



İmgelerin Gücü, Anlamlandırılması, Olmak/Görünmek Kiplikleri ve Ziya Osman Saba'nın 'Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi'nde Hüzün

Signification of Images and Their Power: The Study of Modalities of 'To Be' And 'To Pretend' And an Overview of 'Grief' in the Context of Ziya Osman Saba's Story 'The Photography Workshop of The Blisded'

Prof. Dr. M. Hilmi UÇAN¹

Öz

İnsan düşünür, kendini yönetir, yönlendirir, eylemde bulunur, vazgeçer, kabul eder, reddeder, mecbur olur, sahip olur, ister, görünür, inanır, bağlanır, üstlenir, sorumluluk alır. Bu kipliklerin olumsuz şekilleri de yaşam içinde gözlenebilir. Göstergibilimin kurucu ismi A.J.Greimas anlatı çözümlemelerini bu kiplikler üzerinden yapar. Bu kipliklerden /Olmak/ ve /Görünmek/ kiplikleri insanı, insan için dünyanın anlamını açıklayan iki önemli kipliktir. R.Barthes da birçok eserinde fotoğrafik göstergelerdeki /Olmak/ ve /Görünmek/ kipliklerinden söz eder. Servet-i Fünun, Yedi Meşale, İçtihat, Varlık gibi birçok dergide şiirleri yayımlanan Ziya Osman Saba'nın gözden kaçırılan yanı öykücülüğüdür. *Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi*, onun öykülerinin toplandığı kitaptır. Saba'nın *Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi* adlı öyküsüne trajik bir anlam kazandıran da 'poz veren' anlatıcının ve 'poz' alan fotoğrafçının bakış açıları, sergiledikleri /İstemek/, /Olmak/ ve /Görünmek/ kiplikleridir. Bu yazıda, imgelerin, fotoğrafın anlamından/anlamlandırılmasından, gücünden söz edilecek ve *Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi* adlı öykü /İstemek/, /Olmak/ ve /Görünmek/ kiplikleri bağlamında okunacaktır.

Anahtar Kelimeler: Ziya Osman Saba, R.Barthes, imge, fotoğraf, kiplik

Makale Türü: Derleme

Abstract

Human beings have some behaviours such as thinking, self-managing, guiding, doing an action, giving up, accepting, rejecting, being obliged, possessing, showing up, believing, committing to someone or something, undertaking something, and having responsibilities. The negative versions of these modalities can be observed in the life itself. In this context, A. J. Greimas implements his narrative analyses through these modalities. Of these modalities, the modalities of "being" and "showing up" are two important modalities accounting for the meaning of the world for human beings. R. Barthes, in his works, also touches upon the modalities of "being" and "showing up" in photographic signs. Ziya Osman Saba published poems in many periodicals such as Servet-i Fünun, Yedi Meşale, İçtihat, and Varlık. However, the overlooked side of Ziya Osman was his storytelling skill. *Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi* (Photographer Studio of Happy People) is a book collecting his stories. What gives a tragic meaning to his story of *Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi* is the viewpoints of posing narrator and photographer taking poses, and the modalities of "wanting", "being" and "showing up" presented by them. This manuscript will discuss what is the meaning and the power of images and photographs and how they take these meanings. Therefore, *Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi* will be scrutinized in terms of the modalities of "wanting", "being" and "showing up".

Keywords: Ziya Osman Saba, R. Barthes, image, photograph, modality

Paper Type: Review

¹ Afyon Kocatepe Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, ucan@aku.edu.tr.

Atf için (to cite): Uçan, M. H. (2019). İmgelerin Gücü, Anlamlandırılması, Olmak/Görünmek Kiplikleri ve Ziya Osman Saba'nın 'Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi'nde Hüzün, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(3), 764-773.

Giriş

A.Julien Greimas, Sözlük'te 6 kiplikten söz eder: İstemek, Bilmek, Olmak, Zorunda Olmak, Gücü Yetmek, Yapmak. J. Fontanille ve C.Zilberberg bu kipliklere 2 kiplik daha eklerler: Üstlenmek, Katılmak. Bu durumda göstergebilimsel çözümler 8 ana kipliği dikkate alır diyebiliriz (Fontanille-Zilberberg, 1998: 190). Kiplik (modalité) kavramının anlam alanı içinde 'biçim', 'makam', 'tarz', 'çeşit', 'yöntem', 'şekil'... anlamları var. Kiplik, "varlığın ya da olayların varoluş biçimi, tarzı; bir şeyin nasıl var olduğu, nasıl olup bittiği, ya da nasıl düşünüldüğünün türlü biçimleri" (<http://www.tdk.gov.tr>) olarak tanımlanır. Gerçekten de insanın birçok edimi, eylemi bu sekiz kiplik (modalité) içinde gözlenebilir. Bir anlatı bu kiplikler içinde kurgulanabilir, kurulabilir, açıklanabilir.

