

FOTOĞRAFİK İMGENİN GERÇEKÇİ EDEBİYATLA İLİŞKİSİNİ HIFZI TOPUZ ÜZERİNDEN OKUMAK

READING THE RELATIONSHIP BETWEEN PHOTOGRAPHIC IMAGE AND NARRATIVE LITERATURE THROUGH HIFZI TOPUZ

Dr. Öğr. Üyesi Gülay DOĞAN

İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi İletişim Fakültesi

Görsel İletişim Tasarımı Bölümü

ORCID: 0000-0003-4721-3321, gulay.dogan@yeniyuzyil.edu.tr

ÖZ

Bu çalışmada Hıfzı Topuz'un "Eski Dostlar" adını taşıyan anı türündeki kitabından yola çıkılarak diğer kitaplarında da var olan fotoğraflara ayrılmış bölümler üzerinden, metin ve görsel imge birlikteliği konu edilmiştir. Toplumsal tarihin inşasında imgenin göstergelerarası konumuna işaret etmesi bakımından önem taşıyan çalışmanın yönteminde bu nedenle, nitel araştırma yöntemleri tercih edilmiştir. Doküman analiz tekniğinin uygulandığı bu araştırmadaki fotoğraflar, yargısal örneklem yöntemiyle seçilmiş ve betimsel olarak analiz edilmiştir. Yazılı basının yükseliş geçişiyle yeni bir tür yazarlığın gazetelerde ortaya çıkışı, 19. Yüzyıl'a rastlamaktadır. Tefrikanın doğuşuyla birlikte modern topluma ilişkin izlenimci sosyolojik tespitler, polisiye öyküler, toplumsal eğilimler, bu türün gerçekçi niteliğinden ötürü kitle tarafından büyük bir ilgiyle takip edilmiştir. Bu gelişme, kentleşmenin sancılı ve çelişkili doğasının da bir ürünüdür. Dönemi içerisinde fotoğrafın yeni bir medya olarak ortaya çıkışının gerçekçi edebiyat alanına etki ettiği bilinmektedir. Hıfzı Topuz'un anı, belge, fotoğraf ve toplumsal tarihi iç içe geçiren yazım dilinde de fotoğraf ortamının etkisi gözlemlenmektedir. Kullandığı fotoğraflardaki yüzlerin kayıp duygusuna direnmeyi sağladığı, ama bu kaybın 'dostların' kaybindan ziyade Türkiye tarihinin kültürel ve politik üretim alanının 'aydın' imgesine yönelik olduğu sonucuna varılmıştır. Bu yönüyle imge, entelektüelin görsel kültürde yeniden inşası ve konumlanması olarak da karşımıza çıkmaktadır. Farklı kullanım işlevlerine sahip fotoğraflar, tarihi hayal etmek üzere bilgiden öte toplumsal hafıza işleviyle buluşturulmaktadır.

Anahtar kelimeler: Fotoğraf, İmge, Edebiyat

ABSTRACT

In this study Hıfzı Topuz's memoir "Eski Dostlar" (Old Friends), the combination of text and visual image is discussed through the sections devoted to photographs, which are also presented in his other books. For this reason, qualitative research methods were preferred in the method of the study, which is important in terms of pointing to the intersemiotic position of the image in the construction of social history. In this study, the document analysis technique has been utilized. The photographs designated as samples have been analyzed descriptively. With the rise of print media, the emergence of a new type of writing in newspapers coincides with the 19th century. With the birth of the detective story, impressionistic sociological observations on modern society, detective stories, and social trends were followed with great interest by the masses due to the realistic nature of this genre. This development is also a product of the painful and contradictory nature of urbanization. It is known that the emergence of photography as a new media during the period had an impact on realist literature. The influence of the medium of photography can also be observed in Hıfzı Topuz's writing, which intertwines memoir, document, photography and social history. It has been concluded that the faces in the photographs help to resist the sense of loss, but that this loss is not about the loss of 'friends' but rather about the image of the 'intellectual' in the field of cultural and political production in the history of Turkey. In this respect, the image also appears as the reconstruction and positioning of the intellectual in visual culture. Photographs with different functions of use are brought together with a collective memory function beyond information to imagine history.

Keywords: Photography, Image, Literature

GİRİŞ

Hıfzı Topuz (1923-2023), 100 yaşındaki vefatına dek Türkiye tarihinde önemli yer tutan dönemlere tanıklık etmiş bir gazeteci, yazar, eğitimci ve entelektüeldir. İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi mezunu (1948) olduktan sonra Strasburg Üniversitesi'nde gazetecilik alanında eğitim görmüş, İstanbul Gazeteciler Sendikası kuruculuğunun yanında 1959-1983 yılları arasında UNESCO genel merkezinin bulunduğu Paris'te özgür haber dolaşımı şefi olarak görev yapmıştır. Hem yazılı basın hem de televizyon alanında gazetecilik mesleğinin eğitimi, ahlaki ve haklarının korunmasıyla ilgili öncü bir aydındır. Tüm bunların yanında çok sayıda anı, inceleme, araştırma ve roman türünde kitaba imza atmıştır. Bu çalışmanın çıkış noktası, yaşamı, Türkiye'nin basın, kültür-sanat, politika hayatının çok önemli isimleriyle çakışan bir görgü tanığı olarak Hıfzı Topuz'un belleğine odaklanmaktır. Kitaplarının neredeyse tamamında görsel imgelere ayrılmış bir kısım bulunmaktadır. Birçoğu fotoğraf olan bu imgelerin yanı sıra Afrika kıtasından topladığı çok sayıda maskelerle de Hıfzı Topuz bir tür zaman koleksiyoncusudur. İmgelerin doğal olmayan, üretilmiş yapıtlar olduğu gerçeğinden hareketle her şeyden önce varlıkları geçmişe aittir. Ve bu geçmiş; sanat, tarihi belge, etnografik veri gibi kullanım amaçlarına göre farklı şekillerde değer görmektedirler. Öyleyse bir görgü tanığı olarak anılarından, şahidi olmadığı durumlarda tarihi kaynaklardan, görsel belgelerden yararlanarak 'gerçekçi'likten hiç sapmadan anlatılarını oluşturan Hıfzı Topuz'un okuyucuyla buluşturduğu bu fotoğrafları nasıl görmeli, nasıl okumalıdır? Genç kuşaklara tarihi aktarmanın misyonuyla hareket eden yazarın niyetini paranteze alarak bu çalışmada fotoğrafik imgeyle gerçekçi edebiyat arasında kurulan tarihi ilişkide hem basın yayının hem de fotoğrafik imgenin anlam olasılıkları konu edilmiştir. Bunun için görmenin imgelem repertuarındaki yeri ve toplumsal hafızanın inşa edilmesine çeşitli örnekler verilerek, fotoğrafın kullanım işlevleri teorik açıdan aktarılmıştır. Edebi yazarlığın yazılı basın aracılığıyla yükselişi ve fotoğraftan medya olarak yazarın nasıl yararlandığını izleyen teorik çerçevenin ardından Hıfzı Topuz'un "Eski Dostlar" kitabının içeriğine tematik olarak yer verilmiştir. Bir ortaklaşma olarak kitap kapsamında 'aydın' imgesinin nasıl ele alındığı tartışılmış ve Sabahattin Ali ile kızı Filiz'in bir fotoğrafının göstergebilimsel çözümlemesi yapılarak

fotoğrafların tarih bilgisinden yoksun olduğunda nasıl soyutlaştığı, bağlamını yansıtmadığı konu edilmiştir.

