

MURAT GÜLSOY'UN TANRI BENİ GÖRÜYOR MU? ADLI KİTABINDA FOTOĞRAF-ÖYKÜ İLİŞKİSİ

 Saniye KÖKER^a

Özet

Var olanı kayıt altına alan fotoğraf, sözcüklerle anlatılamayana göstergeler yoluyla ortaya koyar. Görmenin konuşmadan önce geldiğini ileri süren görüşe göre insanın düşünceleri, inançları nesnelere, olaylara bakışını etkiler. Sözcüklerden önce gelen ve sözcüklerle anlatılamayana ifade eden görme eylemi ile seçme ve ayıklama işi yapılır. Görsel bir ürün olan fotoğraflarda bu seçme ve ayıklama işi fotoğrafik görme ile gerçekleştirilir. Fotoğrafik görmede, görüntünün içeriğini oluşturan unsurlar diğer görüntüler içinden ayıklanarak düşünsel ve estetik bir sunum sağlanmakta, bütünün içinden seçilen parçalar öne çıkarılarak yorumlanabilmektedir. Bu yorumlama işinde öykülerin fotoğraflara tercüman olduğunu söylemek mümkündür. Başka bir ifadeyle öyküler, fotoğraflarda anlatılamayanın sözcükler yoluyla dile getirilmiş halidir.

Bu çalışmada Murat Gülsoy'un *Tanrı Beni Görüyor Mu?* adlı kitabında yer alan dört farklı fotoğraf ve onlara bakılarak yazılan dört farklı öykü, fotoğraf-öykü birlikteliği üzerinden yorumlanacaktır. Fotoğraflardan ilhamla kaleme alınan öyküler, fotoğraflardaki kurgu, görüntü, imge, çağrışım açısından benzerlikler yoluyla incelenecek, böylece fotoğraflardaki görüntünün öyküleri ne denli etkilediği ortaya konmaya çalışılacaktır

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Resim, Öykü, Kurgu, Gerçeklik.



THE RELATIONSHIP BETWEEN PHOTOGRAPHY AND STORY IN MURAT GÜLSOY'S BOOK CALLED *TANRI BENİ GÖRÜYOR MU?*

Abstract

The photograph that records what exists reveals through indications what cannot be described in words. According to the view, which asserts that seeing precedes speech, man's thoughts, beliefs affect his view of objects and events. Selection and sorting is done by the act of seeing, which precedes words and expresses what cannot be described in words. In photographs, which are a visual product this selection and sorting work is carried out by photographic vision. In photographic vision, the elements that make up the content of the image are extracted from other images and an intellectual and aesthetic presentation is provided and the selected parts from the whole can be emphasized and interpreted. In this work of interpretation, it is possible to say that stories are translators to photographs. In other words, stories are the expression of words that cannot be told in photographs.

^a Dr. Öğr. Üyesi, Kayseri Üniversitesi, Develi Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, kokersan@outlook.com

Makale Geliş Tarihi: 10.08.2022, Makale Kabul Tarihi: 23.11.2022

In this study four different photographs in Murat Gülsoy's *Tanrı Beni Görüyor Mu?* book and four different stories written by looking at them will be interpreted through the combination of photography and story. Stories inspired by photographs will be examined through similarities in terms of fiction, view, image and association in photographs, thus trying to reveal how much the image in photographs affects the stories

Keywords: Photography, Painting, Story, Fiction, Reality.



Giriş

Fotoğrafın bir sanat olup olmadığı daima tartışma konusu olmuştur. Bu tartışma genel olarak iki farklı görüşten kaynaklanmıştır. Bunlardan birincisi fotoğrafın işlevsel, diğeri ise sanatsal olduğunu ileri sürmektedir. İşlevsel açıdan fotoğraf, dış gerçekliği yeniden üretebilme gücüne sahip olduğu için belgesel niteliği taşımaktadır. Bu özellik sayesinde fotoğraf, toplumlar tarafından en güvenilir, en tarafsız çoğaltma biçimi olarak kabul edilmiştir (Freund, 2008). Fotoğrafın işlevsel niteliği onu daha çok bilim, teknik gibi nesnel gerçekliğe dayalı rasyonel düşünme biçimlerine yaklaştırmıştır. Bu durumda makineler ile kayıt altına alınan görüntülerin gerçekliği doğrudan yansıttığına ilişkin bir inançtan söz etmek mümkündür. Gerçekliğin birebir yansıtılması ise fotoğrafların taraf tutmadığını ve olanı olduğu gibi kaydettiğini gösterir. Nitekim fotoğraf makinelerinin icadından önce gerçeğin yansıtılmasında kullanılan resmin, insan elinden çıktığı için gerçeği tam olarak yansıtamadığı düşünülmüştür. İnsanın yapmış olduğu resimlere nazaran fotoğraf, doğayı algılayış sürecinde insani etkenleri en asgari düzeye indirmiş, yorum yapmaksızın objektifliğin sınırları içinde taşınabilen, alınıp satılabilen gerçeklik üretmiştir. Bu anlayış sonucunda örneğin bir ağacın fotoğrafı, ağacın kendisinden daha gerçek kabul edilmiştir. Çünkü fotoğrafın o andaki görüntüsü artık zihinlere yerleşmiş bir görüntüdür ve bu görüntü daima fotoğrafın çekildiği o an ile örtüşmektedir. Fotoğrafı çekilen ağaç yok olup gitse bile bunu bilmeyen biri, elindeki fotoğrafa bakarak gerçek ağacın elinde tuttuğu ağaç olduğuna inanacaktır (Oskay, 2014).

Fotoğrafın, her ne kadar gerçeği olduğu gibi yansıtırsa da sahte bir nesnelliğe sahip olduğunu belirten Freund'a göre "tarafsız olduğu sanılan mercek, gerçekliği sayısız değişikliğe uğratma yeteneğine sahiptir çünkü görüntünün özellikleri, her seferinde, fotoğrafı çeken kişinin görme biçimi ve ortaklarının istekleri tarafından belirlenir." (Freund, 2008, s. 9). Böylelikle fotoğrafın gerçekliği, onu gören kişinin duygularına ve bakış açısına göre değiştirilerek yeniden şekillendirilmektedir. Bu durumda, duyguların dışavurumunu ifade eden bir araç olarak fotoğrafın sanatsal niteliği öne çıkmıştır. Sanatsal yönü ağır basan fotoğraflarda gerçeğin birebir yansımından ziyade bu gerçeğin görülemeyen, anlaşılamayan, algılanamayan yanlarına dikkat çekilir; olağanın dışında farklı bir şeyler söylenmeye çalışılır. Böylece günlük yaşam pratikleri içinde gerçeği gizleyen bütün örtüler kaldırılarak gerçeğin bizatihi kendisiyle baş başa kalmak mümkün olmaktadır (Göksungur, 2006). Nesnel gerçekliği yansıtmak yönünden işlevsel fotoğraftan ayrılan sanatsal fotoğraf, sadece görüntüye odaklanmakla kalmaz, görüntüyü kaydeden kişinin bakışını, ruhunu, estetiğini, eğilimlerini de yansıtır.

Türk edebiyatında fotoğrafın bir sanat malzemesi olarak kullanımından çok daha önce resim sanatına yer verildiği görülür. Ancak İslam inancında insan suretini tasvir eden resimlere cevaz verilmediğinden bu alandaki boşluk öncelikle, klasik şiirimizdeki mesnevi gibi tahkiyeye dayalı

anlatımlarla doldurulmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla edebiyat eserlerini resmetmede öncelikli tür olarak şiir düşünölmüş, böylelikle şairin ruh halini yansıtan şiir ile resim arasında bir iş birliği kurulmuştur (Özgöl, 1997). Günümüz modern çağında ise resmin yerini artık fotoğraflar almış, şiirin resim ile kurduğı ilişkiyi fotoğraflar devam ettirmiştir. Bu ilişkinin sadece Türk şiirine has bir şiir-fotoğraf beraberliğı doğurduğuna dikkat çeken Özgöl, bunu şu satırlarla dile getirir: “Şairler -hatta şiir karalayanlar- dostlarına yolladıkları/verdikleri fotoğraflarının ‘zahr (arka)’ına veya üstüne bir mısra, beyit ya da kıt’a yazıverirler. Bu mısralar şair-fotoğraf-alıcı üçgeninin imkânları dâhilinde oluşturulur. Şairin duyguları, fotoğraftaki görüntüsü ve alıcıya karşı olan tavrı mısraların içeriğini belirler. Öyleyse buna da şiir>fotoğraf diyelim.” (Özgöl, 1997, s. 12). Fotoğraftaki görüntü, fotoğrafı yollayanın duygularını etkileyerek yazılacak mısraların da içeriğini oluşturmuş olur.

