



DOI: 10.22559/folklor.190

folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:95, 2018/3

Fotoğraftan Metne Sızanlar: Orhan Pamuk'un “Resimli İstanbul” Kitabında Fotoğrafın Metinle Kurduğu İlişkiyi Okumak

Leaks from Photograph to Text: Reading the Relationship
Between Photograph and Text in the Book of
Orhan Pamuk's Resimli İstanbul

Pelin Erdal Aytekin*

Özet

Bu çalışma, fotoğraf ile edebi bir metnin birbiri ile ilişkisi üzerine odaklanmaktadır. Orhan Pamuk 2003 yılında İstanbul-Hatıralar ve Şehir adlı kitabını 200 fotoğraf ile yayınlamış ancak daha sonra kitaba 230 tane fotoğraf daha ekleyerek ve ebatlarını büyütürken yeniden, *Resimli İstanbul – Hatıralar ve Şehir* adıyla 2015 yılında baskıya vermiştir. Böylece kitap, fotoğraf ve metin ilişkisi kuvvetlendirilerek ve fotoğrafın yarattığı etki artırılarak, metinlere dayanan bir kitaptan, görselliğe dayanan bir kitaba dönüşmüştür. Bu çalışmanın amacı da fotoğrafların yarattığı görsel ve imgesel gücün metinler üzerinde nasıl etki yarattığı ve tam tersi bir noktadan hareketle de, metinlerin fotoğraflarla nasıl ilişkiye girdiğinin incelenmesine dayanmaktadır. Fotoğraf ve edebiyatın üretim şekli ve niteliği bakımından farklı sanatsal çerçevelere sahip olmaları birbirleri ile hangi noktalarda etkileşime girdikleri konusunu daha da önem-

* Doç.Dr., Adnan Menderes Üniversitesi, İletişim Fakültesi. pelinerdala@gmail.com

li hale getirmektedir. Bütün bu çalışma dâhilinde; bellek, geçmiş, hatırlama ve fotoğrafın bu alanlara nasıl hizmet ettiği, sanatsal üretimi hangi oranlarda beslediği araştırılmıştır. Özellikle romanın görüntü ile nasıl etkileşim içine girdiği, *Resimli İstanbul – Hatıralar ve Şehir* kitabı, yorumlayıcı bir sosyal bilim yaklaşımı içerisinde incelenerek ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu etkileşim içerisinde fotoğrafların metin ile eş zamanlı bir biçimde anlatıyı kuvvetlendirdiği, iki farklı alanın birçok noktada kesiştiği görülmüştür.

Anahtar sözcükler: *Orhan Pamuk, fotoğraf, edebiyat, bellek, geçmiş*

Abstract

This work focuses on the relationship between photography and literary text. In 2003, Orhan Pamuk published his book named *Istanbul-Hatıralar ve Şehir* with 200 photographs, but later the book added 230 more photographs and enlarged its dimensions and printed again in 2015 with the name of *Resimli İstanbul - Hatıralar ve Şehir*. Thus, by strengthening the relation of books, photographs, and texts and by increasing the effect created by the photographs, it becomes a book based on texts to a book based on visuality. The purpose of this study is to examine how visual and imaginative power created by photographs influences texts and how texts relate to photographs by moving from one point to the other. The fact that photographs and literature have different artistic frameworks in terms of the way they are produced even more important where they interact with each other. Within this whole study; how memory, history, recollection, and photography serve these areas, and how much artistic production that they feed researched. In particular, how the novel, *Resimli İstanbul - Hatıralar ve Şehir*, interacted with the image was tried to be examined in an interpretive social science approach. In this interaction, it seemed that two different areas intersect at many points, where the photos reinforce the narrative in a simultaneous manner with the text.

Keywords: *Orhan Pamuk, photography, literature, memory, history*

Giriş

Fotoğraf bir sanatsal üretim alanı olarak gerçeklikle bağıını her daim korumakla birlikte; geçmişin izlerini, imgelemine, hatırlamanın önemli bir yardımcısı olarak her daim içerisinde saklı tutmaktadır. Belleğin anıyı bulunduğu ortamdan çağırması gibi fotoğrafta barındırdığı imgeyi geri çağırma konusunda belleğe yardımcı olabilir. Orhan Pamuk'un *Resimli İstanbul – Hatıralar ve Şehir* kitabında da metinlere bu anlamda destek veren unsur fotoğraflardır. Pamuk 2003 yılında *Istanbul-Hatıralar ve Şehir* adıyla çıkan kitabını 200 tane fotoğraf ile yayınlarken, 2015 yılında yayınlanan *Resimli İstanbul – Hatıralar ve Şehir* kitabına 230 adet daha fotoğraf ekleyerek 430 fotoğrafla baskıya

vermiştir. Böylece ilk sürümü metne dayalı olan bir kitap iken ikinci sürüm, adından da anlaşılabilceği gibi görselliğe dayanan bir kitap olarak dönüştürülmüştür. Bu çalışmanın da ele almakta olduğu bu ikinci sürüm olan *Resimli İstanbul – Hatıralar ve Şehir* kitabının boyutları da yazarın kendi deyimiyle “duygusal etkiyi arttırmak amacıyla” büyütülmüştür (Pamuk, 2016, s. 513). Bu nokta çalışmanın da ana noktalarından birisidir. Metnin boşlukta kalan noktaları, fotoğrafın belge olma özelliği ile örtüşmektedir. Bu bakımdan hem metin fotoğrafların verdiği duyguyu açıklamakta hem de fotoğraflar yazarın anlattıklarını oldukça iyi şekilde resimlemektedir (Pamuk, 2016, s. 513). Pamuk (2016) bu yazım sürecini şu şekilde özetlemektedir;

“Önce söylemek istediğim şeyleri resimsiz bir kitap için yazar gibi konuyu kelimelerle tüketerek yazıyor, sonra toplamakta olduğum şehir manzaralarını bu metnin içine yerleştiriyordum bunun için çoğu zaman anlatıyla fotoğrafı ve resmi ilişkilendiren birkaç cümle de kurardım. Yani metnin fotoğrafı sarmasına, ona dokunmasına özel bir önem veriyordum” (s. 513).

Çalışmanın tüm bu evreni içerisinde metin-fotoğraf ilişkisinden yola çıkmak kaydıyla; geçmiş, bellek, hafıza konuları da çalışmanın kapsamı içerisine dahil edilmiş daha açık bir ifadeyle *Resimli İstanbul – Hatıralar ve Şehir* kitabında yer alan fotoğrafların geçmiş imgeyi, anıyı ortaya çıkarmak konusundaki imkanları da değerlendirmeye alınmıştır. Kitap bu alanı da besleyecek şekilde yazarın aile geçmişini ve değişimini, İstanbul’un geçmişi ve değişimi ile birlikte ele almaktadır.

Bu perspektif içerisinde değerlendirebileceğimiz çalışma yorumlayıcı bir sosyal bilim yaklaşımı içerisinde ele alınmıştır. Yorumbilgisi, felsefe, tarih, dilbilim ve edebiyat eleştirisi gibi alanlarda önemli bir yere sahiptir. Özellikle yazılı kelimeler veya resimlerden oluşan metnin detaylı bir okuması ya da incelenmesi anlamını içerir. Araştırmacı burada metnin içine yerleşen anlamı bulmak amacıyla “okuma” yapar. Böylece metnin bir bütün olarak ortaya konduğu anlam, parçalar bazında ve bütünle nasıl ilişki kurduğunun anlaşılması üzerine daha derinlikli bir anlayış geliştirmeye çalışılır (Neuman, 2009, s. 130). Neuman’ın da (2009) belirttiği gibi “gerçek anlamın yüzeyde açıkça bulunmasına çok seyrek rastlanır (s. 131).” Bu araştırma bir adım daha öteye giderek fotoğrafik anlamın ortaya çıkarılması amacıyla görsel bir okuma ihtiyacı içerisine de girmiştir. Böylece çalışmanın, imgesel bir anlam dünyasının anlaşılmasına çalışmasını hedeflemesinin yanı sıra metinsel anlamı ortaya koyma gayretini de içerisinde barındırdığı söylenebilir. Ayrıca nihai bir amaç olarak fotoğrafın metin ile kurduğu ilişkinin ortaya konması da hedeflenmektedir.

