

BİR FOTOĞRAFİK İMGENİN ANALİZİ: NAPALM KIZI FOTOĞRAFINA ÜÇ FARKLI YAKLAŞIM

HANDAN DAYI*, RANA İĞNECİ SÜZEN **

ÖZ

İmgeler görsel iletişim dünyasında, içinde bulunduğu dil ve kültürün sınırlarını aşan ve anlam yaratan unsurlardır. Fotoğrafik görüntüler de kültürel konum ve sanatsal nitelik arasında bağ kurarak teknik boyutun ötesine geçerler ve imge ile görüntü arasındaki anlamı arttırmırlar.

Görüntülerin estetik değerlendirmesi birbirine bağlı iki ana biçimde kategorize edilebilir. İlki sahip olunan ontolojinin görsel değerlendirmesi, ikincisi ise yansıtılan içeriğin bağlamsal örüntüleridir. Estetik yönüyle öne çıkan fotoğraflarda hikâye yaratmak, bu hikayeleri arka planlarla doldurmak amaçlanır. Bu bağlamda çalışma fotoğrafik imgede anlatım öğesinin analizini farklı yaklaşımlar üzerinden sunmayı amaçlamaktadır. “Napalm Kızı” adlı fotoğrafta üç ayrı analiz esas alınmıştır. Çalışmanın teorik temellerini Roland Barthes, Gillian Rose ve Mieke Bal’ın kavramsal yaklaşımları oluşturmaktadır.

Çalışma nitel araştırma metodu çerçevesinde betimsel içerik analizi yöntemleri uygulanarak gerçekleştirilmiştir. Üç farklı analizden elde edilen veriler genel değerlendirme başlığı altında birleştirilmiş, anlam üretmedeki farklılıklarının ortak paydada nasıl birleştiği yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, İmge, Görsel Analiz Metodolojileri, Yorumlama, Anlam ve Anlatım.

* Doçent, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü, handandayi@akdeniz.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-9465-4536>.

** Doktor Öğretim Üyesi, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema TV Bölümü, ranaigneci@akdeniz.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-3681-7760>.

*** İki yazar da çalışmaya eşit oranında katkıda bulunmuşlardır. Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

**** Dayı, H. ve İğneci Süzen, R. (2025). Bir Fotoğrafik İmgenin Analizi: Napalm Kızı Fotoğrafına Üç Farklı Yaklaşım. Akdeniz Sanat (36), 331-362.

ANALYSIS OF A PHOTOGRAPHIC IMAGE: THREE DIFFERENT APPROACHES TO THE PHOTOGRAPH OF NAPALM GIRL

HANDAN DAYI*, RANA İĞNECİ SÜZEN**

ABSTRACT

Photographic images establish a link between cultural position and artistic quality, going beyond the purely technical. Thus, they contribute to the endless variety of meanings between images and visuals.

The aesthetic analysis of images can be done in two ways, such as the visual evaluation of ontology and the contextual patterning of content. Photographs taken with an artistic concern aim to create stories and feed these stories with the background.

The aim of the study is to present the analysis of the narrative element in photographic images through different approaches with concrete examples. The theoretical foundations of the study are the theorists Roland Barthes, Gillian Rose and Mieke Bal. The study analyses the photograph titled “Napalm Girl” through three different analytical approaches.

The study was conducted using descriptive content analysis methods within the framework of qualitative research methods. Data obtained from three different analyses were combined under the heading of general evaluation, and the differences in meaning production were interpreted in terms of how they converged on common ground.

Keywords: Photograph, Image, Methodologies of Visual Analysis, Interpretation, Meaning and Narration.

* Assoc. Prof, Akdeniz Üniversitesi, Akdeniz University, Faculty of Fine Arts, Department Of Photography, handandayi@akdeniz.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-9465-4536>.

** Asistant Prof, Akdeniz University, Faculty of Fine Arts, Department Of Cinema TV, ranaigneci@akdeniz.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-3681-7760>.

1. GİRİŞ

Fotografik imgeler, gerçekliğin salt mekanik temsilleri değil aynı zamanda toplumsal belleği, kültürel anlatıları ve bireysel duygulanımları da içinde barındıran karmaşık görsel metinlerdir. Fotoğraf, ortaya çıktığı andan itibaren yalnızca bir kayıt aracı olarak varlık göstermekle kalmamış gitgide yorumlanabilir bir anlatı alanına dönüşerek özellikle kültürel çalışmalar, görsel analiz ve temsil kuramları açısından derinlikli okumalara zemin hazırlamıştır. Bu dönüşüm, özellikle savaş, şiddet ve travma gibi temaların temsilinde daha da belirginleşmiş; görselin etik, estetik ve politik boyutları iç içe geçmiştir.

Bu çalışmada Vietnam Savaşı sırasında Associated Press fotoğrafçısı Nick Ut tarafından çekilen ve tüm dünyada “Napalm Kızı” olarak bilinen fotoğraf, “Roland Barthes’ın Studium-Punctum ayrımı”, “Gillian Rose’un Eleştirel Görsel Metodolojisi” ve “Mieke Bal’ın Anlatıbilim Kuramı” temelinde incelenmiştir. Söz konusu fotoğraf yalnızca savaşın vahşetini belgeleyen bir görsel değil aynı zamanda izleyici ile kurduğu etkileşim, medya aracılığıyla dolaşıma girme biçimi ve temsil ettiği tarihsel travma bakımından çok katmanlı bir anlatı taşır. Dolayısıyla bu çalışmanın amacı, “Napalm Kızı” fotoğrafını, görsel kültür kuramları ekseninde disiplinlerarası bir yöntemle çözümleyerek, fotoğrafın nasıl bir temsil nesnesi olarak işlev gördüğünü açığa çıkarmaktır.

Fotografik imgenin sadece teknik bir üretim değil, aynı zamanda kültürel ve tarihsel bir okuma alanı olduğu fikri Barthes, Foucault, Panofsky ve Bal gibi kuramcılarının çalışmalarıyla teorik zemin bulmuştur. Görüntülerin göstergebilimsel katmanları; izleyici ile kurdukları bağ, içeriklerine yüklenen ideolojik anlamlar ve üretildikleri bağlamla birlikte değerlendirildiğinde, sadece estetik değil, aynı zamanda epistemolojik bir tartışma alanı da oluştururlar.

Görüntüler belirtisel (indexical sign) olarak anlam üretiminin temsilleri olmasından (representation) yaşam bulurlar. Görüntüsü saptanan “şey”lerin maddi varoluşu ve onlardan çoklu anlamlar türetilmesi fotografik imgenin gücünden gelmektedir. Fotografik görüntüler temelde Mieke Bal’ın (2017, s.3) “hikâye anlatan kültürel eserler” olarak tanımladığı anlatılar grubuna dahildir. Fotografik görüntünün hangi kültürel ağdan hareket ettiğini incelemek, olayları netleştirecek bağlantılar kurmak, olay örgüsünden hareketle bir anlatı dokusu oluşturmak gerekir. Yani, fotografik görüntülerin analizindeki betimleyici öğeler her daim objektif ve subjektif yargılarla iç içedir. Eş deyişle bilginin dinamik ve kaygan yapısı ile kültürel olanın sabit olma birlikteliğine dayanmaktadır. Panofsky (1972, s. 11-12), fotografik görüntüde anlam ve bilgi elde etmek için hem tarihsel hem de kültürel olarak etkileşime girilmesi gerekliliğini söylemekte ve sanatın ikonolojik analiz yönteminde üç anlayış düzeyini tanımlamaktadır. Bunlar; Birincil veya doğal, ikincil veya geleneksel ve üçüncül veya içsel aşamalardır. Aşamaları şu şekilde açıklamak mümkündür; Birincil anlama düzeyi en temel düzeydir ve işin doğal algısına karşılık gelir. Bu anlamın tanıdık olan bilgi yoluyla

yorumlanmasıdır. Seyircinin gördüğü gerçek, ona yönelik yaptığı açıklamalar ve görselden kaynaklanan “ifade” boyutuyla olan çağrışımlardan burada bahsedilebilir. Kişi görüntüyü kendi kişisel pratik deneyimiyle ilişkilendirerek anında anlamlandırır. İkincil anlama düzeyi, mesajın ve anlamının yorumlanmasıdır ki burada belli bir ölçüde ikonografik bilgi gerekir. Birinci düzeyde sunulan eylemlerin veya gerçeklerin daha derinlemesine anlaşılmasını içerir. Kavramlara ve geleneksel anlamlara ilişkin önceden bilgi sahibi olmak, görüntüdeki sanatsal motifler ve görsel kodlarla daha fazla iletişim kurulmasını sağlar ve dolayısıyla görüntüde meydana gelen olaylar seyirci tarafından tanınarak anlamlandırılır. Üçüncül anlama düzeyi ise seyircinin yalnızca temsilin içerdiği mesajı alıp yorumlamakla kalmayıp, aynı zamanda anlamı genişletebilecek sosyal ve kültürel ilişkileri arayarak onu tarihsel bir bakış açısı altında yorumlama aşamasını oluşturur. Dolayısıyla bu aşama seyircide teknik, tarihsel ve kültürel düzeyden daha öteye geçen derin bir bilgi ve anlayış kapasitesi gerektirir. Önceki iki seviyeden farklı olarak üçüncül anlama düzeyi, görüntünün yaratıcısının bilinçli olarak düşünmemiş olabileceği şeyleri de alımlayıp, yorumlayabilme boyutunu da içermektedir. Bu düzey seyircinin dünya hakkında bildikleri aracılığıyla görüntüdeki nesneler veya kodlar arasında bağlantı kurabilme yetisini gerektirmesi boyutuyla öne çıkar (Panofsky, 1972, s.11-13).

Bu doğrultuda, fotografik görüntülerdeki çok boyutlu ve kompleks katmanların anlamlandırılmasını hedefleyen çalışma hem kuramsal bir çözümleme hem de görsel bir yorumlama pratiği olarak konumlandırılmıştır. Fotoğrafın temsil ettiği olayın çoklu anlam katmanları; anlatsal yapısı, görsel kompozisyonu ve izleyici üzerindeki etkisi üzerinden sistematik olarak çözümlenmiş ve böylece görsel bir imgede kültürel ve tarihsel anlamın nasıl üretildiği, yapılandırıldığı, alımlandığı anlaşılmasına çalışılmıştır.

Bu çalışma aynı zamanda, görsel analizde yöntemsel çoğulluğun nasıl yapılandırılabilirliğini ve farklı kuramsal çerçevelerin birlikte nasıl çalıştırılabilirliğini göstermesi açısından da örnekleyici bir model sunmayı hedeflemektedir.

2. YÖNTEM

Bu çalışma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde yapılandırılmış ve çalışmanın analiz nesnesi olarak “Napalm Kızı” fotoğrafı, eleştirel ve yorumlayıcı görsel çözümleme yöntemlerinden betimsel içerik analiziyle incelenmiştir. Betimsel içerik analizi, imajların geçerliliğini sunmak amacıyla kodlarla açıklanmasını içerir ve bu yolla araştırma konusuna ait önyargıları geçerek gerçeğe ulaşmaya çalışır (Rose,2001; Bedir Erişti, 2017, s.10). Kullanılan yöntem, istatistiksel veri üretmeye yönelik “nicel içerik analizi” şeklinde değil; görsel imgelerin çok katmanlı anlam yapılarını açığa çıkarmayı amaçlayan, betimsel içerik analizini temel alır. Ancak çalışma, sadece betimlemeyle sınırlı kalmaz yanı sıra Barthes, Rose ve Bal’ın yaklaşımları doğrultusunda eleştirel ve yorumlayıcı bir nitelikte de derinlik kazanmıştır.

Rose (2001) nitel içerik analiziyle, görüntülerin yalnızca betimsel özellikleriyle değil; aynı zamanda kültürel, tarihsel ve anlatsal bağlamlarla ilişkileri üzerinden de analiz

edilebileceğini belirtir. Rose, Lutz ve Collins (1993)'den alıntılandığı şekliyle içerik analizi ve nitel analizin birbirini dışlamadığını ve içerik analizinin nitel ve nicel arasında sınır çizgisinde bulunduğunu belirtmektedir (Rose, 2001, s. 55-67). Betimsel içerik analizinde araştırmacı, nesnel gözlemci değil; yorumlayan özne konumundadır. Görsel malzeme, sabit kodlara indirgenmek yerine, bağlam içinde anlamlandırılır; ortaya çıkan temalar metnin veya imgenin içsel dinamikleriyle birlikte ele alınır.

Bu doğrultuda çalışma, “Napalm Kızı” adlı ikonik fotografik imgeyi, üç farklı kuramsal yaklaşım üzerinden çözümleyerek imgede anlatı ve anlam üretimini analiz etmeyi amaçlamaktadır. Sözü edilen üç ayrı yaklaşım modu şunlardır; Roland Barthes’ın “Studium–Punctum” ikiliği, Gillian Rose’un “Eleştirel Görsel Metodolojisi” ve Mieke Bal’ın “Anlatıbilim Kuramı”dır.