Günümüzde fotoğraflardan esinlenerek yazılan metinlerin, şiir-fotoğraf arasındaki ilişkinin gelişerek devam eden bir süreğı olduğu söylenebilir. Bu çalışmada inceleme konusu yapılan öykülerin başına konmuş fotoğraflar da böylesi bir anlayışın yansımasıdır. Öykü anlatıcısı, gördüğü fotoğrafların kendisinde uyandırdığı izlenimleri sözcüklere dökmüştür. Metinde anlatılanlar fotoğrafın bizzat kendisi değildir başka bir deyişle metinler fotoğrafları anlatmaz. Anlatıcı, fotoğraftaki görüntüyü imgesel bir dille aktarır. Öykü kişisi içinden geçenleri dile dökerken sadece sözcüklerin gücünden ilham almamış, aynı zamanda fotoğraflar yoluyla görselin gücünden de yararlanmışır.

Bugünün dünyasında yaşanan teknolojik gelişmeler, bilimsel buluşlar, deneysel çalışmalar pek çok disiplinde olduğu gibi fotoğrafı da etkisi altına almıştır. Fotoğrafın gerçeğı olduğu gibi yansıtma özelliğı günümüz sanatında, yeni bir gerçeklik alanı tesis etmek suretiyle ortaya konmaktadır. Artık tarafsız ve yorumsuz fotoğraf gerçekliğı, sanatçının yorum gücü ve hayal zenginliğı sayesinde kurgusal bir gerçekliğe dönüşmekte, kurgulanabilir bir gerçekliğin imkânları araştırılmaktadır. Bu çalışmada Murat Gülsoy’un *Tanrı Beni Görüyor Mu?* adlı kitabında yer alan fotoğraflar ve onların altına yazılmış öyküler, kurgusallık açısından ele alınacaktır. Bu doğrultuda öncelikle resimden fotoğrafa giden görsel süreç hakkında bilgi verilecek, ardından fotoğrafın sanatsal yönüne değinilecek, çalışmanın son bölümünde ise dört farklı fotoğrafın altına yazılan dört farklı öykü, fotoğraf ile öykü arasındaki ilişki açısından değerlendirilecektir.

A. RESİMDEN FOTOĞRAFA GÖRSEL ANLATIM

Rudolf Arnheim’a göre insanlar yaşam deneyimlerini iki ana aktarım aracı ile ortaya koymuştur. Bunlardan birincisi görsel imgeler ikincisi ise sözel dildir (Bozkurt, 2004). Okuma-yazmanın olmadığı tarih öncesi dönemlerde insanların mağara duvarlarına çizmiş oldukları şekiller, resimler görsel imgeyi oluşturan unsurların başında gelir. Bu resimler ve şekiller, imgenin ilk başta insan eliyle üretildiğini ve görmenin konuşmadan önce geldiğini ortaya koyar. Önce zihinde yaratılan, ardından resme yansıtılan bu görsel imgeler, kendi gereksinimlerini ortaya koyan insanoğlunun bir *öyküsü*, başka bir ifadeyle *yenidensunum*’udur (Parsa, 2007).

Sözlü anlatımdan önce resim ve figür, sözsüz anlatımın esasını oluştururken Troglodyte’in mağara duvarına yaptığı av sahneleri aslında *hâl* için bir günlüğün sayfaları, *istikbâl* için ise tarihî belge niteliğı taşımıştır. İlerleyen dönemlerde zoographiques (hayvan resimli harfler)’in doğuşu ile resim ve yazı

arasında bir bağ kurulmuştur. Böylece tarihin ilk dönemlerinden itibaren mağara duvarlarına yapılan resimlerden günümüz alfabelerine doğru gittikçe resimden uzaklaşan, uzaklaştıkça da ifade imkânları artan bir çizginin geliştiği görülür (Özgül, 1997). Ancak bu çizgiye gelinceye kadar insanoğlunun duygu ve düşüncelerini daima görsel imgeler yoluyla ifade ettiği bilinen bir gerçektir.

Mağara duvarlarına çizilen figürlerden sonra gelişme gösteren ve nihayetinde bir sanat formuna dönüşen resim, insanın duygu ve hayallerinin dışavurumunda önemli bir rol oynamıştır. Doğayı taklit ile başlayan resim sanatında, resmedilenin benzerini ortaya koymak öncelikli bir amaç olarak kabul edilmiştir. Çünkü sanatçı, resmettiği nesnenin bir benzerini yapmaya çalışırken gerçeği taklit etmek ve resmini gerçeğine olabildiğince benzetmek zorunda kalmıştır. Böylece ortaya çıkan ürün, gerçeğin kendisi ya da kopyası değil bir benzeri anlamına gelen taklidi olarak kabul edilmiştir. Ancak bu taklit eyleminin, sadece objenin varlığını ya da görüntüsünü ortaya koyma amacı taşımadığını belirtmek gerekir. Resmedilen obje ya da görüntü, ressam için bir amaç olabileceği gibi araç da olabilmektedir. Öyle ki sanatçı resmettiği objeye kendinden, kendi duygu, düşünce ve hayalinden bir şeyler katarak onu zenginleştirebilmektedir. Ancak bir resmin anlam zenginliği sadece onu resmedenle ilgili olmayıp muhatap kitleyi de içine alan bir süreci kapsar. Ressam ile muhatap kitle arasında karşılıklı gelişecek olan bağ, resmin ifadesini de zenginleştirecektir. Burada en az ressam kadar muhatap kitleye de büyük görevler düşmektedir. Çünkü resim, “kendisini seyredenlerin yarım kalmış, susuşla geçirilmiş, boş bırakılmış hayallerini açığa çıkaran bir güce sahiptir.” Hayalini işleterek resimleri yorumlayan biri, aynı zamanda eserde saklı olan anlama da açıklık kazandıracaktır. Böylece resmi seyredenlerin hayal gücü, ressamın hayalinden yansıyanlarla birleşerek, ondaki eksik yanları tamamlayarak daha da zengin bir yoruma kavuşacaktır (Buğra, 2000, s. 63-64).

Taklide dayalı bir sanat olarak gelişen resim, fotoğrafın icadı ile birlikte yerini daha gerçekçi bir anlayışa bırakmıştır. Çünkü fotoğraf, “gerçeğin doğrudan görülmesini sağlayan en saydam araç” olarak tarihteki yerini almıştır. Resmin aksine fotoğraf, konusunun aktarılmasından, yorumlanmasından çok o konunun gerçek bir belgesidir. Ne kadar doğal da olsa hiçbir resim, konusuna fotoğrafınki kadar ait değildir (Berger, 1998, s. 75). Denebilir ki fotoğraf, gerçeğin taklidi ya da kopyası değil, bir parçasıdır.

Fotoğraf ile resim temelde görsel bir dile yaslanmakla birlikte birçok yönden birbirinden ayrılır. Bu ayrılık en çok da kompozisyonlarında görülür. Resim, imgelerin bir tuval üzerine yüklenmesi suretiyle oluşturulurken fotoğrafın kompozisyonu kadraj içindeki fazlalıkların atılması yoluyla ortaya konur. Bu nedenle fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişki onu resme yaklaştırmadığı gibi resimden büsbütün ayırır. Fotoğrafın resimden ayrılan diğer bir yönü de “fotoğrafçının orada ne gördüğünün değil, orada ne olduğunun kayıt altına alınmasıdır.” (Turan, 2011, s. 18-19). Dolayısıyla fotoğraf, öznel bir bakışın ürünü olan resim karşısında nesnel bir gerçekliğe sahip ürün olarak düşünülebilir.

