

## FOTOĞRAFTA BİRİ VAR HİKAYESİNDE BAKIŞ AÇISI TEKNİĞİ

Yavuz DEMİR \*

Bir haber parçasından söz edildiğinde ortaya çıkan ilk gerçek 'aktarıcı' (aracı) nın varlığıdır; anlatıcının sesi hemen duyulur. Anlatıyı diğer güzel sanat formlarından ayıran temel karakteristik de budur. <sup>1</sup>Roman ve hikaye gibi 'kurmaca anlatı' genel başlığı altında toplayabileceğimiz türden eserler, 'anlatmaya dayalı'<sup>2</sup> olarak karşımıza gelirler. Bir romanda okuduğumuz her şey sadece anlatma yoluyla aktarılabilir. Kurgu anlatılarda bize olan şey anlatılır; bu bağlamda yazar aksettirdiği sahneyi ne kadar dramatik yapmaya çalışırsa çalışsın, bir film ya da oyundaki kadar dramatik bir görüntü oluşturamayacaktır. <sup>3</sup> Dramatik metnin alıcısı durumundaki izleyici doğrudan karakterle yüzyüze gelirken, kurgu anlatılarda anlatanın dolayına dayanır bu durum.<sup>4</sup>

Roman ya da hikaye yazımını film yapımı ile mukayese edebiliriz. Bir izleyici filmi izlediğinde objeleri , olan şeyi gerçekte olduğu gibi görür..Buradaki aktarım.dolaysızdır. Yani alıcı ve gönderici arasında herhangi bir vasıta söz konusu değildir. 'Dramatik metinde iletişim dolayına dayanmaz'<sup>5</sup> Fakat dikkat edilmesi gereken nokta sinemada bizim nasıl görmemeze karar veren bir figür vardır: yönetmen. Kameranın durumu, nasıl yerleştirilmesi gerektiği vb. aksettirilişten önceki safhalardır. Bir filmdeki herhangi bir sahne değişik yollarla aksettirilebilir ve bunların her biri seyirci üzerinde değişik etkiler uyandırır. İki karakter arasındaki basit bir konuşma sahnesinde bile, seyircinin her bir karaktere yaklaşımı farklı kamera açıları sayesinde etki altına alınabilir. 'Sinema ve televizyondaki eylemin geçtiği yer, gerçekteki ortamın resimle saptanması olması nedeniyle, yansıtılan insan ya da doğal çevre, aynı uzamsal ortam içinde, yönetmen ve kameramanın arzusu doğrultusunda izleyiciyi sürükleyecek biçimde genişleyebilmektedir.'<sup>6</sup>

\* Ondokuz Mayıs Üniv. Eğitim Fakültesi Öğretim Üyesi

<sup>1</sup> F.K. Stanzel, *A Theory of Narrative*, Cambridge1988, s. 4.

<sup>2</sup> Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Ankara 1984, s. 10.

<sup>3</sup> J.Hawtorn, *Studying the Novels*. Lonolen, 1989 31.

<sup>4</sup> F. Efe, *Dram Sanatı, Göstergibilimsel Bir Yaklaşım*, İstanbul 1992, s. 21.

<sup>5</sup> a.y.

<sup>6</sup> a.g.e, s.27.