1. TEORİK ARKA PLAN

1.1. İmgenin Görgü Tanıklığı

John Berger (2005, s.10), "Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan -birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için- kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar" diyerek imgelerin doğal olmayan toplumsal üretimler olduğunu vurgulamaktadır. Dolayısıyla imgenin uygarlık tarihinde izlediği süreci takip ederken toplumların dünyayı nasıl gördükleriyle, tahayyül ettikleriyle de karşılaşırız. İmge sözcüğü, im yani işaret etmekten türediği için bir ikame olması nedeniyle zihinsel olarak var olanla maddi, somut olarak bulunanın iç içeliğinde çifte varoluşludur. İmge (imago) sözcüğünün Roma ölü tapı geleneğinde tahnitten (ölü bedeninin çürütmesini önlemek için yapılan ilaçlama işlemi) önce cesedin yüzünden alınan balmumu maske anlamına gelen kullanımı, bugün var olandan çok farklı bir işlevi olduğunu bize bildirmektedir. Sanat kuramcısı Zeynep Sayın (2009), İsa'dan sonra I. yüzyılda yazılan Plinius'un Doğa Tarihi kitabı ilk imago örneğinin, sevgilisi uzağa giden bir kadının onu gölgesini resmetmesiyle gerçekleşmiş olduğunu aktarmaktadır.

İmge, estetik ya da iletişim işlevinin öncesinde yokluğa dair bir varoluş taşıyan, nesnesiyle bağı kopmamış, temsilden ziyade yaşayan bir şeydir. Fotoğrafın dijital öncesi zamanında mekanik bir kayıt olarak zaman, mekân ve özneyle o andaki görünümüne, varlığına ilişkin doğrudan bağıntısı, bu türden bir yaşamsallık anımsatıcısıdır. Bu nedenle de imlediği şeyi yansıttığı düşünülmektedir. Eski Sümer yazılarındaki düşünsel imgeler, kayda almanın yine aktarma amacını taşımazdan önceki varlığına bir başka örnek oluşturmaktadır. M.Ö. 5000 yılından biraz önce Arap-İran Körfezi yakınlarında sonradan Babil olacak Sümer devletinde ilk kez yazı ortaya çıkmıştır. Fakat bu yazı, başlangıcında gelecek kuşaklara bir aktarım ya da anlatı olmaktan öte gündelik hayatın kolaylaştırılmasında bir tür akıl defteri olarak dikkat çekicidir. Değiş tokuş, alım satım ya da ürünlerin kayda geçirilmesi gibi niyetleri düzeyinde bu dönemin yazının ön tarihi olduğunu belirten sayıların tarihi alanında uzmanlaşan

Fransız yazar Georges Ifrah (2004, s. 7), “Denebilir ki, bu aşamadaki Sümer yazısı, sözcüğün asıl anlamıyla bildirmekten çok, belleğe geçirmeye; ‘yazıyla’ saptanan şeyi o konuda en küçük bilgisi olmayanlara öğretmekten çok, onu zaten bilen ve bazı temel verileri unutabilecek olanlara hatırlatmaya uygundu” der.

Toplumsal büyüme ve mekânsal genişleme, bu işaretlerin bellek işlevinin dışına çıkmasına, aktarım sağlamak üzere düzenli ve kurallı imler şeklinde yapılandırılmalarına neden olmuştur. Geçip giden zamana ilişkin yazılı kayıtlar, fotoğraf öncesinde belge olarak en güvenilir temsiller olarak dikkat çekicidir. Tarihçiler geçmiş dönemlere ilişkin araştırmalarında yazıyı başlıca kaynak olarak kullanmaktadırlar. Çünkü bu yazılar dönemin yansıtıcı kaynakları olarak görülmektedirler. Görsel imgelerin kullanımı ve irdelenmesi ise sanat tarihi içerisinde çoğunlukla estetiğin kaynağı olmuştur. Fakat bugün imgenin toplumsal üretiminin inceleme alanı olarak görsel kültür, insani bilimlerle estetiğin disiplinler eşiğinde durmaktadır. Dini ritüellerdeki ikonlardan manzara resimlerine, gravürlerden fotoğrafa imgenin doğal olmadığından yola çıkarak, içerisinden çıktığı dönemi ve toplumsal üretimin ilişkisel ağının izlerini taşıdığı gerçeği apaçık durmaktadır. Tarih de bir inşa olarak olay ve olguların seçilmesinden ve analiz edilmesinden oluşmaktadır. Fakat belge olarak metinlerden bir fark olarak imgenin görgü tanıklığında yatan bir başka özellik bulunmaktadır: “İmgeler geçmişi daha canlı bir şekilde hayalimizde canlandırmamızı sağlamaktadır” (Burke, 2009, s. 13).

Görmenin diğer tüm duyulardan öncelikli ve hassas olduğuna ilişkin yerleşik kanı, imgenin tarihsel sürecinde gözlemcinin konumunun değişimiyle yakından ilişkili olmuştur. Özellikle fotoğrafın icadı öncesinde, 19. yüzyıl süresince, görüş alanını ilgilendiren çok sayıda teknik gelişimin ardında görmenin bilimsel olarak mercek altına alınması yatmaktadır. Nasıl görüyor olduğumuza ilişkin bilgi, görüşün aldatılabileceğini görüşe müdahale edilebileceğini de göstermiştir. Bu nedendir ki, fotoğrafın kendi gördüklerimizden, zihnimizdeki yansımamızdan bağımsız mekanik niteliği bir bilgi olarak kanıt değerini yükseltmiştir.