Kiplikler bir belirsizlik, bir olasılık, bir zorunluluk, bir istek, bir gerçeklik belirtebilirler. Kiplikler okuyucuya bir 'durum'u, bir 'duygu'yu açıklayabilir; konuşan-öznenin tavrını açığa çıkarabilirler. En yaygın anlamıyla söylersek kiplik, konuşan-öznenin kendi ürettiği sözce içindeki niyeti ve tavrıdır. Kiplik, bir sözcedeki yüklemi değiştiren seçimdir. Üretilen sözcede bir yansızlık mı var, bir kesinlik mi var, bir zorunluluk mu var, bir olasılık mı var? Bir duygunun dışavurumu mu var? Bu dilsel tavırların her biri bir kipliktir. 'O yazıyor' sözcesi yalın, yansız bir dilsel tavrıdır, bir saptamadır; bu sözcenin içinde bir duygu değeri yoktur. Ama 'o yazı yazmayı seviyor' sözcesinde bir duygu değeri vardır; bir seçim, bir istek ortaya konmaktadır. 'Filistinli çocuklara yardım edebilirim' sözcesinde hem bir 'yapabilme gücü hem bir istek ve istemek kipliği vardır. 'Yoksullara, mazlum insanlara yardım etmeliyim' sözcesinde ise bir zorunluluk, bir mecbur olma kipliği vardır.

Doğal dilin dışında müzik, resim göstergebiliminde de imgelerin anlamlandırılmasında bir kiplik, başka bir deyişle, bir söyleyiş biçimi, bir tarz, bir deklanşöre basma şekli, zamanı ve bir niyet vardır. Konuşurken, yazarken, bir şarkıyı yorumlarken, fotoğraf çekerken sergilenen tutum, tarz bir kipliktir. Bir ürünü sanat ürünü hâline getiren de bu tür kipliklerdir; bu bakış açısı, görüş, hissediş şekli ve bu 'an'dır. "Bir müzik icracısı (ya da tonlayıcısı), bir müzik eserini yorumlarken veya icra ederken müziğe ve onun yapısına, müziği canlı kılan ve sözcüğün tam anlamıyla onu müzik hâline getiren bir şeyler ekler" (Greimas-Courtès, 1986: 140). Bir müzik eseri, icracısının tavırlarını, içtenliğini, duygu ve düşüncelerini izleyicisine yansıtır. Bu yorumlama, bu dokunuş, müzikbilimde önemli bir kipliktir. Aynı şekilde, bir sanat eserini değerli kılan, özgün bir esere dönüştüren de bu tutum, bu yorumlama ve anlamlandırmadır. Beden dili de bir kipliktir. Sanat dalları arasında fotoğraf sanatçısının da, kendine özgü bir bakış açısı, bir fotoğraf çekme biçimi, bir deklanşöre basma âni vardır. Her fotoğraf, bir göndergeden, dil dışı gerçek bir varlıktan hareketle kendine özgü bir anlam dünyası yaratır. Sözcelem durumu, başka bir deyişle, fotoğrafı çeken kişinin deklanşöre basma âni, fotoğrafa anlam veren önemli bir andır. Sanatın ve fotoğraf sanatçısının doğuş âni de bu andır. Fotoğrafa konu olan nesne, insan, olay ve olgu deklanşöre basan tarafından anlamlandırılır.

Fotoğraf ve İmgelerin Anlamı/Anlamlandırılması ve Gücü

Fotoğraf (photographie) sözcüğü, 'photo' ve 'graphie' sözcüklerinden oluşan Grek kökenli bir sözcüktür. Photo; 'ışık', 'aydınlık' anlamlarına gelir. 'Graphie' ise, 'boyamak', 'resim yapmak', 'yazmak' anlamlarına gelen bir son ektir. Bu durumda 'fotoğraf' sözcüğü, 'ışık ile elde edilen resim, imge' anlamında kullanılan bir sözcüktür. 'Photographie', 'fotoğraf', 'resim' demektir. 'Photographe'; fotoğrafçı demektir. Bu sözcüklerden oluşan, Fransızca bir fiil olan 'photographier' fiili de 'fotoğrafını çekmek' anlamına gelir.

'Fotoğraf çekmek', 'fotoğrafını çekmek' fiilinin, Türkçede kazandığı yananamlar da var: Bir şeyin fotoğrafını çekmek demek, 'ayrıntılara kadar tanımlamak, bir şeyi bütün ayrıntılarıyla belleğine yerleştirmek demektir. Bu durumda fotoğraf, 'elektromanyetik ışıklarla yapılan, ayrıntıyı gösteren, ayrıntıya, farklı olana dikkat çeken teknik bir kayıttır' diyebiliriz.

Çekilen bir fotoğraf aynı zamanda, anlam üreten, okuyucusundan anlamlandırılmasını bekleyen bir imgedir.

Fotoğraf bir ân'ın dondurulmasıdır. Fotoğraflarda toplam anlam belirsizleşir, ayrıntı öne çıkar. Bu nedenle fotoğrafta 'bütün'ün değil 'parça'nın anlamı öne çıkar. Fotoğrafik bir kayıta 'parça'lar, ayrıntılar, başkalarının göremedikleri gün yüzüne çıkarılır. Sezgiler, yapılan keşifler 'okuyan'a hissettirilir. "Fotoğraf, (...) salt olumsaldan başka bir şey olamayacağı için (her zaman temsil edilen bir şeydir) etnolojik bilginin asıl hammaddesini oluşturan 'ayrıntıları' ortaya çıkarıverir" (Barthes, 2000: 45).