Kracauer’den, Barthes’a fotoğrafın vaat ettikleri

Kracauer, *Kitle Süsü* (2011) kitabında gençliğinde dans topluluğunda dansçı olarak çalışan yirmi dört yaşında genç bir kadın fotoğrafının, şimdilerinde altmış yaşında bir büyükanneye dönüştüğünü anlatmaktadır. Torunların gözünden, büyükannelelerini yirmi dört yaşında dansçı biri olarak görmenin şaşkınlığından bahsederken hem eğlendiklerini

hem de ürperdiklerini söyler. Çünkü der “zaman, gülümseme ya da topuz gibi fotoğrafa dâhil edilmemiş olsa da, fotoğrafın kendisi zamanın bir temsili gibi geliyor onlara (s. 25).” Metnin bu bölümü zamanın geçiciliğini ancak imgenin kalıcı olduğunu açıklamak konusunda oldukça net bir örnektir. Fotoğrafın, imgenin zaman yolculuğunu kolaylaştırdığını, “hatırlanan gerçeğin” arayışında belli ölçülerde yol gösterici olduğunu ima etmektedir. Ancak bu yol göstericilik yine de belli ölçülerle sınırlı kalmaktadır çünkü yine Kracauer’in (2011) ifade ettiği gibi “fotoğraf, insanın geçmişini karın altına gömülmüş gibi saklar” (s. 28).

Buradaki en önemli ayırıcı unsur bellek ile fotoğraf arasında ortaya çıkmaktadır. Kracauer (2011) belleğin herhangi bir olgunun hem zamansal hem de uzamsal hikâyesinin tamamını içermeyeceğini, fotoğrafla kıyaslandığında rastgele bir şekilde ortaya çıkan bölük, pörçük kayıtlar olarak ifade edilebileceğini söylemektedir. Fotoğraf tüm zamansal ve mekânsal değişimleri, ayırt etmeden kaydederken¹ belleğin, bu kadar dikkatli bir seçime gitmediğinden bahsetmektedir. Bu seçim, belirli amaçlara, çarpıtılmış durum ve gerçeklere, öne çıkarılan kimi olay ve durumlara göre belirlenir ki tüm bu seçim işleminin hangi tercihlere bağlı olduğu, sonsuz sayıda nedenle ilişkilidir. Bu bağlamda;

“Fotoğraf mevcut olanı uzamsal (ya da zamansal) bir süreklilik olarak kaydeder; bellek imgeleri ise onu bir anlam taşıdığı sürece muhafaza eder... Fotoğrafik temsil açısından, bellek imgeleri fragman gibi görünür; çünkü fotoğraf, bellek imgelerinin atıfta buldukları ve onunla ilişki kurdukları fragman olmaktan çıktıkları anlamı kapsamaz. Benzer biçimde, bellek açısından da fotoğraf kısmen çerçöp içeren bir karışım gibidir¹” (Kracauer, 2011, s. 27).

Bu durum yine de fotoğrafın geçmişi araştıran bir belleğin yardımcısı olduğu gerçeğini değiştirmez. Gerçeği olduğu haliyle kayda alan fotoğraf kişiye, bu gerçeğin içerisinde belli fragmanları, imgeleri, an ve durumları seçmesine olanak tanımaktadır. Kracauer’in de söylediği gibi fotoğraf günün gerçekliğini belgeleyip onu toprağın ya da karın altına gömer. Geçmiş araştıran bellek aradığını oradan gidip çıkarmak durumunda kalır. Kracauer’in ileri sürdüğü fikir başka boyutlara taşınsa da burada önemli olan fotoğrafın şartsız-koşulsuz kaydetme özelliğidir.

Roland Barthes da (1992) *Camera Lucida* kitabında fotoğrafın daimi kaydetme özelliğinden bahsetmektedir. Fotoğraf kaydeder ve bu yolla aslından bir tek kez yaşanmış olan bir anı defalarca tekrarlamayı mümkün kılar. “Fotoğraf”ın sonsuza dek kopyaladığı şey aslında yalnız bir kez olmuştur. Var oluş açısından asla yinelenemeyecek olanı, mekanik olarak yineler fotoğraf. Onda olay hiçbir şey uğruna aşılmaz: gereksinme duyduğum bütünü görmekte olduğum bedene götürür o her zaman...” (s. 18). Fotoğrafın bu olanı kaydetmek konusundaki istikrarı, aynı zamanda ayrıntılara dair zenginliğin ortaya çıkmasını da kolaylaştırır. Barthes’a göre fotoğraf, tek bir sözcükle tüm bir cümlenin anlamını şekillendirebilen metnin tam tersi olarak ve her zaman temsil edilen bir alan olarak “ayrıntılar” ön plana almaktadır. Bir fotoğrafın şahit olduğu döneme dair - neredeyse etnografik bir girişimle - detaylı envanter çıkarılabileceğinden bahseder. Bir

çocuğun nasıl bir şapka takabileceğinden, bir gencin saç kesimine kadar geniş bir bilgi ağına sahiptir. Bundan da öte yine Barthes'ın ifadesiyle “ nesne parçalarından oluşan bir koleksiyon sunar, belki de bana ait bir fetişizmin gururunu okşar” (s. 45). Her bir nesnenin izini fotoğraf üzerinden takip etmek, bakan kişiye çeşitli duygular arasında dolanma imkânı tanır. Bu durumu Barthes *punctum* olarak tarif eder; “bir fotoğrafın *punctum*'u beni delen (ama aynı zamanda beni bereleyen, bana acı veren) o kazadır” (s.42)” *Punctum* aynı zamanda fotoğrafın ortaya koyduğu ayrıntıdır, detaydır. Bazense fotoğrafın bir köşesinden izleyene görünen önemsiz bir nesne parçasıdır. Bu nedenle de oldukça kişiseldir. Barthes'ın da ifade ettiği gibi fotoğrafın, bakana dokunan, onu kendine çeken kısmıdır. Kişiye görünendir. Barthes (1992) kitabını fotoğrafın en nihayetinde iki yolu olduğunu söyleyerek bitirir. Tercih artık onu seçen kişiye aittir. Barthes seçim artık bana aittir der; “görünümünü kusursuz yansımaların uygar koduna sunmak, ya da onun içinde yolagelmez gerçeklikle yüz yüze gelmek” (s. 141).

Geçmişin gerçekliğinden, sanatın gerçekçiliğine: Fotoğrafın geçmişe ait imgeler yoluyla sanatsal üretimi beslemesi

Barthes (1992) fotoğrafı “geçmiş gerçekliğin yayılışı” olarak tarif etmektedir (s. 107). Fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişki de, özellikle derine gömülü olan gerçekliği yüzeye çıkarma ya da geçmişin gerçekliğini görünür kılma gibi bir yön bulunmaktadır. John Berger'in de (2007) söylediği gibi özellikle 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde fotoğraf, “gerçeğin doğrudan görülmesini sağlayan en saydam araç” olarak yer bulmuştur (s. 69). Fotoğraf diğer tüm sanat dallarının içerisinde, bir konunun taklit edilmesi veya yorumlanması, aktarımı değil, belgenin kendisi olarak var olur (s. 71).

Kracauer, (1997) *Film Theory* kitabında fotoğrafın gerçeklikle olan bağına uzunca yer vermiştir. Fotoğrafçının üretimine “fotoğrafik” diyebilmenin ön koşulu olarak belirli temel estetik unsurlara uyması gerektiğinden bahsetmektedir. Bu estetik duruşun en temel özelliği de sürekli gerçekçiliğe yaptığı vurguda aranabilir. Yine de fotoğraf, doğayı birebir yansıtmaz. Üç boyutlu olan görüntü, içinde bulunduğu uzam ile ilişkisi kopartılarak ve gerekli renk düzenlemeleri yapılarak bir düzleme aktarılır (ss. 13-15). Bu bakımlardan fotoğrafın daha geniş çerçevede ise sanatın gerçeklikle kurduğu bağ her daim tartışıla gelmiştir. Çünkü gerçeğin görüntülenmesi konusunda kendisinden en çok şey beklenen kuşkusuz ki hep fotoğraf olmuştur.

