



## Araştırma Makalesi

DOI: 10.33464/mediaj.1255164

# Etkileşim ve İleriye Sıçrama: Yazınsal Evrenden Fotoğrafa Uzanan Serüvenler Dizisi

Başvuru Tarihi: 22.02.2023  
Yayın Kabul Tarihi: 19.03.2023  
Yayınlanma Tarihi: 28.04.2023



Kaynağından  
Okumak için  
Kodu Taratın

Dilara Şentürk<sup>1</sup>

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü,  
Fotoğraf Bölümü Doktora Programı, İzmir

[dilarasenturk@gmail.com](mailto:dilarasenturk@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-2999-0867

## ÖZ

Metinlerin kendi içlerinde ve fotoğrafla olan bağları, imgeleri sembolik olarak okumaya ve kendilerinden önceki sanat yapıtlarını düşünmeye sevk eder. Bu açıdan çalışmanın amacı, dilin yazıya yansımaları, kavramsal düşüncenin somut nesnelere ile algılamaları birleştirdiği bir ortam olarak, metinlerin ve fotoğraf yapıtlarının arasındaki köprüyü ortaya koymaktır. Bu çalışmanın amacı, fotoğrafın edebi yapıtlarla deşifre edilmesi ve dolayısıyla metinler ile görüntüler arasındaki ilişkiyi disiplinlerarası bir şekilde tasarımıyla kurulan etkileşimi betimlemek ve analiz etmek üzerine şekillenmiştir. Bu anlamda kavramların birbirine bağlandığı fotoğraf yapıtları, mitolojiye, öykülere ve masallara sırtını dayayan yapıyla yazınsal evrenin serüvenler dizisini oluşturur. Her metnin ve fotoğrafın bir mozaik olduğu bu serüvenler dizisi, Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin rhizome (rizom/köksap) kavramının bir örneğini de oluşturabilir. Birbirine bağlı ancak bağımsız köksaplarla metin ve fotoğraf ilişkileri, atıfta bulunulan ve yansımaları doğrudan ya da dönüştürülerek oluşturulan yapıtı bir anıt haline getirir. Farklı göstergeler ve dönüştürülmüş imgeler içeren bu yapıtlar, izleyici ve okuyucu için bir deşifre alanı yaratır. Mitoloji, masal ve öykülerin estetik ya da enformasyon içeren fotoğraflara yansımaları, alanların düşümünü ortaya koyarak, disiplinlerarası ve metinlerarası bir dönüşüm ortaya koyar. Çalışma nitel bir araştırma olarak, amaçlı örnekleme Mihail Bahtin'in karnavalesk kavramı ve fotoğraf yapıtlarıyla metinlerarasılık temelinde örneklendirilmiş, Jean-Paul Sartre'in Bulantı ve Sözcükler eserlerinin fotoğrafla ilişkisiyle mitoloji, habercilik, masal ve öykülerin ilintilerinden bahsederek, sanat temelli araştırma ve betimleyici yöntemle oluşturulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Metinlerarasılık, karnavalesk, Jean-Paul Sartre, Roland Barthes, fotoğraf.

<sup>1</sup> Doktora öğrencisi





Research Article

DOI: 10.33464/mediaj.1255164

# Interaction and Leap Forward: A Series of Adventures from the Literary Universe to Photography

Application Date: 22.02.2023

Accepted Date: 19.03.2023


Publishing Date: 28.04.2023



Scan the Code  
To Read From  
Main Source

Dilara Şentürk<sup>2</sup>

Dokuz Eylül University, Graduate School of Fine Arts,  
Department of Photography, Doctoral Program, Izmir  
[dilarasenturk@gmail.com](mailto:dilarasenturk@gmail.com)

 ORCID: 0000-0002-2999-0867

## ABSTRACT

*The contexts of the texts in themselves and in relation to photography encourage us to read the images symbolically and to think about the artworks that preceded them. In this respect, the aim of this study is to reveal the bridge between texts and works of photography as a reflection of language in writing, as a medium where conceptual thought combines concrete objects and perceptions. The aim of this study is shaped by the deciphering of photography with literary works, and therefore to describe and analyze the interaction established by designing the relationship between texts and images in an interdisciplinary way. In this sense, works of photography, in which concepts are interconnected, constitute the series of adventures of the literary universe with its structure that relies on mythology, stories and tales. This series of adventures, in which each text and photograph is a mosaic, can also constitute an example of Gilles Deleuze and Félix Guattari's concept of rhizome. The textual and photographic associations with interconnected but independent rhizomes turn the work referred to and reflected upon, either directly or through transformation, into a monument. These works, which contain different signs and transformed images, create a space of decipherment for the viewer and the reader. The reflection of mythology, fairy tales and stories in aesthetic or informational photographs reveals an interdisciplinary and intertextual transformation by revealing the knot of fields. As a qualitative research, the study is exemplified on the basis of intertextuality with Mikhail Bakhtin's concept of carnivalesque and works of photography, with purposive sampling, and it was created with art-based research and descriptive method by talking about the relationship of mythology, journalism, fairy tales and stories with the relationship of Jean-Paul Sartre's Nausea and Words with photography.*

**Keywords:** Intertextuality, carnivalesque, Jean-Paul Sartre, Roland Barthes, photography.

---

<sup>2</sup> Phd student





## GİRİŞ

Bir metindeki ifadede her zaman başka bir metnin, bir fotoğrafta her zaman başka bir sanat yapıtının göstergesi okunur. Disiplinlerin birbiri içindeki bu ortaklık, bağımsız köklerle bağlanan, sınırsız, kuralsız ancak sembolik iş birliklerin bir göstergesi ve edebiyatın sanatla olan köksapının bir anıtı olarak yorumlanabilir.

Metinlerarasılık ve göstergebiliminin temelini fotoğraf kuramıyla birleştiren Roland Barthes'ın, Jean-Paul Sartre'ın otobiyografilerinden ve kurgularından yola çıkması, yapıtlardaki gösteren ile gösterenin çözümünde bir yol gösterici olabilir.

Barthes'ın, metinlerarası yaklaşımında otobiyografilere odaklanması -Sartre gibi Walter Benjamin'e de atıflarda bulunur- sanatsal ve felsefi etkileşiminin doğrusal olmayan yapısını gösterir. Bu anlamda Barthes'ın fotoğraf kuramlarına yönelik yazılarındaki otobiyografik çözümler, tarihsel, kültürel, kuramsal ve sanatsal gelişmelerle etkileşim içerisinde var edilmiş olur. Barthes gibi Benjamin de metinlerinde etkileşim üzerinden bir değerlendirme sunar ve metinlerarası kaynaklardan yola çıkarak, sanat pratiklerinin izleyicideki duygulam ve algılamalarına dikkat çeker. Bu anlamda Benjamin, fotoğrafların gerçekliğinin altında imgenin oluşumuna dair bir aura (zaman-mekân örgüsü) deneyimini öne sürer. Dolayısıyla, fotoğrafın imgeleri ile fotoğrafçı, metinlerle birlikte analiz edildiğinde bir aura deneyimi ve etkileşim dinamiği ortaya koyulur (Yacavone, 2015, s. 40-66-71).

Bu anlamda, klasik metinlerden masallara uzanan yolda sanatın serüveninin nasıl yakalanacağı, bu satır ve sembollerin arasına bakmaktan geçerken, izleyicinin öznel bakışıyla ve metinlerin önceki yazılardan aldığı yansımayla mümkün kılınabilir.

Çalışma nitel bir araştırma olarak, Mihail Bahtin'in *karnavalesk* kavramına değinerek metinlerarası olarak amaçlı örneklem oluşturmuş, Jean-Paul Sartre'ın *Bulantı ve Sözcükler* kitaplarından hareketle metin ile fotoğraf ilişkisine değinmiş, mitoloji, öykü, roman, otobiyografi ve masalların fotoğraf sanatıyla nasıl bir iş birliğinde olduğundan bahsederek, sanat temelli araştırma ve betimleyici yöntemi benimsemiştir.

