleğindeki anıları kamusal alana açmıştır. Önceden de bahsedildiği gibi, topluluğa paylaşımları için gönderilen hikâyelerin pek çoğu takipçileri tarafından gönderilmektedir. Bu bağlamda nostaljinin dijitalleşmesinin kişileri tetikleyici bir yanının da olduğu söylenebilir. Kendi hayatlarıyla özdeşleşen hikâyeler ve fotoğraflar kişileri kendi hikâyelerini ve fotoğraflarını paylaşmaya itmektedir.

Topluluğun takipçilerinin Foto 4'teki aile bireylerini birbirine benzettiği (Y13) görülmektedir. Hikâyenin hüznünlü oluşu babanın ve annenin bakışlarını daha da anlamlı hale getirmiştir. Bu bağlamda, yapılan yorumlarda anne ve babanın yüz ifadelerinden ve bakışlarından etkilenen takipçiler, bu bakışların bu mutlu aile fotoğrafının altındaki hüznünlü hikâyeyi yansıttığını çeşitli yorumlarla belirtmiştir (Y18, Q2 ve Q6). Fotoğraflar geçmişe dair unutulmuş bir an'ın, bir hatıranın veya bir yüzün hatırlatıcısı olmanın yanı sıra belleğin unutma veya hatırlatma işlevinin gerçekleşmesinde de önemli bir role sahiptir (Şendeniz, 2015: 23). Gönderi 4'teki ailenin fotoğrafı ve hikâyesi bu bağlamda değerlendirildiğinde, fotoğrafın aile üyelerinin bir arada olduğu tek fotoğraf olması, babanın bu fotoğrafta aşağıya bakması ve bu bakışların onun hastalığını anımsatması fotoğrafların geçmişteki anıları ufak bir detayla dahi kişilere hatırlatabiliyor olduğunun göstergesi niteliğindedir.

#### 3.2.3.4.2. Mekân

Foto 4'ün tıpkı Foto 2 gibi Hollanda'da bir fotoğraf stüdyosunda çekilmiş olduğu, Diaspora Türk tarafından belirtilmiştir (Duman, 19.04.2021). Foto 2 ve Foto 4'ün stüdyoda çekilmiş pek çok aile fotoğrafına kıyasla, çocukların anne ve baba etrafında çevrelenmesi ve ailenin en büyük çocuklarının anne ve babanın arkasında yer almasıyla belli bir kompozisyona sahip oldukları söylenebilir. Bu bağlamda fotoğrafın farklı bir estetik yapıya sahip olması Diaspora Türk'ün takipçilerinin dikkatini çekmiştir (Y23 ve Y23.1). Bu konudaki yorumlar aşağıda verilmiştir.

Y23- *"Bu fotoğraflarda oynama yok demi orijinali ise çok güzel ya."*

Y23.1- *"İyi taranmış ama bizdekiler de alabildiğine etkileyici böyle."*

Analizi yapılan fotoğraflardaki aktörlerin hafif bir şekilde gülümsediği görülmektedir. Fakat Foto 2 ve Foto 4'te çocukların ve az da olsa ebeveynlerin gülümsediği göze çarpmaktadır. Fotoğrafi çeken fotoğrafçıların aile fertlerini gülümsetebilmek için bir çaba sarf ettiği, kadrajın dışına taşan bakışlardan anlaşılmaktadır.

Stüdyoda çekilen fotoğraflar aileyi gündelik yaşam alanlarından bağımsız bir biçimde konumlandırmaktadır. Kişiler artık evde örgü ören anne, işe giden baba, oyun oynayan çocuk olmaktan bağımsız bir biçimde, yeni bir mekânda ve bağlamda kendilerine anı inşa etmektedir. Kompakt makine ile gündelik yaşamlarında çekilmek yerine stüdyoda çekilmiş ve evlerinin en güzel köşesini süsleyecek olan fotoğraflar, onlar için bir çeşit statü göstergesi olacaktır.

#### **3.2.3.4.3. Görünüm**

Foto 4'teki ailenin giyiminden Foto 2'nin aksine, fotoğraf çekimi için özel olarak hazırlandıkları anlaşılmaktadır. Hem Foto 4'te hem de Foto 2'de evin en küçük çocuklarının tulum giymiş olması ilginçtir. Annenin elbisesi kısmen modern görümlü olsa da yazması ve yeleği ile onun kendi kültürel değerlerine bağlı kaldığı çıkarımı yapılabilir. Bu doğrultuda ailenin hikâyede de bahsedildiği gibi küçük bir kasabadan göçtüğü söylenebilir.

Yapılan analizler doğrultusunda, Foto 2'deki aile ile Foto 4'teki aile hem temsil hem de fotoğraf tarzı bakımından benzeşmektedir. İki fotoğrafın da Hollanda'da aynı dönem çekilmesi nedeniyle (Duman, 19.04.2021), fotoğrafların kendine ait bir dili oluşmuştur. Fotoğraflarda çocukların sıralanışı, en büyük çocuğun anne ve babanın arkasında kalırken, en küçük çocuğun annenin kucağında durması, Hollanda'da fotoğrafların çekildiği dönemde belli bir fotoğraf çekim stiline hâkim olduğunu göstermektedir. Süslü arka planlar ve gerçeği olduğundan daha güzel gösteren stüdyo fotoğrafları, kişilere yalnızca kaliteli bir ürünü vadetmemekte, aynı zamanda onların kısa bir süreliğine gerçeklikten ayrılmalarını sağlamaktadır (Hirsch, 1981: 77). Böylece stüdyo fotoğrafları ailelerin ve fotoğraf çektiren kişilerin olduğundan farklı gözükmelerine sebep olabilmektedir. Bu önerme göz önünde bulundurulduğunda stüdyoda çekilmiş bir fotoğraf olan Foto 2, sade bir arka plana

sahiptir ve kişiler harici herhangi bir aksesuar kullanmamıştır. Pek çok stüdyo fotoğrafına göre oldukça sade gözükten Foto 2 ve Foto 4, bu özelliği sebebiyle birbiriyile benzeşmektedir. Aynı dönemde ve aynı ülkede çekilmiş olan bu iki fotoğraf, stüdyo fotoğraflarının yerelleştiği düşüncesini akıllara getirmektedir.

### **3.2.3.5. Göçmen Aile Evi: Evdeki Fotoğraf Köşesi**

Diaspora Türk'ün Twitter hesabından analiz edilmek için seçilmiş son gönderideki fotoğraflar Foto 5 ve Foto 5.1 iki farklı post olarak paylaşılmıştır. Foto 5.1 paylaşıldıktan sonra, fotoğrafın sahibinin topluluğa ulaşmasıyla, ailenin hikâyesi Foto 5 ile birlikte önceki gönderiyeye eklemlenerek paylaşılmıştır. Buna bağlı olarak, fotoğrafların aynı aileye ait olması sebebiyle iki fotoğraf ve ailenin hikâyesi tek bir gönderi olarak analiz edilmiştir. Bu gönderi metnin devamında “Gönderi 5” olarak adlandırılacaktır. Paylaşılan ilk gönderiyeyi görüp, toplulukla iletişime geçen ailenin torunu, dedesini, anneannesini, teyzelerini, dayılarını ve fotoğrafta olmayan annesini anlatmıştır. Aksaray'dan Düsseldorf'a 1965'te işçi olarak çalışmaya giden baba, 1975 yılında eşi ve 4 çocuğunu yanına aldırır. Ailenin bir erkek ve bir kız çocuğu ise köyde bağ, bahçe ve ev işlerine bakmaları için Aksaray'da bırakılır. Bir süre sonra mutfakta yardımcı personel olarak çalışmaya başlayan anne, 1980 yılında diğer çocuklarını da yanlarına aldırır. Çocukların hepsi Almanya'da eğitim alır ve meslek sahibi olur. En küçük kız diş hekimi, en büyük abla servis elemanı, erkek çocuk torna tesviye ustası olur. Fotoğrafta çorabı delik olan ortanca kız ise moda tasarımcısı olarak Almanya'da yaşamaya devam eder. 2002 yılında baba, 2017 yılında ise anne hayatını kaybeder. Geriye ise hatıralar ve ailenin Düsseldorf'a geldiği ilk hafta yeni evlerinde çekilen bu fotoğraflar kalır (Foto 5 ve Foto 5.1).

Toplamda 2119 beğeni alan bu gönderide 50 alıntı tweet, 28 yorum bulunmaktadır. Gönderi 5'e gelen bazı yorum ve alıntı tweetler belirtilen sınırlılıklar kapsamında elenmiş olup, uygun tema başlıkları altında incelenmiştir. Aileye ait bu fotoğraflar önceki bölümlerde bahsedildiği üzere, fotoğraftaki sarı tişörtlü çocuğun Prof. Dr. Uğur Şahin'e benzetilmesi sebebiyle Twitter'da yankı uyandırmıştır. Fotoğraftaki kişilerin alt-orta sınıfa ait bir aile olması ve fotoğraftaki sarı tişörtlü çocuğun başarılı bir bilim adamı sanılması, toplumun gözünde bir başarı hikâyesi

olarak görülmüştür. Göçmen bir ailede büyümüş kişinin bu başarılarla ulaşabilme ihtimali dahi toplumu etkilemektedir. Benzer bir durum foto 3'teki ailenin hikâyesinde de görülmektedir. Göçmen bir aileden gelen ve büyük başarılarla imza atmış Fırat Sunel, tıpkı Uğur Şahin sanılan sarı tişörtlü çocuk gibi toplum tarafından bir başarı hikâyesi olarak adlandırılmıştır. Yaşanan bu olayın sebeplerinden biri, Uğur Şahin'in Covid-19 salgınında etkili ve başarılı bir figür olması olabilir.

Bu doğrultuda gönderi 5'e ve Foto 5.1'e dair yapılan alıntı tweetlerin bir kısmı bu konu ile ilgili olup, aşağıda verilmiştir.

*Q1- "Grüsse an Tihilo Sarrazin. / Tihilo Sarrazin'e selamlar." (Richard Sennett'in sarı tişörtlü çocuğun Uğur Şahin olduğuna yönelik atmış olduğu tweet alıntılanmıştır.)*

*Q1.1- "Die familie in dem Foto kam aus Aksaray, nach Düsseldorf, siehe tweet hier Şahins Eltern kommen aus İskenderun, kamen nach Köln. / Fotoğraftaki aile Aksaray'dan Düsseldorf'a geldi, buradaki tweet'e bakın Şahin'in ailesi İskenderun'dan, Köln'e geldi."*

*Q2- "Nope, wrong... Yes, this is an immigrant family in Germany, however the boy is not Dr. Uğur Şahin." (Richard Sennett'in atmış olduğu tweete cevap olarak yazmıştır. Sennett'in atmış olduğu tweet silindiği için yorumlarda belirtilmemiştir.)*

*Q2.1- "This photo, about a Turkish family in Dusseldorf was shared in August." (Q2'yi paylaşan yazar)*

*Q3- "Picture is from a 1979 exhibition." (Foto 5.1'in ve çarpıtılmış hikâyesinin anlatıldığı bir haberi alıntılanmıştır.)*

*Q3.1- "Real story here (use translate function.)" (Q3'ü paylaşan yazarın ikinci tweeti olup, gönderi 5'i alıntılanmıştır. Bu iki tweeti paylaşan kullanıcı onaylanmış hesaba<sup>25</sup> sahiptir.)*

*Q4- "Ben güvendiğim bir arkadaştan aldım."*

*Q4.1- "İlla inat edeceksin di mi?" (Q4'e yanıt olarak, gönderi 5 alıntılanmıştır.)*

---

<sup>25</sup> Onaylanmış hesap, Facebook, Twitter ve Instagram gibi sosyal medya platformlarında ünlü ve tanınmış kişilerin hesaplarının platform yöneticileri tarafından doğrulanmasıyla oluşmaktadır.



Q5- “Lütfen ardını arkasını araştırıp öyle yayınlayın bazı şeyleri. İşin doğrusu...” (Yalan haberi paylaşan başka bir kullanıcıya yanıt olarak gönderi 5 alıntılanmıştır.)

Q6- “Bugün birçok yerde fotoğraftaki erkek çocuğunun Prof. Dr. Uğur Şahin olduğuyla ilgili paylaşımlar yapıldı. Ailenin hikâyesini daha önce paylaşmıştık. O çocuk büyüdü ve torna-tesviye ustası oldu. Bu onu kimseden daha az önemli yapmıyor. Ailenin anısına saygı duyulması ümidiyle...” (Diaspora Türk tarafından paylaşılmıştır.)

Q7- “Sosyal medyada açılan sahte hesaptan sonra yanlış fotoğraf üzerinden sahte bir hikâye de yayılmaya başlamış. Maalesef Uğur Şahin hocayla ilgili yanlış bir fotoğraf dolaşıma sokulmuş. Fotoğrafın gerçek hikâyesi @diasporaturk hesabında görülebilir.”

Q8- “This is a different family. The little boy in the pic is now a lathe technician, according to this thread.” (Yalan haberi paylaşan başka bir kullanıcıya yanıt olarak gönderi 5 alıntılanmıştır.)

