

# Siyah Beyaz Fotoğrafın Şiirselliği Üzerine

Mehmet Fatih YELMEN\*

## Özet

Sanatların birbirleriyle çeşitli biçim ve içerik ilişkileri bulunmaktadır. Bunun sonucunda, bir sanat eseri farklı sanat türlerinden izler veya etkiler taşıyabilmektedir. Fotoğraf sanatının anlatım olanakları bu bağlamda sadece görsel unsurların bir araya gelmesinden ibaret değildir. Şiir sanatındaki ifade alanı, zihindeki imgesel olanı görselleştirebilmektedir. Fotoğraf sanatı da görsel olanı imgelerin alanına taşıyabilmektedir. Bu alanın gerçeklikle ilişkisi, gerçeklikten koptuğu ölçüdedir. Bu açıdan incelendiğinde, insan gözünün algıladığı dünyadan farklı bir görsellik sunan siyah beyaz fotoğraf, şiirin unsurlarından olan ironi ve metaforu kullanarak şiirselleşebilmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Fotoğraf, Şiir, Şiirsellik, İroni, Metafor.

## On the Poetry of Black and White Photography

### Abstract

Art has different forms and content relations with each other. Thus, a work of art can have traces or effects from different types of art. In this context, the possibility of expression of the art of photography are not just the convergence of visual elements. The field of expression in poetry art can visualize the imaginary in the mind. As for that, the art of photography can move the visual into the field of images. The relationship of this field to reality is the measure that how much the reality is missing. In this respect, a black and white photograph that presents a different visuality from the world that the human eye perceives can be poeticized using the irony and metaphor of the elements of poetry.

**Keywords:** Photography, Poetry, Poetic, Irony, Metaphor.

## Giriş

Zihinsel bir faaliyetin ürünü olarak düşünce, kendisini anlaşılır kılabilmek için somut dışavurum araçlarına ihtiyaç duymaktadır. Bu açıdan bakıldığında ses, söz, yazı, resim vb. görsel ve işitsel unsurlar, düşüncenin ve dolayısıyla kavramların taşıyıcılarıdır. Tarihin çeşitli dönemlerinde insanlar mağara duvarlarındaki resimlerle, taş tabletlerdeki yazılarla ve sözlü anlatım geleceğinin uzantıları olan masallar ve destanlarla, hem kendi çağları hem de gelecek çağlarla irtibat kurmuşlardır.

Eski Yunan'da güzel söz söyleme sanatı olarak tanımlanan *retorik*, zihnin söze dair sanatsal yaklaşımını ortaya koymuştur. Bu bağlamda Baudrillard (2005: 27), “Sanat zihinsel bir görünüme büründüğünde, zihinsel şeyler de sanatsal bir görünüme bürünmektedir” diyerek zihin-sanat ilişkisine âdeta edebi bir kapı aralamıştır. Bu zihinsel ve sanatsal kapının anahtarı edebi açıdan hem nesirde hem de şiirde bulunmaktadır. Bu sebeple, yazının bağlanmasını oluşturan şiirin tanımlanması önemlidir.

Richard Sennett (1999: 16), Yunanlılar'ın görülen şeye önem vermenin sonucu olan bir şey yapma arzusuna *poetry* yani *şiir* sözcüğünün kökeni olan *poiesis* dediklerini yazmıştır. Görmenin şiir açısından önemini Federico Garcia Lorca (2009: 50), şairin bedeninin beş duyusu konusunda uzman olması ve en görsel metaforlara sahip olabilmek için sırasıyla görme, dokunma, duyma, koku ve tat alma duyularının birbirleriyle iletişim halinde olması gerektiğini söyleyerek ifade etmiştir. Algının bir biçimi olan görmeyi, yalnızca zihin-düşünce ekseninde şiir ile uzlaştırmak eksik bir yaklaşım olacaktır. Çünkü şiir, aynı zamanda bir duygu sanatıdır. “Ama duygu şiirde hiç kuşkusuz düşünceden daha önemli bir yer tutar” (Altıok, 2004: 28). Dolayısıyla şiiri, nesirden ayıran en önemli özelliklerin başında duygunun düşüncenin önüne geçmesi gelmektedir. Bu bakımdan Metin Altıok (2004:12), şiirin ne olduğunu düşünsel olarak kavramak yerine duygu olarak yaşamının daha doğru bir yaklaşım olabileceği görüşünü savunmuştur.

Düşüncenin akıl ile münasebeti, nesirdeki matematikselliğe işaret etmektedir. Başka bir deyişle, anlatının yapısı, nesirde bir duyguyu ifade ederken

bile tasvir boyutunda aklın kılavuzluğunu izlemek durumundadır. Oysa şiir, duygunun ağır basması sebebiyle ruhun algı alanına hitap etmektedir. Bu durum, Hegel'in sanatları sınıflandırmasında da belirgin hale gelir. Hegel (1936: 15), sanatları mimarlık, heykeltraşlık, resim, musiki, şiir olmak üzere beşe ayırmış ve mimarlıktan şiire doğru yükseldikçe ruhun derinleştiğini ifade etmiştir. Görüldüğü gibi Hegel, şiirin akıl ve ruh ile olan ilişkisini, duygulara hitap etmesi açısından ele almıştır.