Roland Barthes’a göre “kitle iletişim imgeleri hem doğrudan (denotatif) hem de özünde ideolojik olan dolaylı (konotatif) anlamlar taşır” (Barthes, 1972, ss. 117-123). Başka bir deyişle görsel bir imgenin analizinde imge, yalnızca nesnel bir gerçekliği temsil etmekle kalmaz; aynı zamanda ideolojik, kültürel ve bireysel anlam katmanlarıyla yüklü bir temsil alanı oluşturur. Barthes fotoğrafı “Studium-Punctum” şeklinde iki düzeyde analiz eder. Studium kültürel, tarihsel bilgiyi ve görselin ortak anlamlarını temsil ederken, Punctum bireysel, beklenmedik duygusal çarpıcılığı temsil etmektedir. Bu ikili yapı, Barthes’in analizinin temelini oluşturur. Çünkü fotoğrafın anlamı yalnızca bağlamsal bir analizle değil, aynı zamanda izleyiciyle kurduğu öznel ilişki üzerinden de çözülmektedir (Barthes, 1996, s. 26–47). Barthes bu içeriklerin “doğal” gibi görünen anlamlarının aslında toplumsal olarak “inşa edilmiş” ikinci anlam sistemlerine dayandığını gösterir. Bu da onun analiz yaklaşımını eleştirel ve yorumlayıcı bir zemin üzerine oturtur. Bu bakış açısı, özellikle nitel içerik analizi uygulamalarında yorumlayıcı, bağlamsal ve çoğulcu bir yöntemin benimsenmesini destekler. Gillian Rose’un “Eleştirel Görsel Metodoloji”si ise fotoğrafın üretim sürecini, görselin kompozisyonunu ve imgelerin içerdiği anlam katmanlarını çözümlemeye yönelik bir yaklaşım gösterir. Rose, bu yöntemi yalnızca yüzeysel betimleme değil, görselin bağlamsal, toplumsal ve ideolojik boyutlarını içerecek şekilde yorumlamaya açık bir analiz biçimi olarak tanımlar (Rose, 2001, s. 56-80). Bu yöntemde görselin hangi sosyal, kültürel ve ideolojik bağlamlarda üretildiği ve tüketildiği irdelenmiştir. Burada analizin, araştırmacının öznel bakışıyla şekillendiği; bu yönüyle özdüşünsel bir boyuta sahip olduğu vurgulanır. Bu bağlamda Rose’un nitel içerik analizi yaklaşımı, görsel verilerden anlam üretmeye dönük, eleştirel, bağlamsal ve çok katmanlı bir çözümleme süreci olarak konumlanır.

Mieke Bal’ın “Anlatıbilim Kuramı”na göre (Narratology) fotoğraf bir anlatı taşıyıcısı olarak ele alınmış, görüntüdeki görsel öğelerin bir anlatı kurgusu dahilinde nasıl yapılandığı, zamansallık, mekânsallık ve öznellik unsurları üzerinden çözümlenmiştir. Bal’ın temel önermesi, bir anlatının yalnızca belirli bir “tür” ya da “form” değil, kültürel bir ifade biçimi

olduğudur. Dolayısıyla, “Napalm Kızı” gibi ikonik bir fotoğraf da içerdiği olaylar, aktörler, zaman ve mekân gibi öğeler üzerinden analiz edilebilir. Bal’ın kuramı; fabula (olay dizisi), hikâye (story) ve metin (text) olmak üzere üç temel yapı üzerinden işler. Bu ayrım, özellikle kültürel imgelerin anlamlandırılması sürecinde çalışmada derinlikli bir çözümleme imkânı sunar. Bu yöntemsel yaklaşım, betimsel analiz yöntemiyle örtüşmektedir. Çünkü betimsel analiz, verilerin önceden belirlenmiş temalar çerçevesinde sistematik olarak tanımlanmasını, yapılandırılmasını ve anlamlandırılmasını hedefler. Fotoğrafın Bal’ın kuramındaki gibi olaylar, aktörler ve anlatı düzeyleri açısından çözümlenmesi, betimsel analizin temel adımları olan sistematik açıklama, bağlamsal yorumlama ve tematik yapılandırma ile doğrudan ilişkilidir. Dolayısıyla bu analiz, sadece görsel öğelerin estetik çözümlemesini değil, aynı zamanda kültürel hafızada nasıl konumlandıklarını ve anlatı yoluyla nasıl anlam ürettiğini ortaya koyar. Bu çerçevede “Napalm Kızı” fotoğrafı, travmanın, savaşın ve masumiyetin anlatı düzleminde temsili olarak işlev görmektedir; Bal’ın vurguladığı gibi, bir kültürel anlatı aygıtı olarak analiz edilebilmektedir. Bal’ın yazdığı gibi (2017, s. 7), “söyleme katılan diğer kişilerin de kullanabileceği iletişim ve düşünme yollarını mümkün kılan ve belirleyen bir dizi göstergebilimsel ve epistemolojik akışkanlığı ima eder.”

Çalışmada, farklı paradigmlar içinde yer alsalar da Barthes, Rose ve Bal’ın tekil epistemolojik bakış açılarından ziyade bu çalışmada görselin içerdiği farklı düzeyleri (duygulanımsal, kültürel, anlatısal, ideolojik) açığa çıkaracak çoğulcu ve disiplinlerarası bir yöntem izlenmiştir. Kültürel çözümleme geleneğindeki birbirini destekleyen bu postyapısalcı, yorumlayıcı ve çoğulcu yaklaşım şeklinin, çalışmaya katkı sunacağı düşünülmektedir. Çalışmada amaç, fotoğrafın içerdiği çok katmanlı anlamları açıklığa kavuşturmak, kültürel bağlamda taşıdığı temsili değerlere farklı düzeylerde yaklaşılabileceğini ortaya koymaktır. Bu yöntem çeşitlemesinde çözümlemeler tek bir kuramla sınırlandırılmamış, çoğul ve disiplinlerarası bir çözümleme modeline dayandırılmıştır.

Barthes, izleyici ile görsel arasındaki öznel ilişkiye; Rose, görselin üretim ve dolaşım bağlamlarına; Bal ise görselin yapısal ve anlatısal boyutlarına odaklanır. Bu da, görsel bir anlatının hem duygusal etkisini, hem toplumsal işlevini, hem de kurgusal/anlatısal yapısını birlikte analiz edebilme imkânı sağlar. Bu çoğulcu yöntem analizi, farklı düzlemlerdeki anlam üretim süreçlerini inceledikleri için aynı fotoğrafın farklı boyutlarını çözümleyerek bütüncül bir kavrayış oluştururlar.

Bu üçlü analiz yöntemi, fotoğrafın yalnızca ne anlattığını değil, nasıl anlattığını, kimin için ve ne şekilde anlattığını ve hangi bağlamda işlevsel olduğunu anlama olanağı da sağlar. Böylece çalışmanın eleştirel gücü artar; tek yönlü değil, katmanlı bir temsil okuması sunulur.

3. ÇALIŞMANIN EVREN VE ÖRNEKLEMİ

Her fotoğraf seçilmiş ve kişiselleştirilmiş bir anı temsil eder. Anın keskinliği ve belirginliği, özünde gerçekliğin görüntüde somut biçimde anlam bulması için seçilir (Karadağ, 2016). Bazı fotoğraflar zaman içinde farklı kuramcılar tarafından ikonik olarak tanımlanır. İkonik kavramı içinde bulunduğu stiller arasında sembolik hale gelen bir fotoğraf biçimini yansıtır. Bu evrenden ikonik fotoğraf stiline uygunluğu nedeniyle seçilen görüntü Nick Ut tarafından 1972 yılında çekilen “Napalm Girl/Napalm Kızı” adlı fotoğraftır. Vietnam Savaşına dair zaman, algı, eylem ve duygulanım bileşkesi üzerinden derin bir içgörü sunan bu ikonik görüntü, sayısız anlamı, deneyimi ve tarihsel yankıyı tek bir görsel konfigürasyonda yoğunlaştırarak kristalleşme anlarından birinin yansıtır. “Karar anı” niteliğini son derece somut biçimde taşıması onu özel kılan bir diğer özelliğidir. “Karar Anı/Belirleyici An (the decisive moment)”, Henri Cartier-Bresson'un kavramsallaştırdığı şekliyle, kelimenin tam anlamıyla dinamik ve hareketli bir dünyada fotoğraf çekmeyi tanımlamakta ve onun fotoğraf felsefesinin özünü oluşturmaktadır. “Karar anı” kavramı temelde hareketin zirvesinde yer alan ve hiçbir zaman tekrarlanmayan kesin bir anın fotografik görüntüsü olarak tanımlanabilir. Cartier-Bresson, olası bir olayın tamamını, bu olayın anlaşılabilirliği şeklinde görüntüsel olarak temsil etmenin imkânsız olacağını belirterek, hareketi “anlamsal zirvede” saptayan görüntülere bu adı verir (Rubin, 2022). Diğer bir deyişle bu anlamsal zirve, hareket halindeki öğelerin fotoğrafın içinde bir dengeye ulaştığı, fotoğrafçının anın dengesini dondurduğu bir zirvedir (Cartier-Bresson, 2006).

Örneklem olarak seçilen bu görüntü salt saptanan an olmanın ötesine geçip insanlara kendisiyle yüzleşme çağrısı yapmakta; dolayısıyla da sadece fotoğrafla ilgilenenlerin değil, geniş ölçüde dünya kamuoyunun tanıdığı/karşılaştığı imge olma niteliğini taşımaktadır. Eş deyişle onu ikonik yapan şey biçim, içerik ve bağlam değişkenlerinin oluşturduğu düzlemin ötesine geçip farklı semantik düzlemlere sahip olmasıdır.

4. LİTERATÜR

“Napalm Kızı” (Kim Phúc) fotoğrafı üzerine yapılmış çok sayıda akademik çalışma bulunmaktadır. Bu çalışmalar, özellikle fotoğrafın etik boyutu, görsel temsili, medya politikaları ve tarihsel etkileri gibi çeşitli bağlamlarda ele alınmaktadır. Susan Sontag, “Fotoğraf Üzerine” (1977) adlı eserinde, bu fotoğrafın etkisini şu sözlerle ifade eder: “Amerikan napalm bombasıyla vurulmuş çıplak bir Güney Vietnamlı çocuğun, kollarını açmış, acı içinde çığlık atarak otoyolda kameraya doğru koşmasının, televizyonda yüzlerce saat yayınlanan vahşetten daha fazla halkın savaşa karşı duyduğu iğrenmeyi artırdığını” belirtir (Sontag, 1999, s. 34). Bu ifade, tek bir fotoğraf karesinin, kamuoyunun savaş algısını nasıl etkileyebileceğine dair güçlü bir göstergedir. New York Times başta olmak üzere pek çok gazetenin ön sayfasında yayımlanan ve 1973'te Pulitzer Ödülü'ne layık görülen bu unutulmaz kare, izleyicileri derinden etkilemiş ve kamuoyunun savaş karşıtı tutumunun şekillenmesinde

önemli rol oynamıştır. Ancak Sara Berger, bu tür görüntülerin etkileyici gücünü kabul etmekle birlikte, görsel imgelerin kitleler üzerindeki dönüştürücü etkisinin sınırlı olabileceğini savunur (Berger, 2018).

Fotoğrafın en yoğun tartışıldığı alanlardan biri, fotojurnalizm bağlamında etik sorunlardır. Özellikle Kim Phúc'un kişisel deneyimi, fotoğrafçının sorumluluğu ve çıplak bir çocuğun savunmasız bedeninin sergilenmesinin etik sonuçları bu tartışmaların merkezinde yer alır (Durham, 2023; Williams, 2021). Buna paralel olarak, dijital çağda ortaya çıkan yeni etik tartışmalardan biri de sosyal medya platformlarının sansür politikalarıdır. Bu bağlamda İbrahim (2017), Facebook'un "Napalm Kızı" fotoğrafını çıplaklık gerekçesiyle sansürlemesini eleştirir ve bu görüntünün sıradan bir çıplaklık değil, savaşın vahşetini tüm gerçekliğiyle ortaya koyan bir dehşet sahnesi olduğunu vurgular.

Görselin yapısal olarak analizinde ise, Gunther Kress ve Theo van Leeuwen'in geliştirdiği "Reading Images: The Grammar of Visual Design" adlı kuramsal çerçeve, bu tür görsellerin nasıl okunduğunu anlamaya yönelik sistematik bir yaklaşım sunar. Kress ve van Leeuwen (2021), görsellerin üç temel boyutta analiz edilmesini önerir: "Temsilsel Anlam (Representational Meaning)" – görselde neyin sunulduğu ve nasıl eylemlendiği; "Etkileşimsel Anlam (Interactive Meaning)" – izleyici ile kurulan ilişkinin biçimi; ve "Bileşimsel Anlam (Compositional Meaning)" – görselin düzenleniş biçimi, odak noktaları ve mekânsal yapısı. "Napalm Kızı" fotoğrafı bu üç boyutta da güçlü analiz imkanları sunmakta; özellikle çocuğun merkezi konumlanması ve kameraya doğru uzanan kolları izleyiciyle doğrudan bir etkileşim kurarak, görsel anlatının gücünü artırmaktadır.