Öykünme açısından fotoğraf ile diğer bütün temsil sistemleri arasında önemli bir farkın olduğunu belirten Barthes (1996), bu farkı *gerçeklik* açısından ele alırken, görüntü ya da göstergenin gönderme yaptığı *fotoğrafik gönderge* ile bu gerçekliği açıklar. Barthes’a göre “fotoğrafik gönderge gerçek olan değil, merceğin önüne yerleştirilen ve zorunlu olarak gerçek olan şeydir. Resim, gerçeği görmeden ona öykünebilir.” Fotoğrafta ise “o nesnenin orada bulunmuş” olma zorunluluğu vardır (Barthes, 1996, s. 74).

Bu nedenledir ki fotoğrafın özünü oluşturan gerçeklik ile onun gönderme'si birbirinden asla ayrı düşünülemez kadar birbirine bağlıdır.

Fotoğrafın icadı, başlangıçta ne kadar tepkiye yol açsa da fotoğraf her açıdan hızla gelişmiş ve dünyanın dört bir tarafına yayılmıştır. Resim sanatıyla uğraşanlar, fotoğraf karşısında önemini kaybettiğini düşündükleri resmin itibar kaybını telafi edebilmek için yeni ifade imkânları arama yoluna girmişlerdir. Özünde taklit olan resim sanatı ile fotoğrafın giremeyeceği alanlara yönelmişler, sanatçının zihin dünyasına girip oradakileri resmetmek suretiyle önem kazanmaya çalışmışlardır. Böylelikle o zamana kadar aktarılan doğanın gerçekliği, sanatçının gerçekliğine dönüşmüştür. Ressamlar artık resmettikleri objeleri gözle görüldüğü şekliyle değil zihinde canlandırdığı imgesiyle tasvir etmeye başlamışlardır. Değişen gerçek algısı ile birlikte resim sanatı, görülebilenin ötesine yönelerek görülmeyeni tasvir etmeye, gerçeğin üstünde yeni bir gerçeklik alanı kurmaya başlamıştır (Oskay, 2014). Resim sanatındaki bu yeni gerçeklik akımı yani görülebilenin ötesine yönelme, üst gerçeklik algısının oluşmasında etkili olmuştur.

Resimde olduğu gibi fotoğrafta da görülebilenin ötesine yönelme durumundan söz etmek mümkündür. Bunun için gerekli koşulların başında, fotoğrafçının olanı olduğu gibi yansıtmaması gelir. Çünkü sanat, tabiatı gereği onu ortaya çıkaranın ruhundan, hayallerinden izler taşır, sanatçının yorum gücü sayesinde kendine mahsus bir gerçeklik kazanmış olur. Fotoğrafın nesnel gerçekliği sanatsal bir zemine taşındığında, eldeki teknik imkânların kullanımı da buna göre şekillenmektedir. Objektif ve gerçek bir dünyanın kopyasını üreten fotoğraf, teknik açıdan yapılan değişikliklerle ve fotoğrafçının hayal gücü ile sanatsal bir sunumun ifadesi olabilmektedir. Fotoğraf tekniğinde yapılan birtakım değişiklikler, fotoğrafın nasıl sanatsal bir dönüşüme gireceğini göstermekle kalmamış, fotoğrafta resim, resimde de fotoğraf etkisi sağlanmıştır (Semiz, 1997). Böylece gerçeğin objektif görüntüsünü kaydeden fotoğrafçının elinden çıkan fotoğraflar, gerçeğin görüntüsünden hareketle çekilmiş olmakla birlikte, bir sanatçı duyarlığı içinde kendi gerçeğini aktaran ürünler olmuştur.

B. FOTOĞRAFLARIN ÖYKÜSÜ

Fotoğraf, Sontag (2008)'a göre bakılmaya değer bir şeyler olduğunu ve bakana da onları gözlemleme hakkı verdiğini ima eden bir üründür. Sontag'ın bu yorumu fotoğrafın nesnel yanından ziyade öznel yanına vurgu yapmaktadır. Çünkü fotoğrafın bakılmaya değer olan yanında bir kıymet ifadesi saklıdır ve ortada bakılmaya değer bir şey var ise aynı zamanda kıymetli bir şey ile karşı karşıyasınız demektir. Dolayısıyla değer/kıymet sözcüklerinin işaret ettiği önem, üstünlük gibi anlamlar, söz konusu bakılan objenin öznel yanını ortaya koyacak niteliktedir. Fotoğraflanmış bir karede onu gören gözün o kareye vermiş olduğu değer mevcuttur. Bu durumda fotoğraf, sadece gerçeğin bir kopyası değil, gerçekten hareketle onun bir yorumunu da içermektedir.

| 1944 | Fotoğraf, duyu organlarımızdan göze hitap eden, gerçekliğini doğrudan algılanabilir alanlar üzerine kuran ve bu alanın bütün imkânlarını kullanmayı bilen görsel bir üründür. Görme eylemi Ellul (2012, s. 9)'a göre "gerçekliği bilinçte hazır duran bir şey olarak gösterir" ve insanı "bu gerçekliğe göre kendi varlığı olmaya" yöneltir. Bundan sonrasında insan, "baktığı şeyden ayrı olmayan bir özne" konumuna gelir. Daha da ötesinde, görme eylemi kişiyi "gördüğü şeye bağlarken" aynı zamanda onun

“bir parçası” hâline dönüştürür. Görmenin bu algılanabilirliğini ve gerçekliğini, net olan görüntüler üzerinden gerçekleştirdiğini söylemek mümkündür. Fotoğraf, gerçeğin o anki durumunu yoruma yer vermeyen bir kesinlik içinde sabitlerken bu görüntüde her şey açık ve nettir.

Görme eyleminin, gerçekliği bilinçte hazır duran bir şey olarak gösteremediği durumlarda ise görmenin algılanabilirliği netliğini kaybetmiş demektir. Netliğini kaybeden görüntülerin gerçekliği tam olarak veremediği, gerçeğin kendinden hareketle yorumlanabilir içeriğe sahip olduğu söylenebilir. Yorumlanabilir bu içerik, görme biçimiyle alakalı bir durumdur. Bir görme sanatı olan fotoğraf, sadece nesnelere/objelerin dış gerçekliğini vermekle kalmayıp aynı zamanda bunların altında yatan varoluş gerçekliğini de hissettirebilir. Fotoğrafın bu özelliği onu yoruma açık bir hale getirir.

İmgelerin yarattığı çağrışımlar sayesinde fotoğraf, doğrudan gösterilemeyecek anlamları içinde barındırır. Fotoğrafik görme olarak adlandırılan bu durum sayesinde, görüntüsü verilen objeler veya olaylar hakkında bir kanaate sahip olunabilmekte, görüntünün içeriğini oluşturan unsurlar diğer görüntüler içinden kadrajlanarak ayıklanmakta böylece düşünsel ve estetik bir sunum gerçekleşmektedir. Fotoğrafik görme sayesinde, bir bütünün içinden seçilen parçalar öne çıkarılarak yorumlanabilme özelliği kazanmaktadır. Böylelikle sadece fotoğrafın kendisi değil öne çıkarılan obje ya da olay, içerdiği imgesellikle, çağrışımlarla ona bakan kişinin gözünden ruhuna akmış olmaktadır. Fotoğraflar bu açıdan bakıldığında kurgulanmaya da elverişlidir. Fotoğraftaki kurgu “kendi gerçeğini yaratmak ve estetik tasarımda bulunmak” açısından önemli bir yere sahiptir. Kurgulanmış fotoğraflar, gerçek görüntülerden hareket etmekle birlikte esasen görüntünün kendinde yarattığı gerçekleri yansıtır. Bunlar, herkes için aynı olmayan gerçeklerdir. *Görmek* ile başlayan, sonrasında üzerinde yorum yapılan bu gerçeklerin anlamı, yansıttığı göstergelerin içinde saklıdır (Terzi, 2006, s. 19-21). Fotoğrafik görüntü ile elde edilen bu gerçeklerin taşıdığı mana kişiden kişiye değişirken bu değişimin temelinde kurgu yatmaktadır.