Özellikle gerçekçiliği benimsemiş olan sanatsal üretimin merkezinde, onun için gerekli olan malzemenin “dünyanın (nesnel gerçekliğin) kendi maddi birliği içinde, insan bilincinden bağımsız olarak var olduğu ve ortaya konduğu” bilgisi bulunmaktadır (Çalışlar, 1986, s. 99). Buna rağmen, bu varoluş halinin birbirinden bağımsız şekilde, birbiriyle temas halinde olmadan, farklı birimler halinde aralarında bir bağ kurmadan “boşlukta” asılı durduğu anlamına gelmez. Bu temelde her somut “şey”in diğer somut “şey”lere bağlı olduğu bir ilişkiler ağını gerektirir ve bu ilişkiler ağı, mevcut gerçekliği ortaya koyacak ya da yüzeye çıkaracak olan ortamı yaratır. Benzer bir noktadan hareketle, anılar da bilinçten bağımsız bir şekilde zaman içerisinde asılı değillerdir. Anılarında birbirleriyle bağlı buldukları bir ağa sahip oldukları söylenebilir.

Halbwachs (2016) konuyu biraz daha genişleterek, şehirlerin çoğaldığı geniş bir haritada daha kolay kaybolunabileceğini; ancak elde o ülkeye ait farklı şematik haritalar varsa birey aradığı şehrin etrafındaki nehir, dağ, başka şehirler gibi mekânsal bilgisine sahipse onu daha kolay bulabileceğini ileri sürmektedir. Aynı şekilde hafızamızdaki olaylarda, yanında yöresinde bulunan imge, nesne, kişi, olay ve durum bilgisine sahip olduğunda daha kolay ortaya çıkarılacak yani hatırlanacaktır. Kısacası “bir anıyı konumlandırmak için, onu zaman içindeki yerini bildiğimiz diğer anı bütünlüleriyle ilişkilendirmek gerekir (s. 186). Bu durumda fotoğrafın bir hatırlatıcı olarak işlev görmesi ve belleğe bu konuda yardımcı olma durumu anlam kazanmaktadır. Pamuk’un kitabında da metinlere bu anlamda destek veren unsur fotoğraflardır.

Berger (2007) biraz daha iddialı bir tespitle, fotoğraf makinesinin icadından önce fotoğrafın yerini tutanın bellek olduğu görüşünü ileri sürmektedir. Bellek, fotoğrafın dışarıda, uzamda yaptığını daha önce düşünce içerisinde yapmıştır. Ancak yine de fotoğraflar, belleğin tersine anlamın tamamını kendi başlarına içlerinde barındıramazlar. Anlam ancak, bağlam içerisindeki işlevlerinin ortaya çıkmasından sonra belirir ve anlamlarından koparılmış olan imgeler bu durumda tekrardan anlam kazanırlar. “Fotoğraflar kendi başlarına bir öykü anlatmazlar. Anlık görünimleri saklarlar” (72). Bu durumda fotoğraf makinesi belleğe yardımcı bir araç olarak iş görmektedir. Fotoğraf bu bakımlardan geçmişin bir izi olarak da var olur. Bu geçmişte tekrardan görmek isteyenler, belgelenmiş – fotoğraflanmış – olanı tekrardan ortaya çıkarıp sahiplendiğinde bütün fotoğraflar yeniden canlanmış ve bir bağlama kavuşmuş olurlar. Hapsolmuş anılar olmaktan çıkıp varolmaya başlarlar (71-72).

Beatriz Sarlo’nun da (2012) söylediği gibi bellek ve bellek anlatılarını – tanıklıklar, hayat hikayeleri, söyleşiler, öz yaşam öyküleri, anılar, sinematografi, fotoğraf ve hatta plastik sanatların tamamı – bireyi yabancılaşmaya, şeyleşmeye karşı korumaktadır. Bir önlem olarak “sağaltma” işlevi görürler (34). Böylece birey kendisine bir kılavuz bulmuş olur. Orhan Pamuk’un geçmişle ilişki kurmasının önemli yollarından biride bu nedenle fotoğraflardır. Kitabında yer verdiği şekliyle Ara Güler kendisine, “sen benim fotoğraflarımı çocukluğunu hatırlattığı için seviyorsun” demesi böylesi bir “sağaltma” işlemine olanak tanıdığı içindir.

Berger’de (2007) anımsama eyleminin tek boyutlu olmadığından bahsetmektedir. Anımsanan şey tünelin sonundaki ışık şeklinde belirmez. Sayısı bilinemeyecek kadar çok uyarıcı, anımsanana yönelir ve onunla etkileşim içine girer. Anımsanma süreci bu bakımdan karmaşık bir yapı sergilemektedir. Berger, özellikle sözcüklerin ya da belli bazı işaretlerin bir fotoğraf içinde buna benzer bir bağlam yaratması gerektiğini söylemektedir (81). Böylece Pamuk’un ilham kaynağı olan fotoğraf, aynı zamanda da yazarın kendisinden bir bağlam beklentisi içerisine girmiş olur. Bu etkileşim karşılıklıdır ve iki farklı alanı, yaratılan dünya bakımından bir araya getirmektedir.

Pamuk’un açtığı yoldan giderek Kracauer’e bir daha bakmak gerekebilir. Kracauer (2011) özellikle fotoğrafik arşivin, fotoğrafın çekildiği zamanın gerçekliğini bir araya getirmekle ilgili bir görevi olduğunu söylemektedir. Geçmişin imgeleri bellekte karma-

şık hale gelmiştir. Fotoğrafik arşiv ile anlamına yabancılaşmış olan doğanın öğeleri tekrardan bir araya gelir. Fotoğrafın bu ayırıcı özelliği belleği, kayıp gitmiş olan gerçeklik ile tekrardan karşı karşıya bırakır (38).

Kracauer'ın "buluntu öykü" (*founded story*) kavramı da sanatsal üretimin aslında fiziksel gerçekliğin içerisinde, kendiliğinden ve doğal olarak bulunduğu varsayımından hareket etmektedir. Dolayısıyla hikâye edilen şey zaten doğal ortamında yani fiziksel gerçeklik içinde kendiliğinden bulunmaktadır. Kracauer'ın (2015) ifadesiyle " 'buluntu hikâye' terimi mevcut fiziksel gerçekliğin malzemesi içinde bulunan bütün hikâyeleri kapsar." Keşfedilmeye açık olan bu hikâyeler örneğin kendini bir fotoğraf içerisinde de gösterebilir. Fiziksel gerçekliğin içerisinden çıkan bir öykü, keşfedilerek metinsel bir anlatıya yol gösterici olabilir. Pamuk'un seçtiği bu yolda, yazarın metinlerine eşlik eden fotoğrafların, kendi içlerinde "buluntu öyküler" barındırıyor olduğunu ileri sürmek iddialı bir davranış olmayacaktır. Pamuk'ta fotoğrafın anlattığı bu öyküleri, kitabının yazım aşamasında bir kılavuz, bir yol gösterici olarak kullandığını söylemiştir; "...1950-1970 arasında çekilmiş fotoğrafların anlattıklarını çok iyi resimleyeceğini düşündüm. Böylece aile fotoğraflarını seçmeye ve onlara bakarak yazmaya başladım" Bu aslında geçmişe ait olan bir gerçekliğin araştırılma biçimi olarak görülebilir.

Fotoğraftan metne: Resimli İstanbul kitabı

Barthes (1992), Sartre'a göre "bütün yazarlar bir romanın okunuşuna eşlik eden görüntülerin yoksulluğu konusunda fikir birliği içindedirler" (108) derken önemli bir noktayı aydınlatmak istemektedir. Şöyle devam eder Barthes, "okumanın *Görüntü Kıtlığı*'na Fotoğraf'ın *Görüntü Bütünlüğü* denk düşer; yalnızca kendi içinde zaten bir görüntü olduğu için değil, ama aynı zamanda bu çok özel görüntü kendini tamamlamış olarak dışa vurduğu için (108). Burada amaç fotoğrafın tamamlanmışlığını aslında bir eksiklik olarak saymaktır. Metin okuyan tarafından doldurulabilecek sayısız boşluktan meydana gelir. Fotoğrafın dünyası tamamlanmıştır, orada yeni alanlar açmak pek mümkün değildir. Pamuk *Resimli İstanbul* (2016) kitabının "Fotoğraf Toplamak" adlı bölümünde fotoğrafın bu tamamlanmış halini metinlerine destek vermesi için kullanır. Daha da yalın haliyle, metnin bir aracı olarak fotoğrafların, verdiği duyguyu açıklamaya bir araç olduğundan bahseder (513).