Şiirdeki akıl ve ruh birlikteliği gerçeklik ve hoşlanma bağlamında da ele alınmıştır. Aristoteles (2007: 16-17), şiir sanatının varlığını insan doğasında temellenen ve aynı zamanda bilgi edinme yolu olan taklit ve taklit ürünleri karşısında duyulan hoşlanmaya borçlu olduğunu düşünmektedir. Bir resimdeki betimlemenin gerçeklikle olan ilişkisi hoşlanmanın düzeyini saptarken, betimlenen gerçeklikle şahsi tecrübenin olmadığı durumlarda ise teknik yetkinlik, renk vb. unsurlar ile hoşlanma gerçekleşir. Dolayısıyla Aristoteles, insanlarda doğuştan var olan taklit içtepesi gibi, harmoni ve ritmin de -ki Aristoteles şiirdeki ölçüyü ritmin bir türü olarak kabul etmiştir – doğuştan gelen duyguları uyandırdığını ifade etmiştir. Özetle şiir sanatı bilgi verici ve didaktik yönünden ziyade, hoşlanmayı tetikleyen duygulara ve ruha hitap etmektedir. Ancak bu durum şiirin anlamdan yoksun olduğuna işaret etmez. Burada yapılması gereken ilk ayırım, konunun nesir ve şiir için farklı önemleri olduğudur. “Şiirdeki anlam konu demek değildir” (Bolat ve Nayır, 2012: 237). Bu ayırım önemlidir, çünkü nesirde belirlenen konu, metnin içinde anlamın ortaya çıkacağı şekilde yatay bir ekseninde ele alınmıştır. Oysa şiirdeki konu, anlamı duygularla buluşturduğu için dikey bir ekseninde dile getirilir.

Peki sözcüklerden oluşan nesir ve şiir, nasıl olup da düşünceyi ve duyguyu ifade etme noktasında ciddi bir biçimde birbirinden ayrılabilir? Bunun açıklaması, sözcüklerin her iki türdeki kullanım biçimlerinde gizlidir. Nesirde sözcükler kendi anlamları çevresinde oluşan metaforlara kadar uzanan anlamları kuşanırlar, dolayısıyla nesirdeki düşüncenin de duygunun da ifadesi doğrudan sözcüğün çevresinde gelişir, ancak “bir şiirde duygular doğrudan doğruya sözcüklerin çağrışımlarına bağlıdır”

(Caudwell, 1998: 275). Yani sözcüğün doğrudan ifade ettiği bir kavram veya duygu değil, çağrışım yoluyla boyut değiştirebilme gücüne sahip bir ifade söz konusudur. Başka bir deyişle “Şiirin anlamları çok yönlü ve kaypak, sözcükleri ise yalnızca o şiire özgüdür; bunların yerini başka sözcüklerin tutması olanaksızdır. Sözcükleri değiştirmek, şiiri bozmak olur yalnızca. Şiir, dil olmaktan çıkmaksızın, bir dil-ötesi’dir” (Paz, 1990: 73). Bu sebeple herhangi bir nesrin, başka sözcüklerle özetlenebilmesi temel düzeyde anafikri veya ifade edilmek istenen duyguyu zedelemekten, bir şiirin başka sözcüklerle özetlenmesi, o şiiri tamamen ortadan kaldıracaktır.

Jean-Paul Sartre (1967: 37), sözcüklerin nesir ve şiirdeki kullanımdan doğan çatışmayı anlatırken nesir yazarının sözcüklere fazla özen gösterdiğinde düzyazının bozulduğunu ve insanın saçma sapan sözler etmeye başladığını, şairin de anlatmaya, açıklamaya ya da öğretmeye kalktığında şiiri düzyazı haline getirdiğini ve böylelikle şairin dâvasını yitirdiğini ifade etmiştir. Nesir ve şiir arasındaki fark, üstünlüğe dayalı bir merteye bağlamında değerlendirilmemelidir. Buradaki esas nokta, şiirin ortaya koyduğu duygu ve düşünce boyutunun nesirden bir hayli farklı olduğudur. Ancak yine de unutulmamalıdır ki, Aragon’un düşündüğü gibi, şiirin doğası, yazının doğasından soyutlanmaz (Lecherbonnier, 2004: 39) Çünkü neticede nesir de şiir de bir yazı türüdür. Yapılması gereken, her iki türe uygun yaklaşımı belirlemektir. Bu bağlamda J-L.Joubert (1993: 10), şiire ancak sezgiyle yaklaşılabileceğini, işleyişini çözmeye kalkmanın onu yıkabileceğini, bu sebeple hissetmenin yeterli olduğunu belirtmiştir.

Hilmi Yavuz (2012: 197), şiirin insanın heyecanlarıyla, düşleriyle, duygularıyla, rüyalarıyla yazıldığını söylemiştir. Schopenhauer ise (2010: 33), sözcüklerin yardımıyla hayal gücünü harekete geçirme sanatı olarak tanımlamıştır. Gerek Schopenhauer’in hayal gücü tabiri, gerekse Yavuz’un düş ve rüya tabirleri, şiirin bilinç dışı ile ilişkisini gözler önüne sermektedir. Bilinç dışının psikanalitik açıdan taşıdığı gizem, şiirin bir parçası olmuştur. Octavio Paz (1995: 9), şiiri bilinç dışının yoğunlaşması olarak tanımlayarak bu durumu çok açık biçimde ifade etmiştir. Bu açıdan

şiir, gerçeküstücü bakışa nesirden çok daha müsait ve yakın durmaktadır; ayrıca, bir edebiyat akımı olarak gerçeküstüçülükte kendine yer bulmuştur. Birbirinden farklı boyutları olan şiirde aranacak özellikleri, Cengis Asiltürk (2016: 231), “sonuşmazlık, imge, simge, coşkusal ( lirik) dil, derinlik, çoklu okumaya ve anlamlar çıkarmaya yatkınlık, benzetme, eğretileme vb.” olarak sıralamıştır.