5. İKONİK FOTOĞRAFLAR VE ANLIK GÖRÜNTÜ ESTETİĞİ

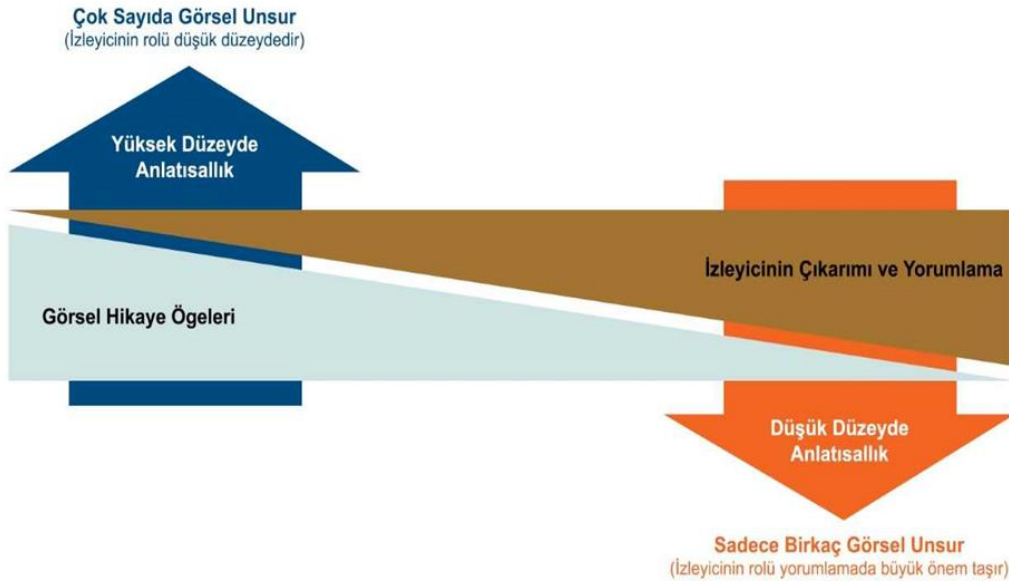
Anlık görüntü estetiği (enstantane estetiği) gündelik olanı, sıradan olanı ve yakalanan anı somutlaştıran ve bu anlamda hayatın bir dilimini saptayan görüntüler olarak tanımlanır. Bu görüntü estetiği "hareket halinde" olanı göstermek için bir stil olarak ortaya çıkmıştır. Bazı ikonik fotoğraflar da bu tanımın içinde yer alan görüntülerden oluşur. Bu stilin en önemli yönü spontane olmasıdır. Diğer görüntüler çoğunlukla yapay olarak oluşturulmuş bir yaşam dilimini sunarken anlık görüntü kümesi içinde yer alan fotoğraflar kendine özgü özellikler barındırır. Anlık görüntü estetiği, temelde özel bir amaç güdülmezsizin sokak veya belgesel tarzda çekilmiş fotoğrafları kapsar. Bu fotoğraflar çoğunlukla arkadaşlarla, eğlenceyle dolu sıradan yaşama dair anları betimleyen görüntülerdir. Görüntüler çoğu zaman bir stile sahip değildir. Stil yokluğu da başlı başına bir tarzdır ve temelde belgesel pratiğinin yeni bir bağlama oturtulmasını öngörür. Görüntüler spontane bir anı yakalıyor gibi görünen "burada ve şimdiyi" temsil ederler. Genel olarak çekim kurallarındaki bozulmalarla karakterize olan bu fotoğraflar; yetersiz ışık, zayıf odak, bulanık görüntüler, sert gölgeler veya çekim kuralları dışına çıkan pratikleri içermekte ve bu anlamda da konvansiyonel fotoğraf estetiğinden sapma örnekleri olarak gösterilmektedirler. Anlık görüntü estetiğinin üst aşaması olan ikonik

görüntülerin de “kendiliğinden olma” (spontaneous) özelliği güçlü, esnek ve stilistik araç olarak özgünlüklerini oluşturur. Bu özgünlük göz önüne alındığında söz konusu olan şeyin artık farklı bir yapılanmaya dönüştüğü söylenebilir.

6. GÖRÜNTÜ ANLATIM İLİŞKİSİ

Görüntülerde anlatısallık kavramı yansıtılandan çok daha geniş bir şeye tekabül eder. Fotografik görüntülerde anlatısallık (visual storytelling) olgu/olayların saptanması değildir, bir özne (fotoğrafçı) tarafından bilinçle kurulan ve izleyicinin bunu yorumlamasıyla açığa çıkan bilişsel süreçtir. İyi fotoğrafı diğer bir fotoğraftan ayıran en önemli şeylerden biri, benzersiz bir hikâye anlatabilme özelliğini taşımasıdır. İyi düzenlenmiş bir fotoğraf bilgi ve duygu dünyasını harekete geçirebilmekte, zihinde bir hikâye yaratmaya izin veren zincirleme reaksiyon yaratabilmektedir.

Aynı görüntü farklı seyircilerde farklı hikâye düşündürtebilir mi sorusu anlatısal boyut bakımından önem taşımaktadır. Bir fotoğrafa bakmak, fotoğraf ile bakan kişi arasında otomatik olarak bir mesafe ve ayrılık hissi yaratır. Çünkü izleyici fotoğrafın bağlamı ve içeriği hakkında ne kadar az şey biliyorsa, boşluk da o kadar genişlemektedir. Burada anahtar kavram anlatısallıktır. Görüntünün taşıdığı anlatısallık düzeyi görüntü ile izleyici arasındaki boşluğun büyüklüğünü belirler. Eş deyişle boşluğun büyüklüğü fotoğrafın/fotoğrafçının izleyiciye, izleyicinin de anlatının anlattığı hikâyeye bağlanmasıyla azalmaktadır. Aşağıdaki şekil izleyicinin (alıcının) yorumu ile görüntüdeki hikâye öğeleri ve görsel ipuçları arasındaki ilişkiyi şematik olarak açık biçimde göstermektedir (Görsel 1).



Görsel 1: Hikayenin görsel unsurları ve izleyicinin çıkarımı

Kaynak: Alatalo, 2015, s. 29.

Muhtemelen bir hikâyenin hazır verili olması gerektiğini ve hikâyeyi oluşturma sorumluluğunun izleyiciye bırakılmaması gerektiğini belirten teorisyenler vardır. Ancak izleyicinin içeriği yorumlamadığı hiçbir hikâye oluşturulmaz. Bir hikâyenin aktarılması, sanatçı ile alıcı arasındaki iş birliğidir. Yorum, öykünün nihai biçimini belirler ve izleyiciye bağlı olarak farklı olabilir. Bu prensip hem yazılı hem de görsel hikâyeler için geçerlidir. Alatalo (2015, s. 30) yazılı öykülerin, birileri onları okumadan, anlamadan ve yorumlamadan, art arda gelen sözcüklerden öte bir şey olamayacağını belirtir.

7. BULGULAR VE TARTIŞMA

Görsel ifade dilinin çağrışımsal, yapılandırılmamış, daha az mantıksal ve netliğinin çok da yeterli olmadığı ön kabulünden yola çıkıldığında fotografik görüntüleri yorumlamanın tek bir yolunun olamayacağı açıktır. Fotografik görüntülerin estetik değerlendirilmesi, son birkaç yılda çeşitli yöntemlerin/modların önerildiği bir araştırma alanıdır. Önerilen yöntemlerin/modların birçoğu, parlaklık, doku, vb. görsel özelliklerden elde edilen bilgiler eşliğinde daha yüzeysel bir estetik anlayışı sunmaktadırlar. Bunun yanı sıra fotoğrafın doğası gereği görüntünün üretimi, estetiği ve alımlayıcının öznel bilgi birikiminin kesişme noktasını ele alan bilgiler demetini içeren modlar da kullanılmaktadır.

Bütün bu yaklaşımlar hem ikonik hem de belirtisel (indeksal olma) ikiliğe dayanan fotoğrafın kendine özgü doğasını anlamak için daha sağlıklı veriler sunmanın araçları olarak kabul edilebilirler. Çünkü bu modların arasında karşılıklı olarak birbirini güçlendirici yönler vardır. Analitik bir süreçle elde edilen yorumlamalar görsel metnin daha iyi keşfedilmesine olanak tanıyacaktır. Bu yönüyle fotografik görüntülerin anlatisallık boyutunun açılmasında üç aşama vardır; görüntünün öncesi, çekim anı ve saptanan görüntü, çekim sonrası olarak ifade edilebilir. Görüntünün öncesi fotoğrafçının donanımı ve dünya algısına göre şekillenebildiği gibi, çekim sonrası da izleyicinin zihinsel potansiyeli ile ilişkilidir. Ayrıca izleyicinin fotoğrafla kurduğu ilişkide sadece görsel olanın özerkliği ya da göstergeler sisteminin egemenliği değil, yorumun farklı temsil katmanları arasında zorunlu olarak nasıl hareket ettiği de önemlidir (Hariman & Lucaites, 2003, s. 38).

Çalışmada üzerinde durulacak ilk mod, Roland Barthes'ın fotografik görüntülere yaklaşımında kullandığı ve "Studium ve Punctum" olarak sınıflandırdığı ikili yapıdan yararlanarak bir fotoğrafı yorumlamak için analitik çerçeveyi esas alan analizdir. İkinci mod Gillian Rose'un görüntüleri içinde yer aldığı kültürel doku, toplumsal pratikler ve güç ilişkileri açısından ele alan ve bu nedenle de görüntüleri anlamak için "eleştirel görsel metodoloji" adını verdiği tekniğin kullanılmasını öneren analizdir. Üçüncü mod olan fotografik görüntüleri anlatıbilimsel çerçeveden ele alan Mieke Bal'ın görsel çalışmalar perspektifine dayanmaktadır. Burada fotografik imgenin anlatisallığı nedir ve nasıl anlaşılır sorunsal modun odak noktasını oluşturmaktadır.

7. 1. Roland Barthes'ın "Studium-Punctum" İkili Yapısı

Roland Barthes fotoğraf kuramının en etkileyici figürlerinden biri olmuştur. Fotoğraf hakkındaki çeşitli yazılarında yer alan kavramlar, kendisinin ardından yapılan tartışmalara bir biçimde yön vermiştir (Yacavone, 2015, s. 12). Barthes, "Camera Lucida" adlı kitabında fotografik görüntülerdeki anlam olgusunu değerlendirirken fotoğrafı "kodu olmayan bir mesaj" biçiminde göstergesel olarak tanımlar ve "Studium ve Punctum" kavramlarını önererek bunların içeriğine özel bir önem atfeder.

Studium, fotografik bir görüntüde ana bileşendir. Fotoğrafi çeken kişinin amaçlayıp, saptadığı görüntüyü tanımlar. Bir başka deyişle Studium, görüntüde yansıtılan öge ve olguların temel anlam düzeyindeki ilgili çıkarımlarının toplamıdır. Bu anlamda Studium fotoğrafın kültürel, dilsel ve politik yorumunu ifade eder. Bu olgu fotoğrafın anlatısı ve mantıksal amacını yansıtır. Barthes şöyle açıklar: "Studium tam anlamıyla kaygısız tutkunun, değişken ilginin, tutarsız tadın o geniş alanıdır: severim/sevmem. Studium âşık olma düzeyinde değil, hoşlanma düzeyindedir; yarım bir tutku, yarım bir istek harekete geçirir; 'idare eder' bulduğumuz insanlara, eğlencelere, kitaplara, ya da giysilere karşı duyduğumuz gibi belirsiz, kaypak ve sorumsuz bir ilgidir" (Barthes, 1996, s. 41). Barthes'ın da aktardığı şekliyle bu durum, içindeki sahnenin öyküsü, gerçeklik içindeki bağlamı, kompozisyonu, çerçevelemesi ve kurgusudur. Bu nedenle izleyiciler bir fotoğrafa Studium'u nedeniyle ilgi duyabilir ama duygusal olarak etkilenmeyebilirler (Barthes, 1996, s. 35).

Punctum ise bir görüntüdeki mantık ya da rasyonalite ile kolayca açıklanabilecek herhangi bir şeyle doğrudan bağlantılı olmayan, duygusal bir tepkiye yol açan şeydir (Barthes, 1996, s. 34). Punctum, birçok zaman bir "ayrıntı" yani bir nesne parçasıdır (Barthes, 1996, s. 47). Barthes Punctum'u şöyle açıklar: "...Bu öge sahneden yükselir, bir ok gibi dışarı fırlar ve bana saplanır. Bu yarayı, bu diken batmasını, sivri uçlu bir aletle yapılan bu izi anlatan Latince bir sözcük var: bu sözcük benim durumuma daha da iyi uyuyor, çünkü bu sözcük hem delme kavramına gönderme yapıyor hem de sözünü ettiğim fotoğraflar aslında delinmiş, hatta bu hassas uçlarla delik deşik olmuşlar; bu izler, bu yaralar kesinlikle birer noktadır (Barthes, 1996, s.40). Punctum, son derece öznel olmasından dolayı da izleyicide özel bir anlam uyandırma özelliği taşır. Eş deyişle Punctum, izleyici ile görüntünün odağında olan şey arasındaki kapalı duyguları taşıyan anlam boyutudur. Fotoğraftaki nesne veya kişiyle doğrudan ilişki kuran kişisel olarak dokunaklı olan bir detayın varlığını içerir. Punctum'da ahlak ya da güzellik aranmaz. Punctum uygunsuz da olabilir (Barthes, 1996, s. 47). Burada görüntüye ilişkin derin bir anlam ve beğeni duygusu uyandırmak için öne çıkan ve yine de izleyicinin öznelliğine bağlı olan bir özellik söz konusudur. Punctum fotoğrafı çeken kişi için değil de izleyici için varlığını sürdürür. Fotoğrafçı çerçeveye bilerek bir şey koymuşsa bu, Punctum değildir. Dolayısıyla Punctum, Studium'un analitik algısını aşıp giden bir niteliği tanımlar (Barthes, 1996, s. 50).