"Amacım İstanbul'un bütün 'güzel' fotoğraflarını toplamak değildi. Kitapta anlattığım konuları, duyguları gösteren, ortaya çıkaran, büyüten siyah beyaz fotoğraflar topluyordum. Bu eski fotoğraflar hem geçmişte doğru bir şekilde ve zenginliğiyle hatırlamama yol açıyor, hem de bende düzyazı ve romanlarla onlar hakkında yazma dürtüsü uyandırıyor" (Pamuk, 2016, s. 513).

Çünkü Barthes'ın da söylediği gibi görüntüde yer alan nesne tamamıyla kendini teslim etmektedir. Bakan gözün şüpheye düştüğü herhangi bir durum yoktur. Ancak nesneyi tartışmalı hale getiren daha önce de söylendiği gibi metindir. Barthes fotoğrafı "bana nesneyi belirsiz ve tartışma götürür biçimde vererek, gördüğümü sandığım şey hakkında

beni kuşku duymaya kıskırtan metin ya da öteki algılamaların tam tersi” olarak tarif eder (127). Fotoğraf kesinlik arz ederken, metin müphemlik arz eder. Tabii ki metnin belirsizliği sanatsal üretimin tam da aradığı şeydir. Belirsizlikler eserle karşılaşan kişiyi de yaratıcılığın bir parçası yapar. Barthes’ın yaklaşımı üzerinden değerlendirirsek, metnin belirsizliği, fotoğrafın kesinliği ile diyalektik bir süreç içerisine girerek sanatsal üretimin farklı boyutlara taşınmasını olanaklı hale getirir.

Pamuk (2016) kitabında en önemli amaçlarından birinin, eski fotoğraflara bakma isteği ve bu isteğin aslında bazı duyguları yeniden yaşamak, o zamanlarda yaşıyormuş gibi hissetmek olduğunu söylemektedir (s. 515). Hatırlama ihtiyacı kitabı fotoğraflarla şekillendirmekteki en önemli hedeflerden biri gibi görünmektedir. Bu nedenlerle kitap Orhan Pamuk’un, fotoğraftaki haliyle, küçük Orhan’ın bir portre fotoğrafı ile metinle buluşur. Kitabın ilk bölümü, çocukluğun yani geçmişin gizemli duygularını anlatmaya çalışırken, metnin açıkta bıraktığı noktaları fotoğrafın en yalın ve en net hali kapatır. Fotoğrafta Orhan Pamuk’un üç ila beş yaşları arasındadır ve kameraya endişe ile bakmaktadır. Aynı şekilde metinde ilk çocukluk yıllarında aile içinde yaşanan bir sorun sonrasında teyzesinin evine gönderildiği ve kendi evine geri dönme isteğinden bahseder. Fotoğraf metni okuyan kişinin gözlerinin içine bakarak, “yazarın anlattığı, kaygılı çocuk benim” demektedir. Pamuk kitabına, fotoğrafın metne ne kadar çok anlam kazandırdığını gösteren bir giriş yapmış olur. Fotoğrafın içinde kendiliğinden var olan gerçeklik, metnin ne anlattığına önemli ölçüde katkıda bulunmuştur.

İkinci bölümün başında da benzer bir ihtiyaçla, Pamuk’un büyüdüğü evin görüntüsü ile başlar. Metnin başladığı sayfanın sonuna konulmuş olan fotoğraf, metinde anlatıldığı gibi, 1950’li yılları takip eden süreçte, batılılaşmanın getirdiği mekân tasarımı anlatır niteliktedir. Pamuk ikinci bölümde büyüdüğü evi “oturma odalarının ev sakinlerinin vakitlerini huzurla geçirebilecekleri rahat mekânlar olarak değil, ne zaman geleceği hiç bilinmeyen kimi hayali ziyaretçiler için kurulmuş birer küçük müze gibi düzenlenmesinin arkasında elbette Batılılaşma merakı vardı” diye tarif etmektedir. Bu anlatıma yine bu bölümün başında bulunan bir fotoğraf eşlik eder. Fotoğrafta aile evinin dönemin ileri gelenlerinin evlerinde bulunan eşyalar ile döşendiği ve kendisinin de bahsettiği gibi dokunulmazlık hissi verdiği görülmektedir. Ev içerisine dizilmiş olan nesnelere, yaşanmışlığı anlatmaktan çok, dönemin “sergileme” merakına hizmet etmekte olduğu net bir şekilde anlaşılmaktadır. Diğer taraftan yazarın çocukluğunu çoğunlukla bir “sıkıntı” duygusu ile birlikte anmasına neden olan o zamanı durmuş gibi hissetme hali, bahsi geçen bu fotoğrafla uygun bir şekilde örtüşmektedir. Barthes’ın da (1992) söylediği gibi “fotoğraf’ta Zaman’ın hareketsizleştirilmesi aşırı ve korkunç bir boyut kazanır: Zaman oburca yutulmuştur (109).” Fotoğraf hem anı dondurarak zamanı durdurur hem de bahsi geçen fotoğrafta olduğu gibi mekânın neredeyse zaman durmuş gibi görüldüğünden bahseder. Evin içinin adeta bir müze gibi nesnelere sergilendiği bir sergi alanına dönüştürülmüş olması, annenin yüzünde donmuş olan gülücük, babanın sanki sonsuza değin gazete okuyormuş hissi veren pozu ve bebeğin camdan dışarıya bakan görüntüsü adeta zamanın bir yerinde sabitlenip kalmış olmayı hissettirir.

Aynı bölümdeki diğer bir fotoğraf Pamuk'un babasını anlatan fotoğraftır. Pamuk babasını "bazen geçişi bir öfkeye kapılmasının dışında babam hayatından, kendinden, yakışıklılığında, zekâsından ve talihinden çok memnundu" diye anlatırken, bu anlatıma sayfa 54'de, babasının uçaktan indiğini gösteren bir fotoğraf eşlik eder. Baba bu fotoğrafta aynı Pamuk'un metin içinde bahsettiği gibi oldukça kendinden emin bir görünüm çizmektedir. Gözünde onu olduğundan daha mağrur gösteren koyu renk güneş gözlükleri, şık görünmesini sağlayan takım elbisesi ve elindeki çanta ile Pamuk'un tam da tarif ettiği şekliyle kendinden oldukça memnun birinin portresini çizer. Uçaktan iniyor olması o yıllar için varlıklı olma halini anlatan başka bir ayrıntıdır. Böylece fotoğraf yine metne tam yerinde hizmet etmiştir.

Sayfa 61'de Pamuk'un babası ile kurduğu daha yakın iletişimin fotoğrafı yine metnin verdiği anlatıya yakın bir açıklama getirir. Pamuk, çocukluğunun karmaşık hislerinden bahseder. Birilerini öldürdüğünden, farklı hayallere daldığından bahsederken, çevresindeki herkesin onun kurduğu bu ikinci dünyadan habersiz olduklarını söylemektedir. Bir tek babam der "sır olarak sakladığım, sakladıkça da zararsızlığına inandığım bu ikinci dünyanın varlığından bir tek babam haberdarmış gibi gözükürdü". Metnin hemen altındaki fotoğraf küçük Orhan'ın elinden tutan babasının oğluya kurduğu bu içtenlikli iletişimi gösterir netliktedir. Babanın gözleri onu anladığını gösterir şekilde direk oğlunun gözlerindedir. Pamuk'un babası ile kurduğu yakın iletişimi gösterir fotoğraflardan biridir. Yazarın "babam bu ikinci dünyada yaşıyor olabilir miydi?" diye sorduğu soru aslında kendisinin yaşadığı ve bu yaşadığı diğer dünyadan sadece babasının haberdar olma ihtimaline sahip olduğunu göstermektedir.