C. TANRI BENİ GÖRÜYOR MU? KİTABINDA FOTOĞRAF-ÖYKÜ İLİŞKİSİ

Fotoğrafların öyküsüne geçmeden önce fotoğraf ile ilişkilendirilen bellekten bahsetmek, konunun daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. Berger (1988), fotoğraf makinelerinin icadından önce, fotoğrafın yerini tutan şeyin bellek olduğunu söyler. Bellek, “geçmişle ilgili bilgilerin akılda tutulmasını sağlayan, geçmiş olayları saklamamıza yardımcı” olan bir depolama birimidir (Boyer, 2015, s. 5). Blight'ın bellek tanımı bu açıdan önemlidir: “Başka hiçbir özelliğimiz, bizi eşsiz bellek kapasitemiz kadar insan kılmaz (...) Başka hiçbir canlı belleği, yaratmak; deneyimleri kaydetmek; bilinçli çağrışımlar kurmak; dil oluşturmak ve kullanmak; geçmişi bilmek, saklamak, anlatmak ve yazmak için kullanmaz.” (Blight, 2015, s. 301-302).

Buna göre bellek, insan zekâsının temeli durumundadır. Belleğin bu şekilde tanımlanması ona tam anlamıyla bir *güven* niteliği atfedebilir. Ancak belleğin de yanılabilirliği, güveninin zedelenebileceği durumlar yok mudur? Blight (2015, s. 302)'a göre “bellekle ilgili bütün yargılar, güven ve güvensizlik tahterevallisi üzerinde bir aşağı bir yukarı” gidip gelmektedir. Bu düzenekte güvensizlik daha ağır çekerken güven de tahterevalliyi dengede tutmaya çalışır. Öyleyse belleğin sunumlarında da bir güvensizlik söz konusu olabilir. Bu durumu, belleğin nesnellğine, gerçekliğine düşmüş bir gölge gibi

düşünmek mümkündür. Bellek ile fotoğraf arasındaki ilişkide düşünülmesi gereken husus da budur. Yani fotoğrafın belleğin yerini tutması, fotoğrafa yüzde yüz bir güven sağladığı gibi aynı ölçüde fotoğrafın güvenilirliğini de sarsmaktadır. Günümüz fotoğrafçılığında teknik açıdan yapılan değişiklikler, fotoğrafı sanat mertebesine yükseltirken, görüntülerin belirsizliği, bazı objelerin öne çıkarılması ya da olanı tam olduğu gibi değil de başka türlü göstermeyi hedefleyen görüntüleme teknikleri bir tür bellek bunalımı şeklinde düşünülebilir.

Fotoğrafa böylesi bir özellik yüklemenin onu öykülemeye elverişli bir hale getirdiğini söylemek mümkündür. Görüntüsü belirsizleştirilmiş, belli objeleri öne çıkarılmış, kurgusu fotoğrafçı tarafından oluşturulmuş fotoğraflar, tıpkı öykü gibi kurmaca bir karaktere bürünmekte, gerçeğin görüntüsünden hareketle yorumlanma imkânına sahip olabilmektedir. Bu durumun fotoğraf ile öykü arasında belli bir ortaklığın oluşmasını sağladığı söylenebilir.

Fotoğrafik görmeye eşlik eden kurgu ile vurgulanmak istenen objelerin öne çıkarılması aynı zamanda fotoğrafı kurgusal bir ürün olan öyküye yaklaştırır. Bu çalışmanın konusunu oluşturan öyküler, fotoğraflarda öne çıkarılan objelerin kurgusallığından hareketle kendi kurgusunu ortaya koyan bir tarzda kaleme alınmıştır. Yazar Gülsoy, söz konusu kitabına dört fotoğraf koymuş ve her bir fotoğrafın altına kısa öyküler yazmıştır. Fotoğraflardan aldığı ilhamla öykülerini kaleme alan yazar, her bir öyküyü ilgili olduğu fotoğraftaki kurgu ile benzer bir izlek üzerinden oluşturmuştur.

Gülsoy'un öykülerine ilham kaynağı olan bu fotoğrafları kurmacaya dönüştüren ana unsurlardan biri fotoğrafların imgesel bir görüntüye sahip olmasıdır. Dış dünyadan edinilen izlenimlerin, tecrübelerin zihinde yeniden anlamlandırılıp üretilmesiyle ortaya çıkan "her imgede bir görme biçimi yatar." (Berger, 1986, s. 10). Gülsoy'un fotoğraflara bakarak yazdığı öykülerinde bu görme biçiminin etkileri açıkça hissedilir. Nitekim fotoğrafların altındaki öyküler de fotoğraflar gibi imgesel bir içeriğe sahiptir.

Söz konusu dört fotoğraftaki görüntünün net olmayışı ve her fotoğrafta belli bir objenin öne çıkarılması, fotoğraflara ve altındaki öykülere imgesellik açısından zenginlik katmakla birlikte fotoğraflardaki gerçekliğin yorumunu vermekten de uzaktır. Birinci fotoğrafta bir cam üzerinde olduğu anlaşılan yağmur veya su damlası; ikincisinde yanmakta olan bir ağaç; üçüncüsünde çerçeve içinde olduğu tahmin edilen bir ağaç; dördüncüsünde ise bir koleksiyon parçası olduğu düşünülen kelebek imgeleri öne çıkan ya da asıl vurguyu üzerinde toplayan unsurlardır. Bu unsurların reel dünyadaki karşılığı fotoğrafın nesnellğine işaret ederken, imgesel bir boyuta taşınması da onların öznelliğine göndermede bulunur. Başka bir ifadeyle, fotoğraflardaki görüntülerin net olmaması, bazı unsurların belirgin biçimde verilmesi ile fotoğrafların imgeselliği arasında bir bağlantı kurulmuştur. Fotoğrafların altına öykü yazan Gülsoy, bu imgeselliği daha da besleyip belirgin bir hâle getirirken gerçekliğin kurgusallığı türünden deneysel bir çalışma ortaya koymuş; gerçeğin gerçekliği değil gerçeğin imgeselliği, öznelliği, kurgusallığı üzerinden bir yorum getirmiştir.

Dört fotoğrafın da ortak noktasını oluşturan belli belirsiz görüntüler, ona bakan her gözde belirsiz bir anlama yol açmakta aynı zamanda bilinmezliğin de kapısını aralamaktadır. İşte bu belirsizlik ve bilinmezlik, fotoğraflar ile öyküleri de aynı noktada birleştirmiştir. Buna göre bir kurmaca ürün olarak

öyküler, insan ruhunun ve düşüncelerinin derinlerinden kopup gelen ifadelerin birer izdüşümünü oluştururken fotoğraflar da benzer şekilde, insan ruhunun derinlerinde yatan duygu ve hayallerine çevrilmiş objektifin yansıması olarak bu kurguda yerini almıştır. Böylece fotoğraflardaki görüntüden hareketle öykülerini kaleme alan yazar, bilinmeyenden başka bir bilinmeyene doğru bilinmezliklerle dolu bir yolculuğa çıkmış; fotoğraflardaki belirsizliğin ve bilinmezliğin öyküsünü yazmıştır. Nitekim yazar Gülsoy, *Tanrı Beni Görüyor Mu?* (2012) adlı kitabında, yağmur veya su damlalarını gösteren fotoğrafın öyküsünde: "Anlaşılmaz şey (...) Göz yanılığısından başka bir şey olmadığını söyledin. Cam, yağmur, gözyaşı... Görüntüyü bulandıran hangisi" (Gülsoy, 2012, s. 191); hangi zamana ve mekâna ait olduğu anlaşılmayan ve bir yangının ortasında duran ağaç fotoğrafının öyküsünde: "Ellerim kül içinde. Dünyaya dokundum sonra. Oysa siyah-beyaz bir cehennem tasarlamamıştım." (Gülsoy, 2012, s. 193); bir çerçeve içindeymiş izlenimi uyandıran ve gövdesinin şekli tam olarak belli olmayan ağaca ait fotoğrafın öyküsünde: "İnsan sadece kendi gözleriyle yanılır." (Gülsoy, 2012, s. 195); bakan bir göze kelebek koleksiyonunu hatırlatan ve içinde kelebek imgesi bulunan fotoğrafın öyküsünde: "Ellerimin unuttuğunu gözlerim yanılttı hep. (...) Yakında benim bakışımla bulanmayacak bir yer işte..." (Gülsoy, 2012, s. 197) ifadelerinin kullanılması, fotoğraflardaki bulanık görüntünün öykülerde dile gelmiş hali gibidir. Yazar, imgesi tam olarak anlaşılmayan fotoğraflardan bol çağrışımlı, imgelerle dolu öyküler yazmıştır.