Sanat, başkalarının görüp de tanımlayamadıklarını, dile getiremediklerini hissettirmenin adıdır. Sanatçı bir kimliğe sahip bir fotoğrafçı, çektiği fotoğraflarla bir dönemin kültürel ürünlerindeki ayrıntıyı olduğu gibi önümüze koyabilir. İstanbul'da yaşamaya çalışan bir hamaldaki ayrıntı, onun yüz çizgilerindeki anlam, Mimar Sinan'ın yapıtlarındaki incelik fotoğraflarda görülebilir, gözlenebilir, hissedilebilir. Bu ışıklı saptama, dondurulan an, eksiksiz bir parça-durum tespitidir. Fotoğrafik gösterge, gerçek bir göndergeden yola çıkar. Fotoğraf, kanıtlayıcı bir belgedir. "Her fotoğraf orada bulunmanın bir sertifikasıdır" (Barthes, 2000: 106). Fotoğraf bir manzarada, bir portrede, bir tabloda, aynadaki bir yüzde göremediğimiz bir ayrıntıyı, bir çizgiyi açığa çıkarır, seyircisine seslenir. "Fotoğraf 'Bak', 'Gör', 'İşte'nin karşılıklı söylenen şarkısıdır yalnızca. Yüz yüzeyken parmakla gösterir" (Barthes, 2000: 19).

Bir fotoğraf bizi kedere düşürebilir, öfkeliendirebilir, hüzünlendirebilir, geçmişini anımsatabilir, geleceğe özlemle baktırabilir. Fotoğraflarda geçmiş gözlenir, özlenir, duygusal bir boyutta anılar canlanır. Fotoğrafta insan farklı kiplikler içinde olabilir. Fotoğraf nostaljik bir malzeme, bir yadigâr, bir anımsatıcıdır. Bu imgesel anlatımda bir sonsuzluk arzusu da vardır. Fotoğraf geleceğe kalacak bir iz bırakmaktır; unutulmama çabası, hatırlanma isteğidir. "Fotoğraf özneyi nesne, hatta bir müze nesnesi haline dönüştürür" (Barthes, 2000: 27). R.Barthes fotoğrafı böyle nostaljik bir nesne olarak görür. R.Barthes fotoğrafı 'ölünün dönüşü' olarak niteler.

Biliyoruz ki Yapısalcılar somutu daha çok öne çıkarmakla, estetik boyutu gözden kaçırmakla suçlanmıştır. R.Barthes'ın fotoğrafla, imgenin yorumu ile ilgili önemli eseri Camera Lucida (Aydınlık Oda) bu noktadan eleştiri alır. "Fotoğrafa sadece ölünün geri dönüşü" (Gülmez: 2008: 138) olarak yaklaşılmalıdır. Okuyucunun, bu nostaljinin bir adım ötesine geçip fotoğrafı sanata dönüştüren özelliği, estetik yanını, fotoğrafın anlamını, sanat değerini de görebilmesi gerekir.

Günümüzde fotoğraf çekmek yazmaktan, konuşmaktan daha kolay hâle geldi. Günümüzde, telefonlar birer objektif, birer fotoğraf makinesi işlevi görüyor. İstanbul'a veya Şangay'a giden bir kişi, İstanbul'dan söz etmek, Şangay'ı yazmak, doğal dil ile anlatmak yerine, bu şehirlerin bir fotoğrafını çekip gönderiyor, imgelerle konuşuyor, bir imge ile birçok sözce üretiyor.

Fotoğraf sanatı, ölüyü diriltme, geleceğe kalma ve sonsuzluk arzusu yanında siyasal iktidarların oluşturulmasında veya yıkılmasında da etkin bir şekilde kullanılmaktadır. Kamusal algı açısından fotoğraf, bakış açısına ve niyete göre bir yüceltme/aşağılama/gözden düşürme, bir sahtekârlık işlevi de üstlenebilir. Fotoğrafçı, nesnesini kendi istediği şekilde gösterebileceği gibi, nesnesinin görünmek istediği şekilde de gösterebilir; ...gibi gösterebilir ya da olduğu gibi görüntüleyebilir. Kimi sanatçılar ve yaptığı çalışmalar fiziksel kimlikleriyle, görsellerle, görüntülerle, fotoğraflarla mitleştirilebilirler, aşağılanabilirler, olduğundan farklı gösterilebilirler veya var edilebilirler.

Görüntü üretimi ve kitlelere dağıtımı çağımızda bir zirve noktayı yaşamaktadır. Görüntüler insanı şöhrete taşıyor veya yokluğa mahkûm ediyor. Görüntülerle bir insan veya devletin yıkımı hızlandırılabilir. Yakın tarihimizde de bu tür öznelerden söz edilebilir.

Sözgelimi, Enver Paşa'nın “şan ve şöhreti büyük ölçüde fotoğraf aracılığıyla, özellikle de yoğun kartpostal üretimi sayesinde oluşmuştu. Kariyerinin başından itibaren, halk arasında ‘hürriyet kahramanı’ olarak anıldığı sırada, iktidarının zirvesine ulaştığında, Harbiye Nazırı, Başkumandan Vekili ve padişah damadı unvanlarını bünyesinde topladığında kartpostalları her yerdeydi.