## METİNLER VE GÖRÜNTÜLER ARASILIK: META KODLAMA

Postmodern dönemin sanat anlayışlarının, fotoğrafik görüntülerin içerisine yerleştirilen kodlar açısından bir eleştiri, temsil ve hakikatin taklidini dönüştürme eylemi olmasının yanı sıra, yaratıcının ve izleyicinin yapıtı okuma ve yorumlama biçimiyle bir kodlar dizisine dönüşmesi mümkün olur mu? Sürrealizm'den, Dada'ya, Ekspresyonizm'den, Toplumsal Gerçekçilik'e kadar farklı biçemlerdeki sanat anlayışlarında bulabildiğimiz kodlar, tarihin yazınsal serüvenine uzanan yolculuğun bir anahtarı olabilir.

Yazının ve dilin edinimi, metinler ve görüntülerde kavramsal olarak düşünmenin de yolunu açar. Soyut düşünme, tarihin alegori ve efsanelerinden yola çıkarak anlam arama, metinleri ve görüntüleri aslında deşifre etmenin bir göstergesi olabilir. Dolayısıyla, imgesel olarak bir yapıtı





düşünmek yerini, kavramların aralarındaki bağlamı okuyarak somut olgular ile algılamaları birbirine bağlamaya bırakır (Flusser, 2006, s. 11). Bu yüzden de çoğu alandaki fotoğraf çalışmalarına baktığımızda, tarihin uzamında iz bırakmış yazınsal eserlerin görüntüye aktarıldıkları bir deneyim alanı olduklarını görmek zor olmaz. Böylelikle görüntüyü yazıyla deşifre etme durumu, bir deneyimin keşfine ve estetiğın anlamlandırıldığı bir serüvene doğru uzanır. Fotoğrafi disiplinlerarası bir yola sokan da bu yazıların görüntüyle birleştiği keşif anıdır.

Hem yazıların hem de görüntülerin birbirini etkileşime soktuğu, birinin diğerine anlam yüklediği bu çoklu ortamı Vilém Flusser (2006) “onlara sihir yüklemek” (s. 13) şeklinde açıklarken, metinlerin görüntülerin meta kodlaması olduğundan bahseder (Flusser, 2006, s. 13). Bu iki deneyim alanının meta kodlarının birbirinin içine geçmesini sağlayan temel bir apparatus (aygıt) (Flusser, 2006, s. 21) aracılığıyla mümkün kılınmasından yola çıkılırsa, fotoğrafın anı dondurmasına olanak sağlayan kamera ile metinlerin iletimini yapan dilin de bir apparatus olduğu söylenebilir. Apparatus, sembol ve kavramları oluşturarak, onları oyun sahasına çeken bir görev görür. Burada, yazarın dil apparatusuyla yaptığı sembolleştirme işlemi, sanatçının kamera apparatusuyla fotoğrafına yerleştirdiği kavramsal çözümlerle buluşabilir. Harflerin kombinlenerek yazıya dönüştüğü ortam gibi, görüntülerin fotoğrafla kayıt altına alınarak sanatsal bir deneyime dönüşmeleri de mümkün kılınır (Flusser, 2006, s. 21).

Mitolojiler, efsaneler, romanlar ve öyküler gibi edebi yazıların birbirine köprü oluşturduğu, ilham aldığı ya da bağlamalarını dönüştürdüğü aktarımlar, 1966 yılında Julia Kristeva tarafından Word, Dialogue and Novel (1980) makalesinde metinlerarasılık (intertextuality) yöntemi olarak kavramsallaştırılır. Kristeva (1980), metinlerin birbirleriyle olan ilişkisini, aralarındaki hem bağlı hem bağımsız göndermelere ve alıntılara bağlarken, kelimelerin kendi içlerinde yeniden ve tekrar doğduğunu, bunun bir emilim ve dönüşüm hareketi olduğunu belirtir (s. 66). Çünkü, yazınsal alandaki metinler alıntılardan oluşan bir mozaik oluşturur, böylece bu metinler de kendi içlerinde başka metinlerin eritilmesi ve dönüştürülmesi sonucunda yeni bir anlam kazanır (Kristeva, 1980, s. 66). Bu alıntıların mozaik hali, her yazınsal yapıtın tarihsel bir süreç geçirmesini ve izlerini ileriye taşımasını sağlar; bu açıklık ve ileriye sıçrama işlevi, metinlerin arasındaki sembolizmlerin de şekillenmesidir.

Metinler gibi sanat yapıtlarının da birbiriyle olan alışverişi bu bağlamda benzer bir yapıdadır. Göstergelerarasılık hem görüntülerin hem de metinlerin arasında gezinerek, bireşimleri kavramsallaştırmaya olanak tanır. Göndermelerin yapılması, bağlamın değiştirilmesi ya da değiştirmeden önceki sanatsal edinime bir selam verilmesi, disiplinlerarası ortamın geri bildirimini izleyiciye ve okuyucuya geçmesini sağlar. Metinlerin ve sanat yapıtlarının arasındaki bu rastlantısal ya da bilinçli buluşmalar, estetiğın serüvenine açılan yolu da yapılandırır. Ancak tam burada şunu da söylemek yerinde olur; bu yapıtların arasındalık işlevi, sanatçıya ve yazara bağlı olan kısıtlı ve kapalı bir deneyim yaşatmaz, aksine yapıtlar için göndermelerin işlevi, eseri özgürleştirme ortamına çekmektir. Jean-François Lyotard’a (1997) göre, postmodernin içindeki kuralsızlık ve özgürlük ortamındaki “sanatçı veya yazar, felsefecinin konumundadır” (s. 158). Çünkü metinlerin ve göstergelerin arasındaki sanatçının yeğlinliği, onu kurallar ve belirleyici yargılardan uzaklaştırır, bu yüzden de kelimeler ve görüntüler ancak bu serbestlik alanında bağlamsal nesnelere oluşturabilir.





Kristeva gibi Bahtin de sanatların arasındaki sembolik bağıntılardan bahseder. Yazınsal ya da görsel sanat yapıtları arasındaki ilişkileri okumak zor olmaz. Algılamalar, duygulamalar ve özel bakışlarla birlikte alegorik yorumlamalar, yaratıcının eseriyle fenomenolojik bağı kuran çoklu ortamlara dönüşür. Bahtin (2017) bu kısımda, izleyici ya da okuyucunun algısının yaratıcının vermek istediği gibi olmadığından, imgelerin her zaman tasarımılanan şekilde görülmediğinden, betimlenmiş bir imge yerine, betimleyen bizzat kendisi yani betimleyen özne olarak algılandığından bahseder (s. 321). Ayrıca, yazarın yazar imgesiyle beraber özel bir anlam oluşturduğunu, bu yüzden de bu imgelemler bütününe “*contradicto in adjecto*” (Bahtin, 2017, s. 321) yani çelişkili ya da karmaşalı bir durum yarattığını görmemizi sağlar.

Sanatlar arası bağıntıların birbirlerine kök salmış gibi bağlanmasını Deleuze ve Guattari’den yola çıkarak tanımlamak da mümkün olabilir. Rizom (rhizome) yani köksap’a göre, birbirilerine olan bağlar indirgenemeyen ve bağımsız ancak ilintili yapılardır denebilir. Kökler, koparak ya da ayrılarak başka mekânlarda yeniden ortaya çıkabilir veya aynı köksap içerisinde yeniden üretilebilir. Metinlerin ve sanatların bağları böyle bir yapıda, hiyerarşi olmadan değişkenlik yaratır.