Sonuçta Studium her zaman için kodlanmış, Punctum da kodlanmamış olandır (Barthes, 1996, s. 54).

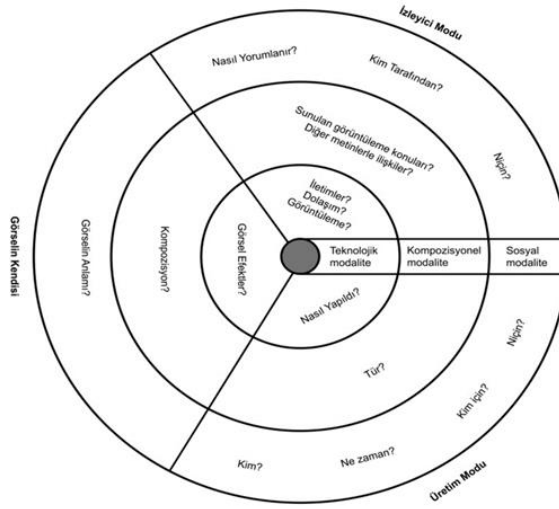
Barthes'ın buradaki özgünlüğü fotoğrafın zamanla kurduğu ikili ilişkiyi göstermesinde yatar. Fotoğrafta geçmiş de şimdiki zaman kadar kesindir. Bir fotoğrafa dair algının bir etkisi analiz edilirken yaşanan zaman karmaşası, "Punctum-time"ı oluşturur. Karar anı fotoğrafları ile Barthes "Punctum-zaman" kavramsallaştırması arasındaki ilintiye yeni bir boyut ekler: "Artık biliyorum ki "ayrıntı"dan başka bir Punctum (başka bir stigmatum) daha var. Artık biçime değil, ama şiddete ait olan bu yeni Punctum, noema'nın (bu vardı) iç paralayıcı vurgusu ve onun salt temsili olan zamandır" (Barthes, 1996, s.88). O, tüm fotoğrafların artık "var olmayan"a melankolik gönderme yapmadığını ama hepsinin "olmuş olan"a gönderme yaptığını öne sürer. Fotoğraf geçmişi hatırlatmaz, yarattığı zaman ve mesafe etkisiyle ortadan kaldırılmış olanı değil "şeyin" gerçekten var olduğunu kanıtlar (Barthes, 1996, s. 90).

7.2. Gillian Rose ve Eleştirel Görsel Metodoloji

Gillian Rose, genelde görsel görüntülerin (özelde fotoğrafların) her zaman için inşa edilen yaratılar olduğunu ve bu nedenle görüntülerin analizinde eleştirel metodolojik bir yaklaşımın gerekliliğini savunan kuramcıdır. Ona göre "Görsel imgeler hiçbir zaman masum değildir; her zaman çeşitli uygulamalar, teknolojiler ve bilgiler aracılığıyla inşa edilen yaratılardır" (Rose, 2001, s. 32). Görüntülerin yorumlanmasına "eleştirel yaklaşım" gerektiğini öne süren Rose, görsel imgelere çok dikkatli bakmak gerektiğini söyler. Ona göre (Rose, 2001) görüntülerdeki anlam üretimi birbirine bağımlı olan üç değişken (modalite) üzerinden oluşmaktadır. Bunlar; Fotoğrafçının görüntüyü oluşturmadaki amacının ve onun göstermek istediği şeye ait düşüncesinin fotografik bir görüntüyü anlamadaki önemi, görüntünün neyi temsil ettiği ve bu temsilin nasıl yapıldığının önemi ve izleyicinin görüntüyü nasıl alımladığı/yorumladığı aşamasıdır (Rose, 2001, s. 24). Rose, bu değişkenlerin karmaşık olduğunu, çünkü her birinin farklı yönelimler içerdiğini belirterek, anlam inşasında üç alt öğenin dikkate alınmasını önerir. Bunlar ise;

- Görüntünün teknolojik varlığı: Görüntünün yapımında kullanılan teknolojiler onun biçimini, anlamını ve etkisini belirler; görsel teknolojiler ise görüntünün nasıl görüneceği, dolayısıyla onunla ne yapılabileceği önem taşır.
- Görüntünün kompozisyonel yapısı: Bir görüntü oluşturulduğunda bir dizi biçimsel stratejiden yararlanır. İçerik, renk ve mekânsal organizasyon gibi unsurlar aracılığıyla anlam-anlatım kurulur.
- Sosyal/kültürel bağlam: Görüntünün oluşturulmasında harekete geçirilen sosyal ve/veya politik yönelimleri içerir (Rose, 2001, s. 17).

Bütün bunları aşağıdaki şekilde rahatça görmek mümkündür. Dairesel yapı hem içten dışa doğru hem de kesitler arasındaki ilintileri açıkça göstermektedir (Görsel 2).

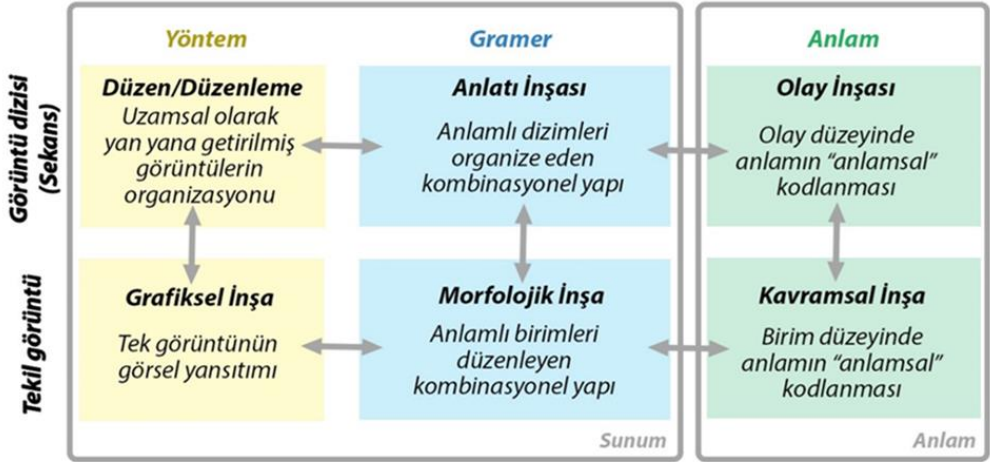


Görsel 2: Görsel materyalleri yorumlamanın yolu, yöntemi ve maddeleri
Kaynak: Rose, 2001, s. 30.

7.3. Mieke Bal'ın Anlatıbilim Kuramı Perspektifinden Fotografik Görüntü Analizi

Bu yaklaşımda yer verilen terim ve kavramlar Mieke Bal'ın "Narratology- Introduction to the Theory of Narrative" adlı kitabında tanımladığı şekilde kullanılmıştır. Kitap anlatıbilim (Narratology) kuramını genel çizgiler içinde ele almakta özel bir sanatsal alanı içermemektedir. Göstergebilim gibi anlatıbilim de neredeyse her kültürel nesneye uygulanabilmektedir. Kültürel pratikteki her şeyin bir anlatı yönü vardır veya en azından anlatı olarak algılanabilir, yorumlanabilir. Edebiyatta anlatı türlerinin bariz hakimiyetine ek olarak, anlatının meydana geldiği birçok şey (görsel imgeler, felsefi söylem, televizyon, tartışma, öğretim ve tarih yazımı, vb) anlatıbilime uygulanabilir (Bal, 2017, s. IXX). Bir çalışma alanı olarak anlatıbilim, anlatılara, anlatı metinlerine, görüntülere, gösterilere, olaylara ve bir hikâye anlatan kültürel eserlere ilişkin teorilerin bütünüdür. Böyle bir teori anlatıları anlamamıza, analiz etmemize ve değerlendirmemize yardımcı olur. Teori, gerçekliğin belirli bir bölümü hakkında sistematik bir genelleştirilmiş ifadeler dizisidir (Bal, 2017, s.3). Anlatıbilim genel olarak zamana dayalı sanatlarda (anlatı, tiyatro, film, video, dans, müzik) uygulanabilecek kuramsal bir çerçeve sunar, çünkü bu anlatılar için zaman olgusu "verilidir" ve olay ve olgular süreç içinde gelişerek açığa çıkarlar (Bal, 2017, s. 66). Resim veya fotoğraf gibi mekâna dayalı sanatlarda (zamanın bir anını yansıtan iki boyutlu görsel dünyada) anlatıbilim kuramı ancak belirli ölçülerde uygulanabilmektedir. Statik görsel anlatılar, bir hikâye anlatmak amacıyla oluşturulan tek tek görüntüler veya görüntü dizilerini kapsayabilir. Burada sözü edilen hikâye anlatma amacı, fotoğrafı da kapsayan görsel anlatıları, yalnızca hayal gücü veya katılım uyandırmak kastıyla görsel dil kullanılarak oluşturulan çalışmalardan

ayıran şey olarak tanımlanabilir. Aşağıdaki şekil bunu açıkça göstermektedir (Görsel 3) (Cohn & Magliano, 2020, s.2 05).

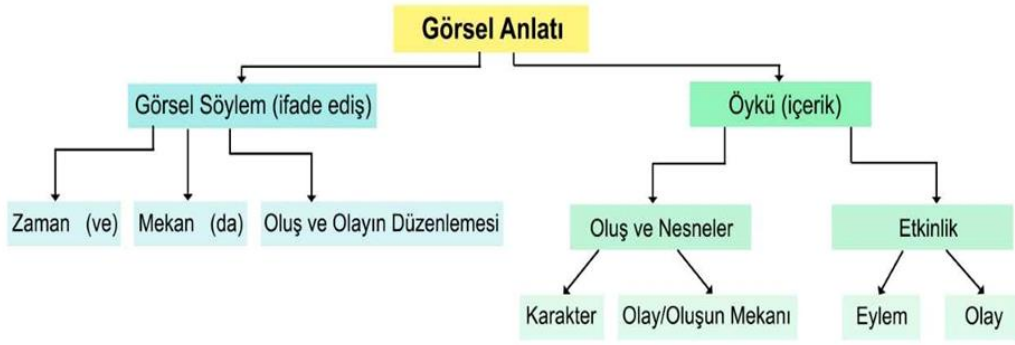


Görsel 3: Görsel anlatılarda yer alan yapıların bir modeli

Kaynak: Cohn & Magliano, 2020.

Fotoğrafik anlatı kavramının görüntünün yansıttığı "şey" in ötesine geçme boyutu olduğundan daha önce söz edilmişti. Anlatı asal olarak fotoğrafa bakan kişi(ler) tarafından inşa edilir. Burada yorumlama esastır ve bu nedenledir ki "gerçeklere", "nesnellığe" veya "gerçeğe" yönelik veriler eksik kalmaktadır. Anlatı boyutu bağlam fikriyle de ilintilidir. Bir anlatı ne kadar eksiksiz veya kapsamlı görünürse görünsün, her zaman bazı unsurları dahil etmenin bazılarını da dışarda bırakmanın ürünü olacaktır. Dahil etme/dışlama olgusu inşa etmenin "ne" ile ilgili olduğunun bir parçasıdır. Neyin dahil edildiğini veya neyin hariç tutulduğunu bilmek bağlamın anlaşılmasını gerektiren ön koşuldur. Buna somut örnek Bertolt Brecht'ten verilebilir. Ona göre, bir fabrikanın fotoğrafı bize bir fabrikanın neye benzediğini anlatır. Ancak fabrikanın altında yatan ilişkiler hakkında çok az şey söyler. Bu sorun, gizli ve karmaşık bilgi ve güç ağlarından oluşan bir dünya olan mevcut koşullarımızda yalnızca daha da şiddetli hale gelir (Bush, 2019).

Bir hikâyeyi fotoğraf aracılığıyla sunmak, kişi, yer, olay veya anlatı hakkında yazılı veya sözlü olarak ifade edilebilecek olandan farklı -genellikle daha derin- bir anlayış iletir. Fotoğrafik görüntülerdeki hikayeler birden fazla yer veya karakter içermediği için tipik olarak, görüntülerin düzenlenmesinde bağlayıcı tema olarak hizmet veren tek bir yeri ve/veya karakteri odağına almaktadır. Metin olarak fotoğraflar, bir anın tam temsiliyi gösterme potansiyeline sahiptir; örneğin bir yemeğin hazırlandıktan sonra nasıl görüldüğü gibi (Shurbaji, 2014).



Görsel 4: Statik Görsellerde Anlatı Yapısı

Kaynak: Pimenta & Poovaiah, 2009.