Kendi gerçekliği içerisinde mecrasını arayan birinin varoluşsal sorunları üzerine kurgulanan bu öyküler, hakikatin peşinde koşan, hakikati sorgulayan ancak onu bir türlü bulamayan öykü kişinin duygu ve düşüncelerini yansıtmaktadır. Hayatın anlamını bulmaya çalışan anlatıcının hayal kırıklığına varan bir çaresizliği söz konusudur. Ortada tıpkı fotoğraflar gibi duran bir gerçeklik vardır ve bu, kesin bir gerçekliktir fakat var olan bu gerçeklik anlatılandan, görülenden çok daha farklıdır. İşte anlatıcı bu noktadaki açmazlarını veya çelişkilerini öykülerindeki görsellerin yardımıyla ifade eder. Bu durumda ortaya bir değil birden çok gerçeklik çıkar. Öyle olduğu sanılan ama aslında hiç de öyle olmayan türden bir gerçekliktir bu. O zaman asıl gerçek olan nedir? Bunun cevabını anlatıcı da fotoğraflar da tam olarak vermemektedir. Bu sorunun cevabı herkesin ancak kendine göre verdiği cevaptan ibarettir. Dolayısıyla asıl gerçekliği, hakikati bulmak bu noktadan sonra imkânsız gibi görünür. Fotoğraflardaki görüntülerin net olmaması, bazı objelerin öne çıkarılıp diğerlerinin bulanıklaştırılması ile anlatıcının bu belirsiz görüntüler eşliğinde imgelerle yüklü öyküler yazması arasındaki ilişkiyi, söz konusu imkânsızlığı vurgulamak şeklinde düşünmek mümkündür.



Fotoğraf 1. Buğulanmış bir camın ardında duran belirsiz görüntünün fotoğrafı.

D. BİRİNCİ FOTOĞRAFIN ÖYKÜSÜ

Birinci fotoğrafta, yağmur damlalarıyla buğulanmış camın ardındaki belirsizliği, öyküde gerçeklik karşısında duyulan bilinmezliğin tezahürü olarak yorumlamak mümkündür. Kesinliği ve gerçekliği belli olan böyle bir görüntünün ardındaki belirsizlik yani gerçeğin içindeki bilinmezlik, söz konusu öyküyü de bir bilinmezliğin içine çekmiştir. Gerçeğin bilinmezliğinde anlatıcı “orada bir dünya var” (Gülsoy 2012, s. 191) diyerek var olan bu dünyanın ne olduğunu veya neresi olduğunu anlamaya çalışır. Fotoğraftaki görüntüye bakıldığında gerçekten de buğulanmış bir camın ardında muammalarla dolu bir dünya vardır ve görüntünün bulanıklığı içinde bu dünyada açık ve kesin bir bilgi yoktur. Anlatıcı buradaki dünyayı izafi bir şekilde tanımlarken “ama her baktığımda farklı şekillere bürünen garip bir yer” (Gülsoy, 2012, s. 191) ifadesiyle hem fotoğrafın kendisindeki etkisini ortaya koymakta hem de her şekilde yorumlanabilecek bir dünyadan bahsetmektedir. Camın gerisindeki görüntünün bilinmezliğinden hareketle *anlaşılmaz şey* ifadesini kullanan anlatıcı, aynı şekilde öykünün de bilinmezliğine işaret etmekte, fotoğraftaki görüntünün anlaşılmazlığıyla anlatıcının anlaşılma arzusu olarak tarif ettiği durum arasında benzer bir duygu hâli yansıtılmaktadır. Fotoğraftaki gerçeğin -bu anlaşılma arzusunun- öyküde “Bilmediğim dilde yazılmış bir dua” (Gülsoy, 2012, s. 191) cümlesine dönüştüğü söylenebilir. Dua, Tanrı ile insan arasında iletişimi sağlayan bir yoldur. Kelime anlamı *çağırma, seslenme, yardım dileme* olan dua, Tanrı’nın yüceliği karşısında insanın aczini de ortaya koyar. Anlatıcı, bilmediği dilde yazılmış bir dua olarak adlandırdığı belirsiz görüntünün kendindeki tecellisini dile getirmiş gibidir. Açık olmayan görüntüdeki bu kapalılık, bilinmeyen bir dile benzetilir. Camın ardında kesin bir şey var ancak anlatıcı bilmediği dilden dolayı o görüntüyü okuyamaz, anlayamaz. Görüntünün diline vakıf olamayan anlatıcı, duaya sığınarak durumunun vahametini anlatmak, Tanrı’dan yardım dilemek ister fakat dil bilmediği için o yolun kendisine kapalı olduğunu anlar. Böylece belirsiz olan görüntüyü anlayabilmenin imkânsızlığı kesinleşir.

“Göz yanılgısından başka bir şey olmadığını söyledin.” (Gülsoy, 2012, s. 191) cümlesi, anlatıcının gördüklerinin artık hiçbir şekilde açıklanamayacağını bildirir niteliktedir. Göz yanılgısı bir paradokstur. Paradoks, var olan veya doğruluğuna inanılan bilgilerin kendi içinde çelişkiye düşmesidir, “kanaat

dışında veya ötesinde konumlanan şeydir.” (Ellul, 2012, s. 31). Paradoksal durumda, doğruluğuna inanılan bir bilginin insan sezgilerine ve mantığına ters düşmesi söz konusudur. Anlatıcının göz *yanılgısı* olarak ifade ettiği görüntü de sezgi ve mantık kurallarının dışında bir duruma işaret etmektedir. “Cam, yağmur, gözyaşı... Görüntüyü bulandıran hangisi?” (Gülsoy, 2012, s. 191). Buğulu bir camın üzerinde yağmur damlaları zannedilenin öyküdeki imgesi gözyaşı olarak düşünülebilir. Fotoğrafta kesinliği belli olan, fotoğrafın gerçekliğini ortaya koyan cam ve yağmurun ardındaki bulanık görüntünün, gerçeğin bilinmeyen yönünü temsil ettiğini söylemek mümkündür. Gerçekliği nesnel biçimde ortaya konmuş bu iki unsurun ardında görülemeyen ya da izah edilemeyenlerin imgesi mevcuttur. Bütün bu imgesel anlamı, anlatıcının *gözyaşı* sözcüğü ile tamamladığı düşünülebilir. Fotoğraftaki yağmur görüntüsü ile öyküdeki gözyaşı sözcüğü arasında dikkate değer bir ilişkinin olduğu görülür. Şiddetli duyguların dışı yansımış hâli olan gözyaşı hüznün, çaresizlik, keder gibi duygulara işaret etmekle birlikte yazarın burada göremediği görüntüyü anlayamamanın, oradaki gerçeğin bilgisine ulaşamamanın sessiz bir çılgılığı olarak düşünülebilir. Gerçekte fotoğrafta gözyaşı yoktur ancak anlaşılma imkânı olmayan bir durumdan dolayı bunun, yazarın duygularını ifade etmek için kullanıldığı söylenebilir.