Kitabın genel anlatı noktalarından biri, İstanbul'un Osmanlı'dan bu yana değişen ve kendini yenilemek yerine aslında yenilen halidir. Yazar bunun hüznünü çoğu zaman altını çizerek anlatır. Dördüncü bölüm olan "Yıkılan Paşa Konaklarının Hüznü: Sokakların Keşfi" bölümü de anlatıya bu şekli veren kısımlardan biridir. Yazar, okullarının bile henüz kendisi orada okurken yanıp kül olduğundan bahseder. Bölüm genel olarak İstanbul'un konaklarının nasıl şehrin ortasında yükselen apartmanlara dönüştüğünü, zamanla birlikte şehrin bu yolla ele geçirildiğinden bahsetmektedir. Bu bağlama oturan sekiz tane fotoğraf bölümün içine yerleştirilmiştir. Bu fotoğraflar, yangında yanıp kül olan konakları, onları söndürmeye çalışan itfaiyecilerle birlikte yangınları, kendilerini ve yıkıntı haline gelmiş, terkedilmiş, boşaltılmış konakları göstermektedir. Yazarın İstanbul'un hüznü olarak anlattığı değişim hali hemen hepsi geniş plandan alınan fotoğraflar ile hissedilmektedir. Bölüm içi fotoğraflarından yangınları konu alan dördüncü fotoğraf, objektife bakan bir çift itfaiyeci gözü nedeniyle diğerlerinden farklılaşır. Bu bir çift göz sanki yazarın hüznüne, içinde bulunduğu zamandan şahitlik etmektedir. Berger'in (2007) ifadesiyle sanki fotoğraf "çekilen olayın bir zamanlar içinde var olduğu zaman akışını yakalar. Bütün fotoğraflar geçmişe aittir, ancak onlarda geçmişten bir an öyle yakalanmıştır ki, bu an yaşanmış geçmişin tersine hiçbir zaman bugüne ulaşamaz (s. 83)." Diğer fotoğraflarda ise İstanbul'un çeşitli semtlerindeki yangın sahneleri görülür. Fotoğrafın içinden o anın detaylarına ve telaşına şahit olunur. Detayları ile apaçık ortada

duran fotoğraflar Pamuk'un ifadesine eşlik eder. Cumhuriyet ile birlikte tasfiye edilen Osmanlı paşaları ve değişik konumdaki memurların boşalttığı saray yavrusu konakların bakımsızlıktan ya da yanıp yıkılarak değişime maruz kaldığı bir dönemin izleri bu fotoğraflarda aranır. Özellikle 64. sayfada bulunan fotoğraf, önde boşaltılmış bir konağın arka cephesinde yükselen, yeni olduğu camlarından henüz silinmemiş, inşaata ait yazıların olduğu yüksek apartmanın varlığı ile manidar bir aykırılık yaratır. Bölümde anlatılan öncesi ve sonrasıyla, Osmanlı-Cumhuriyet döneminin, batılılaşma gayretinin temsili gibidir. Pamuk'un (2016) "bu ölen kültürün, batan imparatorluğun hüznü her yerdedi. Batılılaşma çabası, modernleşme isteğinden çok, yıkılan imparatorluktan kalan keder verici, acıklı hatırlarla yüklü eşyalardan kurtulma telaşı gibi gelmiştir bana..." diye anlattığı değişimin kederli görünümü sanki bu fotoğrafla cisimleşmiştir (68).

Şehrin siyah-beyaz zıtlığının anlatıldığı 5. bölüm, aynı zamanda Pamuk'un mevsim olarak kışa ve kara yaptığı güzelleme olarak görülebilir. Bu bölümde şehrin yoksulluğunun, kırık-dökük halinin, kırgınlıklarının ve kimi zaman mutluluğunun, zıtlık belirten bir kullanımla siyah ve beyaz ile eşleştirmektedir. Karın yağdığı günleri, şehrin içine girdiği bir birlik duygusu ile anlatmaktadır. Hem şehri hem de kendi çocukluğuna ait günleri yine fotoğraflarla simgeler. Özellikle sayfa 88'de bulunan kendi fotoğrafı, çocukluğuna dair mutlu anlardan birini göstermektedir. Kar yağarken dışarıda mutlulukla, gülümseyerek poz veren çocuk Orhan, kitabın genelinde çizdiği en olumlu atmosferi de yine bu bölümde, İstanbul'un karlı günlerini anlatırken vermiştir. Kendi çocukluğuna dair en mutlu fotoğraflardan biridir. Böylece geçirmek istediği duyguyu, objektife bu sefer gülerken bakan bir çocuğun imgesi ile anlatmış olur. Ancak fotoğrafa bakan kişi gülen çocuğun imajından bir adım öteye giderek çocuğun içinde bulunduğu mekânı anlamaya çalışır. Burada arka fona, yazarın kitap boyunca anlattığı ve çocukluğunu içinde geçirdiği atmosfer dâhil olur. Bu nedenle fotoğrafın odak noktasındaki gülen çocuk imajından uzaklaşarak; arkada, alan derinliği içerisinde yaratılan bu atmosfere ait ipuçları aranır.

Resimli İstanbul kitabı fotoğrafların adeta sinematografik bir düzen ve ilişki içerisinde geçiş yaptığı bir filmi andırmaktadır. Pamuk'un özellikle Boğaz'ı anlattığı 6. Bölüm, bu sinematografik anlatıya oldukça uygun düşmektedir. Çocukluğunda annesi ile sandalla yaptığı boğaz gezilerini anlatırken detaylı betimlemelere girer. Boğaz'ı şehrin içinde akan bir su olarak tüm diğer dünya şehirlerindeki farklı konuma yerleştirir ve akıntıyı arkaya alıp sürüklenmeye başlanıldığında, balkonlardan çay içerek seyre dalan teyzeleri, elinde okul çantası eve dönen çocukları, rıhtımda bekleyen balıkçı kedilerini, minareleri, köprüleri ve en önemlisi de karadan bakıldığında fark edilmeyen ancak denizden görülebilen yalıları tarif eder. Bu uzunca metine neredeyse aynı sırayla Boğaz'a ait fotoğraflar eşlik eder. Bu bölüme eşlik eden otuz üç adet fotoğraf arasında, en etkileyici hissi yaratan özellikle yalı fotoğrafları olur. Sadece denizden görülen bir takım yalı görüntüleri bakana gizli bir ana şahit oluyormuş hissi vermektedir. Pamuk'un da ifade ettiği gibi Boğaz'da denizden yapılan bu geziler hem İstanbul'u sokak sokak görme hissi verir hem de uzaktan bakma, dışarıdan şahit olma hissini doğurur. Fotoğrafların tamamı bu şahit olma ve izleme duygusunu metine eşlik edecek şekilde yaratmaktadır.

Denizden çekilen kimi yalı fotoğraflarında kapıdan bakan birini görmek mümkündür. Bu durum okuyanı metin içerisinde delip geçen “şey”i Barthes’ın bahsettiği haliyle fotoğrafta kendini *punctum* olarak konumlandırır. Hiç beklenilmeyen bir anda fotoğrafın bir köşesinden bakanı delip-geçen bir imaj olarak belirir. Böylece metnin vaat ettiği ile fotoğrafın gösterdiği şey birbirini üzerine oturmuş olur. Bu birazda sahnelenmemiş olan, kendiliğinden orada bulunma halini simgeler. Kracauer, sahnelenmemiş olan gerçekliğin ele alındığı fotoğraflardan bahsederken, rastlantısal olayların, enstantane fotoğrafın ana malzemesi olduğundan bahseder. Albert Londe’dan alıntıyla enstantane fotoğrafı açıklar; “beklenmedik bir biçimde kendisini görüşümüze sunma ihtimali olan ve bizi herhangi bir bakımdan ilgilendiren her şeyi tesadüfen yakalamak istiyoruz (Aktaran: Kracauer, 2015, s. 96).” Tesadüfen yakalanan bu anlar ile şahit olma ya da “dikizleme” duygusu daha da belirginleşir. Fotoğraftan yakalanmaya çalışılan zamanın izleri, metin içerisinde de yazarın aktardığı hayat üzerinden anlaşılmaya çalışılır.