1.2. Fotoğrafik İmgenin Kullanım İşlevleri

John Berger (2017, s. 118), Eski Yunanların şiire bir öykü anlatmanın dışında görünür dünyanın kaydı olarak “Hafıza’nın tüm ilham perilerinin anası”

inancıyla yaklaştıklarını belirtmiş ve fotoğrafın bir tür akrabalıktan öte “bizzat Hafıza’nın kendisi” olduğunu dile getirmiştir. Yine benzer bir yönelimle Victor Hugo’nun mimarının diğer sanatlar üzerindeki egemenliğini yitirmesini, onun “taştan kitap” olarak kenti anlatışının baskı makinesinin bulunuşuyla yitirmesine bağlamaktadır (Hugo, 1996). Resmin de tasvir ile olan bağının fotoğrafın doğuşuyla esnemiş olduğu ve yeni biçim arayışlarının doğduğunu da söylemek mümkündür. Anlatının formunun değişmiş olması, farklı teknolojilerin gelişmiş ve gelişiyor olması kolektif hafızanın üretiminde yatan anlam ihtiyacını değiştirmemektedir. Fransız Devrimine referansla Pierre Nora, devrimcilerin tarihten kopma istek ve tutumlarında içlerinde buldukları kuşağa dair bir bilincin keşfedilmesiyle ilişkilendirerek “bir devamlılık öngörüsü olmadan kopma olmaz. Bir başka hafıza diriltmeden bir hafıza değişikliği yapılamaz” (2006, s. 206) demektedir.

Kişisel anıları konu edinen çalışma türünde fotoğrafların yer aldığı sıklıkla rastlanmaktadır. Burada fotoğraf anıların birer tamamlayıcısı olarak alınılmaktadır. Anlatımdan ziyade göstermeye daha yakındır, yazılar fotoğrafların çapası olmaktadır. Ayrıca kronolojik bağıntıları da taşımaktadırlar ve zaman çizgisine uygun temsillerle okuyucuyu buluştururlar. Fakat bu temsil olmakla anlamı belirlenen fotoğraflarda kişiden ziyade toplumsal olanın canlandırılması daha mümkündür. Çünkü bireysel hafızada yer etmeyen kişilere dair imgeler, ancak onların yüzeydeki suretlerinin yokluğuyla filizlenen rahatsız edici bir boşluğa, bakan kişinin hafızasındaki bir yakınlığı bulma çabasıyla sonuçlanır. Baktığımız yüzler, yazının bize anlattığı kişiyle örtüşen toplumsal tiplere, onların ifade ettiklerine odaklanmak üzere oradadırlar. Yüzün değil, düşüncenin temsilidirler, yakınlık daha çok anımsatıcı ve başka bağlantıları zihinde yaratıcı olmasıyla canlandırıcıdır. Walter Benjamin, (sürrealist akımın öncüsü isme Andre Breton’a ait) fotoğrafik-metin romanı olan Nadja’da yer alan fotoğraflar için şu ifadeleri kullanır:

Nadja’nın dengesiz zihninde halüsinojenik izler bırakan, ama şimdide ya da fotoğraf üzerinden görünür hiçbir iz bırakmayan kanlı tarihsel olayların yaşandığı mekânlardır da. Yaşanmış olan geçmişte kalır ya da derinlere gömülür, fakat fotoğraflara eşlik eden yazılarla aniden alevlenir (2019, s. 48).

Bu noktada belleğin ve fotoğrafın imgesel niteliklerinin ne olduğu sorusuna cevap aramak gerekmektedir. Belleğin aksine fotoğraf zamana ve mekâna dair kesinliği barındırmaktadır. Bellekte yer alan imgeler hatırlayan için bir anlam ifade ettiği sürece saklanır, oysa fotoğraf çekildiği her kareyi ve içerisindeki her detayı kaydetmiş bulunmaktadır. Bellek imgelerinin anlamının hakikatle ilişkisinde yattığını belirten sinema kuramcısı Siegfried Kracauer (2011, s. 27), “anamlı olan salt-uzamsal ya da salt-zamansal bağlama indirgenemeyeceğinden, bellek imgeleri fotoğrafik temsile aykırıdır” demektedir. Bu yönüyle fotoğrafik imgenin üretiminde belleğin aksine çoklu niyetler, amaçlar ve kullanımlar anlamı muğlaklaştırmaktadır.

Fotoğrafın 1839 yılında Fransız Bilimler Akademisi’nde Francis Arago tarafından dünyaya ilanında, bu icadın daha çok sonuçları itibarıyla yaratacağı etkiye odaklanılmıştır. Fotoğraf, yıldız fotoğraflarından Mısır hiyerogliflerinin kaydedilmesine dek kesinliğinden şüphe duyulmayacak bir kanıttır. Yalnızca uzaktakinin keşfi için değil, modern kentlerin yeniden inşası için fotoğrafın koruyucu kapasitesinden yararlanılmıştır. Öte yandan fotoğrafın olanaklarından yararlanılarak geliştirilen bir başka alan da kriminolojidir. Suçluların fotoğraflarından, bir süre sonra suçlu profilinin oluşturulmasında yine kanıt niteliği gereği yararlanılmıştır. Fotoğrafın kendine özgülüğe ya da kendine has bir dili olduğunu söylemek bu nedenle güçtür. Milyonlarca fotoğrafın üretildiği 20. yüzyıl süresince bu medyumun kendine has kaynakları olan zaman, mekân ve ışıkla teması en çok da yazılı basındaki rolüyle öne çıkmıştır.

1.3. Edebi Gazetecilik ve Fotoğrafın Kullanım İşlevleri

Edebiyatın 19. yüzyılda yazılı basının yükselişe geçmesiyle yeni bir eşiğin, toplumsal yansımanın doğuşuna eşlik ettiğini söylemek mümkündür. 1836 yılında Le Presse’i kuran Emile de Girardin, bu anlamda gazetecilik adına kilit bir isimdir. Ucuza satılan gazete, kolektif edebiyatın da bir parçası haline gelen tefrikaları yayımlamasıyla birlikte çok rağbet görmüştür. Tefrikanın (feuilleton) mucidi Girardin, gazetelerin metaya dönüşünün kapısını açmıştır. Edebi tarzın gazete formatında sunulması bir çeşit endüstriyel edebiyatın da doğuşudur. Romanların yayımlanmadan

önce tefrikalar halinde gazetelerde basılması, kitle okurunun da beklentileri doğrultusunda yazarı bir tür gazeteciye dönüştürmektedir. Avrupa ve Amerika’daki gazetelerde bu yazılar, yeni bir tür olarak son derece popülerdir.