Q14- “İmkân olsa da bu ve benzeri ailelerin çocukları nasıl büyüdü, hangi mesleği edindi, nasıl bir kimlik inşa ettiler izleri sürülebilse...” (Foto 5.1’in olduğu ve ailenin hikâyesinin bulunmadığı gönderi alıntı yapılarak, göç ile ilgili çalışmalar yapan başka bir hesap etiketlenmiştir. Paylaşımı yapan hesap, onaylanmış hesaptır.)

Q14.1- “Bu fotoğrafın hikâyesi de var hocam.” (Q14’e cevaben gönderi 5 alıntı yapılmıştır.)

Ralph Keyes (2017: 17)’in yalan ve gerçeğin arasında ince bir çizginin olduğu, yalanlardan rahatsız olunduğu fakat yalan söylemeye de devam edildiği bir dönem olarak tanımladığı post-truth (hakikat sonrası) dönemi, ona göre yalanların devam etmesiyle toplumların çökebileceği bir dönemdir. Yalanın ve hakikatin birbirinden ayırt edilmesinin oldukça güç olabildiği günümüz dijital toplumlarında, enformasyonun topluma doğru bir biçimde aktarılması bilgiyi aktaranların etik ilkeleriyle örtüşür hale gelmiştir. Bu bağlamda ana akım medyanın ve gittikçe popülerleşen sosyal medyanın bilginin doğru aktarımındaki önemi büyüktür. Yazılı metinlerin yanı sıra fotoğraf ve benzeri görsellerin de paylaşıldığı bu enformasyon kanalları, çıkar gruplarının ideolojileri doğrultusunda yazılı ve görsel verileri

çarpıtılabilmektedir. Post-truth döneminde fotoğrafın görsel bir kanıt oluşturma özelliğine olan güvenin sarsıldığını vurgulayan Özdamar Akarçay (2021: 535), fotoğrafların çeşitli ideolojiler için manipüle edilebildiğini ve bu sebeple de onun gerçeği aktarmadaki rolünün sorgulandığını belirtmiştir. Bu doğrultuda Foto 5 ve Foto 5.1'deki ailenin fotoğrafı, çarpıtılmış bir hikâye ile pek çok Twitter kullanıcısı tarafından paylaşılmıştır. Sosyal medyada enformasyonun oldukça hızlı yayılabilirliği oluşu dezenformasyonun oluşmasında etkilidir. Pek çok kullanıcı, ailenin fotoğrafını doğru olmayan bir benzetme ve hikâye ile paylaşarak dezenformasyona yol açmıştır. Üretilen bu yalan haberlerin öznesi Foto 5.1'deki sarı tişörtlü çocuktur. Sosyo-kültürel anlamda alt sınıfa ait bir aile bireyinin başarılı bir bilim insanıyla eşleştirilmesi, toplumun duymak istediği başarı hikâyelerinin dezenformasyon aracılığıyla üretildiğinin göstergesi niteliğindedir. Dezenformasyonun giderilebilmesi ve ailenin gerçek hikâyesinin yayılabilmesi için Diaspora Türk ve takipçileri büyük bir çaba sarf etmiştir. Büyük medya kuruluşları bu haberi Diaspora Türk'ü kaynak göstererek gerçek haliyle yayınlarken, pek çok Twitter kullanıcısı yalan haberi yaymaya devam etmiştir (Duman, 19.04.2021). Yaşanan bu durum, toplumun duymak istediği başarı hikâyelerinin fotoğraflar aracılığıyla görselleştiğinin de bir göstergesidir. Yani, başarının görsel bir temsiline ihtiyaç duyan toplum, paylaşılan fotoğraflar ile bu başarıyı imgeleştirmektedir.

Y3- *“Aile nerde acaba?”*

Y4- *“Anne ve babaya Allah'tan rahmet dilerim. Fotoğraf çok güzel.”*

Y6- *“Yüzleri tertemiz, gözleri sıcacık. Ölenlere rahmet, kalanlara sağlık ve afiyet diliyorum. Her şey gönüllerince olsun.”*

Y10- *“Gurbeti hiç sevemedi.”*

Y10.1- *“E dönün o zaman.”*

Q9- *“Çok iyi ya. Samimiyet ve masumiyet dolu bir fotoğraf.”*

Q10- *“Hikâyesi tanıdık, insanlar güzel. Fakat resimler de çok iyi.”*

Q11- *“Bayılıyorum bu tür denk gelişlere. Tatlı hikâyeler.”*

Q13- *“Bu bizim hikâyemiz...!!!”*

Q15- *“İnsanlar, hayatlar, kaderler... @diasporaturk yine duygu dolu bir hikâye eşliğinde Avrupa'ya giden emekçi göçmenlerimizin hayatını*

*arşivlemiş. Giderek bunun sadece Türkiye'nin değil, aslında Almanya'nın da hikâyesi olduğunu düşünüyorum..."*

*Q16- "Tahmin etmiştim bizim Aksaraylı olduklarını. Ben 70'lerin sonları/80'lerin başını hatırlıyorum, ailelerini götürmeye izin çıkmıştı. Ne çok Almancı vardı. Yollarını beklerdik; çikolata, muz, jelibon gelecek diye. Çok güzel resim, kimlerden acaba?"*

*Q18- "Fotoğraflar, yaşamlar... Hikâyelerimiz birbirine benzer..."*

*Q20- "O kadar güzel bir fotoğraf ki."*

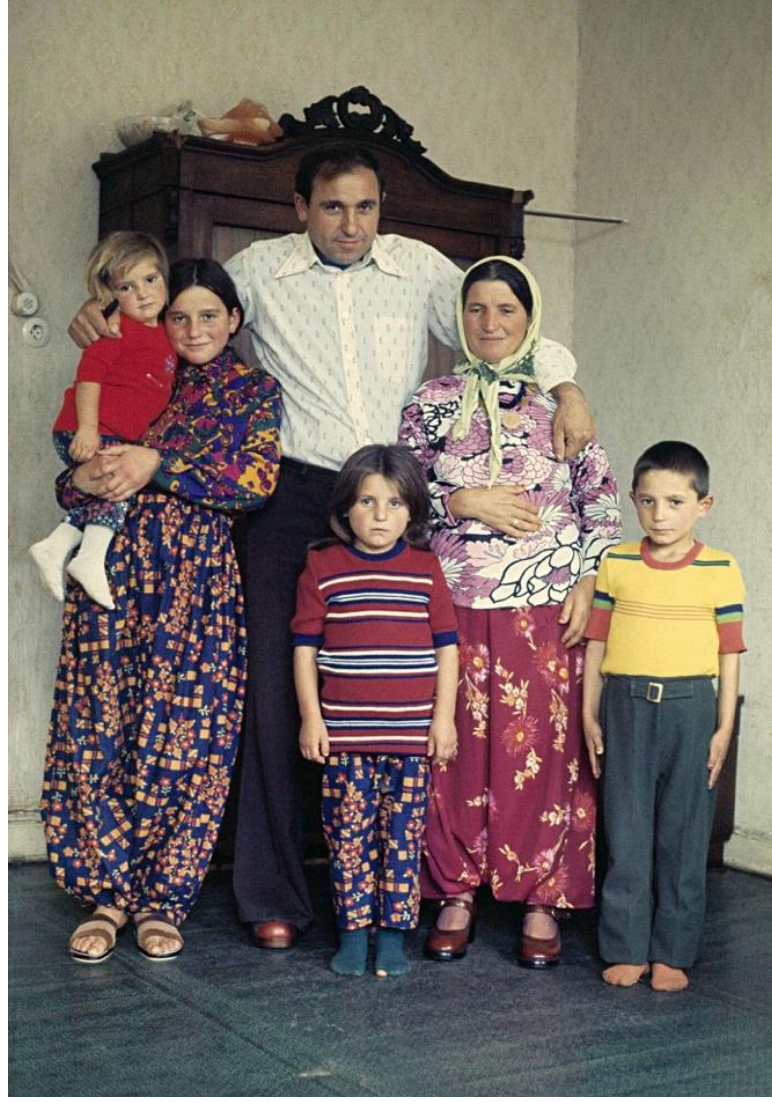
*Q22- "Türkiye'yi bugünü ile iyi anlamak isteyenlere..."*

*Q24- "Hikâyenin, ailenin güzelliği."*

Yapılan yorumlar ve alıntı tweetler arasında göçe ve göçmenliğe dair söylemler bulunmaktadır. Bunlardan bazıları benzer göç deneyimine sahip kişilerden oluşmaktadır (Y10, Q10, Q13 ve Q18). Q16'da ise göçmen olmayan fakat göç veren bir mahallede büyümüş takipçinin geçmişe dair hatırladıklarını paylaştığı görülmektedir. Kullanıcı, ailenin Aksaraylı olduğunu tahmin ettiğini ve kendisinin de geçmişte göçmenlerin dönüş yolunu beklediğini belirtmiştir. Yurtdışında çalıştıktan sonra başarılı bir biçimde köyüne dönen işçilerin artık köyüne daha farklı bir gözle baktığını belirten Berger ve Mohr (2018: 227), köylülerin bu işçileri bilinmeyeni aydınlatan bir kişi olarak gördüğünü öne sürmektedir. Onlara göre bu, eşyadan bilgiye dek her türlü konuyu kapsamaktadır. Buna Q16'daki söylem örnek gösterilebilir. Bilinmeyen diyarlardan gelen göçmenler, gündelik yaşamda sürekli tüketilmeyen yiyecekler ve göz kamaştırıcı hediyeliklerle köylülerine bilinmedik kapıları aralamaktadır.



**Görsel 32:** Foto 5



**Görsel 33:** Foto 5.1

### **3.2.3.5.1. Aile Temsili**

İki fotoğrafta da kamera açısının aşağıdan yukarı doğru olduğu görülmektedir. Yani fotoğrafı çeken kişi, aşağıda konumlanmıştır. Buna bağlı olarak annenin ve fotoğrafın ortasında bulunan çocuğun objektif yerine fotoğrafı çeken kişiye yani aşağıya doğru baktıkları anlaşılmaktadır. Foto 5.1’de evin babası kollarını açarak tüm aileyi kanatlarının altına almış, gururla gülümsemektedir. Aynı fotoğrafta çocukların hazır ol pozisyonunda duruyor oluşları ise ilgi çekmektedir. Onların bu duruşu, ailenin çok sık fotoğraf çektirmemiş olmasından ve buna bağlı olarak

çocukların fotoğraf çekilirken nasıl poz verileceğini bilmemelerinden kaynaklanmış olabilir.

Foto 5.1’de sol tarafta görülen ailenin en büyük kızı, kucağında en küçük kardeşiyle görülmektedir. Yalnızca annenin çalışmak için göçtüğü veya hem anne hem de babanın işçi olarak çalıştığı ailelerde, ailenin en büyük kız çocuğunun küçük kardeşlerine bakmak zorunda kaldığını ve annelik rolünü üstlendiğini belirten Abadan Unat (2017: 189), bu durumun göçmen kız çocukları için çok büyük baskılar oluşturduğunu vurgulamıştır. 10 yaşından sonra göçmen olarak yurtdışında yaşamaya başlayan kız çocuklarının kardeşlerine bakabilmek için okutulmadığını ileri süren Vassaf (2010: 95) ise, bu kız çocuklarının hem kardeşlerinin özgürlüklerine şahit olduğunu hem de aile tarafından büyük bir baskı altında kaldığını belirtmiştir. Foto 5.1’deki ailenin gönderi 5’teki hikâyesi doğrultusunda ailenin en büyük kızı servis elemanı olarak çalıştığı bilinmektedir. Kardeşlerinin hemen hepsinin okumuş olduğu göz önünde bulundurulduğunda, göçmen ailelerin en büyük kız çocuklarının, çocukluklarını yaşayamamanın yanı sıra geleceğe dair plan da yapamadığı; çünkü onların artık bir çocuk değil, anne rolünü üstlenen bireylere dönüştüğü söylenebilir.

Gönderi 5’e dair yapılan ve aile temsili temasına uygun olan yorum ve alıntı tweetler aşağıda verilmiştir.