Üniforması ve ayırt edici Prusyalı bıyığıyla bu askerin görüntüsü, Osmanlı İmparatorluğu'nun son ve en baskın ikonlarından biri” hâline getirilmiştir (Çelik-Eldem, 2015: 148). Fotoğraf bir ‘hükümranlık’ ve ‘haşmet’ göstergesi olabileceği gibi bir çöküş, yok ediş malzemesi de olabilir. “III.Selim ve özellikle II.Mahmud'un saltanatlarından beri, Osmanlı padişahları portrelerini yaptırmaktan, çeşitli yer ve yollarla birer haşmet ve hükümranlık göstergesi olarak sergilemekten hoşlanmışlardı. II.Abdülhamid, kendi resminin herhangi bir biçimde kullanılmasını yasaklayarak veya en azından sınırlayarak bu geleneğe son vermiş”tir (Çelik-Eldem, 2015: 116). Kendisi, ülkesi, devleti aleyhine ülkesinde veya Avrupa’da yayımlanan, kullanılan fotoğraflara sansür uygulamıştır. Resmin, fotoğrafın, imgelerin gücüyle ilgili II. Abdülhamit şöyle der: “Her resim bir fikirdir. Bir resim, yüz sayfalık yazıyla ifade edilemeyecek siyasi ve hissi manaları telkin eder. Onun için ben yazılardan ziyade resimlerden istifade ederim” (Tahsin Paşa, 2015: 376).

Fotoğrafik imge, okuyucu tarafından ikinci kez anlamlandırılır. Gülen, ağlayan, üzüntülü ya da sevinçli, bir insanın dondurulmuş bir ânı olan fotoğrafını anlamlandırmak demek, okuyucunun elindeki inceleme nesnesi ile gönderge arasındaki ilişkiyi açıklamak demektir. Kimi zaman bir fotoğraf, bir ‘haiku’ya, veciz, mu’ciz bir şiire dönüşür. Okuyucu, fotoğrafı okurken farklı anlamlar çıkarır, hislenebilir, üzülebilir. Bu çokanlamlılık, gerçeğimsilik sanatçı bir el, sanatçı bir göz tarafından ortaya konulur. Fotoğrafı çeken açısından bakarsak “görüntü; kamerayı değil, kameranın arkasındaki gözü ve gözün sahibini yansıtır. Neyi nasıl gördüğünüzün bir yansımasıdır elinizde tuttuğunuz sararmış fotoğraf kartı” (Emre, 1997: 16). Ziya Osman Saba'nın Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi adlı öyküsünü sanat ürününe dönüştüren de öyküdeki öznenin ve nesnenin gözleridir, bakış açılarıdır, içinde buldukları kipliklerdir. Öykü şu cümleyle kapanır: “Beyim mazur görün, sizin fotoğrafınızı çekemeyeceğim” (Saba, 2014: 20).

Fotoğrafı çekilen kişi açısından baktığımızda ise /Görünmek/, /...Gibi görünmek/ kiplikleri yürürlüğe girer. İnsan, bir çift göz, bir mercek tarafından izlendiğini hissederse bakışı, duruşu, tavrı, yüz ifadesi, beden dili değişir. Başkalarına göre, başkalarının hoşlanacağı bir görüntü, bir ‘poz’ vermeye çalışır. R.Barthes şöyle der:

“Bir mercek tarafından izlendiğimi hissettiğim anda her şey değişiyor. Kendimi poz verme işlemine veriyor, bir anda kendim için bambaşka bir beden yaratıyor bir görüntü öncesinde kendimi dönüştürüyorum. Bu aktif bir dönüşümdür. Fotoğrafın kendi keyfine göre bedenimi yarattığını ya da öldürdüğünü hissediyorum. (...) Mercek önündeki ben, aynı anda: olduğumu sandığım, başkalarının olduğumu sanmalarını istediğim, fotoğrafçının olduğumu sandığı ve fotoğrafçının sanatını göstermek için kullandığıyumdur. Bir başka deyişle acayip bir eylem: (...) Her fotoğrafım çekildiğinde (ya da buna izin verdiğimde) bir yanlış olma, bazen de (karabasanlardakiyle karşılaştırılabilecek) bir sahtekârlık duygusunun acısını çekerim (Barthes, 2000: 25-27).

Walter Benjamin de “kamera önündeki oyuncunun üstüne çöken yabancılik duygusu, esasında, insanın ayna karşısında kendi görüntüsüne bakarken hissettiği yabancılıkla aynı türde bir duygudur” dedikten sonra fotoğrafik görüntünün artık yansıtılabilir, seyircinin önüne taşınabilir hâle geldiğini vurgular. (Benjamin, 2012: 70-71). Seyircinin önünde ise insan daha dikkatlidir, kendini dönüştürür, ...gibi görünür. R.Barthes'ın ‘kendimi dönüştürüyorum’ dediği olgu da budur: Poz vermek, ...gibi görünmek, bir sahtekârlığın içine girmek. Bu nedenle doğal olan görüntü, başkalarının gözünden uzakta elde edilen görüntüdür. R.Barthes'ın ünlü ‘Yazının Sıfır Derecesi’ kavramıyla yalın, yansız bir yazıyı kastettiğini biliyoruz. ‘Poz’ verirken de insan

...gibi görünür; poz verir, görünmeye çalışır, bir başka anlamı yansıtmaya çabası içine girer; beden dili bir türlü, Barthes'ın deyişiyle, 'sıfır' derece'sini bulamaz. Denilebilir ki fotoğraf, "fotoğraflanan öznenin haberi olmadan yapıldığında kusursuz olabilir" ancak. Fotoğrafik şok (...) yaralamadan çok, oyuncunun kendinin bile farkında ya da bilincinde olamayacağı kadar iyi gizlenmiş olanın ortaya çıkarılmasıdır. Yani bir alay sürpriz'dir (Barthes, 2000: 49).