Yapıtların bu göçebe olma hali, sınırsızlaştırma olmamasına karşın sınırlarla korunmuş bir yapıda da değildir. Belli, yerel ve ilişkiler bağlarıyla korunaklı bu köksapların göçebeliği, metinlerin sanat yapıtlarında, sanat yapıtlarının da metinlerde yeniden doğuşunu göz önüne alır. Yapıtın yeniden üretimindeki kökleriyle bağlı bu göçebe mekânı çözümlenebilir stratejisi için Deleuze ve Guattari’nin (2005) şu yorumuna kulak verebiliriz:

Bu mekân; kısıtlayıcı olan (sınır değil ama törpü veya set) gelişimini önleyen veya frenleyen yahut kısıtlayıp, dışarıya koyan, kendisinin içerdiği kaygan mekânın bütünüdür. Etkisi altında kalsa da göçebe, orada, bir noktadan başka bir noktaya, bir bölgeden başka bir bölgeye geçilen göreceli toptan mekâna ait değildir. Göçebe mutlak yerelde, gösterilenin yerel olduğu mutlakta ve çeşitli yönlendirmeleri yerel işlemlerin serisinde doğurduğu mutlakta: çöl, bozkır, buzul, deniz. (s. 382)

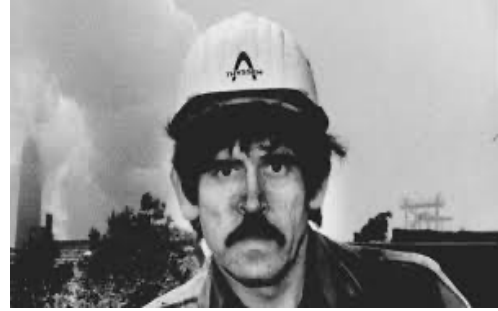
## HİKÂYE ANLATICILIĞI VE HABERCİLİKTE KATILIMCI GÖZLEMİN ÇOKLU ORTAMLARI

Metinlerin sembolik anlatılarla fotoğraflarda yeniden doğuşu, çoğu zaman deşifre etmeye yönelik olduğu kadar, doğrudan yazı kullanarak da bir ortaklık kurar. Fotoğrafların yazıyı, yazının fotoğrafları tamamladığı bu yapıtlar, bir fotoğraf altı yazısından daha fazlasını okuyucu için sunar. Karl Mannheim (2002), içinde yaşanılan topluluk için kapsayıcı olan dünyanın bir yorumunu getirerek topluma sunan kişiler için entelijensiya kavramını dile getirir (s. 35). O halde şunu sorabiliriz, toplumsal sorunlarının ve eleştirel düşüncenin iletiminde görsel algının gücünden yararlanan fotoğrafçılar için entelijensiya diyebilmek mümkün olur mu? Belki de yorumların açıklığa dönüşmesinin ve algılara hitap etmesinin tek yolu sanat estetikleri şeklinde okunabilir.

Gazeteci Günter Wallraff, habercilik işlevi için enformasyon toplama ediminin başka bir biçimini



deneyerek 1985 yılında yayınladığı kitabı Ganz Unten’de (Türkçeye En Alttakiler olarak çevrildi), Mannheim’ın belirttiği gibi dünyanın bir yorumunu sunar. Wallraff, Almanya’da bulunan Türk işçilerinin yaşam ve çalışma koşullarına dikkat çekmek için “Türk işçi Ali” kılığına girerek ve iki yıl boyunca göçmenlerle birlikte çalışarak, katılımcı gözlem yöntemiyle bir haber projesi oluşturur. Buna göre Wallraff, girdiği işlerde kamera, fotoğraf makinesi ve ses kayıt cihazını gizlice çalıştırarak, dönemin koşullarının, çoklu medyalar aracılığıyla bir arşivini elde eder.



**Görsel 1.** Günter Wallraff, Ganz Unten, 1985.

Proje sonunda yayınlanan Ganz Unten kitabı, işte bu belge, kayıt ve görüntülerin derlendiği, metinlerle ve röportajlarla anlatımının genişletildiği ses getiren bir çalışma olarak ortaya çıkar (Görsel 1). ‘Kimlik Değişimi, Genel Prova, Terfi Ediyorum, Oyunun Sonrası’ gibi başlıklarla ele alınan proje için Wallraff’ın (1986), “Yiyecek çantama yerleştirdiğim gizli video kamerasıyla, fotoğraf ve ses kayıtlarıyla elden geldiğince çok ayrıntıyı saptamak zorundaydım. Bir de bu ağır çalışma koşulları, beni yıkıp geçmemeliydi. Yoksa gördüklerimi, yaşadıklarımı kamuoyuna aktarmama fırsat kalmazdı” (s. 9-10) şeklindeki açıklamasıyla, aslında gazetecinin hakikate ulaşmak için gerçeği büktüğü bir çalışmaya imza attığını görürüz.

Burada katılımcı gözlem yöntemine değinmek yerinde olacaktır. Antropoloji ve sosyoloji gibi alanlarda olduğu gibi habercilik faaliyeti içerisinde de etik yükümlülükleri ihlal etmeden yapılabilecek olan katılımcı gözlem, amaçlanan insan grubunun veya topluluğunun geçirdiği süreçler ve kültürleri hakkında veri toplanmasına olanak verir. Bu açıdan katılımcı gözlem, incelenmesi planlanan sosyal topluluktaki davranışların ve yaşayışların sistematik anlamda analiz edilebilmesini sağlar (Marshall & Rossman, 1989, s. 79).

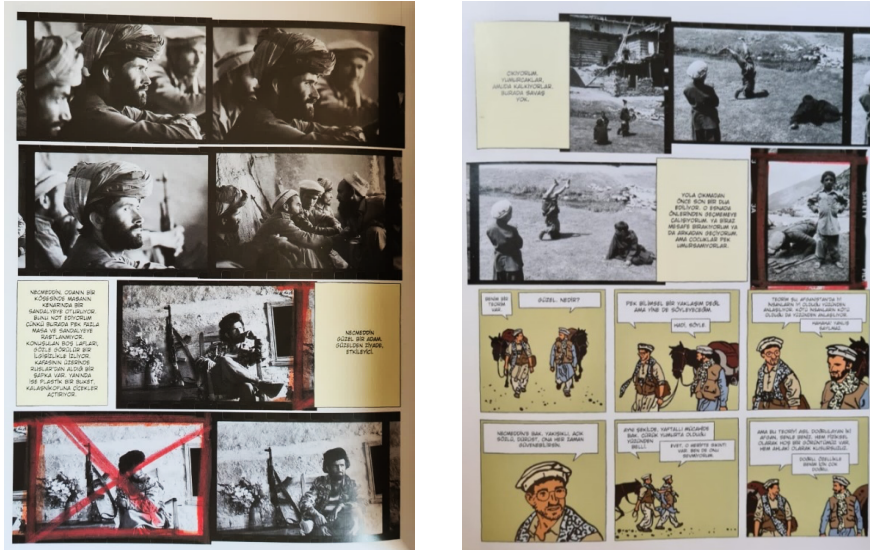
Katılımcı gözlemden haberci, araştırmasını ortaya koyabilmek adına beş duyusunu birden kullanma imkânı bulur. Bu yüzden gözlemin en büyük avantajı, topluluğa aktif olarak bakabilmek, süreçlerin hafızasını canlı tutmak ve birincil olarak empatik anlamda veri sağlamak olarak ortaya çıkar (DeWalt & DeWalt, 2002, s. vii).

Aynı zamanda, gözlemi gerçekleştiren katılımcı habercinin, amaçladığı topluluk içerisinde varlık sürdürmesi ve bu topluluğun günlük rutinlerine maruz kalarak inceleme yapabilmesi, süreçteki verinin daha güvenilir olmasını da sağlar (Schensul, Schensul & LeCompte, 1999, s. 91). Habercilik faaliyetinde katılımcı gözlem yönteminin geçerlilik nedenleri şöyle ele alınır:

1. Veri çeşitliliğini mümkün kılar (Fotoğraf, ses kaydı, yazı, toplulukta bire bir gözlem).
2. Habercinin topluluktaki varlığı güven sağlayarak, ele almak istediği konuya ulaşmasına kolaylık sağlar.
3. Habercinin soruları gözlem içerisinde daha da çeşitlenebilir.
4. Topluluktaki sorunlara ve konulara habercinin şahit olması, konuya olan güveni artırır (Bernard, 1994, s. 142).

Sosyolog Herbert J. Gans'a (1999) göre, katılımcı gözlem toplulukları anlamak için yaklaşmanın tek yoludur ve diğer yöntemlerin aksine, incelenmesi planlanan insan grubunu analiz etmenin en etkili yöntemidir (s. 540).

Fotoğrafın yazıyla kurduğu doğrudan birlikteliği, fotomuhabir Didier Lefevre'nin, 1986 yılında Sınır Tanımayan Doktorlar ile gittiği Afganistan'dan sayısız film karesiyle dönüşü sonucu ortaya çıkan projesinde de görmek mümkün olabilir. Lefevre'nin, bölgedeki coğrafi ve toplumsal koşulları belgelediği belgesel fotoğrafları, alışılmışın dışında bir sergileme biçimiyle 2010 yılında bir foto-çizgi roman olarak *Le Photographe* adındaki bir kitap olarak basıldığında, enformasyon iletimi yapan arşiv niteliğindeki belgesel fotoğraf iletiminin, değişen bir yanı da ortaya koyulmuş olur. Emmanuel Guibert tarafından çizimlere dönüştürülen ve Frederic Lemerrier tarafından da renklendirme çalışmaları yapılan kitap, Lefevre'nin fotoğraflarını fotoroman biçimiyle metinlerle buluşturarak, okuyucuya metin, fotoğraf ve çizimin çoklu medyalarda sergilenme halini ileten bir sanat yapıtı olarak sergilenir.