Buraya kadar ele alınan konu, şiirin tanımına ve özelliklerine dair bir içerikten oluşmuştur. Ağırlıklı olarak yazı bağlamında yapılan tanımlamalar şiiri sadece edebi bir duyarlılık olarak sınırlar gibi gözükmektedir. Oysa şiirin temel özellikleri, sanatın diğer dallarındaki yansımalarıyla da karşımıza çıkabilmektedir. Ancak yazının dışında, şiire dair özellikleri barındıran sanatlar şiir değil, şiirsel olarak tanımlanmaktadır. Başka bir deyişle yazı dışında kalan sanatlardaki şiire dair izler, şiirsellikte aranabilmektedir.

### Şiirsellik

Nasıl ki sert mizaçlı ve bakışlı bir insanın yüzünde oluşacak anlık bir tebessüm, onun genel karakterini değiştiren bir özellik değilse, bir nesirdeki şiire dair bir özellik de o metni şiir haline getirmez. Böyle bir durumda söz konusu metin ancak şiirsel hale gelmiş olur.

Lautréamont (2007: 251), şiiri tanımlarken, aynı zamanda şiirselliğin ironik bir örneğini vermiştir: “Ne fırtınadır, ne de burgaçlı kasırgadır şiir. Görkemli ve verimli bir ırmaktır” diyerek şiiri tanımlamıştır. Dikkat edilecek olursa bu tanımında, teknik veya biçimsel bilgi verici bir tabir yer almamaktadır. Fırtınanın, kasırganın ve ırmağın, taşıdıkları sözlük anlamları itibarıyla şiiri tanımlayacak içerikleri yoktur, ancak bu kelimeler insanın zihin dünyasında pek çok çağrışıma sebep olabilecek ve derin hayaller kurdurabilecek kelimelerdir. Lautréamont şiirin yıkıcı bir metin olmadığını, fırtına ve kasırganın yıkıcı özelliklerini taşımamasına benzeterek, bitmek tükenmek bilmeyen bir anlam inşasına imkan taşıdığını da bir ırmağın görkemine ve canlılar için verimli olmasına benzeterek açıklamıştır. Dolayısıyla zihin, fırtınanın, kasırganın ve ırmağın hayalini kurarak şiirin tanımlanan özelliğini anlamlandırmıştır. Bu bağlamda Hegel (1936: 27), şiirsel düşüncenin kendine has unsurunun hayal

olduğunu söylemiştir. Benzer şekilde Aragon'un zayıflıkları güzelliğe çeviren simya sanatını, şiirin bir özelliği olarak ifade etmesi, zihni, hayal gücü bağlamında harekete geçiren şiirsel bir söylem haline gelmiştir. Her iki tanımda da Octavio Paz'ın (1995: 124) belirttiği gibi anlam ve anlam dışılık birbirlerine eşitlenmiş ve şiirsel ifade, ifade edilemezi ifade eder hale gelmiştir.

Anlaşılmaktadır ki şiirsellik, bir anlatım biçimi yahut bir dildir. Başka bir deyişle, “tüm estetik deneyim biçimleri ile algıladığımız dünyanın dilidir; şiir ise, sözcüğün tam anlamıyla, dilin içinde kalır” (Joubert, 1993: 91). Şiirselliğin çeşitli sanatlardaki estetik tecrübeleri birbirinden farklı olsa da, temelde uzlaşılan bir özellik ön plana çıkmaktadır. Buna göre, “Bir metin, içerdiği imge oranında şiirsel olarak tanımlanır” (Joubert, 1993: 61). J.-L. Joubert'in modern şiire dair yaptığı bu açıklama bütün sanat eserlerine uygulanabilir niteliktedir, çünkü bugün artık türü ne olursa olsun-yazılı olmayı gerektirmeksizin-sanat eserlerinin tümü birer metindir. Bu bağlamda “Sanatsal imge resimde renkle, müzikte sesle, şiirde ise sözle üretilir” (Bayat, 2006: 21). Görüldüğü üzere her sanatın imge üretimine dair disiplini farklı mecralardan oluşmaktadır. Ancak ortak olan şudur ki, “sanatın en temel yöntemi, nesnenin yerine onun imgesini koymaktır” (Levinas, 2003: 61). Bu sayede çeşitli kavramlar su yüzüne çıkabilmektedir. İmgeler aynı zamanda şiirsel özü oluşturan en önemli öğelerdir (Asiltürk, 2006: 128).

Şiirsel imge, şiir dilinin araçlarından biridir. Duyular alanına girmeyen bir gerçekliği duyular alanına sokmak, yani o gerçekliği somutlaştırmak için kullanılan bir araçtır. (...) Kaldı ki şiirsel imgenin yarattığı gerçeklik, (buna resim, görüntü de diyebiliriz) yalnızca bilinç düzeyinde kalan bir gerçekliktir. Örneğin, ‘gökyüzü akıp gidiyor’ dediğimizde, dışsal gerçekliğe ters düşen bir şey söylemiş oluruz. Oysa bu söylediğimiz, şiirsel açıdan tartışma götürmez. (...) Daha açık söylemek gerekirse, şiirsel imge anlatılmayanı anlatılır kılma, yani duyu ötesi şeyleri elle tutulur, gözle görülür duruma getirme, somutlaştırma aracıdır (Bolat, 2012: 299-300).

Şiirsel imgeyi, “dilsel göstergelerin özel bir yapılaşma sonucunda ürettikleri şiirsel nitelikli kavramlar” olarak tanımlayan Nihat Bayat (2006: 27), şiirlerde yer alan imgelerin, metnin içinde yer alan, bir dize veya dize parçası şeklinde yapılanan dilsel birim ve bu dilsel birimin yorumlanmasından sonra oluşan kavramsal yapı olmak üzere iki boyuttan oluştuğunu söylemiştir. Demek oluyor ki, bir imgenin şiirselliği onun çok boyutlu oluşundan ileri gelmektedir. Çok boyutluluk aynı zamanda bir yorumlama sürecini de beraberinde getirmektedir.