Fotoğraf, 'gerçeğin kendisi' olarak tanımlanıyor. Ne var ki uydurma ya da gerçek bir fotoğraf farklı amaçlar için de kullanılabilir. Bunun en çarpıcı örnekleri reklamlarda kullanılan fotoğraflardır. Birbiriyle ilişkisiz parçalar, fotoğraflar art arda dizilerek farklı algılar oluşturulur. "Hepimiz dünya çapında bir yanlış bilgi sistemi (tüketime dönük yalanları çoğaltan, tanıtım diye bilinen sistemi) oluşturan fotoğrafik görüntülerle kuşatılmış durumdayız" (Berger-Mohr, 2007; 88). Rüyalarımızda bile, görünür olan imgeler vardır. Görünüşler ve görüntüler alınıp satılıyor. Bu nedenle çağımız insanını yöneten görüntüler ve imgeler, insanlardan daha diridirler. "Sözüm ona ileri toplumları tanımlayan şey, bunların bugün artık eski toplumlardaki gibi inançları değil, görüntüleri tüketmeleridir; yani bunlar eskiye göre daha liberal, daha az fanatik, ama aynı zamanda daha sahtedirler (daha az özgündürler)" (Barthes, 2000: 140). Çağdaş insanın "görüntüleri gerçek cisimlere yeğlemesi yalnızca sapıklık olarak değil, (...) gerçeğin ne olduğu düşüncesinin gitgide karmaşıklaştırılıp zayıflatılmasına bir yanıt olarak değerlendirilmelidir" (Sontag, 1999: 178).

Bu pencereden bakıldığında, 'bütün'den soyutlanan bir 'parça' olan fotoğraf, çok farklı bir silah olarak da kullanılabilir, ideolojik mücadelede son derece önemli bir savaş malzemesine dönüştürülebilir. Özellikle yazılı ve görsel basında, reklamlarda, siyasal söylemlerde kullanılan, pazarlayan, tahrik eden, tüketime özendirilen, var olanı yok, yok olanı var, haklıyı haksız, haksızı haklı gibi gösteren, yaygaracı, propaganda yapan fotoğrafları sıkça görebiliriz. Bu fotoğraflar, çoğu zaman, var olanı göstermek çabasından çok, toplumsal, siyasal, tecimsel bir algı oluşturma çabasındadırlar. Bu tür söylemler doğal ve yansız, 'sıfır derece'de değil çoğu zaman abartılı bir 'dil'e sahiptirler; ...gibi görünürler, farklı gösterebilirler, okuyucuya kurulan tuzaklar içerirler.

Kartezyen devrim ve olgucu düşünme biçimi, insan aklını 'bütün'den kopararak 'parça' ile düşünmeye, parça üzerinde düşünmeye alıştırmıştır. Artık önemli olan, farklılıklardır, ayrıntılardır. Bu parçalı bakışın ve bakış açısının, gizemi ortadan kaldıracağı düşünüldü. İnsan bakan, gören, parçalara bölen ve buna göre varlığı, nesnelere anlamlandıran bir konuma yerleşti. Bu konumdan 'fotoğraf' çekti. Böylece 'kesinliğe' ulaşılacaktı, ikileme yer kalmayacaktı. Ne var ki bu bakışta, parçada kaybolma/bütünü kaybetme, hakikati, görünmeyeni/manevi olanı ıskalama riski de vardı. Görünmeyenden, "dinden vazgeçmekle gizemlerin azalacağına inanmak rasyonalist bir yanılsamaydı. Nitekim tam tersine gizemler çoğaldı" (Berger-Mohr, 2007: 108). Bir ân'ın dondurulması, bir alıntı olan görüntülerle, fotoğraflarla insan zihni 'bütün'den kopuk, sahte, yalan anlamlara yönlendirildi. "Aslında biz Hegel'in diplomatik durum adını verdiği bir noktadayız. Yani sözcüklerin (en az) iki anlama geldiği, şeylerin tek sözcükle söylenemediği bir noktada" (Merleau-Ponty, 2005: 73), anlamın darmadağın edildiği bir noktada. J.Derrida'ya göre de anlam, okuyucunun anladığıdır. Bir başka deyişle ne kadar insan varsa o kadar anlam vardır. Modern insan bu tür ikilemlerin, ikirciklerin pençesindedir.

Böyle bir çağda görsel medya bir algı mekânıdır. Reklamlar, vitrinler, görsel medya satın alma iştahını zirveye çıkararak sergilerdir. Reklamlar, tanıtım fotoğrafları, bin bir çeşit imge istemek kipliğini, tüketim çılgınlığını zirveye taşıyan nefis manzaralardır. İnsanlar satın alarak 'stres' atmaya çalışmakta, Satın aldıkça 'saadet'i yakalamaktadırlar, sahip olamazsa mutsuz olmaktadır.