Görsel 2. Lefevre, Guibert, Lemerrier, *Le Photographe*, Türkçe 2018 baskısı.

Le Photographe için denilebilir ki hem fotoroman hem de çizgi roman niteliği taşıyan bu belgesel fotoğraf kaydı (Görsel 2), önceden yaşanmış olayları bir öykü gibi sunarak, görsellik ile yazınsal bütünlüğün köksaplarına doğru bir yolculuk yaratır. Lefevre'nin yolculuğa başlamadan önce annesine ve köpeğine veda ettiği fotoğraflarla (Guibert, Lefevre, Lemercier, 2018, s. 7) başlayan kitap için, aynı anda hem hikâye anlatıcılığının hem de kanıt niteliği taşıyan fotoğraflar aracılığıyla iletilen tanıklık tecrübesinin tümüyle deneyimlendiği, çok sesli ve çok ortamlı bir yapıt demek de oldukça mümkün hale gelir.

Wallraff ve Lefevre'nin projelerinin bir benzerini Fikret Otyam'ın da ortaya koyduğunu görürüz. Ressam, gazeteci ve yazar Fikret Otyam'ın 1953 yılında foto röportajlar üretmek için başladığı Anadolu gezisi, daha sonra Gide Gide adlı bir kitap serisi oluşturmasına da olanak verir. Gittiği şehirlerde halkın sorunlarını ele alarak habercilik yapan Otyam'ın kitap serisinin ilki 1959 yılında basılır. Ancak Otyam'ın en yankı uyandıran çalışması, Adana Çukurova'daki pamuk işçilerinin sorunlarını ele almak adına, katılımcı gözlem yöntemini uygulayarak işçi kılığında çalışanların arasına katılmasıdır. Katılımcı gözlemci olarak yer aldığı toplulukta işçi olan Otyam'ın fotoğraflarını ise belgesel fotoğraf sanatçısı Ara Güler çeker (Görsel 3).



**Görsel 3.** Ara Güler, pamuk işçisi kılığına giren Fikret Otyam, 'Gide Gide 10', s. 137, 1969.

Otyam, bu çalışmasını 1969 yılında kitaplaştırarak Gide Gide'nin 10. serisi olarak yayımlar. Can Pazarı, Vay Kurban, Hayvanlar ve İnsanlar bölümlerinden oluşan kitapta, işçilerin yaşadıkları sorunları öykülere benzer bir yapıda ele alarak yazan Otyam, foto altı yazıları ve bölüm girişlerini Ahmed Arif şiirleriyle ilişkilendirirken, Hitit ve Asur mitolojilerinde bitki tanrısı olarak bahsedilen Sandon'un da tüm bereketini Adana'ya verdiğinden bahseder (Otyam, 1969, s. 40).

İşçilerle olan diyaloglarında bahsini ettiği toplumsal sorunları mitolojiyle de harmanlayan Otyam, böylelikle yazılar ve görseller arası bağlantılarla habercilik işlevini temellendirir.





## TERS YÜZ EDİLEN KARNAVALESK ORTAM

Bahtin'e geri dönecek olursak, François Rabelais'nin Gargantua ve Pantagruel kitaplarından yola çıkarak kavramsallaştırdığı karnavalesk ortama göz atmak yerinde olur. Sınırların kalktığı, kral ile halkın arasındaki sınıfsal hiyerarşinin yerle bir edildiği, grotesk ve tekinsiz karnavalesk mekân, tariflere uymayan ve süreklilik dinamiğini kullanan bir yer olarak tanımlanabilir. Sonsuz yeme içmenin, beden sınırlarını meydana çıkarmanın ve mizahi eğlencenin ortasına yerleştiren bu bakış açısını, hakikatlerin ve otoritenin yıkıldığı bir neşe-isyan hali olarak tanımlamak mümkün olabilir. Karnavalesk yapının özü, nedensellik bağlamında kimlikleri dışarıda bırakan bir evrenin yeniden doğuşunun kalıntısı olarak görülebilir. Karnavalesk evren, antiteolojik olarak popülerliğini de korur ve Batı kültürünün tarihi boyunca zulümlerle bağdaştırılan alt tabakanın varlığında görülür, bu anlamda halk oyunlarında, Orta Çağ tiyatrosunda oldukça büyük yer kaplar (Kristeva, 1980, s. 78).

Kristeva (1980) karnavalesk yapının, sınıfsal mesafeleri, analogileri ve karşıtlıkları içermesinden dolayı diyalojik olduğundan bahseder (s. 78). Yani, yazının içerisindeki diyaloglar, karşılıklı ve karşılıklı olarak yapısını var eder. Karnavalesk ortam, sahnesi olmayan bir gösteri olarak ele alınabilir ancak gündelik olarak değerlendirilir; hem gösteren hem de gösterilen olarak yapısının evreni oluşturulur. Rabelais'nin metinlerindeki gibi bu gösterişli ancak gündelik karnavalesk evrende katılımcı, aynı anda aktör ve seyirci olarak bireyselliğinden kopar ve gösterinin öznesi ile oyunun nesnesi olarak iki biçimde var olur. Yani özne hiçlik içerisinde bireyselliğini kaybederek, anonimlik kazanır. Benlik ve öteki olarak ele alınan bu iki biçim, aslında karnavalesk mekândaki insan ve maske ayırımını da yaratır (Kristeva, 1980, s. 79). Kristeva (1980), karnavalesk ortamın cinsellik ve ölümü içeren bilinçdışı gün yüzüne çıkardığından bahsederek; bu ikiliğin devamında yüksek-düşük, doğum-keder, yemek-dışkı, sövgü-övgü ve kahkaha-gözyaşı birlikteliklerini de getirdiğinden söz eder (s. 79).

Bahtin'e (2005) göre de karnavalesk ortamın dili, ters yüz olma, ters yöne dönme, yukarı aşağı iniş çıkışlar ve gülünç taklitlerle parodinin kaynağı olarak görülür (s. 37). Ters yüz edilen karnavalesk evren, Rabelais'nin fantazmagorilerinde, pazar meydanlarından sarayın balolarına uzanan bir yapıyı da içine alır. Bu yapı için Bahtin (2005), biçimleri bir sınır yıkıcı olarak şöyle tanımlar:

Bu karnavalesk jest ve imgeleri doğru anlamak için, bu jest ve sözlü imgelerin hepsinin, bir bütün olarak karnavalın bir parçası olduğunu, bunun da tek bir imge dokusu mantığı altında kaynaştığını göz önüne almalıyız. Bu, aynı anda eski dünyanın ölüşünü, yenisinin doğuşunu temsil eden gülüşün dramasıdır. Her imge, bütünü anlamına tabidir; imgeler farklı bir şekilde sunulsa bile her biri, çelişkili bir oluş dünyasına dair tek bir kavramı yansıtır. Yaşam, ölüm, doğum ile yakından ilişkili olmaları açısından, bu imgelerin her biri, bütüne dâhil oluşlarında son derece müphemdir. (s. 175)





Kristeva'nın (1980), "sahnenin, 'tiyatronun' olmadığı karnaval sahnesi; hem sahne hem de yaşam, oyun ve rüya, söylem ve gösteri" (s.79) şeklinde ifade ettiği karnavalesk yapı, dilin ortadan kalktığı ancak dramının üç boyutlu olarak anlatıldığı tek ortam olarak da betimlenir. Kristeva (1980) bunu, "Böylece ana ilke ortaya çıkar: tüm şiirsel söylem drammatizasyondur, yani dramatik kelimelerin permütasyonu (matematiksel anlamda)" (s. 79) şeklinde ifade ederek çok sesliliğe dikkat çeker. Buradan yola çıkılarak denilebilir ki, karnavalesk evrenin sahne-yaşam, oyun-rüya ve söylem-gösteri biçimlerini doğrudan ya da dolaylı olarak içeren evren, yazınsal ya da görsel herhangi bir sanat yapıtını çok sesli olarak yeniden var edebilir.