Şiirin dizelerini okumaya başlayan okur, yorumlama işlemini başlatır ve şiirde yer almayan, ancak izleri bulunan bazı gerçeklikleri zihinsel olarak çağırmaya başlar. (...) Şiirsel imgelerin en etkileyici biçimleri, dış dünyada yer alan nesnelere ya da olguların sahip olduğu niteliklerden sıyrılıp şiire farklı nitelikler içinde yansıtılmasıyla yapılır (Bayat, 2006: 69).

Şiir hayatın içinde yer alan bir varoluş biçimidir. Hayatın içsel ve dışsal algı boyutlarının tamamı – ki bunlara duygu ve düşünceler de dahildir-şiirin kapsamına girebilmektedir. Bu açıdan bakıldığında, “şiir dünyanın zihinsel imgesidir” denebilir (Yavuz, 2012: 11). Şiirsellik ise şiire yakın duran imgelerden oluşan bir mertebedir. Onun farkına varabilmek için öze inmek gerekir, çünkü şiirsellikte imgeler, şiirdeki kadar aşikar değildir. Bu durum âdeta bir hakikat arayışıdır. Ünsal Oskay (1995: 47), Walter Benjamin'in *Estetize Edilmiş Yaşam* isimli kitabına yazdığı önsözde, “Hakikat (truth), elbetteki anlaşılabilir, anlaşılabilen bir şeydir, ama bu anlama işi poetik bir fenomendir ve yalnızca poetik düşünme yeteneği ile idrak edilebilecek bir şeydir” diyerek özü veya hakikati anlamının yolunun şiirsellikten geçtiğini belirtmiştir. Bu sebeple şiirsel olana yaklaşım, herhangi bir yapının çözümlenmesine dair kesin ve net sonuçlar elde etme beklentisinden uzaktır. Bu bakımdan örneğin, “yapısalcı yaklaşım, daha çok bir mekaniğe yakınken, sözcüğün bir şeyin duyumuna uygunluğuyla ilgilenen fenomenolojik düşünce ‘şiirsel’ niteliktedir ve farklı bir tarz taşır” (Moles, 2012: 145).

### Görsel Sanatların Şiirselliği Üzerine

Sanatları işitsel, görsel vb. biçimlerde kategorize etmek, algının çeşitliliğinden ve dilsel ifade olanaklarından

kaynaklanmaktadır. Şiirselliğin bütün sanatlardaki varlığı, her sanatın kendine has anlam üretme biçiminin çözümlenmesi ile ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda, “Ressamlar, heykeltıraşlar ve diğer sanatçılar özünde şairin kullandığından çok farklı olmayan araçlar kullanırlar. Dilleri farklı olmakla birlikte sonuçta hepsi birer dildir” (Paz, 1995: 18). Bu diller aynı zamanda ait oldukları sanatın kategorizasyonunu da belirler. Örneğin görsel sanatlardaki duygu ve düşünce yükü ve buna bağlı anlamlar görerek kavranır. “Şiirdeki şair-söz-okur üçlüsünün yerini görsel sanatlarda sanatçı-obje-seyirci üçlüsü alır. İşte bunun için şiire söz sanatı, resim ve heykele de görüntü sanatı denmektedir” (Altıok, 2004: 36).

Plastik sanatlarda şiire özgü göstergelerin maddi doğası arasında derin içerik bağlantıları ve ortaklıkları bulunur. Devinen bir anın, nesne durumuna getirilmesine aracılık eden de, plastik sanat dilleri ile şiir dilinin benzeşir oluşudur. (...) Bir resmin, heykelin ya da şiirin okunabilmesini, ancak miras alınan dilin bilinmesi sağlayabilir. Resimde boya, ışık ve diğer malzemeler, fotoğrafta var olan nesnelere görüntülenmesi, heykelde boşluk, doluluk, form, mekan bu dili oluşturur (Barutçuoğlu, 2012: 32).

İşte bu dil, şiirselliği ve görselliği eş zamanlı olarak kurar.

Metin Altıok (2004: 36), şiirdeki görselliği, insan zihninde canlanan söze yüklenmiş bir imgesel görsellik olarak açıklar. Bu bakımdan şair, okurdan şiirdeki görselliği hem canlandırmasını hem de yorumlayıp anlamasını beklemektedir. Öte yandan resim, heykel vd. görsel sanatlar izleyicisine ise, sanatçı tarafından nesnel olarak canlandırılmış görselliğin sadece yorumlanması kalmaktadır.

(...) şiirin görsel sanatlardan farklı, kendine özgü bir görselliği vardır. Bu görselliğe ‘imgesel görsellik’ diyebiliriz. Çünkü şiirin görselliği göze yönelik bir görsellik değil, insan zihninde canlanan söze yüklenmiş bir görselliktir. Ama yine de bir görselliktir sonuçta söz konusu olan. Şairin insan zihninde söz aracılığıyla canlandığı imgesel bir görselliktir. Şiirdeki görüntü nesnel değil, insan zihninde beliren

ve imgeleme görünür kılınan bir görselliktir. (...) Resim ve heykelde sanatçı görselliği madde üzerinde canlandırır ve seyircinin önüne koyar. Şair ise sözcüklere yüklediği görselliği okurun imgeleminde canlandırır. Denebilir ki şiir okurunun işi sergi izleyicisinden daha zordur. Çünkü şair okurdan şiirdeki görselliği hem canlandırmasını hem de yorumlayıp anlamasını bekler. Resim ve heykel izleyicisine ise sanatçı tarafından nesnel olarak zaten canlandırılmış olan görselliğin sadece yorumlanması kalmır. Çünkü genel olarak sanattan anlamak sanatsal bir inceliğe sahip olmayı gerektirir (Altıok, 2004: 36-37).