Öyküdeki insanlar görünerek mutluluklarını kanıtlamak isterler. Öyküdeki tanımıyla 'nevi şahsına münhasır bir saadet'tir bu. "Bu rahatsızlık aslında bir sahip olma rahatsızlığıdır. (...) Görünüşe bakılırsa, var olmanın sahip olma temeline dayandığı şu toplumda sayısız olay bu belirsizliği ortaya koymuştur. Görüntüler şimşek hızıyla kaydedilip aktarılıyor. (...) Eskiden görüntüler elle tutulur gövdelere ait olduklarından bunlara fiziksel görüntüler derdik. Şimdi her

şey uçucu. Birer serap gibi: Işık değil, iştah kırılmaları, aslında tek bir iştahın kırılmaları, hep daha fazlasını isteyen iştahın. (...) Bir içi boş elbiseler ve arkası boş maskeler seyirliğinde yaşıyoruz” (Berger, 2014: 26).

Fotoğraflarda, fotoğrafı çekilen de fotoğrafı çeken de bir tür oyunbazdır: Fotoğrafi çekilen görünmeye çalışırken, fotoğrafı çeken göstermeye çalışır. Kafka, fotoğrafın, gözü yüzeysel olana yönlendirdiğini, bir fotoğraf makinesinin görme olanaklarını çoğaltmayacağını, tersine sınırlandıracağını düşünür ve şöyle der: “Hiçbir şey, fotoğraf kadar aldatıcı olamaz. Gerçek ne de olsa yürek işidir. Ancak sanatla elde edilebilir” (Janouche, 2001: 65). İnsan, gördükleriyle düşünür. Bu kuralı bilen anamalcı anlayış da görsellerle algı uyandırır, sonra satar. Reklamlar, savaşlar bu parçalanmanın ve tecimsel kaygının zirvesidir. Kaygı, haz kaygısıdır; kaygı başkasının zenginliklerini kendine aktarma, daha çok kazanma isteğidir. Bu bakış, Omo'nun, çamaşırları derinlemesine temizlediğini söyler, nesnelere bir derinlik vermeye çalışır. Bu tutumla çamaşır ve Omo, bir genelleme ile söylersek nesnelere, tartışma götürmez bir şekilde yüceltilir, satın alma, sahip olma arzusu tetiklenir, kıskırtılır, insanın derinliği görülmez, gözden kaçırılır. R.Barthes bu tür yaygaracı fotoğrafları sevmez: “Fotoğraf sessiz olmalıdır. Mutlak olan özellik ancak bir sessizlik hâli ve çabası içinde sağlanabilir” (Barthes, 2000: 71).

Aslında sanatçı bir imge avcısı, bir yananlam üretme ustasıdır: Başkalarının göremediğini, sezemediğini sezer, keşfeder ve farklı bir şekilde, ‘yabancı bir dil’ ile betimler. H.de Balzac, C.Baudelaire, P.Valéry, G.Flaubert, F.Kafka, Sezai Karakoç, Necip Fazıl, A.Hamdi Tanpınar... kalemleriyle, harflerle resim yaparlar, fotoğraf çekerler. Balzac, romanlarında fotoğraf çeker gibi betimlemeler yapar. Edebiyat tarihçileri Balzac için ‘visionnaire’ sıfatını kullanırlar. Balzac ‘vizyoner’dir, başka bir deyişle, başkasının görmediğini, görünmeyeni gören, keşfeden, gönül gözünün gördüğünü gören kişidir. C.Baudelaire, Balzac için şöyle der: “Onun en önemli yeteneği vizyoner, tutkulu bir vizyoner olmasıydı” (Lagarde-Michard, 1966: 304). G.Lanson da Balzac için ‘ressam’ (peintre) sıfatını kullanır: “ Balzac, her şey bir tarafa bir ressamdır, insanların doğasının ve toplumsal ilişkilerinin ressamı” (Lanson, 1951: 1001). Baudelaire’in Dandy’sinin keşifleri de bir tür şiirsel fotoğraflardır. Fotoğraf sanatçısı ise gerçek bir göndergeden hareket ederek imgeler üretir.

Sanat ürünü, yazınsal ürün dilin bir şekilde yabancılaştırılmasıdır. Bu yabancılaştırma anlamı çoğaltır. Ne var ki bu yabancılaştırma, anlamın çoğaltılması hakikatin, görünmeyenin, gözden kaçırılanın göz önüne konulmasıdır; anlamın neredeyse teke indirgenmesidir. Dil ne kadar imge yüklü olursa olsun, ne kadar yananlam üretirse üretsin, bu dil düzanlamın uzantılarının çok çarpıcı bir şekilde sergilenmesidir. Bu nedenle ilk açığa çıkarılması gereken anlam düzanlamdır, düzanlamın kavranmasıdır. Sessiz Gemi’den ‘ölüm’ anlamı çıkarmadan önce okuyucu ‘gemi’yi, ‘sessiz gemi’yi, geminin sahilden ayrılışını hayal dünyasında düşündükten sonra yananlamı, dünyadan kopuşu, ölümü, sonsuzluğu düşünebilir. Şiirle düşündürülmek istenen de bu düzanlamdır. ‘Gemi’ imgesiyle ölüm hakikati eşleştirilir. Fotoğraf da düzanlamının yanında, sözcelem öznesinin tutumuna göre ürettiği parça-anlamla estetik bir değer, yeni bir anlam kazanır.