*Y11- “En küçüğün dış hekimi olması, en sona kalana en çok emeği vermişlerdir kanımca...”*

*Y11.1- “Muhtemelen hem mali bir düzen oturtturmalarıyla hem de en ufak olanın doğal olarak diğerlerinden daha çabuk öğrenebilmesiyle alakalı. Belli bir yaştan sonra daha da zorlaşıyor bu işler.”*

*Y11.2- “Ek olarak, ‘Biz çok çektik, çocuğumuz ve küçük kardeşimiz çekmesin.’ hassasiyeti...”*

*Y11.3- “Eeeee bu da doğru.”*

*Y13- “Diğer iki çocuğu yanlarına almışlar mı?”*

*Y13.1- “Anne işe başladıktan sonra, 1980’den sonra almışlar.”*

Gönderi 5’te foto 5.1’deki aile üyelerine dair gelen yorumlarda, çocukların sahip olduğu meslekler kullanıcılar tarafından tartışılmıştır. Y11’de başlayan bu tartışma sonucunda, ailenin en küçük çocuğunun kardeşlerine göre gelir seviyesi

nispeten en yüksek mesleğe sahip olduğu kanısına varılmıştır. Bu doğrultuda topluluğun takipçileri, ailenin en küçük üyesinin geliri yüksek bir işe sahip olmasını; ailenin maddi durumunun yıllar içinde iyileşmesine, çocuğun yaşından kaynaklı öğrenme yeteneklerine ve çocuğun aynı zorlukları çekmemesi için ailenin ekstra bir çaba sarf etmesine bağlamaktadır. Yapmış olduğu gözlemler neticesinde, göçmen işçi çocuklarını Avrupa'da doğanlar ve on-on iki yaşlarından sonra Avrupa'ya gelenler olarak ikiye ayıran Vassaf (2010: 94), Avrupa'da doğan çocukların ergenlik döneminde göçmüş olan çocuklara oranla hem okul hayatında hem de sosyal yaşantısında daha başarılı olduğunu öne sürmüştür. Bununla ilintili olarak, Foto 5.1'deki ailenin en küçük çocuğunun en yüksek gelirli işe, en büyük çocuğunun ise nispeten en düşük gelirli işe sahip olması bu önermeyi kanıtlar niteliktedir. Ancak fotoğrafta bulunan en küçük erkek çocuğun (sarı tişörtlü), statüsü yüksek bir işe sahip olmaması bu önermenin her zaman aynı şekilde işlemediğini göstermektedir.

### 3.2.3.5.2. Mekân

Fotoğrafların ikisinin de aynı evde ve aynı konumda çekilmiş olması dikkat çekmektedir. Bu durum, evin aynı köşesinin fotoğraf çekilmek için kullanıldığı düşüncesini akla getirmektedir. Analizi yapılan diğer fotoğraflar arasında arka planda yaşam alanına dair ip uçları bulunan fotoğraflar yalnızca Foto 5 ve Foto 5.1'dir. Mekân iki fotoğrafta da aynıdır. Bir bellek taşıyıcısı olarak evler, nesnelerin belli bir düzene ve hiyerarşiye göre sıralandığı bir çeşit temsil aracıdır (Connerton, 2018: 29). Yani bir mekân olarak ev, onu ev yapan kişilerin temsil edildiği ve bu kişilerin belleğini muhafaza eden yerdir. Göçmen ailelerin evlerinde duvar halısı, memleketten fotoğraflar, bayrak, geleneksel kıyafetler ve benzeri pek çok eşya bulunmaktadır. Bu fotoğraf ve eşyalar onların anavatanlarına dair hatırlatıcı bir işleve sahiptir (Depeli, 2010: 15; Duman, 19.04.2021). Göçmen ailelerin evlerindeki eşyaların oldukça az olduğunu ve vatana geri dönüş fikrinin buna sebep olduğunu belirten Duman (19.04.2021), evdeki eşyaların bit pazarından alındığını dolayısıyla bu eşyaların oldukça eski olduklarını vurgulamıştır.

Buna bağlı olarak Foto 5 ve Foto 5.1'de ev içi mekândaki eşyaların azlığı dikkat çekmektedir. Arkada bulunan camlı vitrin, vitrinin üstünde misafir geldiğinde

ikram edilmek üzere şekerlerin konulduğu şekerlik ve vitrinin yedek camı olduğu anlaşılan parça dikkati çekmektedir. Yerde halı olmayışı da göçmen evlerinde eşyaların azlığına dair önermeyi destekler niteliktedir. Eşyalar belleğin kendini var ettiği bellek mekânlarıdır ve kişiler için bir hatırlatma işlevine sahiptir (Bilgin, 2013: 101). Göçmen evlerinde yer alan ve anavatani hatırlatan her bir eşya, geride kalan eşe, dosta, vatana dair sembolik bir değer taşımaktadır. Eşyalar sessiz bir hatırlatıcıdır, göçmen evinde bu hatırlatıcılar bir duvar kilimi, çerçevede bir fotoğraf, bir radyo ya da bir takvim olabilmektedir. Bu sebeple göçmen aileler göçerken yanlarına taşıyabilecekleri ve onlara memleketlerini hatırlatabilecek eşyaları almaktadır.

Gönderi 5'e dair yapılan ve mekân temasına uygun olan yorum ve alıntı tweetler aşağıda verilmiştir.

*Y7- "Gidip iyi yapmışlar, bizimkiler de otursun anca Kırıkkale'de."*

*Y9- "Türkiye'de gurbetçilerin en çok göç ettiği iller sıralamasında Zonguldak kesin ilk üçtedir."*

*Q19- "Aksaray'dan, Kırşehir'den Çorum'dan, Konya'dan, çoğunluğu Orta Anadolu'dan on binlerce insan neden gitmiş Almanya'ya, Fransa'ya. 1960'lardan başlayarak... Bu soruya halen 'esaslı' yani 'sahici' bir cevap verilmemiştir."*

*Q21- "Hiç kimse:*

*Benim dedem: Diyarbakır'da kalam, asla Diyarbakır'dan çıkmayam, çoluk çocuk Diyarbakır'dan başka bir yer görmesini bilmesin... Coğrafya kederse aile kaderdir."*

Gönderi 5'teki yorumların içerisinde Q21'in son kısmında yazılan ifade ilginçtir. Kişi, içinde bulunduğu durumu, yaşadığı coğrafyadan mutsuz olduğunu ve ailesinin bu coğrafyada yaşamayı tercih etmesini "... Coğrafya kederse aile kaderdir." cümlesiyle açıklamıştır. İbn-i Haldun'un Mukaddime'sinde geçen "Coğrafya kaderdir." söylemini Türkçe'de ilk olarak Ahmet Hamdi Tanpınar kullanmıştır (Gürbilek, 2020: 141). Tanpınar (1970: 78)'a göre, bir kader olan coğrafya ile ancak ona ayak uydurularak ve kabullenerek onunla anlaşılabilir. Yani kişiler yaşadıkları coğrafyayı ve onun özelliklerini kabullendikleri ölçüde yaşamlarından keyif alabilir. Bu doğrultuda, Q21'de kendi coğrafyasında yaşamaktan hoşnut olmadığı anlaşılan



kullanıcı, göçmen ailelerin aynı coğrafyadan ayrılacak cesareti bulmuş olmalarını onların fotoğrafları üzerinden yorumlamıştır.

Kullanıcılardan bazıları göçmen ailelerin göç etme sebeplerinin yeterince açıklanmadığını düşündüğünü ifade ederken (Q19), bazıları -muhtemelen kendi gözlemlerine dayandırarak- göç verilen şehirler hakkında söylemlerde bulunmuştur (Y9). Bu bağlamda, bireylerin mekâna yükledikleri anlam yapılan yorumlarda görülebilir.

### **3.2.3.5.3. Görünüm**

Babanın aynı kıyafetleri giymesi fakat annenin üstündeki bluzunu değiştirmesi, iki fotoğrafın aynı gün çekildiğini gösterir niteliktedir. Foto 5'te annenin çok daha özenli olan giyimine ve yazmasını bağlayış şekline bakıldığında, Foto 5.1'in Foto 5'ten daha önce çekildiği ve ilk çekim sonrasında anne figürünün kıyafetlerini değiştirdiği çıkarımı yapılabilir. Anne figürünün şalvarı, başındaki yazması ve her iki fotoğrafta da gözükken, beşi bir yerde olarak adlandırılan altın kolyesi dikkat çekmektedir. Beşi bir yerde kolye, beş reşat altından oluşan bir kolyedir. Bu kolyeye günümüzde çok rastlanılmasa da geçmişte, kırsalda yapılan düğünlerde geline takılabildiği gibi doğu kültüründe erkek çocuk doğuran anneye de takılabilmektedir. Bu bağlamda bu kolyeye yüklenen anlam, kadının hem anne hem de 'evin hanımı' olmasını destekler niteliktedir. Annenin ve kız çocuklarının giymiş olduğu şalvar, annenin başındaki yazma ve beşi bir yerde kolyesi aracılığıyla ailenin küçük bir kasabadan veya köyden göçmüş olduğu söylenebilir.

Foto 5.1'de evin en büyük kızının şalvarıyla, fotoğrafın tam ortasında anne ve babanın arasında duran küçük kızın pantolonunun aynı kumaştan dikildiği görülmektedir. Ailenin genel sosyo-ekonomik durumu gözetildiğinde, eve alınan kumaş ile aile bireylerine uygun pantolon ve şalvar dikildiği söylenebilir. Böylece hazır giyime para vermekten kaçınılarak, aile bütçesine katkı sağlanmasının amaçlandığı çıkarımı yapılabilir. Foto 5.1'de fotoğrafın ortasında duran küçük kızın çorabının delik olduğu görülmektedir. Fotoğrafta baba figürü haricinde giyime özenen bir birey gözükmediğinden fotoğrafın hazırlıksız ve acele bir biçimde çekildiği yorumu yapılabilir. Her ne kadar babanın giyimi daha özenli gözükse de iki

fotoğrafta da elinde bulunan saç tarağı, onun da son anda hazırlanabildiğini ve tarağı bırakmayı unuttuğunu göstermektedir. Fotoğrafın çekildiği mekân ev içi mekân olmasına rağmen anne ve babanın ayakkabı giymiş olması ilginçtir. Ayakkabılar muhtemelen daha önce giyilmediği için fotoğrafta parlamaktadır. Belki de aile özel günler için alıp henüz giymediği kıyafetleri bu fotoğraf için giymiştir.

Gönderi 5'e dair yapılan ve görünüm temasına uygun olan yorum ve alıntı tweetler aşağıda verilmiştir.

*Y1- "Moda tasarımcısı olanın şimdiki halini merak eden bir tek ben miyim?"*

*Y8- "Eşlerin ayakkabıları aynı... Kesin eşi yokken aldı ve o gelince verdi..."*

*Y14- "Annenin baş örtüsüne bakar mısınız? Tam Türk örtünme şekli daha türban icat olmamış."*

*Y14.1- "O moda sonradan hasıl oldu. Rahibe kıyafetleri."*

*Y14.2- "İnsanlar istediğini giyer hanımefendi sizi ilgilendirmez."*

Foto 5.1'deki ailenin hikâyesinde, fotoğrafın ön kısmında bulunan çorabı delik küçük kızın moda tasarımcısı olarak Almanya'da yaşadığı belirtilmiştir. Y1'de kullanıcı bu küçük kızın şimdiki halini merak ettiğini belirtirken, Y8'deki kullanıcı anne ve babanın ayakkabılarının aynı olmasına dikkat çekmiştir. Yorumların bazılarında annenin baş örtüsünü bağlama şekli ile ilgili tartışma göze çarpmaktadır. Y14'te başlayan bu tartışmadan, kişilerin giyim kuşamlarının toplumdaki belirli normlarla özdeşleştirildiği çıkarımı yapılabilir. Çalışmada incelenen aile fotoğrafları için ayrı ayrı punctum belirlenmiştir. Hikâye aracılığıyla şu anda moda tasarımcısı olduğu bilenen bu küçük kız, çorabının delik olmasıyla manidar bir tezatlık yaratmıştır. Bu bağlamda Foto 5.1'in punctumunun küçük kızın delik çorabıdır. Fotoğraflarda baba figürünün elinde unutması sebebiyle fotoğrafa dahil olan tarak, ailenin sosyo-kültürel yapısı hakkında fikir vermektedir. Buradan yola çıkarak, Foto 5'in punctumu babanın elindeki 'unutulan' tarak olabilir.

Aile fotoğrafları toplumsal ve bireysel belleğin inşa edilmesinde görsel bir anı taşıyıcı olarak görev almaktadır. Özel günlerde çekilmiş aile fotoğrafları, bir kurum olarak ailenin kamusal alanda temsilini sağlamaktayken, ailelerin yaşam alanlarında çekilen ve onların en mutlu anlarından kesitleri yansıtan aile fotoğrafları ise 'ideal aile' olgusunun oluşmasına sebep olabilmektedir (Tuncer, 2017: 6). Bu bağlamda

aile fotoğrafları doğrultusunda oluşan toplumsal ve bireysel bellek, mekânsal farklılıklara bağlı olarak şekillenebilmektedir. Diğer taraftan, dijitalleşmenin kaçınılmaz bir sonucu olan sosyal medya platformları, anıların görsel hallerinin dijital olarak toplumsal belleğe dahil olmasını sağlamaktadır. Buna bağlı olarak, geçmişteki aile kurumuna dair toplumsal belleğin yeniden inşasının gerçekleşebilmesi için dijital platformlarda aile fotoğraflarının paylaşılması önem taşımaktadır. Bu bağlamda, ailelerin hikâyelerini ve fotoğraflarını sosyal medya platformları üzerinden paylaşan Diaspora Türk topluluğu ise, göçe ve göçmen ailelere dair toplumsal hafızanın inşa edilmesine katkı sağlamaktadır.