Metnin fotoğraf ile kurduğu en yoğun bağlardan biri 10. bölümdedir. Yazarın köken anlamı ile birlikte ele aldığı hüznün, İstanbul’un hüznü ile birleşmektedir. Pamuk (2016) melankolik bir yön bulduğu hüznü İstanbul’a dair beslenen nostalji duygusu ile açıklamaktadır. Bu hüznü, İstanbul’un taşıdığı kültürel miras ile ilişkilendirir ve Osmanlı’dan “kalanların” şehrin içerisinde insanlarla birlikte yaşadığından bahseder; “yıkılmış büyük imparatorluklardan geriye kalan büyük Batı şehirlerinde olduğu gibi tarihi anıtlar bir müzedeki gibi korunup, gururla övülen ve sergilenen şeyler değildir İstanbul’da. Onlar arasında yalnızca yaşanır (s. 194).” Kalıntıların bugüne taşındığı geçmiş henüz çok yeni olduğu için yarattığı hüznünde çok belirgindir. Bu hüznü ve şehrin yoksullaşmasını fotoğraflar üzerinden okumak oldukça mümkündür. Bölümün başından itibaren kullanılan fotoğrafların hemen tamamı yine sinematografik bir düzen içerisinde bu hüznü ifade etmek adına arka arkaya yerleştirilmiştir. Metin okunduktan sonra aynı sırayla fotoğraflara bakıldığında yazarın yaratmak istediği, bırakılmışlık, yoksulluk, hüznün duygusu belirginleştirilmiş olur. Ahşap evlerin eskimiş yüzleri, eşiği ile süt satan bir sütçünün yükünün fazlalığı, deniz kenarındaki bir mangalın üzerinde pişen balıkların dumanının üzerinden, belki evine, belki işine gitmek için sandala atlayan insanların görüntüsü, kıyıya yanaşmış bir yük gemisinden yük taşıyan hamalların kameraya yansıyan yorgun bakışları, İstanbul’un çamurunu süpürmeye çalışan temizlik görevlilerinin silüetleri, vapura binmek için - bazen yerlere oturarak - uzunca kuyrukların beklenmesi, belinden aşağısı olmayan seyyar satıcının şaşırtan temiz giyimi, yorgunca kolunun altına aldıkları erzaklar ile evlerine dönen babalar geçmişin zenginliğinin üzerine, yaşanan günün yoksulluğunu yerleştirir. Böylece geçmişin kaybolan zenginliği ile günün yoksulluğu iç içe geçmiş olur. Ama en çok da Osmanlı’dan kalma belki bir hamam ile ahşap bir evin arasına gerilmiş beyaz çamaşırlarla, eski kâgir bir evin üstüne yerleştiği, ne zamandan kaldığı bilinemeyecek olan sütunların ve eğrilmiş bir mezarlık görüntüsünün yarattığı duygu, geçmiş ile şimdinin birleşme noktasını, belki de metnin ötesine geçerek anlatmaktadır. Doğu ile Batı’nın, geçmiş ile şimdinin, eski ile yeninin sürekli birbiriyle çarpıştığı İstanbul metinlerine, aynı şekilde bütün bu ikilemleri açıklayan fotoğraflar eşlik eder.

Metnin birçok noktasında mekân ile ilişki oldukça yoğundur. Pamuk İstanbul'u yazarken, mekânsal bağlamda dört yazar üzerinden ele aldığını söylemektedir. Böylece bir sarmal içinde metin ile mekân ve fotoğraf iç içe geçmiş olur. Pamuk, İstanbul'un mekânsal algısını başka yazarlar üzerinden anlamaya çalışırken kendi İstanbul'unu da fotoğraf üzerinden ele alır.

Kitabın bazı bölümlerinde yazarın biyografik anlatımına, o bölümün içerisinde hikâye edilen kişilerin fotoğrafları eşlik etmektedir. 12. bölüm olan "Babaannem" bölümü ile 13. bölüm bu "oto-biyografik fotoğraf"ların ağırlıklı olarak yer aldığı bölümlerdir. 12. bölümde yazar detaylı olarak babaannesi ve onun yaşam şekli üzerine bir anlatıma girişir. Aynı metin babaannenin farklı mekân ve pozlara sahip fotoğraflar ile eşleşmektedir. Pamuk, babaannesini sokakta neşe ile dolaştığını hayal edemediğini söylerken fotoğraflar bu açıklamaya zıt bir duruşla babaanneyi dışarıda, neşeye olmasa bile bir hareket halinde göstermektedir. 13. bölüm ise küçük Orhan'ın okul anılarına gitmektedir. Öğretmeni ile yaşadığı sevgi-otorite ilişkisini, öğrenciliğinin ilk yıllarını anlatmaktadır. Bu bölümde de kitabın genelinde olduğu üzere metnin duygusuna uyacak duygudaki fotoğraflarla eşleşme yapılmıştır. Örneğin okulun daha hevesli olduğu ilk günleri gülen ve neşeli bir Orhan fotoğrafı ile açıklanırken, hevesinin nispeten azaldığı ve çevresini gözlemlemeye odaklandığı günler kameraya düşünceli bakan bir Orhan fotoğrafı ile yansır. Aynı şekilde arkadaşlarını tarif ettiği kısmı, sınıfın topluca çekilmiş bir fotoğrafı ile birlikte yer almaktadır. Bu üslup hikâyenin oto-biyografik unsurlarını arttırdığı noktalarda bu anlatıma portre fotoğrafların eşlik etmesi ile daha da anlam kazanmaktadır. Böylece portre fotoğraf ile otobiyografik anlatımın birleştiği bir biçim ortaya çıkmaktadır.

Pamuk'un hemen her bölümde tekrarladığı bu sinematografik anlatıma 14. bölümde okuma yazma öğrendiğinde şehrin çeşitli yerlerine yazılmış, "çimenlere basmayınız" gibi uyarı yazılarını okuduğunu ve bunlardan birinin de tramvayların arkasında yazan "asılmak memnu ve tehlikelidir" yazısını eşleştirdiği 227. sayfadaki fotoğrafta; batılılaşmaya değindiği 15. bölümde, bu konuyu ifade edecek sazlı-sözlü, erkekli-kadınli bir sahne temsilini anlatan fotoğraf ve Osmanlı dönemindeki bazı köşe yazarlarının şehir üzerine yazdıkları yazıları anlatan fotoğrafların ardı ardına kullanılması gibi gibi örnekler vermek mümkündür. Bu bakımlardan incelendiğinde fotoğraflar özellikle bir sinematografik his uyandırmaktadır.

Kracauer'in de söylediği gibi fotoğrafın imgesel anlamını koruması, belleğin o imgeyi taşıdığı süre ile doğru orantılıdır. Özellikle toplumsal olaylar belleğin gündemini uzunca süre aktif tutar. Pamuk'un 19. bölümde anlattığı şekliyle 6-7 Eylül olayları özellikle fotoğrafik imgelerin canlılığı nedeniyle belleklerdeki yerini uzunca süre korumuştur. 6 Eylül 1955 tarihinde Atatürk'ün Yunanistan'da ki evinin bombalandığının haberi, Beyoğlu'na ulaştığında gayrimüslimleri hedef alan bir talan hareketi ile son bulur. Beyoğlu ve civar ilçelerdeki bu hezeyan hali, başta Rumlar olmak üzere birçok gayrimüslim ailenin göçüne neden olur (Akşin, 1997, s. 184). 1955 yılında gerçekleşen bu olay, yaşanan dönemin tanıklıklarından öteye fotoğraflarla zaman içerisinde taşınmaya devam etmiştir. Bu bağlamda Pamuk'un kitabı içerisinde de yer alan, 6-7 Eylül dönemine

ait fotoğrafların popülerliği, belleğin canlı kalmasına ve yine Pamuk'un (2016) "bütün bunlar yıllarca evin içinde uzun uzun anlatıldığı için kafamda kendim görmüşüm gibi bütün ayrıntıları ile canlıdır" demesi gibi kuşaklar arası aktarımına neden olur (283). 6-7 Eylül dönemini anlatan bu fotoğraflar hem kitabın metni ile yakın ilişki kurar hem de fotoğraflık olarak simgesel anlamlar kazanırlar. Böylece sözel olarak dolaşımda olan yakın tarih unsurları görsel olarak da fotoğraflık hafıza yoluyla dolaşır. Bellek imgeyi bu yolla sürekli saklı tutar.