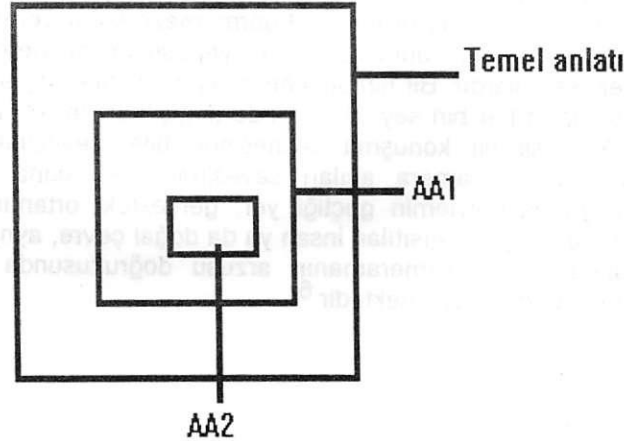
Romancının imkanları, film yönetmeni ile karşılaştırıldığında oldukça fazladır. Roman, kısa hikaye, destan gibi yazılı anlatılar konusunda yapılan tartışmalarda ilk yapılan şey, öykü (:hikaye; burada, anlatıdaki mantıki ve kronolojik olaylar dizisidir. ) ve onun aktarıldığı bakış açısı arasında bir mesafe çizilmesidir. Gerçek yazar anlatmak istediklerine önce bir perspektif oluşturarak başlamalıdır. Bu bağlamda gerçek yazar ve anlatıcıyı birbirinden ayrı varlıklar olarak düşünmeliyiz. Anlatıdaki konuşan gerçek hayattaki yazan değildir, yazan da varolan değildir.<sup>7</sup> Gerek anlatıcı, gerekse anlatı kişileri '*kağıt varlıklar*'dir. Huzur romanının anlatıcısı ile, tarihi bir kişi olan A. Hamdi Tanpınar birbirine karıştırılmamalıdır. Tanpınar'ın hayatı şüphesiz ki edebiyat tarihi açısından önemlidir; fakat bütün bunlar eserin sistematik analizinin yapılmasında bir şey ifade etmezler. Bir anlatının somut olarak var olan yazarı bu anlatının anlatıcısıyla hiçbir bakımdan karıştırılmaz.<sup>8</sup>

Örnek metinde bunu ifade edecek olursak; hikayenin anlatıcısı hiçbir surette Mustafa Kutlu olarak kabul edilmemelidir. Karşımıza çıkan figür lengüistik bir oluşum olarak değerlendirilmelidir.

Fotoğrafta Biri Var hikayesini anlatı düzeyi açısından incelediğimizde, üç katlı bir yapı ile karşılaşırız. Bunlar sırasıyla;

- a) Temel anlatı (:üstanlatı, çerçeve anlatı),
- b) İkinci anlatı (:altanlatı 1-AA1),
- c) Üçüncü anlatı (:altanlatı 2- AA2).

Bu oluşum şematik olarak aşağıdaki gibi gösterilebilir:



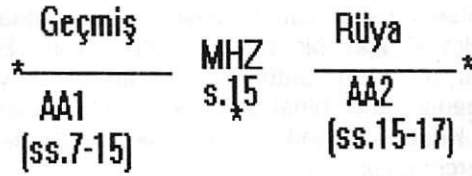
<sup>7</sup> Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, İstanbul 1993, s. 104.

<sup>8</sup> R. Barthes a.g.e.ss.101-102.

Temel anlatı ya da üst anlatı olarak ifade edilen düzey hikayeyi bütünüyle kapsayan çerçeve olarak kabul edilir.<sup>9</sup> Hikayenin temel-çerçeve anlatısı olarak kabul edilen kısım hikayenin ilerleyen bölümlerinde karşımıza çıkar. Eserdeki ritmik yapının da sonucu olarak, daha ziyade geriye doğru kırılmalardan ibaret olan hikâyede, temel anlatı 15. sayfada görülür. Mevcut hikaye zamanını kapsayan bu bölüm diğer anlatıları da içine alan üst anlatı seviyesidir:

"Bana ne oldu bilmem.  
İşte böyle anlarda sanki gaipten sesler duyuyorum.  
Medresenin avlusu yüzlerce adamla dolup taşıyor.  
Kimler var kimler. Eski zaman adamları. Sakalı  
göbeğinde, kavuklu, şalvarlı adamlar. Elllerinde kalın ciltli  
kitaplar, ikişerli üçerli dolaşıyorlar,  
hücrelere girip çıkıyorlar."<sup>10</sup>

Bu noktadan itibaren hikaye içerisinde biri geçmişe doğru olan, ve mevcut hikaye çizgisine kadar gelen zamanı da, daha çok ritmik açıdan özetle aktaran, bir alt anlatı (AA1), ve temel anlatı zamanına yakın bir zaman diliminde meydana gelen bir rüyayı içeren alt anlatı (AA2) mevcuttur. Şematik olarak ifade edersek;