Türkiye’de de tefrikalar gazetelerde önemli bir yer tutsa da gelişimi zaman almıştır. Akşam gazetesine ilişkin anılarında Hıfzı Topuz (2000), gazetenin seslendiği kesimin kentli aydın çevreler olduğu ve içerisinde köşe yazıları, karikatürler, anılar, tarih yazıları, yemek tarifleri, sanat-edebiyat sayfası, röportajların yer aldığını belirtmektedir. Dolayısıyla farklı kesimlere hitap eden ilgi alanlarını içermekle birlikte yazılı basın, dünyada kitlesel iletişimin en önemli kanalı olarak dikkat çekmektedir. Bu nedenle de sanatçılara, yazarlara, farklı dilleri bilen tarih, hukuk ya da sosyal bilimler alanında eğitilmiş kişilere bir meslek olarak çekici bir mecradır.

Aralarında Honore de Balzac, Charles Dickens, Edgar Allen Poe, Emile Zola gibi 19. yüzyılın sonu toplumsal yaşayıştaki değişimin sancılı ikiliklerini, sınıfsal çelişkileri ve modern kentin izlenimlerini gerçekçi bir dille aktaran yazarların da olduğu bu kültür üreticileri, sokağı sokaktakilere sürükleyici hikayeler şeklinde aktarmaktadırlar. Kendi hayatlarının da eserlerine yansımış olması, aynı bulvarlarda, kafe ve barlarda aylıklıklarını malzeme edinen bu yazar kitlesi için kaçınılmazdır. “Gazeteci, edebî bohemya ve sanatçılar aynı kamusal mekânları, aynı bulvarları, pasajları arşınlarlar; aynı bar, kafe, kabare tiyatro ve ‘umumhaneleri doldururlar” (Baudelaire, 2013, s. 66).

Türkiye’de bugün kitaplaşmış olan birçok eser dönemi içerisinde tefrika olarak basılmıştır. Bunlar arasında Halide Edip Adıvar’ın Vurun Kahpeye (1923) eseri Akşam gazetesinde, Yaşar Kemal’in klasikleşen eseri İnce Memed, 1953-54 yılları arasında Cumhuriyet gazetesinde ve Ağustos 2023 itibarıyla 114. baskısını yapan Sabahattin Ali’nin “Kürk Mantolu Madonna” eseri de “Büyük Hikâye” başlığıyla 1940-41 yılları arasında yine gazete sayfalarından okuyucuyla buluşmuş eserler arasında yer almıştır. O nedenle gazetelerin kültürel üretimin ve tüketimin başat medyası olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Resim 1. Kürk Mantolu Madonna, Sabahattin Ali, tefrika sayfası.



Kaynak: <http://edebiyat.k12.org.tr/listeler/Tefrika+Yoluyla+Yayımlanan+Türk+Romanları/6>

Bu yazıların fotoğraf medyasının estetiğine ve ürettiği görüntülerin doğasındaki gerçekçi unsurlara yakınlığı dikkat çekicidir. Honore de Balzac'ın yoğun ve uzun betimlemeler aracılığıyla detayları kullanımında, fotoğrafın zamanı kaydetmesiyle ayrıntıları inceleme olasılığını doğurması arasında paralellik bulunmaktadır. Edgar Allan Poe'nun dedektiflik öykülerinde, fotoğrafın iz ya da belirti oluşundan canlanan suç mahali araştırmasına olanak tanıyan unsurları görülmektedir. Sanatsal bir form olan edebi imgede yerini alan fotoğrafik yaratı, kopya ya da çoğaltma özellikleri dışında kendi başına bir sanat olarak tanımlanmasını çok daha sonra edinmiştir. Oysaki fotoğrafik üretimin olasılıkları ilk olarak kurmacada denenmiştir. Fotoğrafın resmi olarak ilanından önce birçok bilim insanı görüntünün kalıcı bir şekilde sabitlenmesi için çalışmaktaydı ve bu isimlerden biri de Hippolyte Bayard'dı. Bulduğu yöntemi daha iyi hale getirmek için uğraşırken fotoğrafın resmi ilanı gerçekleşmişti. 1840 yılında "Boğulmuş Bir Adam Olarak Otoportre" adlı bir çalışma gerçekleştirmiş ve görüntünün ardına da sahte bir veda mektubu yazmıştır: Ona ve icadına hayranlık duyan, övgü dışında en ufak bir maddi karşılık sağlamayan Akademi'ye, Kral'a ve diğer tüm insanlara serzenişini paylaşır ve "bakın fotoğrafa, bu beyin yüzü ve elleri çoktan çürümeye başlamıştır" (Koetzle, 2002, s.29-30) diyerek fotoğrafa kendini şahit tutar.

Resim 2. Hippolyte Bayard. "Boğulmuş Bir Adam Olarak Otoportre", 1840.



Fotoğrafın sanatsal dışavurum için fazlasıyla ham olduğu, dönemin yaygın görüşüdür. Fotoğrafın bu nedenle portre, gezi gibi işlevsel amaçları özellikle de basılı yayıncılığın mecrası olmasını sağlamıştır. Hayal gücüyle bağıntısını koparan bir aygıt olarak fotoğrafın sanat olarak yüceltilmesine karşı çıkan Fransız şair Charles Baudelaire, fotoğraf ve imgelem konusunda en net itirazı yükselten isimlerden biridir. Ancak döneminin bu yeni medyası karşısında onun da kayıtsız kalmadığı ve eserlerinde izini taşıdığına ilişkin kimi görüşler bulunmaktadır. "Paris Sıkıntısı" adlı kitabındaki Pencere bölümlerini, medya estetiği alanında çalışan akademisyen Marit Grotta, fotoğraf aracılığıyla elde edilen görüşün bu kısımda pencere metaforuyla anlatıldığını belirtmektedir (2015). Dışarıdan içeriye açık bir camdan bakanın, kapalı pencereden bakandan daha az göreceğini; güneşli bir günde görülenin mum ışığında görülenden daha az olacağı ters betimlemesiyle fotoğrafik kadrajın sınırlı alanından bakmayı da ifade ediyor olabileceği şeklinde yorumlanmıştır. Baudelaire, modern kenti tanımlamak için görsel medyanın estetiğine başvurmuş fakat onun olanak ve olasılıklarını alegori haline getirmiştir.

Fotoğraf kuramının öncü isimleri de fotoğrafların görünümünü yaşadıkları çağın kültürel, tarihsel, ideolojik dökümünde veri olarak kullanmışlardır. Walter Benjamin, denemelerinden birinde İspanya'da bir şehirde iken kente ait bir kartpostalda yer alan

surları, üzerinde yazan “S. Vinez” yazısı rehberliğinde bulma amacıyla başladığı küçük oyunu anlatmaktadır. Tek bir fotoğrafın üzerinden haritalar, yürüyüşler ve fotoğrafa eşlik eden yazının peşine düşüşünü anlatmaktadır (Benjamin, 2019). Fotoğraflar bir yolculuğun başlaması için bir iz, harekete geçirici bir kıvılcım olmaktadır.