Pamuk'un "Zenginler" olarak tarif ettiği bölüm, bir zamanlar içinde buldukları ancak artık kaybedilen servet ile dışında kalmaya başladıkları bir zümrenin anatomisini çizmektedir. O yılların burjuvazisinin hatlarını çizen Pamuk aynı zamanda bu zümreye bir eleştiri de getirmektedir. Özellikle yapmacıklık ruh halleri içerisinde anlattığı bu zengin zümrenin insanları aynı donuklukla fotoğraflarda temsil edilir. Bu bölümdeki fotoğrafların çoğu, zenginliği her hallerinden, özellikle de giyimlerinden belli olan belli bir sınıfı temsil eden insanların aynı donuklukta ifadeleri ile anlam kazanmaktadır.

22. bölümde ise yazar Boğaz'ı ve Boğaz'da yaşanan deniz kazalarını anlatırken aynı temsiliyet duygusu ile konuyu en iyi şekilde özetleyecek fotoğraflar seçer. Metnin mi fotoğrafın içinden çıktığı yoksa metne eşlik edecek en iyi fotoğrafların mı seçildiğini anlamak bile zorlaşır. Fotoğraflar kitabın tamamında olduğu gibi metni resmedecek şekilde konumlandırılırlar. Yazar görsel ile metni yan yana ilişitirir ve hatta sayfa 319'da bir gazete sayfası bile kullanır. Metin ile fotoğraf, fotoğraf ile bu sefer gazetede ki metin iç içe geçer. Pamuk, Boğaz'da ki meydana gelen bir deniz kazasını anlattuktan sonra o deniz kazasına ait farklı gazetelerdeki birden fazla haber sayfasını da sayfanın sonuna ilişitirir. Kracauer'in "buluntu öykü" kavramına yaklaşan bir üslup ile Pamuk, gerçeğin içerisinden metinsel bir anlatı, metinsel bir anlatıdan da yine gerçeğe varacak şekilde bir üretim yapmış olur.

Baudrillard (2008) aranan şeyin "olayın merkezi", "kavganın merkezi, yaşanmış olanın başdöndürücülüğü olduğunu söylemektedir. Çünkü görülen ya da televizyonda yayınlanmak üzere banda kaydedilen ya da fotoğrafta görülen şey aslında "benim orada olmadığını" (27). Bakan göz izleyen konumundadır ve orada, o tehlikenin içerisinde değildir. Bunun verdiği rahatlık ile ve bundan haz duyarak izler. Pamuk da bu noktada özellikle Boğaz'daki yangınları izleyenlerin, aynı haz duygusuna sahip olduklarından bahsetmektedir. Bu durumda okuyucu da bu izleyen kesimin bir parçası olur ve o da felaketi bu sefer fotoğraflardan izlemeye başlar. Bu aynı zamanda tanıdık izlerin fotoğrafların üzerinden izlenebileceği bir tatmine de götürür. Pamuk bu fotoğraflara bakmayı çekici kılanın, örneğin Boğaz'daki bir yalının içine girmiş olan bir geminin yarattığı felaketten arda kalanların büyüü olduğunu söylemektedir. "...Geminin aralarına ölüm saçarak girdiği eşyaların, bizim evdekilere benzeyen, tanıdık koltuklar, büfeler, sehpa, paravanlar, sandalyeler, masalar ve divanlar olmasıydı" derken kast ettiği böyle bir izleme durumudur (328). Dışarıya kapalı olan bir dünyanın aniden ve şiddetli bir şekilde dışarıya açılması ile onu izleyen gözlerin kendi dünyalarına ait ipuçlarını o fotoğraflarda bulmaları hiç kuşkusuz o fotoğrafların büyüünü arttırmaktadır. Böylece felaket anına ait bir fotoğraf farklı merak ve hazları tatmin edecek şekilde izlenebilir.

Barthes'ın *punctum* kavramına karşılık gelecek birçok fotoğraf metnin içinde kolaylıkla bulunabilir. Ancak 344-345 ve devamındaki fotoğraflar Barthes'ın nesnelere oluşan koleksiyon ya da fotoğrafın herhangi bir noktasında görünen önemsiz ama kişiye bağlı olarak anlamı değişebilecek bir nesneye yaptığı atıf ile önem kazanır. Eski İstanbul sokaklarını, ahşap evlerini ve sokakta rastgele gelip geçen kimi zaman ise objektife dikkatle bakan insanların fotoğraflandığı bu çalışmalar ele verdikleri detaylar ile de farklı duygular yaratır. Kişiden kişiye farklılaşmakla birlikte bakan kişiyi kendine çeken nesnelere izini bu fotoğrafla üzerinden takip etmekte farklı bir tatmin duygusu yaratır. Kimi zaman evin camından eğrilerle çıkmış olan bir soba bacası kimi zaman bakkalın camına asılmış olan sarımsak demeti kimi zaman cumbadan sarkan beyaz çamaşırlar kimi zamansa fotoğrafın bir köşesinde arkadaşının koluna yapışan kadının endişeli surat ifadesi fotoğrafın içerisinde bakanı yakalayacak delikler açar. İzlemenin, takip etmenin, zaman içerisinde yolculuk yapmanın bir aracı olarak fotoğraf bakan kişiyi kendine çeker. Böylece zamanın içerisinde asılı kalmış ve asla tekrarı olmayacak bir an, asılı kaldığı noktada sonsuza ilerler. Kracauer, insanın fotoğrafta, gerçekliğin kendisinde hemen görülmeyen ama baktıkça ortaya çıkan bir sürü detayla karşı karşıya kaldığını söylemektedir; “insanların büyütülmüş bir fotoğrafı, orijinal baskıda, hatta gerçekliğin kendisinde hemen göze çarpmayan şeylerin teker teker ortaya çıkışını incelemekten ne kadar hoşlandığını düşünün mesela. Fotoğrafa gösterilen tipik tepkilerden biri de budur. Genelde fotoğraflara yeni ve beklenmedik bir şey bulma umuduyla bakarız” (99). Bu yaklaşım Barthes'ın *punctum* kavramına yakın bir bakış açısıdır ve büyük ölçüde fotoğrafa bakma motivasyonunu arttırır. Pamuk'un metin içerisinde kullandığı birçok fotoğraf, bu bulma-görme isteğini arttıran fotoğraflardır. Arka fonda olanı, detayda kalanı anlamak, görmek için fotoğraflara istekle bakılır.

Yazarın özellikle yoksulluğu anlattığı bölümlerdeki fotoğrafların geçmişle-şimdiye içe içe sokma hali oldukça net bir biçimde görülmektedir. Bu fotoğraflarda arka fonda İstanbul'un eski ama ihtişamlı zamanları ve binaları yükselirken ön planda bu zenginlikten geriye kalan yoksulluğun görünümünü bulmak mümkündür. Pamuk'un batılılaşma çabası içerisinde yoksullaşan İstanbul tarifi, ikili anlatıma sahip bu fotoğraflar (368, 370, 371, 372, 373, 377, 378, 379, 380) ile birebir örtüşmektedir.

Pamuk aynı zamanda ima ettiklerinin yanı sıra, birebir metinde anlattığı hikâyenin kahramanı olan nesnelere de fotoğraf olarak kullanmıştır. Sayfa 57'deki bebek oyun parkı, kendi ifadesiyle “kapatıldığı tahta kafes”, sayfa 90'da Tuna'dan Karadeniz'e oradan da Boğaz'a akan buz kütlelerinin yarattığı şaşkınlığı anlatırken kullandığı fotoğraf, sayfa 167'de küçük Orhan'ın annesinin birden çok aynalı tuvalet masasında yaptığı oyunu anlattığı bölüme bağlı olarak aynanın fotoğraflar içinde yer alması, sayfa 366'da sokak köpeklerini anlatırken yer verdiği fotoğraflarda direkt bir anlatım söz konusudur. Bu direkt kullanım, metni çoğu zaman gereğinden fazla hatta hayal gücüne yer bırakmayacak şekilde görünür hale getirmektedir. Bahsedilen anı anlatan fotoğrafın kendisinin bulunması, hayal gücünü hareket geçirmek konusunda en etkili sanatsal üretimlerden biri olan edebiyatı belli noktalarda fazlaca çerçevelemektedir. Hatta çoğu durumda etkisini azalttığı, etkileyici bir sahnenin anlatımını kısırlaştırdığı bile söylenebilir.