Hem üst anlatıcı hem de alt anlatıcı, her ikisi de anlattıkları hikaye içerisinde bulunabilirler ya da hikaye dünyası dışında yer alabilirler. Şayet anlatıcı anlattığı hikayenin katılımcılarından biri değilse, o takdirde anlatıcı "farklı anlatıcı"; hikayenin katılımcılarından biri olarak gözükmüşse, "benzer anlatıcı" olarak isimlendirilir.<sup>11</sup> Bir anlatıcı, hem üst anlatıcı hem de benzer anlatıcı ya

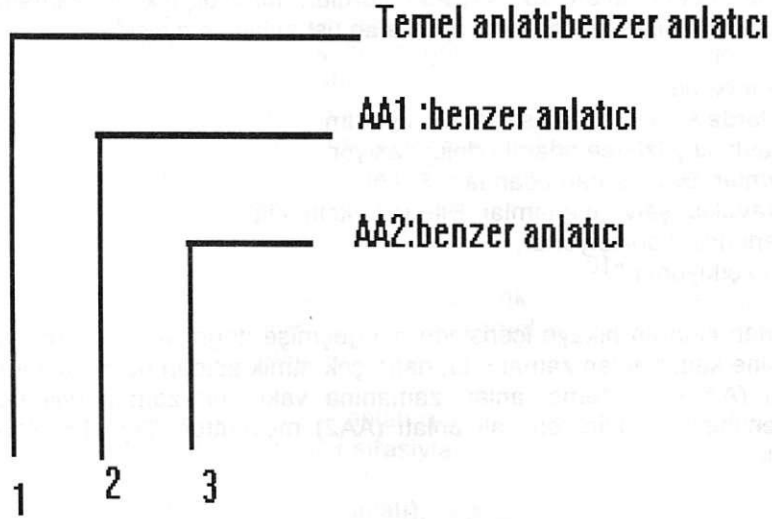
<sup>9</sup> S. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction Contemporary Poetics* London 1988, s. 94; M.

Bal, *Narratology, Introduction to the Theory of Narrative*, London 1988, s. 142.

<sup>10</sup> M. Kutlu, 'Fotoğrafta Biri Var', *Ya tahammül Ya Sefer*, İstanbul 1983, s. 15.

<sup>11</sup> R. Kenan, a.g.e. s. 95; M. J. Toolan, *Narrative A Critical Linguistic Introduction*, New York 1988, ss. 83-84; Genette, *Narrative Discourse*, 1972, ss. 255-256.

da tersi oluşumlar içerisinde ortaya çıkabilir. Fotoğrafta Biri Var hikayesinde görüldüğü gibi anlatıcı her üç hikaye seviyesinde de benzer anlatıcıdır:



Bir olay nakledildiğinde kesin olan husus bunun belli bir vizyondan sunulduğudur. Yani, olayın aksettirilmesi için bir bakış açısı seçilir. Bu perspektif içerisinde süzülerek, olaylar, objeler görüntülenir. Roman ve hikaye gibi kurgu metinlerin temel yapı elemanlarından birisi olan bakış açısı -anlatı perspektifi, anlatı konumu yerine; R. Kenan tarafından fotoğrafik çağrışımları sebebiyle de "görüntüleme"<sup>12</sup> terimi tercih edilir.

Bir anlatıda karşımıza çıkan iki temel özellik vardır: a)hikayenin içerisindeki unsurların takdim edildiği vizyon, b) bu vizyonu sözelleştiren sesin kimliği. Daha basit olarak; kim görüyor?, Kim konuşuyor? Bazı metinlerde bu ikisinin çakıştığını, bazılarında ise ayrıldığını görüyoruz. Şayet gören ve anlatan hikaye dünyasından bir kişide toplanıyorsa buna "karakter sınırlı görüntüleyici" adını veriyoruz. Anlatıcı olayları hem gören hem de anlatan bir figürdür. Gören ve anlatanın farklı kişiler olması da söz konusudur. "Dış görüntüleyici" adı verilen figürle de karşılaşılabilir. Gören ve anlatan aynı kişi değildir; metnin anlatıcısı hikaye dünyası içerisinde seçtiği bir kişi aracılığıyla da olayları ve objeleri görüntüleyebilir. James Joyce'un Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi" isimli romanının giriş cümlesini buna örnek olarak gösterebiliriz: "Babası ona bir camın arkasından bakardı:kıllı bir yüzü vardı."<sup>13</sup>

<sup>12</sup> R.- Kenan, a.g.e, s. 75.