Roland Barthes ise fotoğrafın varlık ve ölüm ilişkisine yönelik açıklama metoduyla özellikle sarmalanmış fotoğrafik değerlendirmelere başvurmuştur. Fotoğrafın genel bilgisinin, aktarıcı niteliğinin aksine o fotoğrafta çakılı kalmayı sağlayan nitelikler üzerinde durur. Edebiyatçı yazar Franz Kafka'nın “biz nesnelere aklımızdan çıkarmak için fotoğraflarız. Öykülerim gözlerimi kapamamın bir yoludur” sözlerini aktaran Barthes (2000, s. 71). Bellekte olanın temsil aracılığıyla kendini dadandığı zihinden serbest bıraktığı bir duruma işaret eden bu sözler, imgeye yüklenen anlamın bireysel dışavurumlarının çok yönlü ve sesliliğini ifade etmektedir. Zira Roland Barthes da fotoğrafik çözümlemeye göstergebilimsel yapısalcılığını terk ettiği Camera Lucida kitabında birbirleriyle bağlantılı olmayan çeşitli fotoğraflar üzerinden öznel bir metoda başvurmuştur. “O zaman, yeni çözümlememin kılavuzu olarak bazı fotoğrafların bende yarattığı çekiciliği esas almaya karar verdim” diyerek bu çekiciliği yaratanın ne olduğu sorusunu kendine sorar ve bu durumu fotoğrafın kendisini ‘canlandırma’sı olarak tanımlar: “Her serüveni yaratan da budur zaten” (Barthes, 2000, s. 33-34).

Fotoğrafların çekildiği zaman ile bakıldığı zaman arasındaki uçurum, yüzeyde yer alan görünümle kurulan öznel bir deneyim olsa da bakan kişinin entelektüel sermayesi fotoğrafın zihinsel bir canlandırma olarak hangi kavramları uyandırdığını da belirlemektedir. “Yedinci Adam” (2018) kitabında John Berger ve Jean Mohr, fotoğraf ve sözcüklerin bir aradlığında sosyoloji, sanat, röportaj gibi farklı disiplinlerin esnek bağintısında bir anlatı oluşturmuşlardır. Bu anlatı, 1960’lı yıllarda Almanya, Fransa, İsviçre gibi ekonomik üstünlüğe sahip ülkelere çevre ülkelerden yaşanan göçü konu edinmektedir. Yugoslavya, Yunanistan ve Türkiye bu ülkeler arasındadır. Berger kitabın bu anılara sahip olanlar için bir aile albümüne dönüşmüşmüş olduğundan bahsetmektedir. Değişik yaşantılarıyla farklı coğrafyalardan gelen bu insanların siyah beyaz görüntülerindeki ortaklık bakan açısından değişmektedir. Türkiye, Portekiz, Yunanistan gibi ülkelerde Türkçe çevirisinin büyük bir ilgiyle karşılandığını belirten yazarlar, bu ülkedeki insanların

bu fotoğraflarda bir tür aile albümü gördüklerini dile getirmektedirler: “yaban ellerdeki karanlık geceler, düzenli ekmek parası kazanma gururu, vb.” (Berger ve Mohr, 2018, s.8).

Toplumcu gerçekçilik edebiyatında çok önemli bir yeri bulunan Amerikalı gazeteci, yazar Jack London’ın İngiltere’nin Doğu ucunda yoksulluğun pençesindeki insanların arasında iki ay boyunca yaşadığı 1902 yılını anlattığı “Uçurum İnsanları” (People of the Abyss) kitabını da yine yazarın kendi çektiği fotoğraflarla birlikte edebi yazarlığın içerisinde değerlendirmek mümkündür.

Resim 3. People of the Abyss, 1902, Jack London Collection.



Kaynak: <https://artblart.com/tag/jack-london-people-of-the-abyss/>

Fotoğraftaki yazıda “Gerçek, Haftalık Gazete” yazmaktadır ve kaldırımda yatan kişiyi polis uyarılmaktadır. Fotoğraf çerçevesinin nerede sınırlanacağını belirlemek gibi yazınsal alanda belleğin hangi imgeleri hakikatle iliştiyerek çekip çıkartacağı, anlatılmaya değer olduğunu belirleyeceği toplumsal bir bilinç düzeyine mutlaka ihtiyaç duymaktadır.

2. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ VE KAPSAMI

Cumhuriyet’i, Osmanlı İmparatorluğu’nun son döneminden çok partili döneme evrildiği II. Dünya Savaşı sonrasını da içine alacak şekilde eserlerinde merceğine alan bir gazeteci olarak Hıfzı Topuz’un önemi, toplumsal hafızaya görme biçimi tasarlamasında yatmaktadır. Yazınsal üretiminde, tarihi canlandırarak görsel unsurlardan faydalandığı görülmektedir. Çağının görgü tanığı olmasının yanı sıra doğrudan şahitlik etmediği dönemlere ilişkin (örneğin Abdülmecit