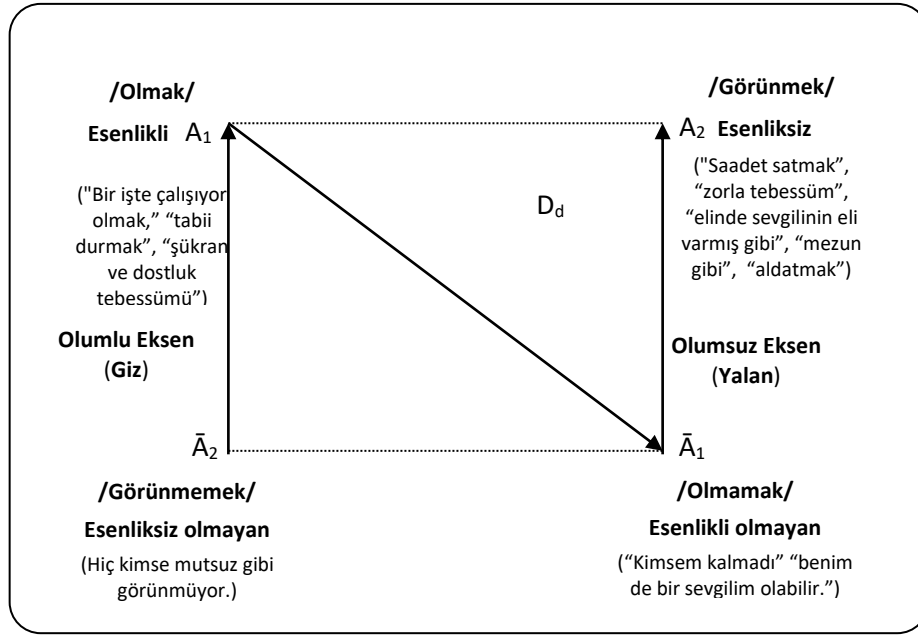
Ziya Osman Saba da iyi bir gözlemcidir. Bir sanatçı olarak, /Olmak/ ve /Görünmek/ kipliklerinin farkındadır. Görür, sezer ve dile getirir. “Bütün eserlerinde ‘kendi’ kalmasını bilen” (Miyasoğlu, 1987: VII) bir sanatçıdır. Saba da Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi’nde insandaki hüznü, gurbeti hissedip, yakalayıp, bu ânın fotoğrafını çeken bir şairdir.

Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi ve Kiplikler

Bu öykünün ilk olarak yayımlanmasından (1944) hemen önce yaptığı bir söyleşide Ziya Osman Saba “hikâye yazmanın zorluğunu, hele benim gibi memleket, insan tanımamışlar için imkânsızlığını bildiğimden yazdıklarına hikâye demeye bir türlü dilim varmıyor” (Nayır, 1976: 72) der. Böyle mütevazı bir söz söylese de onun kendini okutan, dimağda bir tat bırakan öyküleri vardır. Bu öyküler, Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi adlı bir kitapta toplanmıştır. Kitap adını, kitapta yer alan aynı adlı öyküden almaktadır.

Bu öyküde, aslında anlatılan bir hikâyeden, bir olay örgüsünden çok fotoğraf çeken bir göz, bir gözlem vardır. Fotoğrafhanelerin bulunduğu bir sokak ve bu sokaktaki insanlar, bu insanların davranışları ve fotoğrafları gözlenir. Anlatıcı-özne bir şairdir. Öyküye egemen olan anlatı tekniği iç monologdur. Bu gözlem, öykünün sonunda okuyucuyu bir hüznün atmosferine sokar. Öyküde, /İstemek/, /Sahip olmak/ kipliklerinden söz edilebilir. Öyküye sanat değeri kazandıran asıl kiplikler ise /Olmak/ ve /Görünmek/ kiplikleridir. Bu durumu göstergebilimsel dörtgen üzerinde şöyle gösterebiliriz:

Tablo 1. Göstergebilimsel dörtgen



Öyküde, benöyküsel bir anlatıcı vardır. Öykü şu cümlelerle başlar: “O akşam işimden erken çıkabilmişim. Şöyle Beyoğlu’na kadar bir uzanayım, dedim.” Öykünün başında Anlatıcı-özne üst gerçeklik ekseninde, (A1 ve A2 anlam eksenini) üzerindedir: Olmak ve Görünmek. İnsan; Doğum/Ölüm gibi, /Olmak/ ve /Görünmek/ kiplikleri arasındadır. Yaşamın gerçekliği budur. İnsan yaşamı, bu kiplikler içindedir: İnsan vardır, görünür, gibi görünür. Dünyada her zaman rahat yoktur, zorluk da vardır; acı da vardır, haz da vardır. “İnsan mutluluğu ender rastlanır bir olgudur. Mutlu çağlar değil, yalnızca mutlu anlar vardır” (Berger, 2016: 78). İnsan esenlikli veya esenliksiz ânlar, bu kipliklere bağlı olarak, kendi eliyle veya başkalarının aracılığı ile gerçekleştirdiği geçişli veya geçişsiz dönüşümler yaşar.