Şeklin açılımı üç terim ve onların yarattığı üç katman üzerinden yapıldığında daha iyi anlaşılabilir (Görsel 4). Bunlar üç katmanlı ayrımın anlatı metinleri için temel oluşturduğu “metin-hikâye ve fabula”dır. Katmanlar, metnin okuyucuları üzerinde yarattığı belirli etkileri açıklamak için yardımcı ve geçici araçlar olarak hizmet ederler. Böyle bir ayrım, üç katmanı ayrı ayrı analiz etmenin mümkün olmasını gerektirir. Bu durum, katmanların birbirinden bağımsız olarak var olduğu anlamına gelmez. Elimizde var olduğu söylenebilecek tek malzeme, önümüzdeki metindir. Okuyucunun elinde yalnızca kitap, kâğıt ve mürekkep ya da tuval üzerindeki boya darbeleri, karanlık (sinema) salondaki ışık, hoparlörlerden çıkan ses vardır ve metnin yapısının kendisini oluşturmak için bu materyali kullanmak zorunludur. Yalnızca dilin, görsel imgelerin veya herhangi bir başkasının işaret sisteminde somutlaşan metin katmanına maddi olarak erişilebilir. Bu durum okuma ve analiz etmenin birbirinden ayrılamasa da ayrı faaliyetler olduğunu göstermektedir. Analiz etmek için okumak gerekir ve okumak kaçınılmaz olarak daha sonra yapılacak bir analize bilgi verecek yorumlayıcı anları gerektirir. Üç katmanda olduğu gibi anlatıların işlenmesinde yer alan faaliyetler birbirinden ayrılamaz. Ancak süreci anlayabilmemiz için teoride birbirinden ayrılmalıdır (Bal, 2017, s.6). Fabula bir şekilde işlenen materyal veya içerik olarak anlaşılmalıdır. “Olay” ve “Aktör” unsurlarını içerir. Olay, bir durumdan başka bir duruma geçiştir. Aktörler eylemleri gerçekleştiren araçlardır. Mutlaka insan olmaları gerekmez. Eylemde bulunmak burada bir olaya neden olmak veya bir olayı deneyimlemek olarak tanımlanmaktadır (Bal, 2017, s. 5). Fotoğrafta bu düzlem görüntünün fotoğrafçı tarafından düzenlenmesini, onun yaptığı seçimleri içerir. Metin bir aracının veya öznenin muhatabına ilettiği bir anlatı metnidir. Hikâyenin somut temsilidir ve her türlü ortam ya da yapı anlamına gelir. Örneğin fotoğrafik görüntünün kendisi anlatı metnidir. Bir eser sahip olduğu stil, üslup, yapı ve dil açısından değer kazanır (Bal, 2017, s.8). Hikâye bir dizi olay olarak tanımlanır ve belirli kurallara göre inşa edilmiştir. Hikâye metnin içeriğidir; anlatıyı oluşturan olay örgüsünü ifade eder. Olay örgüsünün nasıl sunulduğuna veya düzenlendiğine bakılmaksızın meydana gelen tüm olayları içerir. Eş deyişle olayların kronolojik anlatımıdır (Bal, 2017, s. 6-7).

Sonuç olarak bu kavramlar bir diğeriyle doğrudan ilişkilidir ve her biri anlatının farklı yönlerine atıfta bulunan bileşimi oluştururlar. Fotoğrafta anlatım ögesinin en büyüleyici yönü yoruma açık olmasıdır. Her izleyici kendi benzersiz deneyimini, inançlarını ve duygularını görüntüye yansıtarak kendi hikâyesi üzerinden son derece kişisel bir yolculuğa dönüştürebilir. Bu anlatılar açık bir anlatıma sahip olabilecekleri gibi, yoruma ve iç gözleme yer bırakacak şekilde incelikli bir yapıda da olabilirler. Eş deyişle fotografik imgelerde yansıtılanın/görülenin “ne olduğu” sorusunun yanıtı büyük ölçüde izleyiciye bağlıdır.

8. ÖRNEKLEMİN ÜÇ YAKLAŞIM MODUNA GÖRE ÇÖZÜMLENMESİ

Her fotoğraf bir şeyin hikayesini anlatabilir. Asıl sorun bu hikâye anlatımının ne kadar açık olduğudur. Fotografik imgelerde çeşitli derecelerde anlatisallık söz konusudur. Yüksek veya düşük düzeyde olmaları bir anlamda estetik niteliklerini de belirlemektedir. Fotografik imgelerde anlatı bağlamındaki temel sorun, zaman kipleri ve hareketin zamansal aşamalarını ifade etmedeki zorluktur. Örneğin tekil fotoğraflar olayların zamansal sürekliliğini yansıtmaya boyutundan yoksundurlar. Çünkü anlatı içindeki olaylar zamansallık içinde, sürekliliğe sahip olarak, anlaşılır bir şekilde ilerlerken salt imgeler ise statik ve doğrusallıktan yoksundur. Buna karşılık görsel imgeler izleyici tarafından hemen kavranabilir. Bununla birlikte belirtmek gerekir ki fotografik imgenin her şeyi eşzamanlı olarak göstermesi onun bir bakışta algılanacağı anlamına gelmez. İmgedeki unsurlarının hangi sırayla algılanacağı izleyicinin yaptığı sıralamaya bağlıdır. Sözü edilmesi gereken bir başka yetersizlik de kişiler, atıflar, özel isimler vb. gibi unsurları da yansıtmadaki güçlüktür. Bir görüntünün yüksek ya da düşük düzeyde anlatisallığa sahip olduğu nasıl belirlenebilir? Bir görüntü izleyiciye görsel birkaç ipucu veriyorsa bunun yüksek düzeyde bir anlatisallığa sahip olduğu söylenebilir. Buna karşın soyut ya da soyuta yakın görüntüler izleyiciye bir hikâye oluşturmaya için fazla malzeme vermediğinden dolayı düşük anlatisallık düzeyine sahip olduğu söylenebilir. Yüksek anlatisallığa sahip görüntülerde izleyicinin rolü daha az iken, düşük anlatisallık düzeyine sahip görüntülerde izleyicinin rolü başat konumdadır. Hemen belirtmek gerekir ki görüntüdeki ayrıntıların çokluğu onu yüksek bir seviyeye çıkarmaz, onunla görsel hikâye unsurlarının ne kadar anlamlı olduğu önem kazanır (Alatalo, 2015, s. 29).

Anlatisallık boyutunu arttıran önemli öğelerden bir diğeri de görüntülerin bir eyleme atıfta bulunan unsurlarının varlığıdır. Çünkü bu unsurlar “fotoğraflanmış an”dan, önceki ve sonraki olaylara dair çıkarım yapılmasına yardım eder. Fotografik görüntülerde farklı yaklaşım modlarından elde edilen verilerin doğru ya da yanlış bilgiler olduğu değerlendirilmesi yapılamaz çünkü söz konusu olan şey, farklı yorumlar ve bunların içerdiği anlamlar kümesidir. Örneklem olarak ele alınan fotoğraf, AP adlı ajansa bağlı olarak çalışan Nick Ut tarafından 1972 yılında Vietnam Savaşı’nda çekilen “Napalm Kızı” isimli fotoğraftır. Fotoğraf 1970’li yıllarda Kuzey ve Güney Vietnam güçleri arasında yaşanan savaşın bir parçasını yansıtmaktadır (Görsel 5).



Görsel 5: Napalm Kızı

Kaynak: <https://www.gezginfoto.com.tr/makale/370-fotografin-gucunu-kanitlayan-10-kare.html>, Erişim tarihi: 25.03.2024

8.1. Roland Barthes'ın "Studium-Punctum" İkili Yapısı

Bu mod temelde bir nitel analiz tekniğine dayanmaktadır. Fotoğrafın Studium ve Punctum yönlerini belirlemek için fotoğrafın öncelikle birincil düzey (Studium) değerlendirilmesi yapılmış; kültürel, tarihi ve sosyal bağlamları teknik boyutlarıyla birlikte irdelenmiştir. İkincil düzey olan Punctum için ise onu ikonik yapan unsurun ötesine taşıyan "şey" in ne olduğu öznel bir yorum olarak sunulmuştur.

8.1.1. Studium Boyutu

Fotoğraf korkuyla ve çılgınlıkla koşuşan birkaç çocuğun kaçış anını ve hemen onlarla gözükken bir grup yetişkinin yolda yürümelerini yansıtan bir görüntüdür. Fotoğrafın merkezinde küçük bir kız çocuğunun çıplak görüntüsü vardır. Burada birbirine zıt iki öge vardır. İlki çıplak kız çocuğunun önündeki ve arkasındaki diğer çocuklar, ikincisi ise askeri kıyafetler içinde ellerinde kamera ve fotoğraf makineleri bulunan yetişkinlerdir. Çocukların korku dolu yüz ifadeleri, merkezdeki kız çocuğunun yaşadığı dehşeti güçlendirme işlevi görmektedir.

Siyah-Beyaz olan fotoğraf -o dönemde renkli film olmasına karşın siyah-beyaz çekilmiştir- enstantane (anlık çekim) görüntüsüdür. Fotoğraf makinesine doğru koşanların görüntüsü geniş açı olarak çekilmiştir. Uzaktan çekim seyircinin savaş, çocuk/masumiyet ve korku duygusunu daha iyi deneyimlemesine olanak tanımaktadır. Görüntü siyah beyaz fotoğrafçılığın neden güçlü bir araç olduğunun klasik bir örneği gibidir. Zamanı, mekânı, ruh halini ve duyguyu yoğun biçimde yansıtmayı bir ölçüde buna borçludur.

Fotoğrafta anlatı-anlam ilişkisini yorumlamaya çalışan izleyici “Görüntüde ilk olarak neyin fark edildiği” ve “Görüntünün konusunun nasıl tanımlanabileceği” gibi iki soruya cevap bulmaya çalışır. Görüntüde ilk olarak fark edilenler; Önde dokuz-on yaşlarındaki bir erkek çocuk, onun biraz arkasında çıplak bir kız çocuğu ve hemen onun arkasında da birkaç çocuk ve asker kıyafetli yetişkinler gözükmemektedir. Görüntünün baskın mesajı çocuk, masumiyet ve savaşın yarattığı korkunun bileşkesinde yatmaktadır. Görüntünün konusu bir savaş ortamındaki askerlerin ve çocukların korkuyla koşuşmasını içerir. Buradaki çelişki çocuklar ve kamuflaj kıyafetli yetişkinlerin ikiliğidir. Varlıklarıyla aynı dünyaya ait olmayan bu iki heterojen insan kümesinin bir arada bulunması fotoğrafın anlam dünyasına özne-nesne ikiliği getirmektedir.

8.1.2. Punctum Boyutu

Barthes görsel analizin Punctum boyutunun öncelikle kişisel olduğunu belirtir. Ona göre Punctum yalnızca görseli deneyimleyen bireyin yarattığı şeydir ve fotoğrafı çeken kişi tarafından bilinçli olarak önceden hesaplanıp görsele eklenemez. Punctum organik olarak etki yaratır. Bu nedenle, bir görüntünün anlamının ve bazen de gücünün büyük bir kısmının fotoğrafçı yerine izleyiciden gelmesi onu özgün kılan bir niteliğe dönüştürür. Bir fotoğrafın Punctum’u her zaman için Studium’a göre daha derin bir düzey içerir. Punctum, Studium’a nüfuz eder; izleyiciyi derin ve duygusal bir şekilde kendine çeker. Görüntüde dikkat çekici olanlar arasında asker giysili yetişkinlerin herhangi bir özel davranış göstermemeleri gelmektedir. Çocukların korkusuyla onların olağan duruşları yaşam çelişkilerinden birini oluşturmaktadır. Bu fotoğrafı özel kılan şey çocuk masumiyeti ile savaşın dehşetinin bir birleşimini olağanüstü şekilde birlikte sunabilmesidir. Fotoğraf ilk elde bir çocuğun saf masumiyetinin ve korkusunun Studium’unu yaratır. Görüntü giderek derinleşir ve rahatsız edici bir şeye dönüşür. Kız çocuğunun gösterilme şekli ilgiyi yoğun biçimde kendine çeker. Fotoğrafı deneyimleyen özne için açıkça olan ile belirsiz olanın birlikteliği onu huzursuz etmeye başlar. İzleyici tanımlanamayan bir duygu sarmalına girer. Eş deyişle bu görüntüdeki Punctum konumsaldır. Bu çalışmanın yazarları için ise Punctum, çocukların çığlıkları ile onlara eşlik eden askerlerin göreceli sakinliği arasındaki zıtlık eşliğinde, fotoğrafçının böyle bir zaman ve mekânda filmi kamerasına yeniden yükleme anındaki yaşadığı duygu karmaşasının ne olduğuna dairdir. Kuşkusuz ki burada, teorik bağlamda savaş fotoğrafçılığı kavramı ve kavramın içerdiği etik boyutun göz ardı edilmesi -bu konulara dair bilgisi olan yazarlar için- söz konusu değildir.