kitabı) tarihsel roman üslubunda görsel imgelerin hayal gücünü tetikleyici yönlerinden yararlanmıştı. Kitaplarının bu çalışma için incelenen “Eski Dostlar”, “Başın Öne Eğilmesin”, “Abdülmecit”, “Kara Çılgık”, “Çamlıca'nın Üç Gülü”, “Tavcan” gibi kitaplarının yanı sıra birçok eserinde görsellere ayrılmış bir bölüm bulunmaktadır. Kitapları yazmasına kaynaklık eden çok sayıda belgeye başvurmuştur muhakkak ve fakat neden fotoğraflar kitabın bir parçasıdır? Bu yöntem, romanlarda edebi gücünü yitirilmesine neden olur mu? Fotoğraflar yalnızca birer gösteren olarak mı yer almaktadır? Fotoğrafın kullanım işlevleri içerisinde nerede konumlandırabiliriz bu tutumu? Anı türüyle fotoğrafın ‘anlığı’ arasında belleğin temsili açısından ne söylenebilir? Hıfzı Topuz, çok yönlü ve üretken kişiliğinde bakış açısı gazeteciliği örneği sergilemesiyle hem fotoğrafın hem de edebiyatın gerçekçiliğini katmanlaştırmaktadır. “Bir olayın fotoğraflanmış imgesi, fotoğraf olarak gösterildiğinde kültürel insanın bir parçası olur. Belli bir toplumsal duruma, fotoğrafçının hayatına, bir önermeye, deneyime, dünyayı açıklamanın bir yoluna, bir kitaba, gazeteye, sergiye aittir” (Berger, 2017, s. 86). Fakat bu imgeler oldukça dağınık bir şekilde kişisel, kurumsal ya da anonim şekilde arşivlerde yer almaktadırlar. Türkiye’de toplumsal ve kültürel hafızanın inşasındaki en büyük eksikliklerden biri de bu arşivlerin gözlerden ırak olmasıdır. Hıfzı Topuz kitaplarının bir yönü de farklı kullanım amaçlarıyla da olsa konu edilen kişi, durum ve olgularla ilgili bu imgeleri yan yana getirmesidir. Çeşitli özel koleksiyonlardan (Filiz Ali, Nezih Başgelen, Av. Müşerref Cimcoz), gazete ve ajans arşivlerinden (Cumhuriyet, Yeniden İmece, Sipa Piress), gravürlerden, karikatürlerden ve kendi çektiği fotoğraflardan yararlanmıştı. Belleğini bu denli güçlü kılan etmenlerden birinin de fotoğraf çekme eylemindeki seçici zihinsel aktivite olduğu öne sürülebilir. Akşam gazetesinde çalıştığı yıllarda, diğer iki çalışma arkadaşıyla (Şahap, Sadettin) birlikte patronları Kazım Beyden fotoğraf makinesi istediklerini anlatmaktadır. Olayları foto muhabir gibi izlemek istediklerini aktaran Topuz, “Kazım Bey bize kırkar lira avans verdi. Bunu sekiz ayda ödemeyi üstlendik. Artık üçümüzün de boynunda birer makine vardı. Ama Şahap’ın makinesi iki ay bile dayanmadı. İlk krizde Şahap makineyi okuttu. Arkasından da Sadettin. Benim makinem ise tam 30 yıl dayandı. Onu 1979’da İspanya’da çaldırdım” (2000, s. 82) ifadelerini kullanır.

Kara Çılgık: Afrika’da Başkaldırı ve Aşk (2008) kitabında da diğer kitaplarında olduğu gibi kendi çektiği fotoğrafları görmek mümkündür. Kongolu siyasetçi Patrice Emery Lumumba’nın ailesinin fotoğrafları da Hıfzı Topuz imzasıyla yer almaktadır. Foto muhabirlik ya da fotoğrafın başka bir ilgi alanında, temel unsurun ne olduğunu fotoğrafçı David Hurn çok iyi özetlemektedir. “Sadece fotoğrafçılıkla ilgilendiğin için fotoğrafçı olamazsın” diyen Hurn, bu sözlerle ne kastettiğini şu şekilde açıklamaktadır: “o, sizi gerçekte bir yere götürmüyorsa tamamen yararsızdır (Jay ve Hurn, 2020, s. 59-60).” Hıfzı Topuz’un imgesel düşün dünyasının toplamında parçalar bütüne hizmet etmektedir ve bu nedenle önemli görülmüştür.

3. “ESKİ DOSTLAR”DA AYDIN İMGESİ

Hıfzı Topuz’un “Eski Dostlar” kitabı 1947-2000 yılları arasında, yarım asırlık bir dönemde kişisel dünyasında yer etmiş isimleri anlatmaktadır. Sabahattin Ali’ye ayırdığı ilk bölümü Akşam gazetesindeki çalışma yıllarını topladığı bölüm izlemektedir. TRT’de gerçekleştirdiği röportajlardan alıntılarının ve kişilerin olduğu bölümü Paris ve İstanbul anıları izlemekte ve son olarak beş anı ve beş kişiyle kitabı son bulmaktadır. Kitapta yer alan bazı isimlerin (Sabahattin Ali, Melih Cevdet Anday, Fikret Mualla, Nazım Hikmet) daha sonra yeniden Hıfzı Topuz tarafından kapsamlı bir şekilde ele alındığı biyografik romanları bulunmaktadır. “Eski Dostlar” kitabının bu çalışmada kök yapıt olarak düşünülmesinin nedeni de burada yatmaktadır. “Belleğin ve fotoğraf makinesinin ayırım gözetmeyen gözleri bilinçli olarak algılanandan daha fazlasını özümser ve bunların hepsini daha sonra incelenmek üzere kaydeder. Bir fotoğrafın zamandan bir görüntüyü koparıp sonra onu dünyaya sunması gibi, bellek de sonradan kavrayış haline gelir” (Benjamin, 2019, s. 46). Topuz da bu kitabın ardından diğer roman türünde eserlerine burada bahsettiği, anılarında yer verdiği insanlar üzerinden devam etmiştir. Kitapta çok sayıda isim bulunmakta ve bu kişilerin Hıfzı Topuz ile bağının nasıl oluştuğuna dair bilgiler de yer almaktadır. Bununla birlikte betimsel niteliklere yer verilmediği ve fakat diyalogların doğal kurgu unsuru olarak atmosferi yarattığı görülmektedir. Farklı anıların seçiminde, bir araya getirilmesinde; tıpkı roman türünde verdiği eserlerde de olduğu gibi gerçekçiliği oluşturan belge unsurlarına zarar vermeden kültürel kodlama gerçekleştirilmiştir. Bu yan anlam, bakış açısı;

düşünce özgürlüğü, basın-sermaye ilişkisi, sermaye-iktidar ilişkisi, Cumhuriyet'in kültür devrimleri, sol entelektüel çevre ve kolektiflik gibi kategorilere ayrılabilir. Fakat farklı zaman ve mekanlara yayılan anlatılarında bir üst kadraj olarak Türkiye'de 'aydın' imgesini çerçevelediği görülmektedir. Fotoğrafik bir mecaz yoluyla ifade edilecek olursa bir seçim, ayıklama işlemi olan fotoğrafik eylemi Türkiye'nin yakın tarihine uygulamaktadır. Sakıncalı olarak resmi tarihin dışına itilmişleri, Paris'te sürgünde olanları, öldürülenleri ve fişlenenleri ile Türkiye'de entelektüelin ve sanatçının görülme biçimlerini de yakalamaktadır.