Fotoğraf 2. Yanmakta olan bir ağacın fotoğrafı.

E. İKİNCİ FOTOĞRAFIN ÖYKÜSÜ

İkinci fotoğrafta, bir yangının ortasında ağaç ve bu yangın etkisiyle etrafa yayıldığı anlaşılan bir duman tabakası görülmektedir. Fotoğrafın altındaki öykünün “Bazı fotoğrafları, yazıları yaktığımı söylemiş miydiniz?” (Gülsoy, 2012, s. 193) cümlesi ile başlaması, fotoğrafın imgesi hakkında bir ipucu vermektedir. Nitekim öyküdeki *yakmak* sözcüğü ile fotoğraftaki yangın arasında bir bağlantının olduğu aşikârdır. Yangın, insanda korku, dehşet gibi hisler uyandırırken yangından sonra geriye kalan duygu hüznündür. Burada sorulması gereken soru şudur: İnsan neden bir şeyleri yakmak ister? Anlatıcı kendi cümleleriyle bunu şöyle ifade eder: “Uzaklara gitmek için ağırlıklardan kurtulmak ister insan. Birer birer ateşe attım onları.” (Gülsoy, 2012, s. 193). Buradaki ağırlıktan kastedilenin, insanın hayatında istemediği, ona yük olan bir durum olduğu anlaşılabilir. Fotoğraftaki yangında yer alan ağaç, hem öykünün hem de fotoğrafın bir imgesi durumundadır. Anlatıcının yakmak istediği fotoğraflar ve yazılar ile fotoğraftaki

yangın arasında birbiriyle ilişkili bir durum söz konusudur. Bu ilişkiyi iki şekilde düşünmek mümkündür. Birincisi “bir fotoğraf, hem sahte bir varlığı hem de orada bulunmamayı yansıtan bir göstergedir. Bir odada yanan odun ateşi gibi fotoğraflar da – özellikle de insanların, bizden uzak yerlerdeki manzaraların ve şehirlerin, kaybolup gitmiş geçmişin fotoğrafları- hayale daldırırlar insanı.” (Sontag, 2008, s. 19). Söz konusu fotoğraftaki yangın manzarası, ona bakan gözde birazdan orada hiçbir şey olmayacağı, her şeyin yanıp kül olacağı imgesi yaratırken Sontag’ın da belirttiği gibi, *sahte bir varlığa, orada olmamaya* da işaret etmektedir. Yani ortada kaybolup giden bir geçmiş kalacaktır. Öyküde bu durumun, ağırlıklardan kurtularak uzaklara gitmek şeklinde ifade edildiği söylenebilir. Fotoğrafın kurgusu, anlatıcının kurgusunda çekip gitmeyle özdeş bir anlama gelmiştir. Anlatıcı, yakmak istediği fotoğraflar ve yazılar ile fotoğraftaki yangın arasındaki ikinci ilişkiyi, ağaç imgesi üzerinden kurmak mümkündür. Canlılığın, bolluğun, bereketin, dinamizmin, yaşamın bir imgesi olarak ağacın fotoğraftaki yanan görüntüsünün, anlatıcıda yaşlılık imgesine dönüştüğü söylenebilir. Hayat ağacının köklerinin boynuna dolandığını söyleyen anlatıcının “soruların azalmasıymış yaşlanmak” (Gülsoy, 2012, s. 193) diyerek bu hayatın sonuna yaklaştığını ima ettiği düşünülebilir. Yaşlanmak, ağaç imgesinin aksine bir sona işaret eder. Canlılık sembolü olan ağacın fotoğrafta yanmasından sonra ortaya çıkacak olan görüntünün duygusu öyküde verilmek istenmiş gibidir. Soruların azalmasıyla ilişkilendirilen yaşlılığın aynı zamanda yok olup gitmeye işaret ettiği düşünülürken, yanan ağaç ile öyküdeki söylem arasındaki ilişki belirginlik kazanmış olur. Yanan bir ağacın fotoğrafı ile yakılmak istenen fotoğrafların ve yazıların öyküsü arasında inanç ve değerlerin yok olması, inandıkların ve değer verdiklerin yitirilmesi açısından da bir ilişki kurulabilir. Hemen her inançta önemli bir yere sahip olan ağacın yanmasıyla oluşabilecek duygusal çöküntü ile öyküde fotoğrafları ve yazıları kısacası hatıralarını yakmak isteyen kişinin yaşadığı duygu yoğunluğu arasında bir bağlantı kurmak mümkündür. Dolayısıyla öykünün kurgusu, imgesi ve çağrışımı fotoğraftaki kurgunun, imgenin ve çağrışımın söze gelmiş hâlidir.



Fotoğraf 3. Bir fotoğraf veya resim olduğu anlaşılan görüntünün fotoğrafı.

F. ÜÇÜNCÜ FOTOĞRAFIN ÖYKÜSÜ

Üçüncü fotoğrafta, bir ağaç görüntüsü öne çıkarılmıştır. Ağacın dalları ve yaprakları seçilmekle birlikte gövdesi ve arkadaki fon flulaştırılmıştır. Üstelik bu ağacın bir çerçeve içinde bulunduğu, bir başka fotoğrafın fotoğrafı ya da bir resmin fotoğrafı olduğu anlaşılmaktadır. Bu durumda fotoğrafın kurgusu çok katmanlı bir yapı sergiler. Çerçeve içindeki fotoğrafı çeken ya da eğer bir resim ise resmi yapan kişi, bu fotoğrafın ya da resmin fotoğrafını çeken kişi, bu fotoğrafı yorumlayan kişi ve bu yorumları okuyan diğer bir kişi olmak üzere söz konusu görsel tam dört farklı bakış açısıyla yorumlanmıştır. Fotoğrafın altındaki öykünün ilk iki cümlesi, bu birden çok farklı görme biçimlerini ve bu görme biçimlerinin öznel olması sebebiyle bilinmezliğini sezdirecek niteliktedir: “Başkalarını nasıl gördüğümü biliyor musun? Nereden bileceksin ki...” (Gülsoy, 2012, s. 195). Bu sözleri, fotoğraftaki çok katmanlı kurgusallığın ne anlama geldiğini bilmenin imkânsızlığına bir gönderme şeklinde yorumlamak mümkündür.

İnsan çoğu zaman gördüğü bir şeyi anlamlandırma ihtiyacı hisseder. Fotoğraftaki görüntünün belirsizliği ile anlatıcının başkalarında gördüğü şey arasındaki bilinmezlik, fotoğraf ile öyküyü aynı izlek üzerinde birleştirmiştir. Fotoğraftaki görüntünün bulanıklığı ile öyküde ifade edilen “İnsan sadece kendi gözleriyle yanılır.” (Gülsoy, 2012, s. 195) cümlesi arasında aldanmaya dayalı bir çeşit bağlantı kurulmuş gibidir. Nitekim *yanılmak* aldanmak demektir. Bu aldanma eylemi, söz konusu olan ne ise onu iyi tanıyamamak, özelliklerini bilmemek ile ilgili bir durumdur. Fotoğrafa bakıldığında onu yorumlayan birçok kişinin yanılma ihtimalinin yüksek olduğu söylenebilir. Fotoğrafta öne çıkarılan objenin ağaç olduğu kesindir fakat bu ağacın gövdesi, kovuğu andıran değişik bir şekle sahiptir. Anlamlandırılması zor olan bu görüntünün etkisiyle olacak ki anlatıcı, “dünyayı anlamlandıran bakışın olmadığı, ağaçlarının iç boşluğuna doğru büyüdüğü” bir yere gitmek ister. Üstelik bu yerin, “insan aklının olmadığı bir yer” olması, fotoğraftaki görüntünün akıl sınırlarını aşan, bilinmezliklere işaret eden kurgusuna da bir gönderme olarak düşünülebilir.