Sanatlar arasında çeşitli bağlamlar aracılığıyla yorumlar yapabilmek için ayrıcalıklı bir bakışa sahip olmak gerekmektedir. Örneğin, resim sanatı ile şiir sanatı arasında yakınlıklar bulan bir kişinin, her iki sanattan benzer etkilenimler alan, ince duygulu biri olması gerekir. Çünkü iki sanat da orada bulunmayan şeyleri orada varmış gibi, gerçekliğin bir belirtisiymiş gibi gösterir, oysa ikisi de aldatmaktadır, ama her ikisinin de bu aldatışı bizim hoşumuza gider (Lacoon, 1887: 1).

Aristoteles’in sanat eserindeki hoş gitmeyi temel aldığı yaklaşımı hatırlandığında, görsel sanatlardaki şiirselliğin ortaya çıkarılması da bahsi geçen hoşlanmaya açılan bir kapı olmaktadır. Görsel sanatlardaki şiirselliğe dair örnek teşkil eden yaklaşım; “her sanat, en yüksek ve en ince biçimiyle şiirseldir” diyen Andrey Tarkovski (2009: 167) ve “düşünülen ile düşünülmemenin, istenen ile istenmeyenin özdeşliğini simgeleştirebilecek bir gösterinin olduğu her yerde şiir vardır” diyen Jacques Rancière’in (2008: 124) görüşleriyle daha da belirginleşmiştir.

### **Siyah Beyaz Fotoğrafın Anlam Katmanları**

Ortaya çıktığı dönemlerde fotoğrafta rengin bulunmaması teknik bir problematiktir. Bu durum zorunlu bir estetik dili de beraberinde getirmiştir, ancak gerçekliğin iki boyutlu bir yüzeye saptanması konusunda fotoğraf o dönem itibarıyla resmi tam manasıyla geride bırakmamıştır. Aksine denebilir ki, o dönemin fotoğrafına gerek biçim gerek içerik açısından yoğun bir resimsilik hakimdir.



Sartre (1967: 11), şiirin, resme yakın durduğunu söylemiştir. Bu düşünceden hareketle, resimsi fotoğraflar da şiirselliğe yakın durmuşlardır. Örneğin, Viktorya döneminin önemli fotoğrafçılarından Julia Margaret Cameron'un *Yaz Günleri* isimli fotoğrafı, diğer fotoğrafları gibi, şiirsel unsurları barındırmaktadır (Fotoğraf 1). Çünkü Cameron çalışmalarında, "İncil'den, edebiyattan ve alegorik unsurlardan ilham alır" (Hacking, 2015: 11). Partizan DiBello Birbeck, Cameron'un bitiremediği otobiyografi kitabının önsözünde, fotoğraflarını gerçekleştirirken hakikatten bir şey feda etmeden, gerçeği ve düşleneni, güzelliğe ve şiire mutlak bir adanmışlıkla birlikte bir araya getirmeye çalıştığını söylediğini belirtmiştir (Hacking, 2015: 127). Cameron bu yönüyle resimdeki romantik portre geleneğini fotoğrafa taşımıştır. Sembolik ve metaforik unsurlar, onun fotoğraflarındaki şiirselliği ön plana çıkarmıştır.

Bir fotoğrafın siyah beyaz veya resimsi oluşu, onun biçimsel katmanını temsil eder. Fotoğraf yüzeyine kaydedilen fenomen ve buna bağlı ortaya çıkan duygu durumu ise, onun içerik katmanını temsil eder. Roland Barthes bu katmanı *studium* ve *punctum* olmak üzere iki öge üzerinden tanımlamıştır. Barthes'a göre (2000: 41) fotoğrafta *studium*; bilgi ve kültürün bir sonucu olan, bilgi kitlesine gönderme yapan, biçimlere, yüzlere, hareketlere mekânlara ve eylemlere kültürel olarak katılmayı sağlayan, eğitim kaynaklı olduğu için ortalama duygular oluşturan nesnel unsurdur. *Studium*, analogik perspektiften edebiyattaki nesre karşılık gelebilir, çünkü nesirde de okuyucuların metin ile muhataplıkları hem anlam hem de yorum bakımından daha doğrusal bir çizgidedir. Başka bir ifadeyle, her okuyucunun nesirden anlayacağı veya yorumlayacağı düşünce birbirine benzer yapıdadır. Turan Karataş (2014: 435), gerçeklerin ifadesinde nesrin güven verici sağlamlığını vurgulayarak onu şiirden ayırmıştır. Karataş'ın gerçeklik üzerinden yaptığı nesir ve şiir ayrımı, şiirin ve şiirsel olanın gerçeklikten tamamen kopuk olduğu şeklinde anlaşılmalıdır. Mayakovski'nin de (1983: 13) belirttiği gibi, gerçekliğin gösterilmesinin, yansıtılmasının kendi başına şiirde yeri yoktur, şiir daha derinlerde bir amaç gütmektedir. Şiir ve şiirsel olan, gerçekliği nesirden farklı olarak imgenin düşlere yakınlığı üzerinden ifade etmektedir.



Fotoğraf 1. Julia Margaret Cameron, *Yaz günleri*, 1866.