Fransız düşünür Jean Paul Sartre'a göre aydın, "kendi içinde ve toplumdaki, pratik gerçekliğin araştırılmasıyla (gerektirdiği bütün normlarla) egemen ideoloji (geleneksel değerler sistemiyle birlikte) arasındaki karşıtlığın bilincine varan insandır." (2011, s. 37). Hıfzı Topuz'un ve dostlarının farklı iktidar yapılarıyla mücadele içinde bulunmalarının birçok örneği bu kitapta yer almaktadır. Cumhuriyet'in kazanımlarının halk kitlelerine yeterince ulaşmadığı toplumsal yapı içerisinde kendi kültürel sermayelerinin getirisiyle, kitleye ulaşmanın en doğrudan yolu olan gazetelerde faaliyet yürüten entelektüellerin bir korku odağı olarak gösterilmesi (komünist-sosyalist), bir anlamda toplumun kendi gerçekliğinin bilincine varacak araçlarını da vurmak anlamına gelmektedir. "Eski Dostlar" da verilen mücadelenin ve öznel hikayelerinde yatan alt metin, bu saldırının ne denli uydurma fakat korku odağı olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Sanatçı Abidin Dino ile ilgili bölümdeki şu satırlar bu nedenle alıntılanmalıdır: "Birçok kimsenin kafasındaki sakıncalı komünist imajının yıkılmasına Abidin çok yardımcı oluyordu. İstanbul'dan gelen bazı kimseler de Abidin'le tanıştıklarını gizlemeye çalışıyor ve gazetelerindeki yazılarında ondan hiç söz etmiyorlardı." (Topuz, 2000, s. 206). Düşünce ve iletişim özgürlüğüne adanmış ömründe Hıfzı Topuz'un fotoğrafik belleğinin önemi, "politik olarak eğitilmiş gözü" (Benjamin, aktaran Frisby, 2002, s. 302) sayesinde ayrıntılara tuttuğu ışıktır. Gazetecilerin, Cumhuriyet'in ilk asrı süresince Topuz'un bakış açısında kümelenen entelektüel faaliyetinin içeriğini ve niteliğini Fransız düşünür Michel Foucault'nun sözlerinde bulmak mümkündür: "Sol" entelektüel uzunca bir dönem boyunca hakikat ile adaletin efendisi olma kapasitesini taşıyan biri olarak konuşmuş ve böyle konuşma hakkına sahip olduğu

kabul edilegelmiştir... Bu entelektüel olmak, bir ölçüde hepimizin bilinci/vicdanı gibi bir şey olmak demektir." (Foucault, 2005, s.77).

3.1. Sabahattin Ali ve Kızı Filiz'in Fotoğrafik Çözümlemesi

"Eski Dostlar" kitabında Sabahattin Ali'nin birden fazla fotoğrafı gerek eşi ve kızı, gerekse aile dostlarıyla yer almaktadır. Bu fotoğraflardan daha fazlası "Başın Öne Eğilmesin" (2007) adıyla yayımlanan ve Sabahattin Ali'yi anlatan kitapta bulunmaktadır. Fotoğrafların birçoğu kızı Filiz Ali'nin kişisel koleksiyonuna aittir. Tek bir fotoğrafa ait çözümleme girişimi, bu çalışma kapsamında sadece fotoğrafın olasılıklarının ve sınırlılıklarının gösterilmesi adına yapılmıştır ve bu fotoğrafın seçilme nedeni, aile albümüne ait mutlu bir fotoğrafın bilgi ve tarih bağlamı olmaksızın yararsızlığına işaret etmek içindir.

Resim 4. Sabahattin Ali kızı Filiz'le



▲ Sabahattin Ali kızı Filiz'le... Ona bıraktığı onur mirası: "Başın öne eğilmesin!" (Filiz Ali Koleksiyonu)

Sabahattin Ali'nin bu fotoğrafı üzerinden bir göstergebilimsel çözümleme oluşturduğumuzda şöyle bir tabloyla karşılaşmak mümkündür. Fotoğrafa kitapta yer aldığı haliyle altyazısıyla bir bütün olarak bakmak gereklidir. Zira yazılı metin de görsel alan içerisinde. Fotoğraf tek başına imgenin yan anlam kodlarına erişimimizde kısıtlı kalmaktadır. Bizi düz anlam çerçevesinde tutmaktadır. Burada yan anlam kodlarının tarihle ilgisi olduğu çok açıktır ki o anlamı veren de Topuz'un anlatı yapısında yer almaktadır.

Tablo 1. Sabahattin Ali kızı Filiz’le fotoğrafı çözümleme

Düz Anlam	Yan Anlam
Bedensel Temas	Yakınlık, tanışıklık
Gülümseme	Mutlu iletişim, duygudaşlık
Pipo, gözlük	Entelektüellik
Fotoğraf altyazısında yer alan ifadeler	Ölüm, direnme, boyun eğme

Fotoğrafta baba-kız gösterenleri bulunmaktadır ve fakat bu akrabalık düzeyi yalnızca altyazı sayesinde edinilmektedir. Sabahattin Ali’nin genel görünümüne ilişkin görsel unsurlar takım elbise, pipo, gözlük kitaptaki diğer fotoğraflarla da uyumlu bir kişilik bütünü sunmaktadır. Sabahattin Ali’nin son yıllarda oldukça popüler hale gelen ve 100’ü aşkın basımıyla çok satanlar listesinde yer alan kitabı “Kürk Mantolu Madonna” kitabının kapağında da Ali’nin papyon taktığı bir portre fotoğrafı bulunmaktadır. Filiz Ali koleksiyonuna ait fotoğraflarda da çekenin bilgisi bulunmamaktadır. Ama yakınlığı itibarıyla ve babasıyla ilişkisindeki yakınlığına bakıldığında yine aileden biri olabileceği izlenimini uyandırmaktadır.

Fotoğraftan Sabahattin Ali’nin ailesiyle görüşmesinin önündeki hapislik, izlenme gibi engellerin olduğu anlaşılır. Babasına bir daha kavuşamayacak bir kız çocuğu portresi olduğu da anlaşılır. Sabahattin Ali’nin de işkence ve ölüme sürüklenen bir yolculuğa çıkacağı anlaşılmamaktadır. Sabahattin Ali’nin ölümünü perdeleyen sis bulutu ne dağılmıştır ne de gerçek fail ortaya çıkmıştır. Hıfzı Topuz kitabında bu ismi bilen ama söylemekten çekinen kişilerden bahsetmektedir. Fotoğrafta belirsizlik yoktur, mutlu bir birliktelik, duygusal bağın güçlü bir dışavurumu vardır. Fotoğraftaki an, öncesi ve sonrasıyla kesintilidir. Karşımızda duran bu tek fotoğraf, içerisinde taşıdığı öznelere rağmen ıssızdır. Hıfzı Topuz’un neşeli anılarla çizdiği portresiyle Sabahattin Ali’nin fotoğrafları uyum göstermektedir. Fotoğrafçısını tanıdığı portrelerde Sabahattin Ali, objektife sempatiyle bakmaktadır. Fakat fotoğrafın dışsal bilgisiyle bu fotoğrafa/fotoğraflara bakıldığında rahatsızlık yaratmaktadır. Örtüşmeyen zaman ya da kişinin bu dünyadan geçip gitmesinden kaynaklı ölüm duygusu değildir; “oradaydı” duygusu da değil, “orada olabilirdi” duygusuna eşlik eden çekip alınmışlık hissidir bu rahatsızlığı yaratan.