Kitabın fotoğrafla kurduğu ilişki genelde iki hatta ilerlemektedir. Birincisi Pamuk'un hikâyesine eşlik eden oto-biyografik, aile ya da portre fotoğraflardır. Bu fotoğraflar anlatılan hikâyenin belirli bir zamandaki karşılığıdır ve metinle birlikte ilerler. İkinci tür fotoğraflar ise metni tamamlayan, anlatıma farklı zaman dilimlerinden örnekler verecek eşlik eden fotoğraflardır. Bunlar konuyu örneklendirmekle birlikte, oto-biyografik fotoğraflara kıyasla hikâyenin gerçek kahramanları değil onu temsil eden örneklerdir. Bu bakımlardan kitabın ana hikâyesi de bu temsiliyeti tamamlayacak şekilde Pamuk'un aile yaşantısını anlattığı birinci hat ile şehrin yaşantısını anlattığı ikincil bir hat üzerinde ilerler. Bu bakımlardan kitap hikâyenin karşılığı olan gerçek fotoğraflar ile hikâyeyi temsil eden ve ona destek olan fotoğraflardan oluşur. Çoğu fotoğraf bir yönetmenin sahne seçmesi gibi metni yeterince ifade edecek şekilde seçilmiş görünmektedir. Örneğin Pamuk'un abisi ile ilişkisini anlattığı bölümün sonu, bazen abisinden bilerek isteyerek şiddet görmeye ittiği ve bunun onu özgürleştirdiği, yeterince kötü, yetersi, beceriksiz hissettirdiği ile biter. Kötü olmak Pamuk'a bir özgürlük, davranış ve seçimlerde kural-sızlık tanımlanmaktadır. Bu duyguyu anlatacak fotoğraf (434) bölümün son fotoğrafı olarak konumlandırılır. Fotoğrafta abisi ile Pamuk yan yanadır ve Pamuk'un yüzünde sonsuz bir gülümseme, rahatlık varken abi daha düşünceli ve ağır bir görünüm çizer. Bu fotoğraf tercihi metni neredeyse görsel bir imgeye dönüştürmüştür. Benzer bir temsil annesini ve annesi ile olan ilişkisini anlattığı bölümde de vardır. Sayfa 500'deki fotoğraf annesinin tüm kırgınlığı, yalnızlığı ve beklentisini, yüzünden okumayı mümkün kılan bir fotoğrafla temsil edilir.

“Fotoğraflar geçmişin yadigârları olup bitenlerin izleridir. Yaşayanlar o geçmişi benimserlerse, geçmiş insanların kendi tarihlerini yaratma sürecinin bütünleyici bir parçası olurlarsa, o zaman bütün fotoğraflar yeniden canlı bir bağlama kavuşacaktır; hapsolmuş anlar olmaktan çıkıp zaman içinde var olmaya devam edeceklerdir” (Berger, 2007, s. 76). Orhan Pamuk'un yapmaya niyetlendiği de belki bu bağlamda okunabilir. Metin ile fotoğrafın bir araya geldiği noktada ortaya çıkan anlam, geçmişin izlerinin bugüne taşınması olarak anlaşılabilir. Metnin fotoğrafa verdiği desteğin aynısı bu kez fotoğraftan metne doğru belirir. Sıkı bir alışveriş ile geçmişin izleri bugün içerisinde bir anlam bir önem kazanır. Böylece zaman içerisinde aranan anlam, bulunmuş olarak ortaya çıkar.

Sonuç

Fotoğraf ile edebi metnin yan yana gelmesi, fotoğrafın kesinlik arz etmesine karşın edebi metnin belirsizlikler içermesi nedeniyle oldukça ilginç bir karşılaşmadır. Metnin belirsizliğini fotoğraf tamamlamaya çalışırken, fotoğraftaki anlamın ortaya çıkmasına metin yardım etmektedir. Orhan Pamuk iki farklı sanatsal üretimin bu işbirliğinden faydalanarak hem hikâyenin duygusunu, metnin anlatısını desteklemek istemiş hem de fotoğraflardan beslenmeyi hedeflemiştir.

Kitap, Orhan Pamuk'un aile yaşantısını ve kendine ait özel olan dünyayı anlattığı bölümler ile İstanbul'u genel plandan ve sokak aralarına girerek detayıyla anlattığı bölümlerden oluşur. Ailenin çözülüşü ile İstanbul'un değişimi-dönüşümü paralel bir anlatı

olarak ilerler. Bu değişimi ise kimi zaman oto-biyografik bir anlayışla yer verdiği kimi zamansa sinematografik bir geçişle arka arkaya sıraladığı fotoğraflar ile temsil eder.

Pamuk, Doğu ile Batı'yı, eski ile yeniye, geçmiş ile şimdiki öncelikle metinlerde hemen yanında da fotoğraflar üzerinden sürekli karşı karşıya getirir. Tüm bu ikilemlerin fotoğrafik bir karşılığı bölümler içerisinde mümkündür. Aynı şekilde gerçek ile kurgu da sürekli bir gel-git halindedir. Çünkü Pamuk'un da (2016) ifade ettiği gibi "fotoğraflar ve resimler tek tek eşyaları, sokakları, kişileri gösterse bile, onların asıl görevi bir duyguyu, bir atmosferi vurgulamak, ortaya çıkarmaktır" (513). Böylece metne eşlik eden birçok fotoğrafın esasen metnin duygusunu arttırmak amacıyla kullanıldığı metinde anlatılanla her zaman zamansal ve mekânsal bir birlik içerisinde olmadığı söylenebilir.

Özellikle genel plandan alınmış olan fotoğrafların detaylı incelemeye tabi tutulduğunda bakan kişiyi çeşitli sürprizler sunma ihtimalinden bahsedilmektedir. Fotoğrafa bakmak kimi zamanda metni okurken olduğu gibi tanıdık an ve durumların, nesne ve imgelerin aranması anlamına gelebilmektedir. Bu nedenle fotoğrafa bakmanın önemli bir farkı da geçmişe ait imgelerin, nesnelere aranıp bulunabilmesidir. Metin ile fotoğrafın ilişki içerisine girdiği *Resimli İstanbul – Hatıralar ve Şehir* kitabı tüm yönleriyle geçmiş izlerini arayan, bulduğu noktada da onun temsili konusunda fotoğraf ve metinsel anlatıya eşit pay veren bir anlayışa sahiptir denebilir.

Notlar

- 1 Vertov'un *sine-göz* (kino-glaz) kavramı Kracauer'in fotoğrafı konumlandığı noktaya uygundur. Vertov *sine-göz* (kino-glaz) kavramında, sinema-göz olarak kullanılan alıcının (kameranın) meydana gelen olayları görmekte insan gözünde daha kusursuz bir yapıya sahip olduğunu ifade eder. İnsanın algısı bazı fiziksel veya ruhsal engellere takılabilir ancak alıcı yani kamera çok daha tarafsız ve daimi kaydetme niteliğine sahiptir.

Kaynaklar

- Akşın, S. (1997) *Türkiye tarihi 4: Çağdaş Türkiye 1908-1980*. 5. Basım. İstanbul: Cem.
- Barthes, R. (1992) *Camera Lucida: Fotoğraf üzerine düşünceler*. İstanbul: Altıkırkbeş.
- Baudrillard, J. (2008) *Tüketim toplumu*. İstanbul: Ayrıntı.
- Berger, J. (2007) *O ana adanmış*. İstanbul: Metis.
- Çalışlar, A. (1986) *Gerçekçilik estetiği*. İstanbul: De.
- Halbwachs, M. (2016) *Hafızanın toplumsal çerçeveleri*. Ankara: Heretik.
- Kracauer, S. (1997) *Theory of film*. Princeton, New Jersey: Princeton University.
- Kracauer, S. (2011) *Kitle süsü*. İstanbul: Metis.
- Sarlo, B. (2012) *Geçmiş zaman: Bellek kültürü ve özneye dönüş üzerine bir tartışma*. İstanbul: Metis.
- Pamuk, O. (2016) *Resimli İstanbul: Hatıralar ve şehir*. İstanbul: Yapı Kredi.