Barthes'ın (2000: 41-57-60) tanımındaki *punctum* ise; *studiumu* ve fotoğrafa bakan kişiyi kıran, delen, ona acı veren, öznel olarak onu çeken, üzen bir ayrıntıdır. Bu açıdan fotoğrafın duygusal yanını da oluşturduğu söylenebilir. Barthes (2000: 69), *punctumun* mecaz ile kurduğu yakınlıktan de bahsetmiştir. Anlaşıldığı üzere *punctum*, imgeye ve duyguya daha yakın durmaktadır ve bu sebeple nesnel kriterler üzerinden tanımlanması pek de mümkün görünmemektedir.

Nesirdeki biçim ve içeriğin, gerçekliği daha güvenilir-bir bakıma anlaşılır-kılan özelliği, onun izleyiciye algı ve yorum bağlamında ortak veriler sunabilmesinde yatmaktadır. Şiirdeki öznel biçim, içerik, algı ve yorum durumları ise bunun tam tersidir. Bu düşünce, Barthes'ın (2000: 69) ifade ettiği, *studiumun* her zaman kodlanmış, *punctumun* ise kodlanmamış olduğu düşüncesiyle paralellik göstermektedir.

Resim sanatının şiir ile yakınlığı hatırlandığında Manuel Alvarez Bravo'nun 1932 tarihli *Landscape and Gallop* (*Manzara ve Dört nala Koşu*) isimli fotoğrafı, şiirselliği ile karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf 2). Fotoğraftaki resim etkisi, sıklıkla rastlanan teknik açıdan gren yapısının sebep olduğu resimsilikten ileri gelmez. Bravo'nun bu fotoğrafında, resmin doğrudan kendisini içermesi açısından resim ilişkisini kurmuştur.



Fotoğraf 2. Manuel Alvarez Bravo, *The Landscape and Gallop*, 1932.

Fotoğrafta, duvara çerçevlenmiş biçimde duran, koşmakta olan bir atın resmi görülmektedir. Duvar, kaldırımla bütünleşmiştir ve büyükçe bir ağacın gölgesi duvara, resme, kaldırıma ve yola düşmüştür. Gölge, resmin içeriği ile öylesine bir uyum içindedir ki, sanki resmin devamı fotoğrafın çekildiği yerde bulunmaktadır. Bunun yanı sıra, ağacın dallarının bir kısmı da resimdeki gökyüzü ile bütünleşmiştir. Duvarın sonunda ve ağacın solunda yer alan geçit ise, adeta gerçek ile hayal arasındaki ulaşımı sağlamak için oradadır. Bu yönüyle duvarın arkası, hayal dünyasının mekânıdır. Duvar ise, bir sinema perdesi gibi hayalî olanı gerçeğin içine katmaktadır. Fotoğraftaki-resimdeki de diyebiliriz-at ise şiirselliği bir kademe daha yükselten bir unsurdur. Bilindiği gibi atlar, çok eski zamanlardan beri taşımacılık alanında insanların hizmetindedir. Eyer, üzengi, gözlük, hamut gibi aksesuarlar ile atlar, bir anlamda mecburi biçimde bu yaratılış gayesini yerine getirmektedirler. Atların faydalı ve aynı zamanda

da tutsak konumları, sadece taşıma aksesuarlarından azade, dört nala yaptıkları koşu ile yıkılarak, özgürlük kavramını çağrıştırmaktadır. Bu bakımdan Bravo'nun fotoğraflarındaki özgürlük fenomeni, resim-fotoğraf ilişkisi açısından imgeleşerek şiirsel bir ifadeye ve anlama kavuşmuştur.



Fotoğraf 3. Manuel Alvarez Bravo, *The Daydream*, 1931.

Jean-Claude Lemagny (2008: 108), bir fotoğrafın, bizim bakışımıza tek veya çok yönlü karşılıklar vermediğini, sadece varlığının hakikatini yansıtacak şekilde var olduğunu, bu açıdan fotoğrafın özgün gerçekliğinin, dünyanın gizemini bir metafor olarak sunmasına imkan verdiğini söylemiştir. Lemagny'nin bu düşüncesi, hakikat ve öz arayışının görünenin arkasında olması açısından imgenin önemini tekrar hatırlatmaktadır. İmgenin yoğun olarak kendini metaforlar aracılığıyla ifade ettiği şiirin ise, bilhassa görsel sanatlarda karşılığını şiirsellik ile bulduğunu vurgulamaktadır. Colette Alvarez Urbajtel (2008: 329), Diego Rivera'nın 1945 tarihli makalesinde



Bravo'nun fotoğraflarını *Photopoetry (Fotoşiir)* şiir olarak nitelediğini söylemiştir. Benzer şekilde Amanda Hopkinson (2002), Aragon, Octavio Paz, Yves Bonnefoy'un da, Bravo'nun fotoğraflarının derin ve ketum bir şiirselliğe sahip olduğuna dair çeşitli kitaplarda yazılarının olduğunu belirtmiştir Ian Jeffrey ise (2011: 162), Manuel Alvarez Bravo'nun bütün fotoğrafçılar içindeki en şiirsel olduğunu söylemiştir. Hakikatin ve özün peşinde olan Bravo'nun fotoğraflarındaki anlam arayışı bu açıdan şiire ulaşma çabasının da bir tezahürüdür. Ian Jeffrey (2011: 166), sanatçının daha çok, ruhsal durumları da içeren *görünmeyen* peşinde olduğunu, *The Daydream (Hayal)* isimli fotoğrafını örnek vererek ifade etmiştir (Fotoğraf 3). Fotoğraftaki kızın belki de bir aşka düştüğünü veya meraklı bir hâl içinde olduğunu söylemiştir.