Yapılan araştırmanın bu bölümünde Diaspora Türk Twitter hesabından amaçlı örnekleme doğrultusunda seçilen 5 gönderideki 10 fotoğraf, belirlenen kodlar ve temalar doğrultusunda foto-tematik analiz yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir. Twitter'da paylaşılan ve 5 farklı aileye ait olan bu 10 fotoğrafa gelen yorum ve alıntı tweetler, katkı sağlaması ve veri çeşitliliği oluşturması için analizde kullanılmıştır. Yapılan analizler doğrultusunda varılan sonuç ve öneriler bir sonraki kısımda detaylı bir biçimde tartışılacaktır.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Göç bağlamında aile fotoğraflarına ve bu fotoğrafların sosyal medyada paylaşılmasıyla oluşan temsillere odaklanılan çalışmada, Diaspora Türk Twitter hesabından belirli sınırlılıklar çerçevesinde seçilmiş fotoğraflar analiz edilmiştir. Birbirinden farklı beş aileye ait olan bu fotoğraflar Türkiye'den Avrupa'ya göç eden göçmen ailelere aittir. Foto-tematik analizin kullanıldığı çalışmada, göç ve bellek bağlamında aile fotoğraflarına dair önemli bulgular elde edilmiştir. Analiz edilen fotoğraflardan elde edilen bulgulara, fotoğraflardaki ailelere ait hikâyeler ve gönderilere gelen yorumlar da önemli ölçüde katkı sağlamıştır. Diaspora Türk'ün kurucusu ile yarı yapılandırılmış sorularla yapılan görüşme ise, bir dijital arşiv haline gelmiş sosyal medyanın göç, aile fotoğrafları ve aile temsili üzerindeki etkisinin anlaşılmasında ve fotoğrafların hikâyesinin netleşmesinde faydalı olmuştur. Bu anlamda çalışmanın özgün bir çalışma olduğu düşünülmektedir.

Çalışmada bellek ve fotoğraf ilişkisi tartışılarak, göçmen ailelerin kendi kimliklerini aile fotoğrafları üzerinden inşa etmesi üzerinde durulmuştur. Bir yeni medya ürünü olan sosyal medya platformlarının fotoğrafik temsiller oluşmasındaki rolü ise kuramsal bölümlerde tartışılan bir diğer noktayı oluşturmaktadır. Fotoğrafın bir hatırlatıcı rolüne sahip olması elbette yeni bir olgu değildir; fakat enformasyon akışının dijitalleşme ile birlikte hızlanması onun bu rolünü dönüşüme uğratmıştır. Buna bağlı olarak, fotoğraf artık albümlerde ve çerçevelerde değil, teknolojik aletlerin ekranlarında yer almakta, dolayısıyla onun hatırlatıcı olma işlevi zaman ve mekândan bağımsız hale gelmektedir. Fotoğrafın zaman ve mekândan bağımsız hale gelmesi, onun bellek ile olan ilişkisini de etkilemiştir. Fotoğraf ve bellek arasındaki hatırlatan ve hatırlanan ilişkisi teknolojik cihazlar sayesinde çok daha hızlı bir şekilde gerçekleşmeye başlamıştır. Diğer yandan, fotoğrafların her an herkes tarafından ulaşılabilir dijital bir veri haline gelmesinin, belleğin unutma ediminin azalmasına yol açtığı söylenebilir. Yani, her an ulaşılabilen fotoğraflar sayesinde kişiler anılarını unutmamakta, tam tersine, bu teknolojik aletler onlara anılarını devamlı hatırlatmaktadır.

Yeni medya araçlarının hâkim olduğu, iletişimin, etkileşimin ve enformasyon akışının hızlandığı bu çağda aile fotoğrafları da dijitalleşmeye başlamıştır. Filmler

makinelerle çekilen aile fotoğrafları yerini, dijital fotoğraf makinesi ve pek çok teknolojik aygıt ile çekilen aile fotoğraflarına bırakmıştır. Burada tartışılması gereken konu, bu dijitalleşmenin aile fotoğraflarının imgesini ve aile temsilini etkileyip etkilemediğidir. Geçmişte filmli makinelerle çekilen fotoğraflar, kişiler için çok daha özel anlamlar ifade etmekteydi. 36 pozla sınırlandırılmış filmler, kişilere yakalamış olduğu her an'ın özel olması gerektiğini düşündürmekteydi. Dolayısıyla kişiler, özel günlerde, en güzel giyimleriyle ve mutlu gözükecekleri fotoğraflar çekirmek istemekteydi. Günümüzde ise, kodlardan oluşan bir veri haline gelen dijital fotoğraf, fotoğrafın ulaşılabilirliğini artırmış, her sınıftan insan fotoğrafa erişebilir hale gelmiştir. Dolayısıyla, herkes tarafından her an ulaşılabilir ve çekilebilir hale gelmiş dijital fotoğraf ile birlikte, fotoğraf istenilen her anın yakalanabildiği, beğenilmeyen an'ların silinebildiği ve yerine yenilerinin üretilebildiği bir olguya dönüşmüştür. Bu doğrultuda, dijital ve analog fotoğrafın üretmiş olduğu temsil değerlerinin de farklılaştığı söylenebilir. Geçmişte analog makinelerle çekilmiş, aileye özel olan ve öznel bir değere sahip olan aile fotoğrafları, günümüzde sosyal medyanın da etkisiyle, kamusal alana açık ve her an üretilebilen bir yapıya sahiptir.

Zamanın sabit bir olgu olmaması sebebiyle fotoğraflar, zihinde ve bellekte geçmişe dair nostaljik öğelere dönüşmektedir. Onları nostaljik yapan temel unsur ise, durdurulması mümkün olmayan ve akıp geçen zamana dair an'ları dondurmuş olmalarıdır. Buna bağlı olarak, aile fotoğrafları hem vernakular olması hem de bir ailenin kendine özgü yaşanmışlığını aktarması sebebiyle yoğun nostalji içermektedir. Ayakkabı kutularında, albümlerde saklanan ve zaman zaman bakılarak geçmiş hatırlatan bu fotoğraflar izleyicide nostaljik duygular uyandırmaktadır. Bu bağlamda aile fotoğrafları, bir ailenin mutlu ve huzurlu anlarının temsillerini oluştururlar. Çalışmada analiz edilmek üzere seçilen 10 fotoğraf, fotoğraftaki ailelerin sosyo-kültürel ve ekonomik durumlarına dair pek çok göstergeye sahiptir. Fakat bu göstergelerin yanı sıra, bu fotoğrafların her biri, bir kurum olarak ailenin yapısal özelliklerini de yansıtmaktadır. Bu yapısal özellikler; çocuk sayısı, yaşanan mekân ve aile yaşantısı olarak kendini göstermektedir.

Fotoğrafın gerçeğin aktarımında görsel bir kanıt olma niteliği, sosyal medyanın ortaya çıkmasıyla birlikte değişime uğramıştır. Kişiler kendi hayatlarından kesitleri 'olduğundan daha iyi' göstererek kamuoyu ile paylaşabilmektedir. Bu

bağlamda sosyal medyanın gerçeğin ‘-miş’ olarak gösterildiği mecralardan oluştuğu söylenebilir. Bu platformlar yalnızca bireysel olarak değil, kurum, kuruluş ve topluluklar tarafından da kullanılmaktadır. Araştırmanın örneklemini oluşturan ve sosyal medya platformlarını aktif bir biçimde kullanan Diaspora Türk, göçe ve göçmenliğe dair toplumda bir farkındalık yaratabilmek amacıyla kurulmuş olan gönüllü bir topluluktur. Topluluğun paylaşımları göçmen işçi ve ailelere yönelik olup, fotoğraf ve hikâye paylaşımı şeklinde gerçekleşmektedir. Bulgular kısmında da bahsedildiği gibi, topluluk göçe dair arşiv fotoğraflarını da sayfalarında paylaşmaktadır. Bu bağlamda zaten hali hazırda arşivlenmiş olan fotoğraflar, bu mecralar aracılığıyla dijital arşiv haline de gelmiştir.

Günümüzde dijitalleşmenin de etkisiyle, kuşaklararası bellek aktarımı sosyal medya platformları üzerinden gerçekleşebilmektedir. Diaspora Türk ve benzeri toplulukların geçmişteki yaşanmışlıkları fotoğraflar aracılığıyla şimdiye aktarıyor olması, geçmişin yeni ve dijital bir temsilini oluşturmaktadır. Bu dijital temsiller, geçmişe doğrudan tanıklık etmemiş bireylerin zihinlerinde geçmişe dair bir imge yaratmaktadır. Böylece, onların dahil olmadığı geçmiş; onların dijital arşivler aracılığıyla tanıklık ettiği geçmişe dönüşmektedir.

Araştırmanın örnekleminin kapsamlı bir biçimde anlaşılabilmesi amacıyla Diaspora Türk topluluğunun kurucusu ile yarı yapılandırılmış sorularla derinlemesine görüşme yapılmıştır. Bu görüşmenin sonucunda topluluk ve paylaşımları hakkında detaylı bilgilere ulaşılmıştır. Topluluğun paylaşımları neticesinde takipçileri ile aralarında özel bir bağ oluştuğu ve bu sebeple kişilerin kendilerine ve ailelerine ait fotoğraf ve anılarını Diaspora Türk ile rahatlıkla paylaştığı Duman (19.04.2021) tarafından ifade edilmiştir. Topluluğun Twitter paylaşımlarına bakıldığında, kuruluş tarihleri olan 2014 yılından bu yana takipçileri ile olan etkileşimin arttığı görülmüştür. Bu bağlamda, anekdotlarla paylaşılan arşiv fotoğraflarının yerine aynı aileye ait fotoğraf ve hikâyelerin paylaşılmasıyla topluluğun sosyal medya hesaplarının daha popüler hale geldiği anlaşılmıştır.

Çalışmada, Diaspora Türk’ün yapmış olduğu paylaşımlar üçe ayrılmıştır. Bunlardan ilki, anekdotlarla veya açıklamalarla paylaşılan arşiv fotoğrafları, ikincisi aynı aileye ait hikâye ile paylaşılan aile fotoğrafları ve üçüncüsü kişilerin topluluk ile paylaştığı hikâyelere uygun olarak paylaşılan arşiv fotoğraflarından oluşmaktadır. Topluluğun paylaşmış olduğu hikâye ve fotoğraflar onlara takipçilerinden

gelmektedir. Dolayısıyla benzer göç deneyimlerine sahip olan kişilerin kendi yaşamlarından kesitleri Diaspora Türk aracılığıyla kamusal alanda paylaştığı sonucuna varılabilir. Diaspora Türk'ün paylaşım şekillerine göre takipçilerinden gelen yorumların farklılaştığı gözlemlenmiştir. Bu doğrultuda aynı aileye ait hikâye ile paylaşılan fotoğraflara daha çok aile veya hikâyesi ile ilgili yorumlar gelmekteyken; hikâyesi olmadan yalnızca anekdotla paylaşılmış aile fotoğraflarına çok daha genel yorumlar gelebilmektedir. Topluluğun takipçilerinin, hikâyesi anlatılmamış aile fotoğraflarına dair, fotoğraftaki ailenin hikâyesine veya sosyo-kültürel durumuna yönelik tahminlerde bulunduğu da görülmüştür. Topluluğun, aile fotoğrafını gönderemeyen takipçilerinin hikâyelerini uygun arşiv fotoğraflarıyla paylaşıyor oluşu ise, hikâyesi anlatılan ailenin fotoğrafik temsiline ve imgesine dair yeni anlamlar üretilmesine yol açmaktadır.

Analiz edilen fotoğrafların paylaşıldığı gönderilere gelen yorum ve alıntı tweetler, topluluğun takipçilerinin aile fotoğraflarına ve onların hikâyelerine yönelik yapmış olduğu söylemlerden oluşmaktadır. Bu fotoğrafların sosyal medya üzerinden yeniden paylaşılması, onların bir bağlamda yeniden üretimini de gerçekleştirmektedir. Aile fotoğrafları, ait olduğu aile için farklı anlamlar taşımaktayken; aileyi tanımayan izleyiciler için farklı anlamlar taşıyabilmektedir. Çok büyük zorluklar yaşamış göçmen bir ailenin çektiği fotoğraflar onlar için geçmişte yaşanan zorlukları hatırlatan bir öge olabilirken, izleyiciler için ailenin mutlu bir anında çekilmiş sıradan bir fotoğraf olarak yorumlanabilir. Diğer taraftan, izleyiciler hikâyesi ile paylaşılan fotoğraflar aracılığıyla ailelerin yaşamlarına dair empati kurabilmekte, onların yaşanmışlıkları ile kendi hayatı arasında ortaklık kurabilmektedir.