Gargantua ve Pantagruel'den gelen bu karnavalesk ortamın tekinsiz ve grotesk halini, fotoğraf karelerine yansıtılan yapıtlarda da görebiliriz. Fotoğrafçı Alp Sime, trompe l'oeil (göz yanılsaması) ve yabancılaştırmayı kullandığı fotoğraflarında, Rabelais'nin tekinsiz grotesk mekânını andıran bir bakış açısı da yakalar. Sime'nin bilinçaltı ve karnavalesk coşkunun karanlık mizahıyla harmanladığı fotoğrafları, soylu ile alt sınıfın, kral ile halkın ve tekinsiz ile kurallı bütünlüğün bir paradoksunu da günümüze taşıyor denebilir.

Sime'nin 2015 yılında *The Empire Project* dâhilinde sergilenen *Merhamet Kontrol Altında* projesi (Görsel 4), alegorik öğeler ve klasik metinlere de bir selam vererek, izleyici için bilinçaltının yorumlanmasına imkân tanır. Projedeki birbirinden bağımsız gibi görünen yapıtların aslında Deleuze ve Guattari'nin bahsettiği gibi köksaplarıyla birbirine bağlı olduğu Sime'nin şu sözlerinden anlaşılabilir: "Bir hikâye kişiliği ele geçirdiğinde gerçeklerle çatışarak trajikomik neticeler doğurabiliyor. Bütününde benim uğraşım bu düşünceyi görsel yapıya çevirebilmek" (*The Empire Project*, 2015).



**Görsel 4.** Alp Sime, *Merhamet Kontrol Altında*, 2015.



**Görsel 4.** Alp Sime, *Merhamet Kontrol Altında*, 2015. (Görselin devamı)

Plinius'un Natural History yapıtında bahsettiği Parrhasius ve onun gerçeğe yakın muhteşem tabloları (Pliny The Elder, 1961, s. 309-311), sanatta perfeksiyonist ve nonperfeksiyonist bakışların da temelinde oturur.

M.Ö. 5. yüzyılda yaşayan Heraclalı Zeuxis, dış dünyayı gerçeğe en yakın şekilde çizen bir ressam olarak bilinir. Dönemin bir başka iddialı ressamı Parrhasius'la rakip olan Zeuxis, resim üzerine başarısının kanıtlanması için bir iddia ortaya atar. Parrhasius'la gireceği bu iddiaya göre, ikisi de birer resim çizecek, perdeyle örtülen ve sırayla açılması planlanan resimlerden hangisi 'en gerçekçi' ise, iddiayı o kişi kazanacaktır. İddia günü, Zeuxis'in resmettiği üzüm tablosu o kadar gerçeğe yakındır ki, kuşlar üzümleri gagalamaya başlar. Perdenin açılma sırası Parrhasius'un tablosuna geldiğinde ise, perdenin kaldırılamayacağı çünkü bir çizim olduğu anlaşılır. İzleyicilerin şaşkınlıkları arasında Zeuxis, kuşları kandırdığını ancak Parrhasius'un ise kendisini kandırdığını söyleyerek, iddiayı kaybettiğini kabul eder (Pliny The Elder, 1961, s. 309-311, akt. Şentürk, 2022, s. 338).

Bu anlamda bakıldığında, antik dönemlerdeki sanatın gerçeğin en iyi taklidi olduğu görüşü, postmodern dönem için gerçeğin ve taklidin dönüştürüldüğü yorumlamalarla da görülür. Mükemmel gerçeklik vizyonunun yerini, Sime'nin fotoğraflarında olduğu gibi sembolik imgelemelere ve mitlerden beslenen alegorilere bıraktığını söylemek de mümkün hale gelir. O halde şöyle diyebiliriz, metinlerin sanatlar arasındaki rizomlarında mitolojik yazılar, oldukça yoğun bir başvuruya ulaşarak, mitolojik ilham kaynaklarının dile yansımaları, dil ve metinlerden sanatın merkezine oturması durumu, disiplinlerarası ortamda tasarımların bu çoklu sanat

mekânlarına sırtına dayaması gibi gözükebilir. Örneğin, fotoğrafçı Lewis Hine'in 1911 yılında bir gecekonduya yaşayan anne ve çocuklarını kaydettiği *Madonna of the Tenements* (Kiracı Madonna) isimli fotoğrafı (Görsel 5), 1514 yılında Raphael tarafından resmedilmiş *Madonna of the Chair* (Sandalyeli Madonna) resmine atıfta bulunur.



**Görsel 5.** Lewis Hine, *Madonna of the Tenements*, 1911; Raphael, *Madonna of the Chair*, 1514.

## GROTESK VE TEKİNSİZ: HANSEL VE GRETTEL

Klasik resimlerden alınan ilhamla oluşturulan fotoğrafik görüntüler gibi metinlerin de birbirine bağıntısından bahsetmiştik. Hatta Bahtin (2005), Rabelais'nin Zeuxis mitini ve dönemin sanata bakışını anlatan Plinius'tan etkilenerek Gargantua ve Pantagruel'i yazıya döktüğünden bahseder (s. 360). Rabelais'nin Pantagruel kitabındaki Phaethon miti gibi çoğu klasik yazılardan da etkilendiğini belirten Bahtin (2005, s. 360), klasik çağın sofa üstadları olarak tanımladığı Plinius, Athenaios, Macrobius ve Plutarkhos'un izlerine rastladığımızı, "Bu sohbetlerde, grotesk beden ve grotesk bedensel sürecin anaimgelerini serpiştirilmiş olarak buluruz; bunlar, çiftleşme, hamilelik, doğum, yeme, içme ve ölüm gibi önde gelen temaları içerirler" sözleriyle hatırlar (Bahtin, 2005, s. 386).

Bahtin'in bahsettiği tıka basa yeme-içme temasının bir başka biçimine Grimm Kardeşler'in derlediği Alman halk masalı Hansel ve Gretel'de de rastlarız.

Üvey anneleri tarafından ormana bırakılan Hansel ve Gretel kardeşler, tamamen kek, şeker ve çikolatadan yapılmış cadının evini patlarcasına yemeye başlarlar (Grimm&Grimm, 1972, s. 68). Cadının, onları şişmanlatarak pişirip yeme isteği, Rabelais'in grotesk yapıdaki karnavalesk ortamına benzer. Vladimir Propp (2018), bu coşkulu yeme-içme hali ile tekinsizliğin bir arada kullanımının masalarda çokça rastlandığından ve Rus halk masalı Baba Yaga'da da bir benzerinin bulunduğundan şöyle bahseder:



Bağışçının incelenmesi bize, kendi kişiliğinde hem düşmanca hem de konuksever nitelikleri birleştirdiğini gösterir. Genel olarak, İvan, bağışçının evinde iyi ağırlanır. Bu ağırlamanın biçimleri çok değişiktir (içecek sunulur, yiyecek sunulur. İvan kulübeye şu sözlerle seslenir: 'Bir lokma yemek için içeri girmemiz gerekir.' Kahraman kulübede kurulmuş olan sofrayı görür, bütün yemeklerin tadına bakar ya da doyasıya yer; bağışçının avlusunda boğaları ya da tavukları kendi elleriyle keser, vb.). Ev, bağışçıyla aynı nitelikleri taşır. Alman masalı Hansel ve Gretel, masalın çocuksu özelliğine uygun olarak biraz farklı tarzda bu biçimi kullanır. (s.162)

Propp (2018), hem Baba Yaga'daki hem de Hansel ve Gretel'deki kötü ev sahibinin yiyecek-içecek sunarak, masalların esas kahramanlarını kandırmasını ve bu tekinsiz ev sembolünün ayrıntılı tasvirinin yapılmasını, bir sonraki evrede hazin olayların gelişeceğine işaret ettiğini belirterek, bu yapıyı genişletme kavramıyla açıklar. Hansel ve Gretel'deki evin tamamen kekten yapılması imgesi bozulmuş bir mekân olarak, gözetleme merkezi olarak da kabul edilir. Propp (2018) bu imgesi bozuma uğratılan ev sembolizmini biçimbozma olarak kavramsallaştırır (s. 162-163).