8.2. Gillian Rose ve Eleştirel Görsel Metodoloji Olarak Çözümleme

Rose, fotoğraf görüntülerine dair çözümlemelerde daha derinlikli ve eleştirel olan bir yaklaşım gerekliliğini öne sürer ve bu nedenle de üç ana değişken ve bunlara bağlı olarak da üç alt değişkenin ele alınıp yorumlanması gerekliliğini belirtir. Onun metodolojisine göre örneklem olarak ele alınan görüntünün ana ve alt değişkenleri şu şekilde açıklanabilir;

- Fotoğrafçının görüntüyü oluşturmadaki amacı:

Fotoğraf, 1970'li yıllarda Kuzey ve Güney Vietnam güçleri arasında yaşanan savaşın bir parçasını yansıtan bir görüntüyü içermektedir. Fotoğraf AP adlı ajansa bağlı olarak çalışan Nick Ut adlı bir savaş fotoğrafçısı tarafından 1972 yılında çekilmiştir. Kendisi de Vietnamlı olan Nick Ut, yıllarca savaşın içinde çalışmış ve birçok ölüme yakın deneyim yaşamış bir fotoğrafçıdır.

- Görüntünün neyi temsil ettiği ve bunu nasıl yaptığı:

Vietnam Savaşına ait birçok ikonik görüntüden biri olan fotoğraf daha sonraki yıllarda "Napalm Girl/Napalm Kızı" adını almıştır. Fotoğrafta acı içinde çığlık atan ve uluslararası gazetecilerin kameralarına doğru koşan dokuz-on yaşlarında olduğu tahmin edilen çıplak bir kız çocuğu görülmektedir. Görüntü çocukların bulunduğu mekâna napalm bombasının düşmesinden sonra korkuyla kaçışma anını yansıtmaktadır. Fotoğraf 1972'de Pulitzer Ödülü'nü kazanmış ve Vietnam'daki savaşı değiştiren fotoğraf olarak tanımlanmıştır. Bu nedenden ki savaş fotoğrafları tarihinde ikonik bir görüntü olma niteliği kazanmıştır. Görüntüde çıplaklık olmasına rağmen hiçbir anlamda cinsellik yansıtmı hissedilmez; herkes için bu, savaşın dehşetidir. Bir anlamda çapraz duygunun yarattığı masumiyetin görselliğidir. Bu görüntü en temelde biçimin ne/nasıl olduğuna değil gerçeklere ve içeriğe öncelik vererek, apaçık ve indirgenemez olanı yansıtmakta; ölümü de acıyı da siyasetin ve estetiğin çok ötesine taşımaktadır.

- İzleyicinin görüntüyü nasıl alımladığı/yorumladığı:

Bu değişken anlatı sürecinin eş deyişle fotoğrafın anlattığı hikâye(ler) ile o hikâyeyi okuyan kişilerin yorumlama boyutunu içerir. Bu olguyu Phu (2021, s. 11-14), şu şekilde açıklamaktadır: Görüntünün etkisi ve yankısı onlarca yıldır hissedilmiştir. Bu anlamda Savaşın görsel tarihinde bir dönüm noktasını oluşturmaktadır. Nedeni de çoğunlukla "Batı Dünyası" diye tanımlanan dünyaya ait izleyicilerin görüntülere bakma ve bunlar hakkında düşünme biçimlerini şekillendirmesidir. En etkili görsel teorinin geliştiği Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa'daki bilim insanları için görsellere bakmak güvensizlik ve şüphe uyandırmıştır. Susan Sontag, ilk kez 1973'te yayınlanan bir dizi makalesinde, Ut' un Napalm Kızı'nda (aynı zamanda Savaş Terörü başlıklı) tasvir edilen napalm saldırısının dehşetini özel olarak ele alarak, vahşete tanık olmanın gerekliliğini savunurken bu ikilemi yakalamıştır. Her ne kadar bu fotoğrafın gücünü kabul etse de yine de "görüntüyle boğulmuş" olarak belirlediği bir dünyada, harekete geçirilmiş etik tabanlı eylemler yerine fotoğraf bolluğunun getirdiği uyuşturulma konusuna değinmiştir. Sontag, fotoğraflara ilgi duymaktaydı ancak bu fotoğrafların etkileri konusunda endişeliydi. Napalm Kızı, Vietnam'ın bakış açılarının önemi hakkındaki eleştirel konuşmalar yerine, Amerika'nın bu acıya verdiği çeşitli tepkilerin bir dizini olarak özellikle anlamlı hale gelmiştir. İkonik fotoğraf sadece çocuğun acısını temsil etmesiyle değil, daha da önemlisi, ABD'nin bu acıyı ne ölçüde dindirebileceği ya da Chong'un deyimiyle Amerikalıların

bu acıyı nasıl dindirebileceği konusunda ıstıraplı bir eleştiri başlatması nedeniyle anlamlı hale gelmiştir (Chong, 2001).

8.2.1 Rose'un Anlam İnşasında Üç Alt Değişkenin Açılımı

Görüntü, Leica M2' e 35mm f/2 lensle çekilmiştir. O dönemdeki birçok fotoğrafçı gibi Ut da savaş bölgelerindeki 20 mm'den 300 mm'ye kadar çeşitli çekim durumlarını kapsayacak şekilde Nikon ve Leica fotoğraf makinesi gövdelerini ve prime lenslerden oluşan donatıları yanında taşıyordu. Leica'nın içinde Kodak Tri-X filmi vardır (Fairclough, 2022). Görüntü siyah-beyazdır. Low-key denilen bir ışıklandırma sistemine sahiptir. Onlu "zone sistemi"ne göre ise ara değerlere sahip olduğu için yarattığı duygu çarpıcılığı üst düzeye çıkmaktadır. Görüntünün kompozisyonel yapısı ise boyut, içerik, renk, ışık, mekânsal organizasyon ve anlatımsal içerik olmak üzere beş boyuttan oluşur. Rose (Rose, 2001, s.38) bir görsele tek başına bakarken, başlangıç noktasının onun içeriği olabildiğini söyler ve görsellerin yorumlanmasında en çok görüntünün kompozisyonuna dikkat edildiğini belirtir. Sözü edilen beş boyutun açıklaması şöyle yapılabilir:

- İçerik, basitçe görselin ne gösterdiği, görselin nasıl oluşturulduğu ve nasıl sunulduğu anlamına gelir.
- Renk tonu, rengin doygunluk değerini tanımlar; değer rengin içindeki ışığın kalitesine atıfta bulunur (yüksek değer = beyaza yakın, düşük değer = siyaha yakın).
- Mekânsal organizasyon, görüntünün hacimlerini ve bunların nasıl konumlandırıldığını, bağlandığını, yönlendirildiğini ve herhangi bir ritim veya akışkanlığı takip edip etmediğini içerir.
- Işığın kullanımı görüntüyü oluşturan ışığın türünü ve nasıl bir yapıya sahip olduğunu gösterir. Örneğin doğrudan/dolaylı mı, gün ışığı/mum ışığı mı, yoksa doğal/sonradan düzenlenmiş mi gibi özellikleri içerir.
- İfade edici/etkileyici içerik ise görselin yansıttığı özü içerir (Rose, 2001, s. 46).

Bu değişkenler örneklem olarak ele alınan fotoğrafa uyarlandığında şu veriler sunulabilir: Siyah-beyaz bu fotoğraf anlık çekim (enstantane) görüntüsüdür. Fotoğraf makinesine doğru koşanların görüntüsü geniş açı olarak çekilmiştir. Uzaktan çekim seyircinin, savaş, çocuk ve korku duygusunu daha iyi deneyimlemesini sağlamaktadır. Fotoğraf acı çeken küçük, çıplak bir kızın kollarını iki yana açarak diğer çocukların arasında koştuğu ve arka planda yanan bir köyün siyah beyaz bir görüntüsünü içermektedir. Büyükler (asker veya savaş fotoğrafçıları) çocukların arkasında gelişigüzel yürümekte ve onların sıkıntılarına kayıtsız kaldıkları görülmektedir. Sol ön planda dehşet içinde çığlık atan bir çocuk vardır. Sağda iki çocuk el ele tutuşarak benzer şekilde koşmaktadır. Görüntü kompozisyonunun özelliği, izleyici gözünün, ayrıntıları arayarak fotoğrafın içinde huzursuzca hareket etmesini sağlamaktadır. Görüntünün çağdaş dijital fotoğrafçılığın pürüzsüzlüğünden çok farklı, grenli bir dokusu vardır. Napalmin etkisi ile oluşan duman perdesi alan derinliğini azaltmaktadır. Bu da

kompozisyon için özel bir değer getirmektedir. Ufuk olmadığından izleyicinin bakışı bütünlükten çıkıp, önce küçük kıza sonra da diğer çocuklara yönelmektedir.

Sosyal/kültürel bağlamda Vietnam Savaşı'nın travmasını simgeleyen bu görüntü kamuoyunun yargısı ve demokratik muhalefet üzerine tartışmalara yol açmasıyla daha sonraları çeşitli savaş karşıtı hareketlerde ve siyasi aktivizmde duygu ve düşünce yaratan bir değer olarak kullanılmıştır. Görüntü bu bağlamda maddi bir saldırı eylemi ve direniş sembolü olarak önem kazanmaktadır. Fotoğrafın kalıcı etkisi zamanın ötesine geçmiş, savaşın dehşetini güçlü bir şekilde hatırlatarak şiddete ve emperyalizme karşı duruşu savunanlar için bir toplanma noktası olarak hizmet etmiştir. Ayrıca Amerikan vatandaşlarının savaşı nasıl anlayacaklarını ve nihayetinde nasıl hatırlayacaklarını tanımlamada önemli bir rol oynamıştır.

8.3. Mieke Bal'ın Anlatıbilim Kuramı Perspektifinden Çözümleme

Görsellik boyutuyla kendine özgü bir anlatım kuran bu fotoğrafın anlatısal olma niteliği şematik kurulumunun görsel ipuçları ile izleyicinin yorumu arasında kurulan ilişkiyle başlamaktadır. Bu görüntünün yansıttığı şeyin izleyicileri duygusal olarak etkilemesi ve onlarda zihinsel çağrışım ağları oluşturmasıyla somut biçimde görülebilmektedir. Fotoğrafın yansıttığı görsel hikâye Vietnam savaşının kendisi kadar özgün olmasıyla öne çıkmaktadır. Fotoğrafın adı görsellikle birleşince, bağlam ve anlam yeni bir düzeye yükselmekte; imgenin anlatısal boyutu sözlü anlatımdan çok daha iyi bir güce erişmektedir. Dokuz-on yaşlarındaki kız çocuğunun yaşadığı korkunun sonucunda giysileri olmadan bulunduğu yerden kaçmaya çalışması, bu andaki yüz ifadesi, beden dili ve yaşadığı duygu oldukça yoğun biçimde hissedilmekte, savaşın çarpıcı yüzü yansıtılmaktadır. Yayımlandığı andan itibaren bu görüntü, Vietnam Savaşı'nın travmasını ve Amerikan kolektif hafızasındaki kalıcı etkileri temsil etmektedir. Çıplak çocuğun taşıdığı sembolik anlam izleyicinin bu belirleyici anda dehşetle yüzleşmesini getirir. Bütün bunlar Anlatıbilim perspektifinden ele alındığında görüntü fabula, hikâye, metin, etkileyici içerik olmak üzere aşağıdaki değişkenler üzerinden açılabilir.

8.3.1. Hikaye

Hikâye değişkeni en temelde şu sorunun yanıtını arar: "Görüntü konunun ötesine geçip bir hikâye anlatıyor mu?". Bu soruya yanıt olarak şunlar söylenebilir; Savaş, çocuk, korku, kaçışma unsurları tüm savaşların ortak paydasını oluştururken, bu görüntüyü olağanüstü hale getiren olgu kız çocuğunun çıplak olarak koşma durumunda kalmasıdır. Fotoğraf bu anlamda asla çıplaklık üretmemektedir. İki özne (çocuklar ve askerler) arasındaki ilişki seyircinin hayal gücüne bağlı olarak her yeniden bakışta farklı olarak okunarak anlamlandırılabilir.

8.3.2. Fabula

Fabulayı oluşturan unsurlar aktörler, mekânlar, nesneler ve süreçlerdir. Fabula inşası için nesneler ve süreçler vazgeçilmezdir. Birbirleri olmadan çalışamazlar (Bal, 2017, s. 154). Fabula değişkeni olayların yalın/doğal durumunu içerir. Fotoğraf fabula bağlamında şöyle

özetlenebilir. Görüntü 1972 yılında yaşanan Vietnam Savaşına aittir. Fotoğraf korkuyla kaçışan çocuklar üzerine kurulmuştur. Görüntünün merkezinde dokuz-on yaşlarında gözükten bir kız çocuğu vardır, korku ve çılgılık atarak koşmaktadır. Fotoğraf bu özelliğiyle Vietnam Savaşı'nın yarattığı zulmün sembolü olmasının ötesine geçip tüm savaşların sembolü haline gelmiştir. Anlatıbilimde hikâyenin anlatı mimarisine dönüşmesi olarak tanımlanan fabulanın ögesi fotografik görüntülerin analizinde “sıralama”, “karakterler”, “öngörülebilirlik”, “uzam” ve “odaklanma” gibi alt değişkenler içinde ele alınır (Bal, 2017, s. 108-132).