Çalışmada, göç bağlamında; aile temsili, mekân ve görünüm olmak üzere üç tema başlığı altında analiz edilen fotoğraflar, fotoğraflardaki ailelere ait hikâyeler ile birlikte yorumlandığında fotoğrafın imgesinin farklılaştığı görülmüştür. Yani hikâyesi olmadan yorumlanan bir aile fotoğrafı, ailenin yaşanmışlıklarına dair kısıtlı veriler sağlamaktadır. Bu duruma Foto 4'teki aile örnek gösterilebilir. Fotoğraf hikâyeden bağımsız olarak değerlendirildiğinde baba figürünün ölümcül bir hastalıkla mücadele ettiği anlaşılammakta, yalnızca anne ve babanın hüznü yüz ifadeleri yaşamlarında bir şeylerin ters gidiyor olabileceği fikrini çağrıştırmaktadır. Fakat fotoğraf ailenin hikâyesi ile desteklendiğinde, izleyicilerin yorumları

doğrultusunda hastalığın ciddiyetinin farkında olmayan ve gülümseyen çocuklar ile fotoğrafın ailenin birlikte ilk ve son fotoğrafı olmasının aileye dair daha farklı imgeler oluşturduğu söylenebilir.

Ana temalardan birini oluşturan mekân, aile fotoğraflarında büyük bir öneme sahiptir. Fotoğraftaki mekân ve bu mekândaki arka plan fotoğrafa dair fikir sahibi olunmasında etkilidir. Çalışmada analiz edilen fotoğrafların bulunduğu mekânlar; iç mekân, dış mekân ve stüdyo olarak üçe ayrılmıştır. Dış mekânda çekirilmiş fotoğraflar, araba galerisinin ya da kurumsal bir binanın önündeki merdivenlerde çekilmiş olup, evde çekilmiş fotoğrafların sade bir arka plana sahip olduğu görülmüştür. Bunun, göçmen evlerinde eşyaların azlığından kaynaklandığı söylenebilir. Analiz edilen aile fotoğrafları arasında Hollanda'da aynı dönemlerde fakat farklı şehirlerde hayatını sürdüren iki göçmen ailenin stüdyo fotoğrafları bulunmaktadır. Bu iki stüdyo fotoğrafının da arka planının sade olduğu ve aile fertlerinin fotoğraftaki konumlarının benzer olduğu görülmüştür. Bu doğrultuda aynı zaman dilimi içinde birbirine yakın yerlerde stüdyo fotoğraflarının yerleşebildiği düşünülmektedir. Göçmen aileler için bir hatıra niteliği taşıyan aile fotoğrafları, geride kalan eşe, dosta ve akrabalara gönderilerek onlara gurbetteki yaşama dair ipuçları verir. Gurbetteki yaşam fotoğraflara, yeni alınan Ford araba ya da evin en güzel köşesi olarak yansımaktadır. Stüdyoda çekirilen aile fotoğrafları ise, geride kalanlara gurbetteki yaşam şartlarının yüksek oluşunu hatırlatır. Aileler geçirdikleri zor zamanları fotoğraflara yansıtımazlar. Tam tersine, geride kalanlara stüdyoda belli bir ücret karşılığında ve en iyi halleriyle çekirdikleri fotoğrafları göndererek 'Biz burada çok iyiyiz ve mutluyuz.' imajı çizmeye çalışırlar. Böylece, stüdyo fotoğrafı kendine özgü anlamın dışına taşarak, göçmen aileler için bir statü göstergesi haline gelir.

Analiz edilen fotoğraf ve hikâyelerin bulunduğu gönderilere gelen yorumlarda göçmen ailelerin hikâyelerinin ve fotoğraflarının hüznü olduğu söylemi hakimdir. Nostaljik bir öge olan fotoğraflar, kişilere geçmişini hatırlatarak belleğin yeniden inşa edilmesine katkı sağlarlar. Fakat her fotoğraf nostaljik bir öge değildir çünkü nostalji kavramı geçmişe özlemi ifade eder. Dolayısıyla kişilerde geçmişe ve geçmişteki yaşanmışlıklara dair hüznü bir özlem duygusu uyandıran fotoğraflara nostaljik bir öge tanımlaması yapılabilir. Bu bağlamda yoğun nostalji içeren aile fotoğrafları, izleyicide hüznü duygular yaratabilmektedir. Diaspora



Türk'ün genel anlamda paylaşımlarına gelen bu söylemler ise, topluluğun göçmen ailelerin hayatlarına dair fotoğraf ve hikâyeleri paylaşarak dijital bir nostalji oluşturmasından kaynaklanmaktadır.

Kişilere toplumlar tarafından çok küçük yaşlarda dayatılan toplumsal cinsiyet rolleri, kadının ve erkeğin belli kurallara göre yetiştirilmesinden kaynaklanmaktadır. Bu doğrultuda, kırsal kesimde yaşamını sürdüren ailelerde anne ev işlerinden ve çocukların bakımından sorumluyken, baba eve ekmek getiren ve otorite sahibi olan bir figürdür. Büyük şehirlerde veya metropollerde yaşayan ailelerde ise, toplumsal cinsiyet rollerinin dağılımında daha eşitlikçi bir yaklaşım hakimdir. Kadına ve erkeğe yüklenen bu roller toplumsal normlarla ve kültürle ilgilidir. Yani, toplumsal cinsiyet rollerinin dağılımı kültürden kültüre değişkenlik gösterebilmektedir. Buna göre, bu rolleri belirleyen kültürden uzaklaşarak başka bir yere göçen göçmen ailelerde bu rollerin değişkenlik gösterebileceği düşünülmektedir. Memleketinde çalışmayan, yalnızca ev işi ve çocuklardan sorumlu tutulan kadın, toplumsal cinsiyet rollerinin farklılaştığı bir ülkeye göç ettiğinde çalışma hayatına girerek bağımsızlaşabilmektedir. Buna bağlı olarak, çalışmada fotoğraflarının ve hikâyelerinin analiz edildiği 5 aile toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında incelenmiştir. Ailelerin hikâyelerinde anne figürünün çalışma hayatına katılmasıyla ilgili yeterli bilgi bulunmadığından, toplumsal cinsiyet rollerinin bu ailelerdeki dağılımı hakkında kesin bir yorum yapılamamakta, yalnızca fotoğraf ve hikâye üzerinden çıkarımlarda bulunmaktadır. Buna göre, çalışmada analiz edilen aile fotoğraflarında anne ve baba figürünün fotoğraftaki duruşlarından ve verdikleri pozdan, ailedeki toplumsal cinsiyet rollerinin temsillerine dair fikir sahibi olunabilir. Fotoğraflarda baba figürlerinin aileyi kanatlarının altına aldığı ve fotoğrafın merkezinde durduğu, anne figürlerinin ise babanın yanı başında ve etrafı çocuklarla çevrili olduğu görülmektedir. Bu duruma foto 3'teki aile istisna oluşturmaktadır. Ailenin fotoğraflarında gözükmeyen baba, vesikalık fotoğrafı ile hikâyeye dahil olmuştur. Baba figürünün fotoğraftaki eksikliği, ailenin en büyük oğlu ve anne tarafından giderilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda ailenin fotoğraflarında baba figürünün toplumsal cinsiyet rollerini evin en büyük oğlunun üstlendiği düşünülmektedir.

Kişiler dış görünüşleri aracılığıyla kendi kültürlerine ve sosyo-ekonomik durumlarına dair ipucu vermektedir. Memleketinden ve kültüründen uzaklaşarak,

farklı bir kültürün içinde yaşamını sürdürmeye çalışan göçmen ailelerin görünüşleri, onlar hakkında pek çok şey anlatmaktadır. Çalışmada fotoğraflarının ve hikâyelerinin analiz edildiği, köyden ya da kasabadan büyük şehirlere göçen ailelerin görünüşleriyle kendi kültürlerini yansıttıkları söylenebilir. Bu kültürel yansımalar analiz edilen fotoğraflarda bazen boyuna takılmış beşi bir yerde altın kolye, bazen el örgüsü bir yelek, bazen bıyık, bazen ise yazmanın bağlayış şekli olarak kendini göstermiştir. Bu bağlamda görünümün kişinin altyazısı olduğu söylenebilir.

Fotoğrafın bellek aktarımındaki rolünün irdelendiği çalışmada, fotoğrafların sosyal medyada paylaşılmasıyla kuşaklararası bellek aktarımının gerçekleştiği düşünülmektedir. Bireysel ve toplumsal belleğin yeniden inşa edildiği bu platformlarda paylaşılan fotoğrafların geçmişte ve şimdide yeni temsiller ürettiği söylenebilir. Araştırmada göçe ve göçmenliğe yönelik toplumda bir farkındalık yaratma amacına sahip olan Diaspora Türk topluluğu ve bu topluluğun Twitter hesabı incelenmiştir. Yapılan bu çalışma daha sonra yapılacak araştırmalara örnek teşkil edebilir. Kuşaklararası bellek aktarımında rol oynayan Diaspora Türk, Only Her Story ya da Nadir Tarihi Fotoğraflar gibi sosyal medya hesapları gelecek araştırmalarda daha detaylı bir biçimde incelenebilir. Yapılacak araştırmalar, kullanıcılarla ve fotoğrafları paylaşılan ailelerle derinlemesine görüşme yapılarak daha da derinleştirilebilir. Dijital arşiv oluşumunda etkili olan bu sosyal medya platformları, sanal etnografi ve benzeri farklı yöntemlerle analiz edilebilir.

## KAYNAKÇA

- Abadan Unat, N. (2017). *Bitmeyen Göç Konuk İşçilikten Ulus-Ötesi Yurttaşlığa*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Adıgüzel, Y. (2019). *Göç Sosyolojisi*, Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara.
- Akıncı Vural, Z. B. ve Bat, M. (2010). “Yeni Bir İletişim Ortamı Olarak Sosyal Medya: Ege Üniversitesi İletişim Fakültesine Yönelik Bir Araştırma”, *Journal of Yaşar University*, C: 5, No: 20, ss. 3348-3382.
- Akın, E. (2018). “Kültürel Bellek Aktarımında Sosyal Örgütlenme ve Kontrol Mekanizması İlişkisi: Musahiplik Kurumu Örneği”, *Alevilik-Bektaşılık Araştırmaları Dergisi*, No: 18, ss. 295-318.
- Aktaş, C. (2007). “Bir İletişim Aracı Olarak İnternet’in Topluma Etkileri”, Derleyen: G. Erol, *Medya Üzerine Çalışmalar*, Beta Basım, İstanbul.
- Arendt, H. (2018). *İnsanlık Durumu*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Arslan, H., Topal, A. ve Gürel Dönük, G. (2020). “Eleştirel Medya Okuryazarlığında Yeni Boyut: Sosyal Medya Okuryazarlığı”, Derleyen: A.E. Dingin, *Disiplinlerarası Yaklaşımla Sosyal Medya*, Literatürk Academia Yayınları, Konya.
- Assmann, J. (2018). *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Atik, A. ve Bilginer Erdoğan, Ş. (2014). “Toplumsal Bellek ve Medya”, *Atatürk İletişim Dergisi*, No: 6, ss. 1-16.
- Auge, M. (2019). *Unutma Biçimleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Aydemir, A. (2020). *Toplumsal Hareketler ve Sosyal Medya*, Kriter Yayınevi, İstanbul.
- Bajac, Q. (2005). *Karanlık Odanın Sırları Fotoğrafın İcadı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Barthes, R. (2016). *Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul.

- Baş, İ. (2019). “Eski Medeniyetlerden Bugüne Arşivin Önemi ve Günümüzde Arşivcilik Hizmeti Veren Türk Arşivleri”, *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C: 10, No: 1, ss. 76-95.
- Batchen, G. (2000). *Each Wild Idea Writing Photography History*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts.
- Batuman, B. (2019). *Kentin Suretleri Mekân ve Görsel Politika*, Dipnot Yayınları, Ankara.
- Becer, E. (2015). *İletişim ve Grafik Tasarım*, Dost Kitabevi, Ankara.
- Becker, H. S. (2006). “Fotoğraf ve ‘Sosyoloji’”, *Toplumbilim Dergisi Fotoğraf Özel Sayısı*, No: 19, ss. 45-67.
- Benjamin, W. (2012). *Son Bakışta Aşk*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, W. (2020). *Pasajlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Berger, J. ve Mohr, J. (2007). *Anlatmanın Başka Bir Biçimi*, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Berger, J. ve Mohr, J. (2018). *Yedinci Adam Avrupa’da Bir Göçmen İşçinin Hikâyesi*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Berger, J. (2018). *Görme Biçimleri*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Berntsen, D. ve Bhon, A. (2015). “Kültürel Yaşam Senaryoları ve Bireysel Yaşam Öyküleri”, Derleyen: P. Boyer ve J. V. Wertsch, *Zihinde ve Kültürde Bellek*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Bilgin, N. (2013). *Tarih ve Kolektif Bellek*, Bağlam Yayıncılık, Ankara.
- Binark, M. (2014). *Yeni Medya Çalışmalarında Araştırma Yöntem ve Teknikleri*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bostancı Ege, G. (2017). “Kurgu Çağında Gerçekliğin Manipülasyonu, Popüler Kültür ve “Photoshop””, *Sosyoloji Dergisi*, No: 36, ss. 117-129.
- Bourdieu, P. (1998). “The Cult of Unity and Cultivated Differences”, Derleyen: P. Bourdieu, *Photography A Middle-brow Art*, Polity Press, UK.
- Bourdieu, P. (2015). *Ayrım Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*, Heretik Yayınları, Ankara.