Fotoğraftaki görüntünün belirsizliğinden hareketle öykü anlatıcısının yanılığa düştüğü, gerçekliğini bildiği ancak bilmekle birlikte anlamlandıramadığı karmaşık duygular içinde olduğu görülür. Öykünün kurgusunda yer alan *yanılmak*, *bulanık*, *boşluk*, *anlam*, *inanmamak*, *susmak* sözcüklerinin, fotoğrafın kurgusundaki belirsizliğin, bilinmezliğin, görülemeyenin bir ifadesi olabileceğini söylemek mümkündür.



Fotoğraf 4. Çerçeve içinde veya bir koleksiyona ait olduğu tahmin edilen bir görüntünün fotoğrafı.

G. DÖRDÜNCÜ FOTOĞRAFIN ÖYKÜSÜ

Dördüncü fotoğrafta, belli bir görüntü ya da asıl verilmek istenen obje öne çıkarılırken arkadaki fon karartılmıştır. Fotoğrafın ana kurgusunu kelebek oluşturmaktadır. Bu fotoğrafın da bir resim çerçevesinin ya da bir kelebek koleksiyonunun fotoğrafı olma ihtimali yüksektir. Fotoğraf kenarlarının kalın çizgi ile belirginleştirilmesi bu ihtimali güçlendirmektedir.

Büyüyen bir kişinin küçülen çocukluk dünyası ana izleği üzerine kurulan öykünün fotoğrafla kesişen iki noktası kelebek ve karartılmış fondur. Fotoğrafın da asıl kurgusunun kelebek ve arkasındaki fon olduğu görülmektedir. Anlatıcının çocukken biriktirdiği ve kendince özel anlamlar yüklediği bazı nesnelere onun çocukluğunun hazine sandığını oluşturmaktadır yani *yapraklar, taşlar, kabuklar, kozalak ve kelebek ölümleri* diye sıraladığı bu nesnelere onun için oldukça değerlidir. Bu nesnelere sadece kelebek, fotoğrafta imgesi öne çıkarılan unsurdur. Fotoğrafta kelebeğin ışıkla belirginleştirilmesi ve gerisindeki fonun karartılması ile öykünün kurgusu arasında bir bağ kurulmuştur. Kelebek, yaşamı simgeleyen bir figürdür. Kelebeğin fotoğraftaki görselinin ışıklandırılmış bir tonla verilmesini, anlatıcının çocukluk dönemine ait en somut ve en sevdiği anlara gönderme olarak düşünmek mümkündür: “Hayata bir daha öyle iştahla dokunmadım.” (Gülsoy, 2012, s. 197) cümlesi, kelebekten yansıyan ışığın anlatıcının duygu dünyasındaki karşılığı olarak düşünülebilir. Dolayısıyla kelebek imgesinin, hayatîyetin, canlılığın ve dinamizmin sembolü olan çocukluğa işaret ettiği anlaşılır. Fotoğrafın kurgusunda öne çıkarılan kelebek imgesi, fotoğrafın anlamını belirlerken aynı imge öykünün de anlamını belirlemiştir. Kelebek imgesini, öyküde konuşan kişinin iç dünyasını yansıtan bir imge olarak düşünmek mümkündür. Bu iç dünyanın bulunduğu yer çocukluktur. Fotoğraftaki kelebeğin öyküdeki karşılığı çocukluk olmuştur denebilir.

Fotoğrafta kelebeğin ardındaki görüntünün karanlık olması yine belirsizliklerle, bilinmezlerle dolu bir anlama gönderme yapmıştır. Belirsiz ve bilinmez olan aynı zamanda şüpheye daha da ötesinde

korkuya yol açar. Bu korkunun etkisiyle insan kimi zaman sessiz kimi zaman da keskin bir çığlık atar. Bu çığlıkta "sınırlarına çarparak *hiçbiryerdeliğini* keşfeden insanın bunaltılı arayışları vardır. Yurtsuzluğunu birey olarak duyumsayan insan, umutsuzca yaşamı sorgulamaktadır." (Korkmaz-Deveci, 2011, s.13). Söz konusu fotoğrafta, kelebeğin dışındaki görüntünün karanlık olarak verilmesi, yorumlanma konusunda bir belirsizlik oluştururken bu durum öyküde "Dışarıya baktığımda korkudan başka bir şey görmeyişim ondan." (Gülsoy, 2012, s. 197) cümlesi ile dile getirilmiştir. Fotoğrafta gerçekliğinden emin olunan kelebeğin dışındaki görüntüler, gerçeklikten uzak bir manada düşünülebilir. Başka bir ifadeyle fotoğrafın tek gerçekliği kelebektir. Öyküdeki gerçeklik ise tıpkı fotoğraftaki kelebek gibi çocukluğun dünyası üzerine kurulmuştur. Nasıl ki fotoğrafta kelebeğin dışında her yer karartılmış bir vaziyette ise öyküde de çocukluğun dışındaki dünya karanlık ve korku dolu bir yer olarak tanımlanmıştır. Fotoğraftaki bu karanlık fonun mekân algısını yok ettiği söylenebilir. Fotoğrafta kelebek ile zaman, karanlık ile mekân unsurları öne çıkarken anlatıcının çağrışım dünyasında bu görüntüler kelebeğin çocukluğunu anımsatmasına, karanlığın da korkuyu çağırmasına sebep olmuştur.

Fotoğrafta kelebeğin aydınlatılmış görüntüsü ve ardındaki karartılmış görüntü ile öyküsü anlatılan kişinin kendi gerçekliğini bulması arasında bir ilişki kurulabilir. Bu gerçeklik, vaktiyle kendisinin baktığı her şeyin canlılığını, anlamını yitirdiği bir gerçekliktir. Kelebek gibi aydınlatılmış çocukluk günleri, yaşamın acı gerçekleri karşısında yok olmuştur. Fotoğrafta kelebeğin o küçük aydınlığını yutmaya çalışan bir karanlığın olduğu görülür. Bunun öyküye yansımaları, çocukluktan çıkış ya da çocukluğun yitirilişi şeklinde düşünüleceği gibi, git gide büyüyen bir korku olarak da yorumlanabilir. Nitekim "Artık dışarıya dediğim yer soğuk bir mezar." diyen öykü kişisi, "Yakında benim bakışımla bulanmayacak bir yer işte..." (Gülsoy, 2012, s. 197) sözleriyle öyküsünü noktalar.

Sonuç

Görsel bir ürün olan fotoğraf, ortaya çıktığı ilk zamanlarda dış gerçekliği yeniden üretebilme gücüne sahip, tarafsız, güvenilir bir çoğaltma biçimi olarak kabul edilmiştir. Belgesel niteliği taşıyan bu özelliklerin ardından, fotoğrafa sanatsal bir işlev yüklenmiş ve böylece fotoğrafın öznel yanı öne çıkarılmıştır. Buna göre fotoğrafın zannedildiği gibi gerçeğin birebir kopyası olmadığı, fotoğraf gerçekliğinin onu gören kişinin duygularına ve bakış açısına göre yeniden şekillendirilebileceği böylece fotoğrafın duyguların dışavurumu olabileceği ileri sürülmüştür. Gerçeğin birebir yansımaları olmayan bu tür fotoğraflarda gerçeğin görülemeyen, anlaşılamayan, algılanamayan yanlarına dikkat çekilmeye çalışılmıştır.

Fotoğraf ile öykünün kurgusallık açısından ortak bir paydada birleşebileceği düşüncesinden hareketle bu çalışmada, fotoğraflardaki kurgusallığın öykülerdeki kurgusallığı nasıl belirlediği ve etkilediği irdelenmiştir. Kurgu, fotoğrafta *kendi gerçeğini yaratmak* açısından önemli bir yere sahiptir. Bir fotoğrafı kurgusal boyuta taşıyan asıl unsur, gerçek görüntülerden ziyade görüntünün duygu ve düşüncede yarattığı tasarımlardır. Estetik olarak nitelenebilecek bu tasarımlar, herkes tarafından aynı anlaşılmayan, hakkında yorumlara açık olan ve anlamını yansıttığı göstergelerden alan gerçeklerin üzerine inşa edilir. Fotoğrafın sahip olduğu bu özellik, fotoğrafik görme yoluyla sağlanır. Fotoğrafik görme yoluyla objeler veya olaylar, görüntünün içeriğini oluşturan diğer unsurlardan ya da diğer

görüntüler içinden kadrajlanarak ayıklanmakta ve asıl verilmek istenenin düşünsel, estetik bir sunumu gerçekleştirilmektedir. Bir bütünün içinden seçilen parçalar fotoğrafik görme sayesinde öne çıkarılarak yorumlanabilme özelliği kazanmaktadır. Böylelikle bir bütün olarak fotoğrafın kendisi değil, öne çıkarılmak istenen obje ya da olay, içerdiği imgesellikle, çağrışımlarla ona bakan kişinin gözünden ruhuna akmış olmaktadır.