- Sıralama: Anlatıbilimde sıralama değişkeni asal olarak zamana dayalı sanatlarda daha somut biçimde görülebilir. Hikayedeki kronolojik sıralama ile fabuladaki olayların sıralaması arasındaki ilişkileri tanımlar (Bal, 2017, s. 68). Fotoğraf mekâna dayalı sanatlardan biri olduğu için bu alt değişken görüntüye şu şekilde uyarlanabilir; Sıralamada önce köye/kırsal mekâna bir Napalm bombası atılmıştır, bombanın etkisinden bir şekilde kurtulan çocuklar büyük bir korku ve panikle bulundukları yerden kaçmaya çalışmaktadırlar.

- Karakterler/ Öznel: Karakterler, sebep oldukları veya maruz kaldıkları olay dizileriyle ilişkileri açısından değerlendirilecektir. Bunu analiz etmeye başlamak için öncelikle hangi aktörlerin dikkate alınması gerektiğini ve hangilerinin dikkate alınmaması gerektiğini seçmek yardımcı olur. Bazı masallarda işlevsel olaylara neden olmadıkları veya bu olaylara maruz kalmadıkları için o masalın yapılarında hiçbir işlevsel rolü olmayan aktörler bulunur. Bu tür aktörler değerlendirme dışı bırakılabilir (Bal, 2017, s. 165). Görüntüde çok figür vardır. Merkezde yer alan kız çocuğu fotoğrafın öznesi haline gelmiştir. Yetişkinler ve diğer çocukların her biri ayrı bir aktör olarak var olmakta, yaşadıkları eylemsel durumu birbirlerine yöneltmemektedirler. Fotoğrafın ortasındaki çocuklar koşarken el ele tutuşarak aralarında bir bağlantı oluşturmalarına karşın her biri dehşet ve acı içinde izole edilmiş gibi görünmektedir.

- Öngörülebilirlik: Başlangıç olarak seyircinin metin dışı duruma dair her zaman için aşına olduğu bir bilgi kümesi vardır. Bu bilgi kümesine dayanarak seyirci karakter (ler)i az çok tahmin edilebilir hale geldiğinde verileri işlemeye başlar. Vietnam Savaşı, ABD, Vietkong, vb kavramları bilen birisi için fotoğrafın yansıttığı olayın öncesi ve sonrasını öngörmesi mümkündür.

- Uzam/mekân: Mekân kavramı anlatıdaki önemli yönelimi oluşturan bir diğer öğedir. Bazen nesnel çokça da odaklayıcının gezici bakışları tarafından üretilen mekânsal açıklamalar da vardır. Mekanlar/Yerler belirli algılama noktalarıyla bağlantılıdır. Bu yerler izleyici algılarıyla ilişkili olarak hikayenin mekanını oluşturur (Bal, 2017, s. 125). Bu görüntüdeki olay ve olguların yaşandığı mekân ve mekânsal çevre, anlatının söylem ve ifade boyutu için özel bir işlev taşımakta, kırsal bir alan ve bu çevrede yaşayan çocukların uzamını temsil etmektedir. Uzam savaşın Vietnam topraklarında yaşandığında, atılan Napalm bombasının ABD tarafından sivil bir yerleşim yerine atıldığını yansıtmaktadır ve bu boyutuyla hem kültürel hem de politik yüklemelere sahiptir.

• Odaklanma: Hikâye anlatımı doğası gereği kaçınılmaz olarak taraflı veya öznedir. Söz konusu olan ister gerçek ister kurgusal olaylar olsun, bir bakış açısı, belirli bir görme ve belirli bir açı seçilip gerçekleştirilir. Gerçeklerin objektif bir resmini vermeye çalışmak elbette mümkündür ama son tahlilde nesnellik yalnızca algılananı sunma girişimidir. Örneklem olarak seçilen fotoğraf zamanın anlık görüntüsüdür ve o gün olanların tam öyküsünü yansıtmaz. Burada önemli hale gelen şey, izleyicinin gözlerinin çekildiği çocuğun yer aldığı hüzne çağırıcı görüntüdür. Odaklanma olarak denilebilir ki görüntü figürler arasındaki işlemsel olmayan bir ilişkiyi betimlemekte, çılgınca kaçma eylemini okuyucuya yönlendirerek onları şok etmektedir. İzleyicinin bakışını savaşın korkunçluğunun deneyiminin içine çeken bir imaj yaratımı üzerine kurulmuştur (Bal, 2017, s. 132). Fotoğraf, olguyu bir kesit olarak yansıtmakta ve bir ardışıklık içermektedir. İlk olarak bombanın atılması, ardından çocukların kaçıışı ve gazetecinin (odaklayıcının) “an”ı saptaması bu ardışık süreci oluşturmaktadır. Birbirini takip eden bu üç olay mantıksal ve nedensel bağlara dayanmaktadır. Etki ancak bu özel dolayım analiz edildiğinde açıklanabilmekte ve anlam kazanabilmektedir. Görüntünün yansıttığı olay ve olgular zincirini izleyici tersten takip ederek algısal özdeşleşme yoluyla anlamı yeniden üretmektedir.

8.3.3. Metin

Bu görüntünün metinsel yönü, figürlerin bir hedefe değil de görüntünün izleyicisine yönelik dehşet dolu bakışların olmasıdır. Böylece izleyici hedef haline gelmekte ve olayın/olgunun içine çekilmektedir. Fotoğrafın neyi gösterdiğine, görsel olarak nasıl çalıştığına ve hikayesini nasıl anlattığına dair metinsel bağlam için son olarak şunlar söylenebilir: Kızın acı çeken bedeninin geniş dolaşımı, savaşın ahlaki ve savaşın en masum ve savunmasız kurbanları olan çocuklar üzerindeki şiddetli etkisi hakkında kritik soruları gündeme getirmektedir. Politika oluşturmada kız çocuğunun imajı toplumsal etkileşim yaratmaktadır. Dünyanın birçok yerinde sivil insanların askeri müdahaleyi ve ileri savaş teknolojilerinin kullanımının ahlaki boyutlarını yeniden düşünmesiyle savaş olgusu yeni bağlamlara yerleştirilmiştir. Vietnam Savaşı sırasında kitle iletişim araçları kamuoyunun şekillendirilmesinde ve Amerikan vatandaşlarının savaşı nasıl anlayacaklarını ve nihayetinde hatırlayacaklarını tanımlamada önemli bir rol oynamıştır. Bu durum dünya çapında savaşa karşı muhalefeti harekete geçirmiştir.

8.3.4. Etkileyici İçerik

Çerçeveleme izleyiciyi kendisine dönük ve ona doğru koşan çocukla etkileşimin merkezine yerleştirir. Görüntünün yarattığı duygusal boyut her şeyden önce ahlaki sorgulamaya hizmet eder. Fotoğraf merkezi kompozisyonu nedeniyle özdeşleşme olgusunu ya da en azından empatiyi tetikler. Küçük kız izleyicinin dünyasına girer ve acılarını paylaşmaya davet eder. Açık kolları aynı zamanda bir çağrı işlevi görür. Cehennemi yaşamış bu çocuklar, sanki geleceklerinin artık bizim elimizde olduğunun bir göstergesi gibi izleyicinin görüş alanına

girerler. Bu sahnenin öncesini ve sonrasını hayal etmek için izleyicinin hayal gücü çağrılır. Anlatı gelişiminin -fotoğrafın zamansal olmayışı nedeniyle- kesintiye uğraması, Henri Cartier-Bresson'un "belirleyici an" olarak adlandırdığı şeye, yani tamamen izole edilmiş ama yine de bir hikâyenin parçası olan bir sahneye karşılık gelir. Son olarak, görüntünün anonim boyutu ona evrensel bir karakter kazandırır ve çağdaş drama ile klasik trajediyi birleştirmeyi mümkün kılar (Lesme, 2015).

9. GENEL DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Bu çalışma, "Napalm Kızı" adlı ikonik fotografik imgeyi Roland Barthes'ın "Studium-Punctum ikiliği", Gillian Rose'un "Eleştirel Görsel Metodolojisi", Mieke Bal'ın "Anlatıbilim Kuramı" aracılığıyla çözümlemiş ve her yaklaşımın görsel anlatıya sunduğu özgül katkıları açığa çıkarmayı amaçlamıştır.

Bir görüntüyü oluşturan "şey"lerin tanınır ya da bilinirliğiyle başlayıp, bunun devamı olarak yapılagelen yorumlamalar her zaman için "doğal olarak" değil de "kültürel olarak" gerçekleşen bir süreci içerir. Çünkü izleyici her zaman için belirli bir zamanda, belirli kültürel kuralların eşliğinde dünyaya belirli bir şekilde bakmaya zorlanan bir sosyal grubun üyesi olmaktan çıkamaz. Bu nedenle bilişsel psikolojik yaklaşıma göre görüntülerin yorumları daima öznel olagelmıştır. İmgelerin yansıttığı olgu veya olayları algılamak izleyici, gördüğü şeyi zihninde depolanmış olan şemalara dayanarak anlam üretmektedir. Bu şemalar olgu veya olayların nedensel ilişkilerini de içerir.

Sıradan bir yorumlama niteliğini aşırp daha üst düzeyde bir çözümleme yapılmak istendiğinde ise birbirine bağımlı dört değişkenin dinamik biçimde örüntülenmesi gerekir. Bunlar; bilişsel, duygusal, estetik ve teknik değişkenler olarak sıralanabilir: Bilişsel olan, dünyaya ilişkin bilgiyle, tarihsel ve bilgilendirici kapasiteyle bağlantılıdır. Duygulanım, görüntüye yönelik ilgi ve arzu motifini oluşturur. Estetik form ise görsel düşünme aracılığıyla tarihsel ve kültürel verilere daha geniş anlamlar kazandırmaya katkıda bulunur. Teknik de görüntünün ontolojik yapısının dile dönüşmesini içerir (Avancini, 2011, s. 53). Farklı yaklaşım modları bu dört değişkeni farklı adlandırmalar, düzenlemeler ve sıralamalarla sistematik yapılara dönüştürmüşlerdir. Bu çalışmada üç farklı kuramcının kendilerine özgü bir şekilde yorumladıkları değişkenler ele alınıp analiz edilmiştir.

Görsel yapılar üzerine çok miktarda akademik çalışma olduğu kabul edilse bile "yorumlama yöntemleri" konusunda çok az çalışma olduğu söylenebilir. Kullanılan metotların nasıl uygulanacağına dair somut örnekler de nispeten az sayıdadır. Akademik olarak yapılan Türkçe çalışmalarda ağırlıklı olarak felsefi tartışma/spekülasyonlara dayanan bir yönelimin ağırlık taşıdığı görülmektedir. Bu çalışmanın özgünlüğü de somut örnekler üzerinden metodolojik bir çözümlemeye sahip olmasından gelmektedir. Burada sunulan analitik çerçevenin temeli

fotoğrafın ortaya çıkarılma amacı ile analizden elde edilen bulguların arasında bir bağlaşım oluşturulmasıdır.

Barthes'ın yaklaşımı, fotoğrafın bireysel düzeyde izleyicide uyandırdığı duygusal yankılarla (Punctum) kültürel olarak paylaşılabılır anlam alanları (Studium) arasındaki farkı görünür kılmıştır. "Napalm Kızı" fotoğrafında Punctum ögesi, sadece izleyicinin empatisini değil, aynı zamanda travma ve etik sorunlara dair içsel bir sorgulamayı tetiklemektedir. Bu yorum, fotoğrafın salt estetik veya habercilik bağlamlarının ötesine geçerek, izleyici ile görsel metin arasındaki duygusal ve zamansal ilişkinin derinliğini ortaya koymaktadır.

Gillian Rose'un metodolojisi, görüntünün üretim koşulları, teknolojik yapısı ve toplumsal/kültürel bağlamı üzerinden fotoğrafın ideolojik bir söylem taşıyıcısı olduğunu göstermiştir. "Napalm Kızı" görseli, sadece savaş karşıtı bir simge değil aynı zamanda Batı medyasının Batı dışı coğrafyalardaki acıyı temsil etme biçimlerine dair eleştirel bir okuma alanı sunmaktadır. Görüntünün sosyal bağlamla ilişkisi, izleyicinin konumuna ve ideolojik filtrelerine göre değişen alımlama biçimlerini gündeme getirmektedir. Bu yönüyle, fotoğrafın medyadaki dolaşımı ve sansürlenme pratikleri (örneğin Facebook olayı) gibi tartışmalar, görselin toplumsal etkisine dair geniş bir yorum alanı açmaktadır.

Mieke Bal'ın anlatıbilimsel çerçevesi, fotoğrafın zamansal olmayan, statik yapısına rağmen güçlü bir anlatı kurduğunu ortaya koymuştur. Fabula, hikâye ve metin ayrımıyla yapılan analiz, görselin olay öncesi ve sonrası bağlamlara dair güçlü çağrışımlar sunduğunu göstermiştir. Bu bağlamda fotoğraftaki mekânsal kurgu, figürlerin pozisyonları, yönelimleri ve izleyiciyle kurduğu etkileşim, savaşın estetikleştirilmiş bir anlatı olarak nasıl işlendiğini göstermektedir. İzleyicinin hayal gücüyle tamamladığı boşluklar ve "eksik anlatı" durumu, görselin anlamını açık uçlu hale getirerek çoklu yorumlara olanak tanımaktadır.