Boyatzis, R. E. (1998). *Transforming Qualitative Information: Thematic Analysis and Code Development*, SAGE Publications, USA.

Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği*, Metis Yayınları, İstanbul.

Braun, V. ve Clarke, V. (2006), “Using Thematic Analysis in Psychology”, *Qualitative Research in Psychology*, C: 2, No: 3, ss. 77-101.

Burnett, R. (2018). *İmgeler Nasıl Düşünür?*, Metis Yayınları, İstanbul.

Carroll, E. ve Romano, J. (2011). *Your Digital Afterlife: When Facebook, Flickr and Twitter Are Your Estate, What's Your Legacy?*, New Riders, Berkeley, CA.

Castells, M. (2001). *The Internet Galaxy Reflections on the Internet, Business, and Society*, Oxford University Press, New York.

Castells, M. (2008). *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür Ağ Toplumunun Yükselişi*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Castells, M. (2010). *The Information Age Economy, Society, and Culture Volume II The Power of Identity*, Blackwell Publishing, UK.

Cinelli, M., Morales, G. F., Galeazzi, A., Quattrociocchi, W. ve Starnini, M., (2021). “The Echo Chamber Effect on Social Media”, *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, C: 9, No: 118, ss. 1-8.

Clarke, G. (2017). *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

CNBC, Trump Support During Presidential Debates Bolstered by Social Media Bots, Research Claims, 2016, (Çevrimiçi) <https://www.cnbcm.com/2016/10/19/trump-support-during-presidential-debates-being-bolstered-by-social-media-bots-new-research-claims.html>, 26 Haziran 2021.

CNN Türk, *Instagram Gönderi Kaydetme Özelliği Geldi!*, 2016, (Çevrimiçi) <https://www.cnnturk.com/teknoloji/instagram-gonderi-kaydetme-ozelligi-geldi>, 24 Ocak 2021.

Connell, R. W. (2019). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Connerton, P. (2018). *Modernite Nasıl Unutturur*, Sel Yayıncılık, İstanbul.

Connerton, P. (2019). *Toplumlar Nasıl Anımsar?*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- Cramerotti, A. (2015). "The Hyperimage", Derleyen: M. Bejenaru ve C. Gheorghe, *Post-Photography*, Vector Journal, Romania.
- Croteau, D., Hoynes, W. ve Milan, S. (2012). *Media Society: Industries, Images and Audiences*, SAGE Publications, USA.
- Çiftçi, D. ve Agocuk, P. (2020). "Sosyal Medya Devrimleri ve Siyasal İletişim Alanı Olarak Sinema", Derleyen: A.E. Dingin, *Disiplinlerarası Yaklaşımla Sosyal Medya*, Literatürk Academia Yayınları, Konya.
- Çoban, B. (2014). "Sosyal Medya D/evrimi", Derleyen: Barış Çoban, *Sosyal Medya Devrimi*, Su Yayınevi, İstanbul.
- Dayı, H. (2006). "Türkiye'de Değişim Sürecinde Aile ve Düğün Fotoğrafları", *Toplumbilim Dergisi Fotoğraf Özel Sayısı*, No: 19, ss. 147-151.
- Değirmenci, K. (2016). *Fotoğrafın İmgeleri Temsil, Gerçeklik ve Dijital Çağda Fotoğraf*, Doğu Kitabevi, İstanbul.
- Demir Kocabıyık, F. A. (2009). "Değişen Dünyada Arşivlerin Farklı Amaç ve Uygulamalarına Bir Bakış: Geleceğin Arşivciliğine Öngörüler", Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Demir, S. (2012). "Kültürel Bellek, Gelenek ve Halk Bilimi Müzeleri", *Milli Folklor Dergisi*, C: 24, No: 95, ss. 184-193.
- Depeli, G. (2009). "Almanyalı Türklerde Evlilik Törenlerinin Dönüşümü Kültürel Bellek, Aidiyet ve Kimlik", Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi.
- Depeli, G. (2010). "Görsellik ve Kültürel Bellek İlişkisi Bir Göçmenin Evi", *Kültür ve İletişim Dergisi*, C: 13, No: 2, ss. 9-39.
- Derman, İ. (2010). *Fotoğraf ve Gerçeklik*, Hayalbaz Kitap, İstanbul.
- Diaspora Türk, <https://diasporaturk.org/etkinlikler>, 25 Nisan 2021.
- Diaspora Türk Twitter, [https://twitter.com/diaspora\\_turk](https://twitter.com/diaspora_turk), 20 Mayıs 2021.
- Dikbaş Torun, E. (2020). "Problemlili Sosyal Medya Kullanımı: Sosyal Karşılaştırma, Aşırılık ve Bağımlılık", Derleyen: A. E. Dingin, *Sosyal Medya Eleştirel Bakış*, Literatürk Academia Yayınları, Konya.

- Dinç, A. M. ve Dinçer, Z. (2019). “Yeni Medyada Temsili Anlamlandırma”, *Adnan Menderes Üniversitesi Dördüncü Kuvvet Uluslararası Hakemli Dergisi*, C: 2, No: 1, ss. 91-102.
- Dingin, A. E. (2020). “Sosyal Medyanın Örgütlenme Gücü”, Derleyen: A.E. Dingin, *Disiplinlerarası Yaklaşımla Sosyal Medya*, Literatürk Academia Yayınları, Konya.
- Dora, S. (2003). *Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji*, Babil Yayınları, İstanbul.
- Draaisma, D. (2018). *Unutmanın Kitabı Rüyalarımızı Neden Hemen Unuturuz, Anlarımız Neden Sürekli Değişir?*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Duman, G. (2019). *11. Peron Bir Yanı Memleket Bir Yanı Gurbet*, Vadi Yayınları, İstanbul.
- Duman, G., *Diaspora Türk Hakkında Derinlemesine Görüşme*, 19 Nisan 2021.
- Duve, T. (2019). “Zamanın Pozlanması ve Enstantane Çekim: Bir Paradoks Olarak Fotoğraf”, Derleyen: J. Elkins, *Fotoğraf Kuramı*, Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul.
- Eren, B. (2015). “Twitter ve Siyasal İletişim”, Derleyen: S. E. Karakulakoğlu ve Ö. Uğurlu, *İletişim Çalışmalarında Dijital Yaklaşımlar Twitter*, Heretik Basım Yayın, Ankara.
- Erkonan, Ş. (2014). “Aile Fotoğrafları: Aile Belleğinin Kurgulanmasında Fotoğrafın Rolünü Etnografik Yöntemle İncelemek”, *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, C: 1, No: 2, ss. 122-147.
- Erkonan, Ş. (2014), “Aile Fotoğrafları: Aile Belleğinin Oluşumunda Fotoğrafın Rolü Üzerine Etnografik Bir İnceleme”, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Erman, T. (1996). “Kentteki Göçmenin Bakış Açısından Kent/Köy Kimliği ‘Niçin Köylüyüz Hala?’”, *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, C: 51, No: 1, ss. 289-304.
- Estévez, S. M. (2009), “Is Nostalgia Becoming Digital? Ecuadorian Diaspora in the Age of Global Capitalism”, *Social Identities Journal for the Study of Race, Nation and Culture*, C: 3, No: 15, ss. 393-410.

Eyrek, A. (2020). *Ekran Bellek Kültür Endüstrisinde Bellek Yitimi*, Doruk Yayıncılık, İstanbul.

Facebook for Developers, *Creativity for All: Facebook's Spark AR Now Lets Anyone Build and Share Effects on Instagram*, 2019, (Çevrimiçi) <https://developers.facebook.com/blog/post/2019/08/13/spark-ar-publish-to-instagram/>, 24 Ocak 2021.

Freund, G. (2008). *Fotoğraf ve Toplum*, Sel Yayıncılık, İstanbul.

Fuchs, C. (2014). *Dijital Emek ve Karl Marx*, Nota Bene Yayınları, Ankara.

Fuchs, C. (2020). *Sosyal Medya Eleştirel Bir Giriş*, Nota Bene Yayınları, Ankara.

Gezici Yalçın, M. (2017). *Göç Psikolojisi Göçmen Gerçeğini Anlamlandırmaya Dönük Bir Sosyal Psikoloji Derlemesi*, Pharmakon Yayınevi, Ankara.

Goffman, E. (2018). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*, Metis Yayınları, İstanbul.

Gökalp, E. (2007). "Milliyetçilik: Kuramsal Bir Değerlendirme", *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C: 7, No: 1, ss. 279-298.

Göle, M. (2007). "Doğru Olmadığımı Biliyorum, ama Öyle Hatırlıyorum", *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi, Bellek: Öncesiz, Sonrasız*, No: 50, ss. 23-30.

Gürbilek, N. (2020). *İkinci Hayat: Kaçmak, Kovulmak, Dönmek Üzerine Denemeler*, Metis Yayınları, İstanbul.

Halbwachs, M. (2007). "Kolektif Bellek ve Zaman", *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi, Bellek: Öncesiz, Sonrasız*, No: 50, ss. 55-76.

Halbwachs, M. (2019). *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi*, Heretik Yayınları, Ankara.

Halbwachs, M. (2019). *Kolektif Bellek*, Pinhan Yayıncılık, İstanbul.

Hall, S. (2017). *Temsil Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*, Pinhan Yayıncılık, İstanbul.

Hirsch, J. (1981). *Family Photographs Content, Meaning and Effect*, Oxford University Press, USA.

Huyssen, A. (1999). *Alacakaranlık Anıları Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek*, Metis Yayınları, İstanbul.



Instagram Blog, *Introducing Face Filters & More on Instagram*, 2017, (Çevrimiçi) <https://about.instagram.com/blog/announcements/introducing-face-filters-and-more-on-instagram>, 24 Ocak 2021.

İlhan, M. E. (2018). *Kültürel Bellek Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Hatırlama*, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

Jamieson, L. (2013). “Digital Sociology Critical Perspectives”, Derleyen: Kate Orton-Johnson ve Nick Prior, *Personal Relationships, Intimacy and the Self in a Mediated and Global Digital Age*, St. Martin’s Press LLC, New York.

Kaplan, A. M. Ve Haenlein, M. (2016). “Dünyanın Bütün Kullanıcıları Birleşin! Sosyal Medyanın Zorlukları ve Sağladığı Fırsatlar”, Derleyen: H. Hülür ve C. Yaşın, *Yeni Medya Kullanıcının Yükselişi*, Ütopya Yayınevi, Ankara.

Karaarslan, F. (2019). *Toplumsal Hafıza*, Ketebe Yayınları, İstanbul.

Karaca, R. (2019). “From Analogue to Digital: Family Photography in Transition”, İstanbul Şehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Karaçelik, Y. (2019). *Görsel Kültür ve Fotoğrafın İzinde Instagram*, Nota Bene Yayınları, İstanbul.

Karadağ, Ç. (2016). *Fotoğrafın Yüzyılı*, Öteki Yayınevi, İstanbul.

Karadağ, Ç. (2016). *Kamera Bakışı*, Öteki Yayınevi, İstanbul.

Keyes, R. (2017). *Hakikat Sonrası Çağ: Günümüz Dünyasında Yalancılık ve Aldatma*, Tudem Yayın Grubu, İzmir.

Khun, A. (2007), “Photography and Cultural Memory: A Methodological Exploration”, *Visual Studies*, C: 3, No: 22, ss. 283-292.

Kılıç, B. (2020). “Sosyal Medya Platformlarında Ortaya Koyulan Dijital Emeğin Kullanıcıları Bir İşçiye Dönüştürme Potansiyeli: Facebook ve Youtube Örneği”, Derleyen: M. C. Sadakaoğlu, E. Arğın ve E. G. Erol, *Dijital Kültür ve Sosyal Medya Okumaları*, Hiperyayın, İstanbul.

Kılıç, L. (2019). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, Dost Kitabevi, Ankara.

Köse, H. ve Aydın, H. (2020). “Medyatik Popüler Kültürde Nostalji: Kültürel Doyum Üzerine Bir İnceleme”, *Folklor Edebiyat Dergisi*, C: 4, No: 26, ss. 757-779.