<sup>13</sup> James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Harmanduth, 1960, s.1.

Burada iki figürle karşı karşıya kalıyoruz: Birincisi anlatının anlatıcısı (seslendirici) , diğeri de hikaye dünyasından gelen "gören" figür, yani çocuk aktör Stephan'dır. Aynı takdim örneğini A. H. Tanpınar'ın Mahur Beste'sinden alınan aşağıdaki parçada da bulabiliriz:

"Birden büyük bir cesaretle genç kadının ellerini yakalayarak yüzüne baktı: çok değişmiş ve güzelleşmişti, üşümek için sırtına aldığı beyaz ve bol maşlahın içinde, olduğundan daha beyaz, daha solgun görünüyordu. Halinde acaip bir ürkeklik vardı.Bir gelinden ziyade, zalim bir nezri yerine getirmek için talihin kucağına atılmış bir kurbana benziyordu."<sup>14</sup>

İlk cümlede görme ve anlatma fonksiyonu III. şahıs anlatıcı da toplanırken, devam eden ifadelerde 'baktı' yüklemine öznesine devredilen görüntüleme ile iç vizyon oluşturur anlatıcı. Gören ise roman dünyasından Behçet Efendi'dir. Bize karakterin düşüncesini aktarmaya çalışan; anlatıcı, böylece, bizim, etrafı, olup-biteni karakterin bakış açısından görmemizi sağlar.<sup>15</sup>

M. Kutlu hikayesinde, bütün hikaye boyunca değişmeyen bir vizyon ile karşılaşırız.Bu 'karakter sınırlı görüntüleyici'dir. Anlatının yapısal olarak iç içe geçen alt ve üst katmanlarının hepsinde aynı özellik devam eder:

"Gerilerde kapıya yakın bir yerde dururdum. Sigara dumanından göz gözü görmezdi, bazan alçak oturacak bir sandalye bile bulunmazdı.Dükkanındaki hasır iskemlelerden birini kapıp gelmişim. Usta bir zaman arandı durdu. Soruyor , yüzüme bakıyor, etrafı kolaçan ediyor. Hiç der miyim, keser vallahi. Rahmetli Nazım Usta."<sup>16</sup>

Karakter sınırlı bakış açısına sahip kurgu metinlerin , örnek hikayede olduğu gibi, temel karakteristiği vasıta olarak seçilen kişinin hikaye dünyasının varlıklarından biri olmasıdır. Ben merkezli bakış açısı sonunda anlatıcı okuyucu ile ferdi bir ilişki içerisine girer. Bunun sonucudur ki, okuyucu anlatıcının tarafında olmaya meyillidir. Kutlu hikayesinde okuyucu olarak ilgi ve yakınlığımız daima olayların merkezinde bulunan anlatıcı Kerim ile beraberdir. Üç anlatı katmanı içerisinden süzülerek gelen kurgulama boyunca anlatıcı Kerim, büyük bir ustalıkla obje ve olayları kendi gözü ile görmemizi sağlar ve subjektif bir ilişkinin doğmasına vesile olur. Dava-medrese-insanlar..., Kerim'in yalnızlığı içerisinde, okuyucuyu da içine alarak derinlemesine anlatılır. Özellikle bakış açısının ideolojik boyutunda<sup>17</sup> ortaya çıkan ve anlatıcının arif kişiliği içinde yoğrulmuş fikri derinlik okuyucuyu kendi cephesine çeker.

<sup>14</sup> A.H. Tanpınar, *Mahur Beste*, İstanbul, s. 105.

<sup>15</sup> G.Leech., M.H.Short., *Style in Fiction*, New York 1981, s. 341.