Her üç çözümlemeye de görüntü analizine yönelik temel yaklaşım, analiz objesi olarak ele alınan fotoğrafın genel bir değerlendirmesini elde etmek için öncelikle imgenin görsel boyutunun irdelenmesi, ardından da estetik ve bağlam yönünden ele alınıp değerlendirilmesidir. Her üç modda anlamın oluşturulduğu yer (ayrı yöntemlerle de olsa) benzer şekilde kategorize edildiği görülmüştür. Bunlar;

- 1.Görüntünün hikayesi,
- 2.Görüntünün kendisi,
- 3.İzleyicinin alımlamasıdır.

Roland Barthes'ın Studium-Punctum ikili yaklaşımı, Gillian Rose'un eleştirel görsel metodolojisi ve Mieke Bal'ın anlatıbilim perspektifine dayalı çözümlemesinin aynı fotoğrafa uygulanmasıyla; Barthes'in ikili yapısındaki Studium 1. ve 2. maddeleri içerirken, Punctum 3.maddeyi eksen almaktadır. Punctum olgusunun detay düzeyinde kalması ve son derece öznel olması analizde flu bir bölge oluşturmaktadır. Rose'un eleştirel metodu her üç maddeyi

de denge içinde ele alınmasını istemektedir. Anlatıbilim yaklaşımına sahip olan metot ağırlıklı olarak 2. maddeyi eksen almakta, 1.ve 3. maddeleri ise anlatıbilim kuramının doğası gereği yok düzeyinde kabul etmektedir. Çünkü anlatıbilim kuramı asal olarak eserin yapısal mimarisini değerlendirme üzerine kurulmuştur. O halde denilebilir ki, bir görüntüyü yorumlamanın metodolojik tercihi, imgeyi anlama yollarından hangisinin seçileceği sorunsalını doğurmaktadır. Seçilecek tercih de görsele ait anlamı ve onun yapısını tümünden değiştirecektir.

Tüm bu yaklaşımlar bir araya getirildiğinde “Napalm Kızı” fotoğrafı, sadece bir savaş belgesi değil aynı zamanda kültürel bir travma alanı, etik bir sorgulama zemini ve görsel anlatının güçlü bir örneği olarak okunmaktadır. Fotoğrafın görsel yapısı, teknolojik biçimlenişi ve anlatı potansiyeli, onu hem estetik hem de politik anlamda çok katmanlı hale getirmiştir.

Sonuç olarak görsel analizde çoğul yöntemlerin kullanılması, özellikle ikonik imgelerin çok boyutlu yapısını çözümlemede oldukça etkilidir. Tekil bir yöntemin sınırlayıcılığından çıkarak, farklı yaklaşımların sentezlenmesi, hem görselin içerdiği anlam katmanlarının hem de izleyiciyle kurduğu ilişkilerin daha kapsamlı biçimde anlaşılmasını sağlamaktadır. Bu yönüyle çalışma görsel kültür, medya temsilleri ve travma estetiği gibi disiplinler arası alanlara da katkı sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Alatalo, M. (2015). Reading pictures, constructing narratives: A study upon pictorial narrativity and a narrative analysis of work photography. (Master Thesis, University of Lapland). <https://lauda.ulapland.fi/handle/10024/61931>
- Avancini, A. (2011). The photographic image of everyday life: Meaning and information in journalism. *Brazilian Journalism Research*, 7(1), Article 1. <https://doi.org/10.25200/BJR.v7n1.2011.305>
- Bal, M. (2017). *Narratology, introduction to the theory of narrative* (4rd edition). Toronto: University of Toronto Press.
- Barthes, R. (1996). *Camera lucida: Fotoğraf üzerine düşünceler* (R. Akçakaya, Trans.; 2nd ed.). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Barthes, R. (1991). *Mythologies* (25. bs.). New York: The Noonday Press.
- Bedir Erişti, S. (Ed.). (2017). *Görsel araştırma yöntemleri, teori, uygulama ve örnek* (2. bs.). Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Berger, S. (2018, February 14). War images: “Napalm Girl” – Confluence. <https://confluence.gallatin.nyu.edu/sections/research/war-images-napalm-girl>
- Bush, L. (2019). Photographic narrative: Between cinema and novel. *Medium*. <https://witness.worldpressphoto.org/photographic-narrative-between-cinema-and-novel-354baac43a19>
- Cartier-Bresson, H. (2006). *Karar anı* (İ. Maga, Ed.). İstanbul: Ygs Yayınları.
- Chong, D. (2001). *The Girl in the Picture: The story of Kim Phuc, the photograph, and the Vietnam War*. London: Penguin Books.
- Cohn, N. & Magliano, J. P. (2020). Visual narrative research: An emerging field in cognitive science. *Topics in Cognitive Science*, 12(1), 197–223. <https://doi.org/10.1111/tops.12473>
- Durham, M. G. (2023). “Napalm Girl” at 50: On photojournalism and the ethics of care. *International Journal of Communication*, 17(0), Article 0.
- Fairclough, S. (2022). Nick Ut: 50 years on - the story of the “Napalm Girl” photo. *Amateur Photographer*. <https://amateurphotographer.com/latest/photo-news/nick-ut-50-years-on-the-story-of-the-napalm-girl-photo/>
- Hariman, R. & Lucaites, J. L. (2003). Public identity and collective memory in U.S. iconic photography: The Image of “Accidental Napalm.” *Critical Studies in Media Communication*, 20(1), 35–66. <https://doi.org/10.1080/0739318032000067074>

Ibrahim, Y. (2017). Facebook and the Napalm Girl: Reframing the iconic as pornographic. *Social Media + Society*, 3(4), 2056305117743140.

<https://doi.org/10.1177/2056305117743140>

Karadağ, Ç. (2016). *Fotoğraf nedir? İstanbul: Öteki Yayınevi.*

Kress, G. & Leeuwen, T. van. (2021). *Reading images: The grammar of visual design* (3rd ed.). Routledge.

Lesme, A. (2015). Avatars de Napalm Girl, June 8, 1972 (Nick Ut): Variations autour d'une icône de la Guerre du Vietnam. e-Rea. *Revue électronique d'études sur le Monde Anglophone*, 13.1, Article 13.1. <https://doi.org/10.4000/erea.4650>

Palalı, T. (2018). *Fotoğraf zihinsel şey, bir Henri Cartier Bresson kavrayışı. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.*

Panofsky, E. (1972). *İkonografi ve ikonoloji: Renaissance sanatın incelenmesine giriş* (E. Akyürek, Trans.). İstanbul: Afa Yayıncılık.

Phu, T. (2021). *Warring visions: Photography and Vietnam*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9781478012917>

Pimenta, S. & Poovaiah, R. (2009). Representation of time in (Static) visual narratives. *ICORD 09: Proceedings of the 2nd International Conference on Research into Design, Bangalore, India 07.-09.01.2009*, 355-362.

Rose, G. (2001). *Visual methodologies*. New York: Sage Publications.

Rubin, M. (2022, April 24). The decisive moment: What Henri Cartier-Bresson actually meant. PetaPixel. <https://petapixel.com/the-decisive-moment/>

Shurbaji, E. (2014, December 17). Photo narratives. *Ideas: Journalism + Tech*. <https://medium.com/learning-journalism-tech/photo-narratives-d77b812f99dd>

Sontag, S. (1999). *Fotoğraf üzerine* (R. Akçakaya, Trans.; 2nd ed.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Williams, R. (2021). THE "Napalm Girl" photograph: A personal journey of healing and forgiveness. *American Journal of Arts and Communication*, 6(4), Article 4.

Yacavone, K. (2015). *Benjamin Barthes ve fotoğrafın tekilliği. İstanbul: Hayalperest.*

STRUCTURED ABSTRACT

Transcending the boundaries of language and culture, photographic images contribute to the infinite creation of meaning between image and visual. Presenting a story through a photograph conveys a different and generally a deeper understanding than what can be expressed about a person, place, event, or narrative using written or oral means. For this reason, the visual analyses cannot be limited to what is technical, but they transcend it and are established in several layers, based on the cultural position and the artistic quality.

The aesthetic evaluation of images can be classified in two interconnected ways. The first one is the visual evaluation of the ontology at hand and the second one is the contextual pattern of the reflected content. Artistic narratives engage the viewer by telling a story. In this regard, the approaches of different theorists come into play to understand and analyze photography as an art that creates narratives and images, and the photographic image. The purpose of this study is to attempt to present an analysis of the narrative element in photographic images with concrete examples through different approaches. The theoretical foundations of the study are based on the conceptual approaches of the theorists Roland Barthes, Gillian Rose, and Mieke Bal. Based on the postulate that the meaning in photographic images has become more important than the image itself, the study takes the concepts of the aforementioned theorists as references and aims to uncover the richness and possibilities of meaning through the interpretation of the images.

It is clear that there are many different ways in which photographic images can be interpreted. Photographs are generally evaluated on the basis of aesthetic methods/nodes such as brightness and texture. However, the correct approach is to use methods and modes that include the node of information that addresses the intersection of the production of the image, its aesthetics, and the subjective knowledge of the recipient. Only this understanding can reveal the richness of the meaning it contains. In order to obtain this three-phase information and, more importantly, to test it, the visual image is approached and subjected to three different modes of analysis. The three different modes of analysis are as follows:

- Roland Barthes' dual structure of Studium-Punctum,
- Gillian Rose's Critical Visual Methodology,
- Mieke Bal's analysis of photographic image from the perspective of the Theory of Narratology.

The photograph entitled 'Napalm Girl', taken by Nick Ut in 1972 during the Vietnam War, serves as a sample in the universe of the study. This iconic documentary photograph has been chosen as it represents, very palpably, a historical moment of crystallization conceptualized by Henri Cartier-Bresson as the 'moment of decision'.

The viewer is always a member of a social group that perceives the world in accordance with a certain set of cultural rules at a certain point in time. For this reason, the cognitive-psychological approach points out that the interpretation of images has always been subjective. Although the images of phenomena and events depend on what the viewer sees, he/she produces complex meanings based on the schemas and unconscious processes stored in his/her mind. These schemas also include the causal relationships regarding the phenomena or events.

In this context, an analysis requires creating a pattern between four different and interdependent variables. These are cognitive, emotional, aesthetic, and technical variables.

In all three modes, the primary approach to image analysis is to explore the visual dimension of the image to attain a general evaluation of the photograph, and then to address the aesthetic and contextual aspects of the photograph. This study examines and interprets the variables that these three different modes transform into their unique forms. As a result, it has been observed that the ground on which meaning is constructed in all three modes (even when analyzed with different methods) is categorized in a similar way. These are as follows:

- Story of the image,
- The image itself
- Reception of the audience.

Through the application of Roland Barthes' dual approach of Studium-Punctum, Gillian Rose's critical visual methodology, and Mieke Bal's analysis based on the perspective of narratology to the photograph, a series of visual analyses have been obtained. As a result, the following has been established:

- a) Studium in Barthes' dual structure includes the first two items while Punctum is centered on item 3. Since Punctum remains at the level of detail and is highly subjective and different for each individual based on emotions, it constitutes a blurred region in the analysis of the image.
- b) Rose's critical method requires that all three articles be treated equally.
- c) Bal's method, which is based on the perspective of narratology, is largely based on item 2 and disregards items 1 and 3 on account of the theory of narratology. This is because narratology is based on the evaluation of the structural architecture and aesthetic dimension of a given work.

As a result, it can be said that the methodological preference for interpreting an image also requires one to choose a way of understanding the image. And this choice will change the meaning and structure of the image.

BİR FOTOĞRAFİK İMGENİN ANALİZİ: NAPALM KIZI FOTOĞRAFINA ÜÇ FARKLI YAKLAŞIM

HANDAN DAYI*, RANA İĞNECİ SÜZEN **

ÖZ

İmgeler görsel iletişim dünyasında, içinde bulunduğu dil ve kültürün sınırlarını aşan ve anlam yaratan unsurlardır. Fotoğrafik görüntüler de kültürel konum ve sanatsal nitelik arasında bağ kurarak teknik boyutun ötesine geçerler ve imge ile görüntü arasındaki anlamı arttırmaları.

Görüntülerin estetik değerlendirmesi birbirine bağlı iki ana biçimde kategorize edilebilir. İlki sahip olunan ontolojinin görsel değerlendirmesi, ikincisi ise yansıtılan içeriğin bağlamsal örüntüleridir. Estetik yönüyle öne çıkan fotoğraflarda hikâye yaratmak, bu hikayeleri arka planlarla doldurmak amaçlanır. Bu bağlamda çalışma fotoğrafik imgede anlatım ögesinin analizini farklı yaklaşımlar üzerinden sunmayı amaçlamaktadır. “Napalm Kızı” adlı fotoğrafta üç ayrı analiz esas alınmıştır. Çalışmanın teorik temellerini Roland Barthes, Gillian Rose ve Mieke Bal’ın kavramsal yaklaşımları oluşturmaktadır.

Çalışma nitel araştırma metodu çerçevesinde betimsel içerik analizi yöntemleri uygulanarak gerçekleştirilmiştir. Üç farklı analizden elde edilen veriler genel değerlendirme başlığı altında birleştirilmiş, anlam üretmedeki farklılıklarının ortak paydada nasıl birleştiği yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, İmge, Görsel Analiz Metodolojileri, Yorumlama, Anlam ve Anlatım.