- Küçükbasmacı, G. (2016). “Kültürel Bellek ve Süreklilik: Kına Gecelerinden Mezuniyet Kınalarına”, *Milli Folklor Dergisi*, C: 28, No: 112, ss. 73-94.
- Langmann, S. ve Pick, D. (2018). *Photography as a Social Research Method*, Springer, Singapur.
- Lyon, D. (2006). *Günlük Hayatı Kontrol Etmek Gözetlenen Toplum*, Kalkedon Yayınları, İstanbul.
- Manovich, L. (1995). *The Paradoxes of Digital Photography, Photography After Photography Exhibition Catalog*, (Çevrimiçi) [http://manovich.net/content/04-projects/004-paradoxes-of-digital-photography/02\\_article\\_1994.pdf](http://manovich.net/content/04-projects/004-paradoxes-of-digital-photography/02_article_1994.pdf), 18 Ocak 2021.
- Manovich, L. (2002). *The Language of New Media*, MIT Press, Massachusetts ABD.
- Matara, B. (2013). “80’den Günümüze Türk Fotoğraf Sanatına Genel Bir Bakış”, Derleyen: C. Aydemir, *Fotoğraf Neyi Anlatır*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- McLuhan, M. (1994). *Understanding Media The Extensions of Man*, MIT Press, Massachusetts.
- Murtezaoğlu, S. (2012). “Kültürel Belleğin Ritüel Yoluyla Kuruluşu”, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, C: 5, No: 9, ss. 344-350.
- Murthy, D. (2013). *Twitter Social Communication in the Twitter Age*, Polity Press, Cambridge.
- Mülteci Hakları Komisyonu, <https://multecihaklari.org/?p=629>, 22 Ekim 2020.
- Nora, P. (2006). *Hafıza Mekânları*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Oğuzhan Börekçi, Ü. A. (2020). “Tarih Bilimci ve Kültürel Bellek İnşası Bağlamında Bir Analiz: Fatih İstanbul Kapılarında”, Derleyen: Ü. A. Oğuzhan Börekçi, F. Erdemir Göze ve G. Işık, *Geçmişten Günümüze Toplumsal Hafıza Anlatı Türleri ve Ritüeller Üzerinden Analizler*, Gazi kitabevi, Ankara.
- Olick, J. K. (2014). “Kolektif Bellek: İki Farklı Kültür”, *Moment Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, C: 1, No: 2, ss. 175-211.
- Ong, W. J. (2018). *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözüün Teknolojileşmesi*, Metis Yayınları, İstanbul.
- O’Reilly, T. ve Milstein, S. (2009). *The Twitter Book*, O’Reilly Media Inc, CA Amerika.

- Özdamar Akarçay, G. (2015). “Glokalleşme Bağlamında Vernakular Fotoğraf: Aile Albümleri”, *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, No: 24, ss. 87-96.
- Özdamar Akarçay, G. (2021). Hakikat Sonrası Bir Çağda Fotoğrafın Dönüşümü. *AART Uluslararası Anadolu Sanat Sempozyumu*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, ss. 530-539.
- Özdemir Şahin, L. (2020). “Archives in the Dijital Age: The Readiness of the Turkish Generation Z for the Challenge”, *Arşiv Dünyası Dergisi*, C: 1, No: 7, ss. 1-14.
- Özyakışır, D. (2013). *Göç Kuram ve Bölgesel Bir Uygulama*, Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara.
- Pennebaker, J. W. ve Gonzales, A. L. (2015). “Tarih Yazmak: Kolektif Belleğin Altında Yatan Sosyal ve Psikolojik Süreçler”, Derleyen: P. Boyer ve J. V. Wertsch, *Zihinde ve Kültürde Bellek*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Polat, H. (2018). “Geleneksel Medyada Temsil Sorunu: Alternatif Bir Mecra Olarak Yeni Medya”, *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, C: 38, No: 38, ss. 45-60.
- Price, M. (2014). *Fotoğraf Çerçevdeki Gizem*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Randall, W. L. (2014). *Bizi Biz Yapan Hikâyeler Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Rheingold, H. (1993). *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*, (Çevrimiçi) <http://www.rheingold.com/vc/book/1.html>, 23 Ocak 2021.
- Ricoeur, P. (2017). *Hafıza, Tarih, Unutuş*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Ritchin, F. (2012). *Fotoğraftan Sonra*, Espas Sanat Kuramı Yayınları, İstanbul.
- Rogers, M. E. (1986). “Communication Technology: The New Media in Society”, Free Press, New York, Aktaran: N. Törenli (2014), *Yeni Medya, Yeni İletişim Ortamı*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Rose, G. (2010). *Doing Family Photography The Domestic, The Public and The Politics of Sentiment*, Ashgate Publishing Limited, England.
- Ruby, J. (1999). *Secure the Shadow: Death and Photography in America*, MIT Press, USA.

- Sancar, M. (2016). *Geçmişle Hesaplaşma Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Sarlo, B. (2012). *Geçmiş Zaman Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Saybaşıllı, N. (2006). “Fotoğraftaki ‘Hayalet’”, *Toplumbilim Dergisi Fotoğraf Özel Sayısı*, No: 19, ss. 35-38.
- Schacter, D. L., Gutchess, A. H. ve Kensinger, E. A. (2015). “Belleğin Özgüllüğü: Bireysel ve Kolektif Hatırlamanın Etkileri”, Derleyen: P. Boyer ve J. V. Wertsch, *Zihinde ve Kültürde Bellek*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Schudson, M. (2007). “Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri”, *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi, Bellek: Öncesiz, Sonrasız*, No: 50, ss. 179-199.
- Selim, S. ve Üçdoğruk, Ş. (2005). “Türkiye’de Doğurganlık: Kalite-Miktar Yaklaşımı”, *Nüfusbilim Dergisi*, No: 27, ss. 49-66.
- Sennett, R., (2018). *Karakter Aşınması Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Sever, M. (2008). “Toplumsal Bellek ve Geleneksel Eylem Bağlamında Bir Sözel Tarih Metninin Değerlendirilmesi”, *Milli Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, C: 20, No: 77, ss. 61-68.
- Sontag, S. (2004). *Başkalarının Acısına Bakmak*, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Sontag, S. (2011). *Fotoğraf Üzerine*, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Sasiprapha, C. (2010), “Migration and Livelihood Strategies in Thailand: A Case of Mae Sai Non-Citizen Resident”, *4th Asian Rural Sociology Association (ARSA) International Conference*, No: 2, ss. 148-155.
- Şahin Kaya, Ş. (2011). “Televizyon, Tarih ve Toplumsal Bellek”, *Sosyoloji Dergisi*, No: 25, ss. 103-123.
- Şendeniz, Ö. (2015). “Bakmak, Biriktirmek, Paylaşmak: Fotoğraf, Bellek ve Sosyal Medya İlişkisi”, *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, C: 5, No: 2, ss. 21-31.
- Tagg, J. (1988). *The Burden of Representation Essays on Photographies and Histories*, Palgrave Macmillan, Hampshire.

Tanpınar, A. H. (1970). *Yaşadığım Gibi*, Türkiye Kültür Endüstrisi Yayınları, İstanbul.

Tech Crunch, *Instagram Launches IGTV App for Creators, 1-hour Video Uploads*, 2018, (Çevrimiçi) <https://techcrunch.com/2018/06/20/igtv/>, 24 Ocak 2021.

Tech Crunch, *Instagram Reels Launches Globally in Over 50 Countries, Including US*, 2020, (Çevrimiçi) <https://techcrunch.com/2020/08/05/instagram-reels-launches-globally-in-over-50-countries-including-u-s/>, 24 Ocak 2021.

Tiryaki, S. (2015). *Sosyal Medya ve Facebook Bağımlılığı*, Literatürk Academia, Konya.

Tokdil, E. (2018). “Yeni Medya, Temel Bileşenleri ve Sanatın Değişen Estetik Dili”, *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, No: 47, ss. 167-190.

Toksoy, N. G. (2019). “Fotoğraf Aslında Neyin Belgesi? Fotoğrafın Toplumsallığı ve Medya ve Gerçeklik Tartışmalarında Değişmeyen Rolü”, *Akdeniz İnsani Bilimler Dergisi*, C: 2, No: 9, ss. 491-505.

Topçuoğlu, N. (2010). *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Törenli, N. (2005). *Yeni Medya, Yeni İletişim Ortamı*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

Tuncer, S. (2017). “Fotoğrafın Gör Dediği: Aile Fotoğrafları Üzerine Bir Analiz Denemesi”, *Fe Dergi*, C: 9, No: 1, ss. 1-11.

Tunçel, A. (2017). “Tarihi Yazmak: Unutturmak ya da Unutturmamak”, Derleyen: T. Erman ve S. Özaloğlu, *Bir Varmış Bir Yokmuş Toplumsal Bellek, Mekân ve Kimlik Üzerine Araştırmalar* içinde, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Tunç, H. (2006). “Toplumsal Belleğin Görsel Taşıyıcısı Olarak Fotoğraf Sanatı”, *Toplumbilim Dergisi Fotoğraf Özel Sayısı*, No: 19, ss. 25-30.

Tutgun Ünal, A. (2020). *Sosyal Medya Etkileri-Bağımlılığı-Ölçülmesi*, Der Yayınları, İstanbul.

Türk Dil Kurumu, <https://sozluk.gov.tr/>, 8 Eylül 2020.

Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı, *Milyonlarca Tarihi Belge İnternet Üzerinden Erişime Açıldı*, 2021, (Çevrimiçi) <https://www.devletarsivleri.gov.tr/Sayfalar/Haberler/Haber.aspx?ID=6205>, 7 Şubat 2021.

Türkiye Kültür Portalı, *Sekiz Köşeli Şapka-Elazığ*, 2021, (Çevrimiçi) <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/elazig/kulturatlasi/8-kose-sapka>, 7 Mayıs 2021.

Türkoğlu, N. (2000). *Görü-yorum: Gündelik Yaşamda İmgelerin Gücü*, Der Yayınları, İstanbul.

Twitter Blog, *Introducing Birdwatch, a Community-Based Approach to Misinformation*, 2021, (Çevrimiçi) [https://blog.twitter.com/en\\_us/topics/product/2021/introducing-birdwatch-a-community-based-approach-to-misinformation.html](https://blog.twitter.com/en_us/topics/product/2021/introducing-birdwatch-a-community-based-approach-to-misinformation.html), 1 Şubat 2021.

Twitter Blog, *Permanent suspension of @realDonaldTrump*, 2021, (Çevrimiçi) [https://blog.twitter.com/en\\_us/topics/company/2020/suspension.html#](https://blog.twitter.com/en_us/topics/company/2020/suspension.html#), 31 Ocak 2021.

Twitter, *The Twitter Rules*, (Çevrimiçi) <https://help.twitter.com/en/rules-and-policies/twitter-rules>, 30 Ocak 2021.

Uluslararası Arşiv Konseyi (ICA), *What are Archives?*, (Çevrimiçi) <https://www.ica.org/en/what-archive>, 4 Şubat 2021.

Vaismoradi, M. ve Turunen, H. (2013), “Content Analysis and Thematic Analysis: Implications for Conducting a Qualitative Descriptive Study”, *Nursing and Health Sciences*, No: 15, ss. 398-405.

Vassaf, G. (2010). *Daha Sesimizi Duyurmadık Avrupa’da Türk İşçi Çocukları*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Vikipedi, *Facebook*, (Çevrimiçi) <https://tr.wikipedia.org/wiki/Facebook>, 18 Kasım 2020.

Vikipedi, *Instagram*, (Çevrimiçi) <https://tr.wikipedia.org/wiki/Instagram>, 16 Kasım 2020.

Vikipedi, *Twitter*, (Çevrimiçi) <https://tr.wikipedia.org/wiki/Twitter>, 22 Kasım 2020.

Yavuz, O. (2018). “Pürüzsüz Yüzeyler: Köken Temsiliyeti Olarak Vesikalık Fotoğrafın Söylemi”, *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, C: 8, No: 2, ss. 406-421.

Yeşilyurt, Y. (2015). “Twitter’da Sözlü, Yazılı ve Görsel Kültürün İzleri”, Derleyen: S. E. Karakulakoğlu ve Ö. Uğurlu, *İletişim Çalışmalarında Dijital Yaklaşımlar Twitter*, Heretik Basım Yayın, Ankara.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Seçkin Yayıncılık, Ankara.

Yılmaz Kaplan, A. D. (2019). “Diasporada Kimlik İnşası ve Aidiyet Sorunsalı: Kavramsal Analiz”, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Zeybekoğlu, Ö. (2013). “Günümüzde Erkeklerin Gözünden Babalık ve Aile”, *Akdeniz İnsani Bilimler Dergisi*, C: 2, No: 3, ss. 297-328.

Zırh, B. C. (2015). “Cansız Hayaller Gayri-Resmi Tarihimizin Şeyleşmiş İmajları”, *Kebikeç İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi*, No: 40, ss. 211-230.

Zuev, D. ve Bratchford, G. (2020). *Visual Sociology Practices and Politics in Contested Spaces*, Palgrave Macmillan/Springer, İsviçre.

Wiesner-Hanks, M. E. (2020). *Tarihte Toplumsal Cinsiyet*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Whalen, C. (2009). “Interpreting Vernacular Photography: Finding ‘Me’ – a Case Study”, Derleyen: R. Howells ve R. W. Matson, *Using Visual*, McGraw-Hill Education, UK.

Wikipedia, *Timeline of Instagram*, (Çevrimiçi) [https://en.wikipedia.org/wiki/Timeline\\_of\\_Instagram](https://en.wikipedia.org/wiki/Timeline_of_Instagram), 16 Kasım 2020.

Winter, J. (2015). “Tarihçiler ve Bellek Mekânları”, Derleyen: P. Boyer ve J. V. Wertsch, *Zihinde ve Kültürde Bellek*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Wolbert, B. (2001), “The Visual Production of Locality: Turkish Family Pictures, Migration and the Creation of Virtual Neighborhoods”, *Visual Anthropology Review*, C: 17, No: 1, ss. 21-35.