Bu çalışmada Murat Gülsoy'un *Tanrı Beni Görüyor Mu?* adlı kitabında yer alan dört farklı fotoğraf ve onlara bakılarak yazılan dört farklı öykü, fotoğraf-öykü birlikteliği açısından incelenmiştir. Yapılan çalışma neticesinde fotoğraflardaki kurgunun, öykülerdeki kurguyu etkilediği görülmüştür. Toplamda dört farklı fotoğrafın altına yazılan dört farklı öykünün, fotoğraflardaki imge ve kurgu başta olmak üzere pek çok açıdan benzer özellikler taşıdığı anlaşılmıştır. Her fotoğrafta belli bazı objelerin öne çıkarılarak diğer unsurların belirgin biçimde verilmeyişi, başka bir ifadeyle görüntülerin net olmayışı, fotoğrafların zaman ve mekân açısından bilinmez oluşu, görsel bir ürün olan fotoğrafların gerçeği tam olarak yansıtmadığını; gerçeğin kendinden hareketle yorumlanabilir içeriğe sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Öykülere ilham kaynağı olan bu fotoğraflar nesnelere/objelerin dış gerçekliğini vermekten ziyade bunların altında yatan varoluş gerçekliğini hissettirmektedir. Fotoğraflardaki imgeyle, görüntüyle, kurguyla birçok açıdan benzerlik taşıyan öyküleri, fotoğrafların dile gelmiş, söze dönüşmüş bir hâli olarak yorumlamak mümkündür.

Fotoğraflarda net olmayan bu görüntüler ile öykülerin izleği birlikte düşünüldüğünde bunların temelde, gerçeğin belirsizliğine ve bilinmezliğine işaret ettiği söylenebilir. Başka bir ifadeyle fotoğraflardaki belirsizlik, bilinmezliğin öyküsünü oluşturmuştur. Fotoğraflarda bazı objelerin öne çıkarılıp diğerlerinin belirsizleştirilmesi ile imgelerle yüklü öyküler arasında *imkânsız* olana gönderme açısından bir benzerliğin olduğu görülür. İmkânsız olanın ne olduğu, ne fotoğraflarda ne de öykülerde açıkça belirtilmiştir ancak fotoğraflardaki görüntülerin bulanıklığından hareketle öykülerde de bir bilinmezliğin, bir belirsizliğin dile getirildiği anlaşılmaktadır. Her bir öykünün soru cümlesi ile başlaması bu belirsizliğin ve bilinmezliğin de hareket noktasını oluşturmuştur: "Sana rüyalarımın söz etmiş miydin?", "Bazı fotoğrafları, yazıları yaktığımı söylemiş miydin?", "Başkalarını nasıl gördüğümü biliyor musun?", "Çocukluğumun hazine sandığını sana göstermiş miydin?" Bütün bu soru cümleleri, her bir fotoğrafın imgesine, kurgusuna denk düşecek şekilde kurulmuştur. Birinci fotoğrafta buğulu bir camın üzerindeki yağmur damlaları bir rüyayı andırırken ikinci fotoğraftaki yangın sahnesi öykü kişisine bazı fotoğrafları ve yazıları yaktırmıştır. Üçüncü fotoğrafta dalları ve yapraklarıyla bir ağaç olduğu belli olan görüntünün gövdesindeki belirsiz şekil, "nasıl gördüğü" konusunda anlatıcıyı bilinmezliğe sürüklemiştir. Dördüncü fotoğrafta ise bir kelebek koleksiyonundan çekilmiş olduğu tahmin edilen görüntü, koleksiyonların bir zenginliğe, bir hazineye işaret etmesi düşüncesinden hareketle anlatıcıyı da çocukluğuna, çocukluğunun hazine sandıklarına götürmüş olmalıdır. Dolayısıyla fotoğraflardaki görsellerle öykülerin dili arasında belirsizlik ve bilinmezlik açısından bir ilişki kurulmuştur.

Bu çalışmaya konu olan fotoğraflar, kesin bir gerçeklikten hareketle bu gerçekliğin anlatılardan, görülenden çok daha farklı yönlerini kurgu yoluyla ortaya koymuştur. Fotoğraflardan ilhamla yazılan

öyküler de gerçeğin bu görünümünden hareketle fotoğrafların öyküsü olmuş; görülemeyen, anlaşılamayan gerçeğin öznel bir yorumunu yansıtmıştır.

Etik Kurul İzni

Bu makale, etik kurul izni gerektiren bir çalışma grubunda yer almamaktadır.



Kaynakça

- Barthes, R. (1996). *Camera lucida/fotoğraf üzerine düşünceler* (Çev. R. Akçakaya). Altıkkırkbeş Yayınları.
- Berger, J. (1986). *Görme biçimleri*. Metis Yayınları.
- Berger, J. (1988). *O ana adanmış*. Metis Yayınları.
- Blight, D. W. (2015). Bellek patlaması: Neden ve neden şimdi? İçinde P. Boyer & J. V. Wertsch (Eds.), (Çev. Y. Aşçı Dalar). *Zihinde ve kültürde bellek* (ss. 301-319). Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Boyer, P. (2015). Anılar ne işe yarar? Hatırlamanın biliş ve kültürle ilgili işlevleri. İçinde P. Boyer & J. V. Wertsch (Eds.), (Çev. Y. Aşçı Dalar). *Zihinde ve kültürde bellek* (ss. 5-36). Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Bozkurt, A. (2004). Sözü askıya alan şiir: Sinema. *Le Poete Travaille Dergisi*, 9, 17-18.
- Buğra, H. B. (2000). *Cumhuriyet döneminde resim-edebiyat ilişkisi*. Ötüken Yayınları.
- Ellul, J. (2012). *Sözün düşüşü*. (Çev. H. Arslan). Paradigma Yayınları.
- Freund, G. (2008). *Fotoğraf ve toplum*. (Çev. Ş. Demirkol). Sel Yayıncılık.
- Göksungur, İ. (2006). *Fotoğrafın sanatsal özellikleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Gülsoy, M. (2012). *Tanrı beni görüyor mu?* Can Yayınları.
- Korkmaz, R., Deveci, M. (2011). *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü*. Grafiker Yayınları.
- Oskay, H. A. (2014). Fotoğrafın tartışılan gerçekliği ve gerçeküstüçülük. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(3), 19-30.
- Özgül, M. K. (1997). *Resmin gölgesi şiire düştü Türk edebiyatında tablo altı şiirleri*. Yapı Kredi Yayınları.
- Parsa, A. F. (2007, 15 Ocak). İmgenin gücü ve görsel kültürün yükselişi. *Fotografya*, <http://www.fotografya.gen.tr/TR,1704/imgenin-gucu-ve-gorsel-kulturun-yukselisi.html>
- Semiz, G. (1997). *Resim sanatında fotoğrafın yeri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf üzerine*. (Çev. O. Akınhay). Agora Kitaplığı.
- Terzi-Us, M. (2006). *Fotoğraf okuma ve eleştiri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Turan, E. (2011, Mart-Nisan). Yeni bir imge üretim biçimi: Fotoğraf. *Kontrast Fotoğraf Dergisi*, 22, 18-20. <https://drive.google.com/file/d/1gv1U96IIPUDn8oScDDUTVY2p59uh8Gqg/view>