SONUÇ

Fotoğrafın metin ile birbirinden bağımsız durmasına rağmen her iki yapının da alıntılar olduğu sonucundan hareketle, toplumsal hafızayı entelektüel açıdan eğitilmiş gözün inşa edebileceği sonucu çıkmaktadır. Fotoğrafik imge ister çekilmiş olsun isterse seçilmiş olsun, kullanım işlevlerinden bağımsız toplumsal hafızanın inşasında kültürel anlam birimleri olarak tetikleyici bir misyon üstlenmektedirler. Burada yazılı ya da bugün elektronik medyada yer alan fotoğrafların, yeterince nüfuz edemediği geçicilik ortamı sunduğu açıktır. Dolayısıyla güncel olan imgelerin anında tarihe dönüştüğü günümüz görsel üretim çağında, fotoğrafların basılı ve entelektüel perspektifi kuşanmış yazılarıyla donanımlı imge ağlarına ihtiyaç olduğu çıkarılabilecek sonuçlardan biridir. Toplumsal hafızanın inşa olduğu bilinciyle yeni hafızalar yaratmanın mümkünlüğü, kendi tarihimizle yüzleşmenin önemini de ortaya koymaktadır. Öte taraftan Hıfzı Topuz özelinde birbirinden farklı entelektüel kanalları bir araya getirmenin ve söylem yaratmanın ‘aydın’ imgesini de daha derinlikli okumak gerekmektedir. Dayanışmanın, temasın ve fiziksel birlikteliğin farklı rollerinde düşünsel ortaklıklar ve örgütlenmeler bu kapsamda hala aciliyetini ve önemini korumaktadır. Fotoğraf bu noktada fragman olarak tarihsel gerçekliği toplumcu gerçekçilik ölçütünde yeniden kurgulamanın sayısız verisine ve anlam olasılıklarına sahip eşsiz bir kaynak sunmaktadır.

Dijital bir dönemi kapsamadığı için Hıfzı Topuz kitaplarındaki fotoğrafların film yüzeyine ışığın doğrudan teması olarak gerçekçilik düzeyi, dijital imaj çağındaki kuramsal literatürden bağımsız olarak değerlendirilmiştir. Çünkü dijital fotoğrafik yaratım özü itibarıyla kesintilidir, dolayısıyla analog medyanın doğrudanlığı konusunda ontolojik açıdan da örtüşmemektedir. Hıfzı Topuz’un çeşitli kitaplarında fotoğraflara ayrılmış bölümler envanter gibi numaralandırılarak özenle tanımlanmıştır. Bu da fotoğrafik ölümün yazıyla yeniden kimliğe büründüğü ve doğal dilin aracılığındaki önemli başka bir temsiliyete işaret etmektedir. Ayrıca fotoğraf söz konusu olduğunda yazılı basınımda fotoğrafı çeken kişinin ismine yer verilmeyişinden kaynaklı anonimlik, fotoğrafların bizde değerlendirilişi açısından da bir veri sunmaktadır. Fotoğraf ağırlıklı yayınlarıyla Avrupa ve Amerika medyasında foto muhabirlerin özerkleşme mücadeleleri, bizde henüz gazetecilerin bile hakları

konusundaki geri kalmışlıkları ile karşılaştırıldığında fotoğraf alanının gelişiminde kurumsal desteği olmayan gençlerin bu medyumla yalnızca hobi düzeyinde ilgilenmenin ötesine geçemeyeceklerinin kanıtı olmaktadır. Ayrıca fotoğrafik arşivlerin kurumsallaşıp dijitalleşmemesinin, toplumsal hafıza açısından Hıfzı Topuz gibi bireysel örnekleri olmadığı takdirde yitip gideceğini göstermektedir.

KAYNAKÇA

- Barthes, R. (2000). *Camera lucida*. 3. Basım. (R. Akçakaya, Çev.). Altıkkırkbeş Yayınları.
- Benjamin, W. (2019). *Fotoğraf yazıları*. 1. Basım. (B. Halaç, T. Turan, Çev.). Kolektif Kitap.
- Berger, J. (2005). *Görme biçimleri*. 11. Basım. (Y. Salman, Çev.). Metis Yayınevi.
- Berger, J. (2017). *Bir fotoğrafı anlamak*. 3. Basım. (B. Eyüboğlu, Çev.). Metis Yayınevi.
- Berger, J. ve Mohr, J. (2018). *Yedinci adam. Avrupa'da bir göçmen işçinin hikayesi*. (C. Çapan, Çev.). Metis Yayınevi.
- Burke, P. (2009). *Tarihin görgü tanıkları*. 2. Basım. (Z. Yelçe, Çev.). Kitap Yayınevi.
- Foucault, M. (2005). *Entelektüelin siyasi işlevi*. 2. Basım. (I. Ergüden, O. Akınhay, F. Keskin, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Frisby, D. (2012). *Modernlik fragmanları*. (A. Terzi, Çev.). Metis Yayınevi.
- Grotta, M. (2015). Baudelaire's media aesthetics: The gaze of the flâneur and 19th-century media. Bloomsbury Academic.
- Hugo, V. (1996). Kentin felsefesi. (O. Kunal, Çev.). *Cogito: Kent ve Kültürü* 8: 63-71. Yapı Kredi Yayınları.
- Ifrah, G. (2004). *Çakıl taşlarından babil kulesine II. Rakamların evrensel tarihi*. 11. Basım. (K. Dinçer, Çev.). TÜBİTAK Yayınları.
- Koetzle, H. M. (2002). *Photo icons: The story behind the pictures volume I*. Taschen.
- Kracauer, S. (2011). *Kitle süsü*. (O. Kılıç, Çev.). Metis Yayınevi.
- Nora, P. (2006). *Hafıza mekanları*. (M. E. Özcan, Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.
- Sartre, J. P. (2011). *Aydınlar üzerine*. 4. Basım. (A. Bora, Çev.). Can Yayınları.
- Sayın, Z. (2019). *İmgenin pornografisi*. 2. Basım. Metis Yayınevi.
- Topuz, H. (2000). *Eski dostlar*. 2. Basım. Remzi Kitabevi.
- Topuz, H. (2007). *Başın öne eğilmesin*. 7. Basım. Remzi Kitabevi.