<sup>16</sup> M.Kutlu, a.g.e. s. 7.

<sup>17</sup> R. Fowler, *Linguistic Criticism*. Oxford 1986, s. 130.

Bakış açısının ideolojik boyutuyla kastedilen; değerler, inançlar dizgesidir. Özellikle bu hikayede bütün bunlar anlatıcı-karakter konumundaki Kerim vasıtasıyla gerçekleştirilir. İdeolojik boyut iki şekilde yansıtılabilir: dolaysız, dolaylı. Kutlu hikayesinde her iki yolun da takip edildiğini görüyoruz. Aşağıdaki alıntıda davanın sahiplerini tanıtan Kerim, seçtiği tanımlayıcı ifadelerle olaya bakışını, gençlerin önemini açıklar:

Gençtiler, pırl pırlıldılar. Hiç biri yerinde duramıyordu. Başlarında ne yeller esiyordu kimbilir? Memleket kendisine sahip çıkacak, bu çilekeş insanları çekip kaldıracak, şu çorak toprakları yeşertecek nesillere muhtaçtı."<sup>18</sup>

Anlatıcının bakış açısındaki ideolojik boyutu aşağıdaki alıntıda daha derin olarak görmek mümkündür. Anlatıcı burada, metin dışı nesnel bağlantılara da müracaat ederek mesajını genişletir. "Bu ihtiyar çınarın görmüş ve geçirmiş dalları altından..." okuyucu burada 'görmüş ve geçirmiş' sıfatlarıyla metnin dışına çıkartılır. Oluşturulan 'gönderme birliği' içerisinde ideolojik boyut zenginleştirilir. Burada bu iki ifade bizi Yahya Kemal'in 'Görmüş ve geçirmiş denizin kalbine sindi' mısraına taşır. Dilin figüratif boyuttaki kullanımı ile satırarası izahların güçlendirildiği de aşikardır.

"Bahara karşı konulmaz ve çiçekler açar. Sarışın buklelerin savrulduğu, yeşil gözlerin derin ve manalı bakışlarla süzüldüğü, ince ve anlamlı bir yüzün hatırlandığı zamanlar da gelecektir. Tıpkı parlak istikbal vadeden bir iş teklifine evet veya hayır demek için duyulan tereddüt gibi, ve tıpkı yağmurlu bir sonbahar günü sislenen camların ardından buğulu bir sesle fısıldanan ilan-ı aşk cümleleri gibi. Bu ihtiyar çınarın görmüş ve geçirmiş dalları altından, kubbelerin revakların, sütunların arasından, şu şadırvanın başucundan, hücrelerin en ücra köşelerine yığılmış, koyulaşmış katılaşmış hatıralar içinden bir takım sevda sözleri çıkıp sizi götürebilir."<sup>19</sup>

Bakış açısı tekniği gerçek yazarın eserde görünmesine izin vermez. Yazarın eserinde nesnellik yakalaması için ondan ayrılması gerektiğini söylerken H. James yalnız değildir; Conrad, Flaubert ve Turgenyev de nesnellik konusunda ısrarlıdır. Flaubert, yazarın varlığının bir edebi eserin değerini azalttığına inanır.<sup>20</sup> Roman ve hikayeyi düzenlemede esas husus, yazarın kendi kişiliği ile karakterler arasındaki göbek bağı koparmasıdır. İşte bu noktada hikaye ve romanın iç mekanizması olan bakış açısı, çeşitli türlerdeki anlatımlar vasıtasıyla, yazarın eserinden estetik bir mesafe içerisinde uzak kalmasını sağlar.

<sup>18</sup> M...Kutlu, a. g. e., s.8.

<sup>19</sup> A. g. e. s. 10.

<sup>20</sup> George J. Baker, ed. *Documents of Modern Literary Realism*, Princeton, 1963, s. 92.

Linguistik bir figür aracılığıyla hayatın bir illüzyonunu -yanılsama- takdim eden Mustafa Kutlu, karakter-sınırlı bakış açısı kullanarak hikaye ile arasındaki estetik mesafeyi başarılı bir biçimde ayarlar.