Hansel ve Gretel masalında, ormana terk edilen çocukların eve dönebilmek için yola ekmek kırıntıları bırakmaları, Yunan Mitolojisi'ndeki Kral Theseus'un Minotaur'un labirentinden çıkmak için girişe bağladığı iple yolunu bulmasına da bir atıfta bulunur. Mitolojiye göre, Girit'in Kralı Minos, yönetiminin ve iktidarının kudretini göstermek amacıyla, Denizler Tanrısı Poseidon'dan kurban etmek için kendisine bir hayvan vermesini ister. Ancak Kral Minos, Poseidon'un gönderdiği boğa ile bağ kurunca, hayvanı kurban etmekten vazgeçer ve Poseidon tarafından verilen bir cezaya çarptırılır. Bu cezaya göre Aşk Tanrısı Eros'un okları, Kral Minos'un eşi Pasiphae'yi vurur ve kurban boğaya aşık edilir. Pasiphae ile kurban boğanın ilişkisi sonucu doğan Minotaur ise, yarı insan yarı boğadır ve insanlarla beslenemediği zaman saldırganlaşır. Bu hazin olayın halka zarar vermemesi için Kral Minos, mimar Daedalus'tan içinden çıkılması asla mümkün olmayacak bir labirent yapmasını ister ve Minotaur'u buraya kapatır. Bu olayların yaşandığı esnada, mağlup olan Atinalılar ile Kral Minos arasında, yedi yılda bir en güzellerden seçilecek olan kadın ve erkeklerin Minotaur'a verileceği bir anlaşma yapılır. Bu anlaşmaya karşı çıkan Atina Kralı Theseus, Minotaur ile savaşmak için labirente geldiğinde, Kral Minos'un kızı Adriadne'ye âşık olur ve ondan, labirentten çıkabilmek için giriş kapısına bağlayacağı bir iple yolunu kolaylıkla bulabileceği yönünde bir öneri alır. Öneriyi uygulayan Theseus, Minotaur'u öldürerek galip gelir. Fakat bu galibiyeti duyurmak için gemisine beyaz renkte yelkenleri çekmeyi unuttunca, babası Egeus denize atlayarak intihar eder (Grimal, 1990, s. 276, akt. Şentürk, 2022, s. 344).

Bu anlamda, Hansel ve Gretel'in içinde bulunduğu orman, Minotaur'un labirentine, dolayısıyla Jorge Luis Borges'in Yolları Çatallanan Bahçe öyküsündeki labirent alegorisine de bir gönderme olarak düşünülebilir.

Mitolojiye sırtını dayayan halk masalları, içerisindeki sembolizmlerle kendilerinden önceki ve sonraki metinlerle olan ilişkileri kadar, sanat yapıtlarında da dönüştürülerek ya da yeniden oluşturularak yer alabilir.





Görsel 6. Annie Leibovitz, *Hansel And Gretel for Vogue*, 2009.

Bu anlamda, moda fotoğrafçısı Annie Leibovitz'in, 2009 yılında Vogue dergisi için modern çağın gösterişli Hansel ve Gretel'ini yeniden fotoğraflamasını ele alabiliriz (Görsel 6). Leibovitz'in 2009 yaz sezonunu anlattığı projesi, masalın modayla tasvir edildiği bir yeniden üretim biçimi olarak, "Herkes bir peri masalı sonunu sevmiyor mu?" (Nnadi, 2014) sloganıyla yayınlanır.

## SERÜVEN NEREDE BAŞLAR, NEREDE BİTER?

Metinlerin sanata yansımada ve yeniden üretim biçimlerine dâhil olarak tekrardan rizomlarla bağlı bir tasarım haline gelmesinde, fotoğraf pratikleri ve kuramların etkisini de görürüz. Edebi yazıların, metinlerarası bir yapıda birbiriyle olan ilişkisi, fotoğrafın teori ve göstergelerine de vizyon katan temel bir mekanizma olarak yerini edinir (Atay, 2020, s. 200).

Sartre'ın 1938 yılında otobiyografisini kurguyla birleştirdiği, varoluşu ve algılamalarını sorguladığı otokurgu romanı *Bulantı*, okuyucuya metinlerin arasındaki kronotopları vadeden yapısıyla, satırlarında serüvenleri bulmaya davet eder. *Bulantı*'daki fotoğrafa bakış anları, bir serüven olarak, yazınsal evrenden görsel gösterge evrenine uzanan serüvenlerin varoluşunu sorgulamaya iter. Burada anlatılan fotoğrafın serüveni, aslında herkesin bildiği ve onu coşkulu bir yolculuk olarak tanımladığı fotoğrafla kayıt altına alınan anların, nerede bir serüven biçimine dönüşebileceğidir. Serüven nerede başlar ve nerede biter? Bu sürekli sorgulama ve tekinsiz ruh haline, belirsizliklerin bulunmaya yönlendirildiği bir açılım olarak satır aralarında rastlarız.

Bu sabah, kitaplığa gitmek için, sekizi çeyrek geçe Britania otelinden çıkarken, yerde sürüklenen bir kâğıdı almak istedim ama beceremedim. Hepsi bu kadar; bir olay bile sayılmaz. Ama doğrusunu söylemek gerekirse, bu olay ta içime işledi. ...Söylenecek fazla bir şey yok, kâğıdı yerden alamadım, hepsi bu. (Sartre, 1961, s. 14-15)

*Bulantı*'nın protagonistisi Antoine Roquentin, yerde sürüklenen bir kâğıtta bile serüvenler dizisini yakalamak ister. Aslında bir olay bile olmayan bu anlar, Roquentin'in içine işleyen ve onları



anlamlandırmaya çalıştığı soru işaretleriyle doludur. Serüven için olan bu coşkulu arayış, kendini bulmaya da denk gelir ve sürekli olarak neyin serüven neyin olmadığını düşünür. Sartre burada protagoniste, hayatının varoluş sebebinin serüven olduğunu, serüvenleri de fotoğraflarda bulabileceğini iliştedir: “Heyecanlanıyorum. Gövdem dinlenme halinde bir ince makine sanki. Başımdan gerçekten serüvenler geçti” (Sartre, 1961, s. 29).

Bulantı hissinin kaynağı olan bu sürüklenme hali, Roguentin’in İspanya ve İspanyol Fas’ında çektiği bir kutu gezi fotoğrafında gün yüzüne çıkar. Autodidacte ile olan sohbetinde, serüvenleri anlamlandırma biçimi şöyledir:

Başımdan tek serüven geçmedi. Hikayeler, olaylar, kazalar ne isterseniz var bende. Ama serüven yok. Bu sözcüklerle ilgili bir soru değil, şimdi anlıyorum. Farkında olmadan, kendisine her şeyden daha fazla bağlandığını bir vardı. Aşk değildi bu Tanrı da değildi, ün kazanmak, zengin olmak da değildi. Bu... kısacası belli zamanlarda, hayatımın zor rastlanır, değerli bir nitelik kazanacağını ummuştum. Olağanüstü durumlar söz konusu değildi. Bütün istediğim biraz şaşmazlıktı. Hayatımın göz alıcı hiçbir yanı yoktu. Benim de başımdan serüvenler geçmişti diyordum. (Sartre, 1961, s. 45).

Ancak Roquentin sonraki sorgulamalarında serüvenlerin ancak kitaplarda bulunabileceğinden bahseder: “Serüvenler kitaplardadır. Kitaplarda anlatılanların hepsi hayatta gerçekleşebilir tabii ama aynı biçimde değil. Oysa benim için o gerçekleşme biçimi önemliydi” (Sartre, 1961, s. 45). Roquentin’in serüvenlerini önce sadece yere düşen basit bir kâğıtta, sonra gezilerinde, daha sonra gezdiği ülkelerin fotoğraflarında, en son da kitaplarda bulunduğu bu tekinsiz, çalkantılı ve belirsiz varoluş hikayesi, bir şeyin başlamak ve bitmek üzere olduğu anların serüven olduğuna karar vermesiyle yeniden şekillenir.

“Serüven uzamaya gelmez, ona anlam veren ölümdür yalnız” (Sartre, 1961, s. 45) satırları Barthes’in anların ve ölüp giden insanın ardındaki tek baki kalan şeyin fotoğraf olduğunu, delen geçen *punctum*’ların hem yeniden canlanmasını hem de kameranın anları öldürmesini birer serüven olarak anlattığını akla getirir. Barthes’in burada, “Eninde sonunda benim fotoğrafımda aradığım (ona bakışımı belirleyen ‘niyet’) Ölüm’dür: Ölüm, o fotoğrafın *eidós*’udur. ...Serüven ilkesi fotoğrafın var olmasını sağlamama izin verir. Bunun tersine, serüven yoksa fotoğraf da yoktur” (Barthes, 1996, s. 25-28) olarak yorumladığı ölüm-fotoğraf-serüven ilişkisini, *Bulantı*’nın satır aralarında da kendini böylelikle gösterir yapıda olduğunu söylemek yanlış olmaz.