Sanayileşme, yeniliğin de fitilini ateşleyen bir olgudur. Özellikle geleneksel üretim-tüketim ilişkilerini etkilemesi açısından toplumsal bir boyutu da bulunmaktadır. Marxist pencereden, sanayileşmenin aynı zamanda yabancılaşmayı ve makinalaşmayı beraberinde getirdiği realitesi hatırlandığında, bu konuya ait herhangi bir fotoğrafın nasıl şiirsel olabileceği merak uyandırmaktadır.

Ara Güler, 1968'te Karabük'te çektiği *Maden İşçisi* isimli fotoğraf ile bu merakı gidermiştir (Fotoğraf 4). Fotoğrafta demir çelik fabrikasına ait üç adet baca, perspektif dizisi içinde görülmektedir. Gökyüzünün kasveti, silüet halindeki bacalara uyumlu bir fon oluşturmuştur. Kompozisyonun ön kısmında ise, yolda atını ipinden tutarak yürüyen gözlüklü ve kasketli bir adam bulunmaktadır. Fotoğrafın altında verilen bilgiye göre, bu kişinin bir maden işçisi olduğu anlaşılmaktadır. Atın taşıdığı küfelerde ne olduğu açıkça görülme de, fotoğrafın çekildiği yerin Karabük ve yürüyen adamın maden işçisi olması dolayısıyla, küfelerde kömür olduğu tahmin edilebilmektedir. Buraya kadar, fotoğraftaki *studioma* değinerek, zihnin fotoğrafı bir nesir gibi algılaması sağlanmıştır. *Stadiumun* bizi ulaştıracığı anlam, sanayileşmenin karşısında hala geleneğin bulunduğu üzerine şekillenmiştir. İçerik açısından şiirselliği ortaya çıkaran *punctum* ise, maden işçisinin atını ipini kendi önünde tutuyor olmasıdır, çünkü bu tutuş atını zorla çekilmediğine işaret etmektedir. At âdeta bu zorunlu

vazifeye teslim olmuştur. Öte yandan söz konusu teslimiyet, sanayileşmeye karşı direnişin de sembolü haline gelmiştir. İşte atın içinde bulunduğu zorunlu hâl, taşıma işinin gönül rızası ile yapıldığını temsil eden ipin tutuş biçimini yani *punctumu*, sanayileşme karşısındaki geleneğin duruşunu yani *stadiumun* bizi ulaştırdığı bilgi ve anlamı, nesirden şiirselliğe dönüştürmüştür.



Fotoğraf 4. Ara Güler, *Maden İşçisi*, Karabük, 1968.

## Sonuç

Görme yetisi, algının işitme, dokunma gibi tüm boyutları içinde en ayrıcalıklı olanıdır, çünkü görme, karanlık ve aydınlık gibi hem hakiki hem de metaforik anlamlarla örülmüş hayati iki durumun belirleyicisi konumundadır. Görme olmazsa karanlık, insan(lığ)ın dünyadaki mekânsal ve zihinsel aidiyetini tehlikeye sokar. Herhangi bir tehlikeden kaçmak için, o tehlikeyi görmek gerekir, kaçılan tehlikeden sığınacak alanı farkına varmak için görmek gerekir, sözün kastını kavrayıp aydınlanmak için manayı görmek gerekir...



Söz, zihin dünyasının inşa edici gücüdür. Algılarla farkına varılan hakiki dünya ve zihinle farkına varılan metafizik dünya, sanat aracılığıyla çeşitli biçimlerde ifade edilebilmektedir. Fotoğraf ile şiir, hakiki ve metafizik dünya algısı bakımından sanatlar içindeki en rafine iki sanattır. Resim ve düzyazı da bu hususta benzer özellikler taşırlar, fakat yapı ve mana bakımından daha öz oldukları için her ikisi de fotoğraf ve şiire yaklaşmamaktadırlar.

Fotoğraf sanatı, fenomenler üzerinden imge ile temasa geçerken, şiir de kelimeler üzerinden imge ile temasa geçmektedir. Buradaki en şaşırtıcı taraf, fotoğrafın fenomenolojik boyutunun imgeye ve dolayısıyla da şiire yaptığı sıçramadır. Şiir ise, tamamen zihindeki görüntüler üzerinden hareket ettiği için zaten fotoğrafın ulaşacağı fenomenolojik boyutta bulunmaktadır. Bu sebeple fotoğrafın imge ile olan bağının artması aynı zamanda onu daha şiirsel hale getirmektedir. Fotoğrafın gerçekliği saptama konusundaki acımasız, saf ve doğrudan oluşu, ondaki şiirselliğin zaman zaman ortadan kalkmasına sebep olmaktadır. Bu bakımdan fotoğraftaki şiirselliği sağlayan ve bu şiirsel arayışı sonuca ulaştıran iki temel unsur önemlidir. Bunlardan ilki, fotoğrafın sunduğu siyah beyaz yani gerçek ile hayal veya rüya arasında bir algı dünyası ve diğeri de fotoğraftaki çarpıcı hisleri ve dolayısıyla imgeyi belirgin hale getiren *punctum*dur. Tecrübe edilen dünyanın algılandığı şekliyle fotoğrafik yüzeye aktarılması nesnel verileri ön plana çıkarır, fakat aynı dünyanın siyah beyaz yani algının bilinen vizyonundan farklı biçimi, nesnel verileri en başından sarsarak şiirsel algıya zemin hazırlamaktadır. Siyah beyaz yüzeydeki *punctum* ise öznel duyguları kapı araladığı için şiirselliği zirveye taşımaktadır.