## GÖRSEL KAYNAKÇASI

Diaspora Türk, [https://twitter.com/diaspora\\_turk](https://twitter.com/diaspora_turk), 18 Aralık 2020.

Diaspora Türk, (Çevrimiçi) [https://twitter.com/diaspora\\_turk/status/1304745220186271744](https://twitter.com/diaspora_turk/status/1304745220186271744), 8 Ekim 2020.

DataReportal, *Digital 2020: October Global Statshot*, 2020, (Çevrimiçi) <https://datareportal.com/reports/digital-2020-october-global-statshot>, 16 Kasım 2020.

Karşı Sanat, *Yeryüzünün Sınırları*, 2016, (Çevrimiçi) <http://www.e-skop.com/duyuru/yeryuzunun-sinirlari-karsi-sanatta/461>, 08 Ekim 2020.

Korona Günlerinde Fotoğraf, <https://www.koronagunlerindefotograf.com/>, 1 Şubat 2021.

Kültür Envanteri, Eskişehir Ziraat Bankası Binası, 20. yy., (Çevrimiçi) <https://kulturenvanteri.com/yer/ziraat-bankasi-binasi-eskisehir/#16/39.771023/30.519398>, 20 Mayıs 2021.

Museum of Modern Art Archive, Unknown Photographer, 1900, (Çevrimiçi) [https://www.moma.org/collection/works/98145?sov\\_referrer=art\\_term&art\\_term\\_id=181](https://www.moma.org/collection/works/98145?sov_referrer=art_term&art_term_id=181), 19 Eylül 2020.

Nadir Tarihi Fotoğraflar, [https://twitter.com/nadir\\_fotograf](https://twitter.com/nadir_fotograf), 18 Aralık 2020.

Only Her Story, <https://www.instagram.com/onlyherstory/>, 1 Şubat 2021.

Pinterest, Post Mortem (Ölü Fotoğrafçılığı), ty, (Çevrimiçi) <https://tr.pinterest.com/pin/357614026641500846/>, 15 Ekim 2020.

Pinterest, Times Square, 1950-2015, (Çevrimiçi) <https://www.pinterest.com.mx/pin/468163323742378529/>, 17 Eylül 2020.

Şahin, İ., “Hafızalardan Silinmiyor”, *Milliyet Gazetesi*, 29.10.2019.

Time 100 Photos, <http://100photos.time.com/>, 6 Aralık 2020.

The Metropolitan Museum of Art, *Wrack*, 1839, (Çevrimiçi) <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/282756>, 6 Aralık 2020.

Türkiye Sanal Fotoğraf Müzesi, İlk Fotoğraflar, 1826, (Çevrimiçi) <http://tsfm.org/tarih-ilk-fotograflar.html>, 6 Aralık 2020.



Wikipedia, *The Vulture and the Little Girl*, (Çevrimiçi)  
[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_vulture\\_and\\_the\\_little\\_girl](https://en.wikipedia.org/wiki/The_vulture_and_the_little_girl), 5 Aralık 2020.

Yurtdışı Türkler ve Akraba Topluluklar Başkanlığı, *Sandıktaki Fotoğraflar Unutulmayan Göç Hatıraları Sergisi Açıldı*, 2020, (Çevrimiçi)  
<https://www.ytb.gov.tr/haberler/sandiktaki-fotograflar-unutulmayan-goc-hatiralari-sergisi-acildi>, 17 Ocak 2021.

## **EKLER**

### **Ek 1: Derinlemesine Görüşme Soruları**

#### **DERİNLEMESİNE GÖRÜŞME SORULARI**

#### **Diaspora Türk Topluluğunun Kurucusu – Gökhan Duman**

**19 Nisan 2021 15.00**

1. Nasıl başladı bu hikâye? Diaspora Türk'ün kurulma hikâyesini anlatabilir misiniz? (Kaç yılında kuruldu?)
2. Diaspora Türk'ün kurucusunun siz olduğunu biliyoruz fakat birlikte çalıştığınız bir ekip var mı? (Evet ise) Bu ekip nasıl bir araya geldi?
3. Siz de göçmen bir aileden mi geliyorsunuz? (Evet ise) Kendi göçmenlik hikâyeniz nedir?
4. Paylaştığınız fotoğraflara ve hikâyelere erişim süreci nasıl ilerliyor? Fotoğraflarını ve hikâyelerini topladığınız kişilerle birebir görüşme şansınız oluyor mu?
5. Bu fotoğrafları paylaşma amacınız nedir? Geleceğe yönelik veya göçmen ailelere nasıl bir katkı sağlayacağınızı/sağladığınızı düşünüyorsunuz?
6. Sosyal medyada yaptığınız paylaşımlar sonrasında bu hikâye ve fotoğraflardan neler yapıyorsunuz? Sergi, kitap, atölye gibi. Bunları yaparken ailelerden izin alıyor musunuz?
7. Siz sosyal medyada göçmenlere dair fotoğraf ve hikâyeleri paylaştıktan sonra, bu hikâye ve fotoğraflardan etkilenip size kendi hikâyesini anlatan, fotoğraflarını gönderen kişiler oluyor mu? (Evet ise) Örnek verebilir misiniz?
8. Fotoğraf ve hikâyeleri sosyal medyada paylaşmak dijital bir arşiv yaratır mı? (Evet ise) Nasıl?
9. Twitter hesabınızda aile ve göç fotoğrafları dışında paylaştığınız diğer içerikler neler?
10. Diaspora Türk aracılığıyla birbirine kavuşan aileler oldu mu? Yani Diaspora Türk gerçek yaşamda da karşılık buluyor mu?
11. Sizi şimdiye kadar eriştiğiniz aile fotoğrafları ve hikâyelerinden en çok etkileyeni hangisiydi? Sizi etkilemesinin sebebi nedir?

12. Anavatanında hayatını sürdüren bir ailenin fotoğrafları ile göçmen bir ailenin fotoğrafları arasındaki farklar size göre nelerdir?

13. Şimdiye kadar topladığımız fotoğraf ve hikâyeler doğrultusunda sizce göçmen ailelerde ortak olan özellikler nelerdir?

14. Hikâyesi ile veya hikâyesi olmadan paylaştığımız fotoğraflara ilişkin tepki ve yorumları nasıl değerlendirirsiniz?

15. Sosyal medyada Instagram ve Twitter mecralarında paylaşımlar yapıyorsunuz. Hangi mecra size olan ilgi daha yoğun oluyor? Sizce bunun sebebi nedir?

16. Bu iki mecranın takipçilerini ve yorum atan kullanıcılarını nasıl değerlendirirsiniz?

17. Tezimde incelemek üzere seçtiğim birkaç gönderiye ve bu gönderideki fotoğraflara ve hikâyelere birlikte bakalım isterim. Diaspora Türk'ün kurucusu ve göç ile ilgilenen biri olarak sizin bu fotoğraflar ve hikâyeleri hakkındaki görüşleriniz nelerdir?

a. Birinci fotoğraf

- Anlatılan hikâye fotoğraftaki aileye/kişilere mi ait?
- Aileye nasıl ulaştınız?
- Fotoğraf ve hikâyeye nasıl ulaştınız?
- Fotoğraf hakkında neler söyleyebilirsiniz?

b. İkinci fotoğraf

- Anlatılan hikâye fotoğraftaki aileye/kişilere mi ait?
- Aileye nasıl ulaştınız?
- Fotoğraf ve hikâyeye nasıl ulaştınız?
- Fotoğraf hakkında neler söyleyebilirsiniz?

c. Üçüncü fotoğraf

- Anlatılan hikâye fotoğraftaki aileye/kişilere mi ait?
- Aileye nasıl ulaştınız?
- Fotoğraf ve hikâyeye nasıl ulaştınız?
- Fotoğraf hakkında neler söyleyebilirsiniz?

d. Dördüncü fotoğraf

- Anlatılan hikâye fotoğraftaki aileye/kişilere mi ait?
- Aileye nasıl ulaştınız?
- Fotoğraf ve hikâyeye nasıl ulaştınız?

- Fotoğraf hakkında neler söyleyebilirsiniz?

**e. Beşinci fotoğraf**

- Anlatılan hikâye fotoğraftaki aileye/kişilere mi ait?
- Aileye nasıl ulaştınız?
- Fotoğraf ve hikâyeye nasıl ulaştınız?
- Fotoğraf hakkında neler söyleyebilirsiniz?

**f. Altıncı fotoğraf**

- Anlatılan hikâye fotoğraftaki aileye/kişilere mi ait?
- Aileye nasıl ulaştınız?
- Fotoğraf ve hikâyeye nasıl ulaştınız?
- Fotoğraf hakkında neler söyleyebilirsiniz?

**g. Yedinci fotoğraf**

- Anlatılan hikâye fotoğraftaki aileye/kişilere mi ait?
- Aileye nasıl ulaştınız?
- Fotoğraf ve hikâyeye nasıl ulaştınız?
- Fotoğraf hakkında neler söyleyebilirsiniz?

**h. Sekizinci fotoğraf**

- Anlatılan hikâye fotoğraftaki aileye/kişilere mi ait?
- Aileye nasıl ulaştınız?
- Fotoğraf ve hikâyeye nasıl ulaştınız?
- Fotoğraf hakkında neler söyleyebilirsiniz?

**i. Dokuzuncu fotoğraf**

- Anlatılan hikâye fotoğraftaki aileye/kişilere mi ait?
- Aileye nasıl ulaştınız?
- Fotoğraf ve hikâyeye nasıl ulaştınız?
- Fotoğraf hakkında neler söyleyebilirsiniz?

**j. Onuncu fotoğraf**

- Anlatılan hikâye fotoğraftaki aileye/kişilere mi ait?
- Aileye nasıl ulaştınız?
- Fotoğraf ve hikâyeye nasıl ulaştınız?
- Fotoğraf hakkında neler söyleyebilirsiniz?

## Ek 2: Araştırma Gönüllü Katılım Formu

### ARAŞTIRMA GÖNÜLLÜ KATILIM FORMU

Bu çalışma, "Fotoğraf ve Bellek İlişkisi: Görsel Temsillerin Yeniden Üretimi" başlıklı bir tez çalışması olup; yeni medyanın göçmen aile fotoğraflarındaki temsil göstergelerinin aktarımındaki etkisinin ortaya konulması amaçlanmıştır. Sosyal medyada yeniden paylaşılan bu fotoğrafların toplumsal belleğe olan katkıları ve bu paylaşımınla birlikte oluşan yeni fotoğrafik temsiller incelenecektir. Araştırmanın örneklem grubunu Diaspora Türk Twitter hesabı oluşturmaktadır. Bu doğrultuda Diaspora Türk ve paylaşımları hakkında bilgi alınacaktır. Bu tez çalışması Doç. Dr. Gülbin Özdamar Akarçay'ın danışmanlığında Arş. Gör. Serenay Anık Gök tarafından yürütülmektedir.

- Bu çalışmaya katılımınız gönüllülük esasına dayanmaktadır.
- Çalışmanın amacı doğrultusunda görüşme yapılarak sizden veriler toplanacaktır.
- Araştırma kapsamında kullanılan veriler, sadece bilimsel amaçlar doğrultusunda kullanılacak, araştırmanın amacı dışında kullanılmayacak ve gerekmesi halinde, sizin (yazılı) izniniz olmadan başkalarıyla paylaşılmayacaktır.
- İstemeniz halinde sizden toplanan verileri inceleme hakkınız bulunmaktadır.
- Veri toplama sürecinde size rahatsızlık verebilecek herhangi bir soru/talep olmayacaktır. Yine de katılımınız sırasında herhangi bir sebepten rahatsızlık hissederseniz çalışmadan istediğiniz zaman ayrılabilirsiniz. Çalışmadan ayrılmanız durumunda sizden toplanan veriler çalışmadan çıkarılarak imha edilecektir.

Gönüllü katılım formunu okumak ve değerlendirmek üzere ayırdığınız zaman için teşekkür ederim. Çalışma hakkındaki sorularınızı Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü öğretim üyesi Doç. Dr. Gülbin Özdamar Akarçay'a iletebilirsiniz.

Danışman Adı ve Soyadı: Doç. Dr. Gülbin Özdamar Akarçay  
Araştırmacı Adı ve Soyadı: Arş. Gör. Serenay Anık Gök  
Adres: ESOĞÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi  
Görsel İletişim Tasarımı Bölümü  
Bademlik Yerleşkesi Haktanır Sok.  
26030 Odunpazarı/ESKİŞEHİR  
İş Tel: +90 (222) 230 3972 – 4348  
Cep Tel: +90 (532) 280 0789 / +90 (507) 547 9407

**Bu çalışmaya tamamen kendi rızamla, istediğim takdirde çalışmadan ayrılabileceğimi bilerek verdiğim bilgi ve görsellerin bilimsel amaçlarla kullanılmasını kabul ediyorum.**

(Lütfen bu formu doldurup imzaladıktan sonra araştırmacıya veriniz.)

Katılımcı Adı ve Soyadı: GÖKHAN DUMAN

İmza:

Tarih:

19 NİSAN 2021