**Görsel 17.** Dilara Şentürk, *Bulantı* (fotoğraf projesi), 2015.

2015 yılında, Sartre'ın *Bulantı* romanına atıfla bedene dair kaygıları anlattığım fotoğraf projesi (Görsel 7), ölüm-fotoğraf-serüven bağıntılarına bir keşif arzusundan ortaya çıkarak, somut bir varlık olan insan bedenini distorsiyonlar aracılığıyla farklı boyutlara taşıyarak, bedeni yeniden keşfeder. Bedenin yapısını değiştirerek onu yeniden şekillendirir ve onlara pek de somut olmayan yeni anlamlar yükler. Proje, anlamları doğrudan ortaya koymak yerine, fotoğrafları çözülebilmesi için birer bilmeceye dönüştürür. Seyircinin bedene ilişkin görmeyi umduğu ya da görmeyi istediği 'estetik' görüntüyü hiçliğe terk ederek, görme ve algılama biçimlerimiz üzerinde kurulan egemenliği tartışmaya sunar.

## **BAŞLANGIÇ VE SON: DUVARDAKİ FOTOĞRAF ÖLDÜRÜLDÜ**

*Camera Lucida*'nın Sartre'ın *L'Imaginaire* kitabına adanması da pek şaşırtıcı değildir. Sartre'ın imgelemlerle döşenmiş, ardındaki hakikatin okunma çabasıyla fenomenolojik bir deneyim alanı olarak ifade ettiği fotoğraf, böylelikle Barthes'ın da kuramsal ifadelerinin temeline oturur.

Sartre'ın 1963 yılında yayınlanan otobiyografisi *Sözcükler* ise, yine yaşamdaki serüven arayışına dair izler içerir. Sartre burada yine fotoğraflara değinerek, duvara asılan aile portrelerinin, kişiye yüklediği anlamı sorgular. Sartre, kitaptaki Charles karakterinin papaz olmak yerine, at cambazı bir kızla kaçtığını, bu durumu hoş karşılamayan ailesinin ise Charles'ın duvarda asılı olan portre fotoğrafının duvara çevrildiğini ve adının anılmasının yasaklandığını belirtir (Sartre, 2010, s. 11). Sartre'ın bahsettiği duvardaki fotoğrafın ters çevrilmesi durumu, kişiye yüklenen anlamın fotoğrafıyla aynı iz düşümde olması, fenomenolojik bakışın 'gerçek' ve canlı olmayan bir kâğıt nesnenin üzerinden de algılara karşılık gelmesi olarak yorumlanabilir.

Sartre'ın *Bulantı*'da bahsini ettiği fotoğrafların serüven olmasından vazgeçmesi, *Sözcükler*'de bir





portre fotoğrafıyla tersine dönmüş diyebiliriz. Serüven, kişinin doğumu, yaşamı ve ölümüyle devam ettiği gibi fotoğrafın duvara asılması ve ters çevrilmesi de bir başlangıç ile son gibi kabul edilir. Serüvenin nerede başlayıp nerede bittiği ise fotoğrafın kendisine bırakılır.

Bir portre fotoğrafının etki alanı, onu gerçeğinden daha fazla anlamlara sürükleyebilir. *Sözcükler*'de portre fotoğrafı, asıldığı duvarda yıllarca kalarak kişiyi yaşatan ve canlı kılan bir işlev görevi görür; fotoğrafın ve kişinin temsili ölümü, duvara döndürme eylemiyle onu kapalılığa sürükler. Barthes (1996), portre fotoğrafının bu anlamda kapalı bir kuvvetler alanı olduğundan bahseder: “Burada dört görüntü repertuarı kesişir, birbirine karşı koyar, birbirini çarpıtır. Mercek önündeki ben, aynı anda: olduğumu sandığım, başkalarının olduğumu sanmalarını istediğim, fotoğrafçının olduğumu sandığı ve fotoğrafçının sanatını göstermek için kullandığıymdır” (s. 24).

Barthes'ın annesinin fotoğrafını çözümlenmeye çalışması gibi Sartre'ın da Bulantı ve *Sözcükler*'deki fotoğraf anlatısının ölüm-yaşam, serüven-varoluş paradokslarını işlemesini, Virginia Woolf'un 1929 yılında yayınlanan *Kendine Ait Bir Oda* kitabında da görebiliriz.

Şöminenin üzerinde birkaç fotoğraf vardı. Mary'nin annesi -eğer fotoğraftaki oysa- boş zamanlarında avarenin biri olabilirdi (bir kilise papazından on üç çocuğu olmuştur) ama eğer öyleyse, sefil ve harcanmış yaşamının zevkleri yüzünde çok az iz bırakmıştı. Sıradan bir vücudu vardı; büyük bir işlemeli taş iğneyle tutturulmuş ekose bir şala sarınmış yaşlı bir hanım; hasır bir iskemleye oturmuş, uzun, tüylü kulakları olan bir köpeği kameraya baktırmaya çalışıyordu; yüzünde, flaş patlar patlamaz köpeğin hareket edeceğini bilen birinin gergin ama hoşnut ifadesi vardı. (Woolf, 2015, s. 24-25).

Burada, Barthes'ın *punctum*'ları sorguladığı aile fotoğrafları kavramı devreye girer. Fotoğraftaki delen geçen ve yıkıcı imgenin portrenin neresinde bir serüven oluşturacağı, öznel bakışlardan hareketle fenomenolojik okumaya ve göstergelerin yüklendiği anlama dâhil edilir. Bir portre fotoğrafı, ona bakan kişiyi ne kadar delebilir ve nesne konumundaki fotoğraf ne derece bir serüveni gerçekleştirebilir? Tüm bu bakışlar, kişiye gösterilen imge ile gösterenin imgesinden ayrılamaz ancak öznel bakışlar her fotoğrafın her *punctum*'unu bu kişisel alanda bir yorumlamaya dâhil eder.

Barthes fotoğrafta ve yazıda gösteren ile göstergenin birbirinden ayrılması gerektiğinin gösterebilim açısından önemine de değinir. *Sözcükler*'de Sartre'ın değindiği duvardaki portre fotoğrafının ters çevrilmesi, gösterilen imgenin ilk bunalımı hatta bulantısıdır. Barthes'a (1991) göre, bu bunalım ve bulantı hali, söylemin ve görsel göstergenin de bağıntısını içerir, bu anlamda metinler ve göstergelerin arasındalık hali, içerikler değil biçimler düzeyinde gerçekleşir (s. 159). Gösterge ile yazıyı okuyabilme ve çözme, fenomenolojik düzlemde birçok boyutluluk getirir ve kendilerinden önceki yapıtlara göndermeleri de var eder. Bu anlamda fotoğraf ve metinler başlangıç biçimleri ne derece farklılık taşırsa taşısin, söylen alanına dâhil olan tasarımlar haline gelişlerin bir sembolizmidir.





## SONUÇ

Çalışmada, yazı ve fotoğraf yapıtlarından verilen örnekler ile aşağıdaki soruların cevapları arandı.

1. Kavramların birbirine bağlandığı fotoğraf yapıtlarının, mitolojiye, öykülere ve masallara sırtını dayayan yapısı ile yazınsal evrenin ilişkisi nedir?
2. Birbirine bağlı ancak bağımsız köksaplar açısından metin ve fotoğraflar ilişkilendirilebilir mi?
3. Yazılardan atıfta bulunulan ve yansıması doğrudan yapılan ya da dönüştürülen fotoğraf yapıtları nasıl okunabilir?
4. Gösterge ve imgelerle, yazınsal evrendeki alıntıları yansıtan fotoğraf yapıtları, metinlerarası olarak nasıl ele alınabilir?

Çalışma, cevaplanması amaçlanan bu sorulardan hareketle, mitoloji, masal ve öykü gibi yazıların fotoğraf yapıtlarına yansıması ve birbirleriyle olan bağıntıları açısından örneklendirilerek, sanat temelli ve betimleyici yöntemle oluşturuldu. Aynı zamanda çalışmada, estetik temelli fotoğraf yapıtlarının yanı sıra, katılımcı gözlemle oluşturulmuş enformasyon içerikli fotoğrafların yazılarla olan bağları da yer aldı. Çalışmada bahsedilen yapıtların, disiplinler ve metinlerarası olarak okunabileceği, nitel bir araştırma paradigması olarak amaçlı örneklemeyle şekillendirildi.