#### Kaynakça

- Altıok, Metin. (2004). *Şiirin İlk Atlası*. İstanbul: YKY.
- Aristoteles (2007). *Poetika*, (Çev: İsmail Tunalı) İstanbul: Remzi.
- Asiltürk, Cengis T. (2006). *Sinemada Şiirsel Anlatım*. Ankara: Nobel.
- Barthes, Roland (2000). *Camera Lucida*. (Çev: Reha Akçakaya) İstanbul: Altıkkırkbeş.
- Barutçuoğlu, Türkan. (2012). *Sanatta Şiirsel Anlatımın Heykel Örneklerinde İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Adana: Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı.
- Baudrillard, Jean (2005). *Sanat Dünyasının Kurduğu Komplo* (Çev: Oğuz Adanır) Paris: Sens & Tonka.
- Bayat, Nihat. (2006). *Şiire Yönelik Tutumların ve Ön Örgütleyicilerin Şiirsel İmgelerin Anlamlandırılması Üstündeki Etkililiği*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı, Türkçe Öğretmenliği Programı.
- Benjamin, Walter (1995). *Estetize Edilmiş Yaşam*. (Çev: Ünsal Oskay) İstanbul: Der.
- Bolat, Salih (2004). *Şiirsel İmge. Şiir Sanatı*. Bolat ve Nayır (Ed.) (2004). İstanbul: Varlık.
- Lemagny, Jean-Claude (2008). *A Sense of the Earth*, Manuel Alvarez Bravo-Photopoetry. San Francisco: Chronicle Books.
- Caudwell, Christopher (1988). *Yanılsama ve Gerçeklik* (Çev: Mehmet H. Doğan) İstanbul: Payel.
- Doğan, Mehmet H. (1999). *Şiirde Konu ve Anlam. Şiir Sanatı*. Bolat ve Nayır (Ed.) (2004). İstanbul: Varlık.
- Jeffrey, Ian (2011). *How to Read a Photograph*. London: Thames & Hudson.
- Joubert, J-L. (1993). *Şiir Nedir*. (Çev: Ece Korkut) Ankara: Öteki.
- Geçgel, Hulusi (2007). *Bir Görüntü (İmgeler) Sanatı Olarak Şiir. Hayal*. Sayı: 21/Nisan-Mayıs-Haziran.
- Hegel (1936). *Estetik*. (Çev: Suud Kemal Yetkin) İstanbul: Vakıf.
- Karataş, Turan. (2014). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Sütun.
- Lautréamont, Comte de (2008). *Maldoror'un Şarkıları* (Çev: Özdemir İnce) İstanbul: Kırmızı.
- Lecherbonnier, Bernard (2004). *Şiirin Doğası. Louis Aragon-Poetik Bakış*. Gülmez (Çev. ve Ed.). İstanbul: Dünya.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1887). *Laocoon: The Limits of Painting and Poetry*. (Trans: Ellen Frothingam) Boston: Robert Borthers.

- Levinas, Emmanuel (2003). *Sonsuza Tanıklık*. (Çev: Medar Atıcı, Melih Başaran, Gaye Çankaya, Zeynep Direk, Erdem Gökyaran, Özkan Gözel, Cemalettin Haşimi, Umut Öksüzan, Ceylan Uslu, Hakan Yücefer) İstanbul: Metis.
- Lorca, Federico Garcia (2009). *Konuşmalar*. (Çev: Suna Kılıç) İstanbul: Alef.
- Mayakovski, Vladimir (1983). *Şiir Nasıl Yazılır?*. (Çev:Yurdanur Salman) İstanbul: Yaşantı.
- Moles, Abraham (2012). *Belirsizin Bilimleri*, (Çev: Nuri Bilgin) İstanbul: YKY.
- Paz, Octavio (1990). *Düşler Boyunca Yaratmak*, (Çev: Ahmet Cemal) İstanbul: Can.
- \_\_\_\_ (1995). *Yay ve Lir-Şiir Nedir*. (Çev: Ömer Saruhanhoğlu) İstanbul: Era.
- Rancière, Jacques (2008). *Görüntülerin Yazgısı*. (Çev: Aziz Ufuk Kılıç) İstanbul: Versus.
- Sartre, Jean-Paul (1967). *Edebiyat Nedir*. (Çev: Bertan Onaran) İstanbul: De.
- Schopenhauer, Arthur (2010). *Güzelin Metafiziği*. (Çev: Ahmet Aydoğan) İstanbul: Say.
- Sennett, Richard (1999). *Gözün Vicdanı*. (Çev: Süha Sertabiboğlu, Can Kurultay) İstanbul: Ayrıntı.
- Tarkovski, Andrey (2009). *Şiirsel Sinema*. (Çev: Ebru Kılıç) İstanbul: Agora.
- Thomas, Louis (1912). *Curiosités sur Baudelaire*, Paris: A.Messein.
- Yavuz, Hilmi. (2012). *Şairin Zihin Tarihi*. İstanbul: Granada.

### İnternet Kaynakları

- Hopkinson, Amanda (2002). "Manuel Alvarez Bravo-Pioneering Mexican photographer and friend of the surrealists" <http://www.theguardian.com/news/2002/oct/22/guardianobituaries.arts>. Erişim Tarihi: 10.01.2016.

### Görsel Kaynaklar

- Fotoğraf 1. Julia Margaret Cameron, Yaz günleri, 1866. (Sontag, 1999:18)

Fotoğraf 2. Manuel Alvarez Bravo, The Landscape and Gallop, 1932. <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/48922> (Erişim Tarihi: 16.2.2017)

Fotoğraf 3. Manuel Alvarez Bravo, The Daydream, 1931. (Lemagny, 2008:63)

Fotoğraf 4. Ara Güler, Maden İşçisi, Karabük, 1968. <http://www.fotograf.net/araguler/klasikler/77.htm> (Erişim Tarihi: 16.2.2017)