Buradan hareketle denilebilir ki, fotoğrafın göstergeler yoluyla dil yetisi, kendisinden önceki edebi yazılar ile klasik metinlerin mitsel efsanelerinin dil yetisiyle bir bağ kurarak sanatsal bir serüven oluşturur. Sanat yapıtlarının, metinlerarasılık ve göstergelerarasılık bu yolculuğu, birbirine bağıntıları ve ilintileriyle rizomsal bir kök oluşturur. Birbirinden bağımsız ancak bağlı, göstergeleriyle farklı, nesnelere dönüşümlü bu tasarımlar, izleyici ve okuyucu için deşifre edilecek bir kuramsal okumanın da yolunu açar. Mitolojinin masallara, masalların kurgu öykülere, tüm bunların da fotoğrafın estetik alanına yansıması, birbiri içinde düğümlenen ve çözümlenen bir yapıyı disiplinlerarası alana böylelikle dâhil eder. Sartre'ın *Bulantı ve Sözcükler*'indeki yapıyı Barthes'ın göstergebilim ilkelerinden ayırmak bu anlamda mümkün olmaz. Her yapıt, kendi içerisindeki sembolizmleri kurarak önce sanatçının iletilerine daha sonra da okuyucunun öznel bakışına temsil olur. Metin ve görüntüler arasındaki bu metakodlama hali ve yeniden üretim biçimindeki oluşumlar, sanat yapıtlarının da bir gösterge-mesaj olarak tanımlanmasını sağlar. O halde okuyucu ya da izleyicinin, satırlar ve göstergelerarasındaki serüvene sanatçıyla birlikte yön veren bir protagoniste dönüşmesi kaçınılmaz olur. Göstergeleri nasıl okuruz ve serüven nerede başlar? Sanat burada *punctum*'larını öne çıkararak bir başlangıç imgesi olarak kökünü salar.

Göstergeler toplamı zincirin bir halkası halinde, rizomlar biçimine de dönüşün bir simgesi olarak okunabilirler. Birbirinden bağımsız ancak birbirlerine köksap olmuş metin ve fotoğraf iş birlikleri, dilin yeniden tasarlanmasına, nesnenin dile, dilin de yapıta dönüştüğü coşkulu bir deneyim alanına yani karnavalesk mekâna girişe imkân verir. Sonuç olarak, metinler ve





göstergelerarasılıklara buradan bakınca, disiplinlerarası kuramların birlikte okunuşuna imkân veren, belki de ayrı düşünülemez bir yapı halinde, öznel bakışların deşifre yöntemi olarak kullanıldıkları ortaya çıkar.

## KAYNAKÇA

Atay, S. (2020, September 11-12). Orbitor by Mircea Cartarescu and the Crack in Symmetry. [Conference presentation]. Sixth Argumentor Conference, Argumentor 6 Mind the Gap, Oradea, Nagyvarad, Romania, Partium Debrecen University Press, 199-213. <https://philarchive.org/archive/HORMTG>

Bahtin, M. (2005). Rabelais ve Dünyası (Ç. Öztekin, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Bahtin, M. (2017). Karnavaldan Romana, Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar (C. Soydemir, Çev.). (S. Irzık, Der.). Ayrıntı Yayınları.

Barthes, R. (1991). Mythologies (A. Lavers, Trans.). The Noonday Press.

Barthes, R. (1996). Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler (R. Akçakaya, Çev.). Altıkırkbeş Yayınları.

Bernard, H. R. (1994). Research Methods In Anthropology: Qualitative And Quantitative Approaches. AltaMira Press.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2005). A Thousand Plateaus Capitalism and Schizophrenia (B. Massumi, Trans.). University of Minnesota Press.

DeWalt, K. M. & DeWalt, B. R. (2002). Participant Observation: A Guide For Fieldworkers. AltaMira Press.

Flusser, V. (2006). Towards a Philosophy of Photography (A. Mathews, Trans.). Reaktions Book.

Gans, H. J. (1999). Participant Observation In The Era Of 'Ethnography'. Journal of Contemporary Ethnography, 28 (5), 540-548, DOI: <https://doi.org/10.1177/089124199129023532>

Grimal, P. (1990). A Concise Dictionary of Classical Mythology. Basil Blackwell.

Grimm, J.&Grimm, W. (1972). The Complete Grimm's Fairy Tales. Panteon Books.

Guibert, E., Lefevre, D., Lemercier, F. (2018). Fotoğrafçı (T. Üyken, Çev.). Karakarga Yayınları.

Kristeva, J. (1980). Desire in Language A Semiotic Approach to Literature and Art (L. S.





Roudiez, Ed.), (T. Gora, A. Jardine, L. S. Roudiez, Trans.). Columbia University Press.

Liotard, J. F. (1997). Postmodern Durum (A. Çiğdem, Çev.). Vadi Yayınları.

Mannheim, K. (2002). İdeoloji ve Ütopya (M. Okyayuz, Çev.). Epos Yayınları.

Marshall, C. & Rossman, G. B. (1989). Designing Qualitative Research. Newbury Park.

Nnadi, C. (2014, August 21). Lady Gaga, Andrew Garfield, and Lily Cole do Hansel and Gretel (J. Bickham, Ed.). Vogue. <https://www.vogue.com/article/tbt-lady-gaga-andrew-garfield-hansel-and-gretel>

Otyam, F. (1969). Gide Gide 10. Doğan Yayınevi.

Pliny The Elder. (1961). Natural History, Volume IX, LIBRI XXXIII-XXXV (H. Rackham, Ed.). Harvard University Press.

Propp, V. (2018). Masalın Biçimbilimi (M. Rifat, S. Rifat, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Sartre, J. P. (1961). Bulantı (S. Hilav, Çev.). Ataç Kitabevi.

Sartre, J. P. (2010). Sözcükler (S. Hilav, Çev.). Can Yayınları.

Schensul, S. L., Schensul, J. J. & LeCompte, M. D. (1999). Essential Ethnographic Methods: Observations, Interviews, And Questionnaires. AltaMira Press.

Şentürk, D. (2022). Mitolojiden Hakikat Sonrası Çağa: Sanatın Hypertext Evreni, İstanbul Aydın Üniversitesi İletişim Çalışmaları Dergisi, 8 (3), 335-363, DOI: 10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd\_v08i3004

The Empire Project. (2015). Alp Sime Merhamet Kontrol Altında [Bilgi Sayfası]. <http://theempireproject.com/lang-TR/exhibitions-45/>

Wallraff, G. (1986). En Alttakiler (O. Okkan, Çev.). Milliyet Yayınları.

Woolf, V. (2015). Kendine Ait Bir Oda (S. Öncü, Çev.). İletişim Yayınları.

Yacavone, K. (2015). Benjamin, Barthes ve Fotoğrafın Tekilliği (S. Atay, M. Tumen, Çev.), (S. Tercan, Ed.). Hayalperest Yayınevi.

## GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1. Günter Wallraff, Ganz Unten, 1985. Kaynak: <http://www.filmportal.de/node/29995/gallery>





Görsel 2. Lefevre, Guibert, Lemercier, Le Photographe, Türkçe 2018 baskısı. Kaynak: Kara Karga Yayınları, s. 48-49.

Görsel 3. Ara Güler, pamuk işçisi kılığına giren Fikret Otyam, 'Gide Gide 10', 1969. Kaynak: Doğan Yayınevi, s. 137.

Görsel 4. Alp Sime, Merhamet Kontrol Altında, 2015. Kaynak: <http://theempireproject.com/lang-TR/exhibitions-45/>

Görsel 5. Raphael, Madonna of the Chair, 1514; Lewis Hine, Madonna of the Tenements, 1911. Kaynak: <https://theliteratelens.com/2012/05/22/is-it-art-documentary-photography-at-the-new-york-photo-festival/>

Görsel 6. Annie Leibovitz, Hansel And Gretel for Vogue, 2009. Kaynak: <https://www.vogue.com/article/tbt-lady-gaga-andrew-garfield-hansel-and-gretel>

Görsel 7. Dilara Şentürk, Bulantı (fotoğraf projesi), 2015. Kaynak: Dilara Şentürk Arşiv.