Yürürken anlatıcı-öznenin bir telaşı yoktur, soğukkanlı, dikkatli gözlemleri vardır. Ama vapurlar tedirgin ve telaşlıdır. Çalıştığı iş yerinde ciğerleri saatlerdir pis havayla dolmuştur. Haliç’te ve Boğaziçi’nde bir nefes alacaktır. Her yer insandır, her yer insanla doludur. Bu yol üzerinde “arkadan yürüyenler, karşıdan gelenler, sürtünüp geçenler, çarpanlar, erkekler, kadınlar, uzun boylular, kısa boylular, yaşlılar, gençler, güzeller, çirkinler, anneleri yanında yürüyen küçük çocuklar, ömür hazinesi kızlar, yalnızlık çocuklar...” vardır. Bu fotoğraf, tam bir karnaval fotoğrafıdır. Bu çocukların ayakları “muhafazasız”dır, gazete satmaya çalışmaktadırlar. Üç beş kuruş kazanıp evlerine katkı yapacaklardır. İşin tuhafı bu çocuklar, /Olmak/ kipliği içindedirler. Ayakları korunan “kunduralılardan daha az mesut” görünmemektedirler, mesutturlar. “Zenginlik nedir ki! Kimi için eski bir gömlek zenginliktir. Kimi de on milyonuyla yoksuldur. Zenginlik baştan aşağı görece ve yetersiz bir şeydir. Temel bakımdan sadece özel bir durumdur. Zenginlik kişinin elinde bulunan şeylere ve ele geçireceği yeni şeylere bağlılığı demektir. Yeni yeni bağımlılıklar demektir. Maddeleşmiş güvensizliktir

sadece (Janouch, 2001: 17). Zenginlik, insanı ve mutluluğu açıklamakta yetersiz kalır. Bu çocuklar ise mesuttur. Bu ayakları 'muhafazalılar', bu 'kunduralılar', para üstü almazlarsa çocukların sevinci, mutluluğu bir kat daha artmaktadır.

Öznenin yürüdüğü yoldaki mağazalar da 'saadet' satmaktadırlar. Görüntüler, "şu sattıklarımızdan da alın, daha çok mesut olun demek" istemektedirler. Sokaklar, satın alarak saadet arayan insanlarla doludur. Anlatıcı da vitrinleri görür, hayallere dalar: Oda takımları çok güzeldir; geniş koltuklarda insan çok rahat edecektir. Abajur, elindeki örgüsüne dalmış bir kadının yüzüne tatlı bir pembelik vermektedir. Atlas yorgan, komodin, küçük halılar, tül perdeler, bütün mahremiyetleriyle kadın terlikleri, kadın eşyaları, çamaşırlar, elbiseler, tayyörler, mantolar, manavlardaki renk renk yemişler, yiyecekler... teşhir edilen eşyalar... Bu teşhir, anlatıcı için bir rüya gibidir: "Bütün oda kızıl bir aydınlık içinde, adeta sahiplerini beklemekten" yorulmuşlardır. Anlatıcı da bu nesnelere bir an sahip olduğunu, bunları nereye koyacağını düşünür. Gördüğü bir kolyeyi hayalinde satın alır; bu kolyeyi bir genç kıza yakıştırır.

Yürüdüğü caddede birçok fotoğrafı, birçok fotoğrafçı ve fotoğrafhaneyi görür. Bunları seyre dalar. Duvarlar fotoğraflarla doludur ve bütün fotoğraflardaki insanlar tebessüm etmektedirler. İstikbaline gülümseyen genç bir subay, yanaklarından sıhhat fişkırın gülbüz bir çocuk, hocalar, öğrenciler, yeni evliler, delikanlılar, genç kızlar, gelinler, çift örgülü uzun saçlı çocuklar... hep gülümsemektedirler. Bunlar hep mesut gibi görünen insanlardır. Bu insanlar adeta, biz mutsuz değiliz, biz mutluyuz demek için, "saadetlerini tespit ettirmek için" buralara koşmuşlardır.

"Bu fotoğrafhanelerde hiç ölülerin resimleri yok"tur. Bu fotoğraflardaki insanlar hep canlı hep mütebessimdirler. İlginçtir, bu caddede her şey, herkes birbirine gülümsemektedir. Fotoğrafçıların ve fotoğrafların bulunduğu bu caddede hep 'mesut insanlar' dolaşmaktadır. Hiçbir ihtiyar yoktur, hiçbir çirkin, düşünceli insan yoktur. Bu anlam eksenini (A1 ve A2), bir /...gibi görünme/ durumudur; olumsuz, esenliksiz bir anlam eksenidir, Yalan Eksenidir. Satın alarak, tüketerek mutlu olmaya çalışan, fotoğraf çekilirken zorla tebessüm ettirilen insanlarla doludur. Nesnelere, insanın mutluluğunu tamamlayan yardımcı unsurlardır; asıl olan insandır, sevgidir. Nitekim anlatıcı da bütün bunlara sahip olduğunu düşünür. Ne var ki bu nesnelere verebileceği, "bütün bunlar senin için" diyebileceği bir sevgilisi, sevdiği bir insan yoktur. Başka bir deyişle mutlu değildir. Bu "saadet, nevi şahsına münhasır bir saadet"tir. İnsanlar sanki başkalarına mutsuz olmadıklarını kanıtlamak zorundaymış gibi 'poz' vermektedirler, mutlu gibi görünmektedirler.

Anlatıcı-özne de fotoğrafhaneye girer. İç monologla "ben de saadetimi düşünmeliyim" der. Fotoğrafını çektiler saadetini göstermek ve kanıtlamak ister. Anlatıcı-özne bezgindir, saçları biraz ağarmıştır, ama gençtir. Fotoğraftaki kişiler gibi gülümseyebileceğini ve "bir edebiyat tarihinin sayfaları arasında bütün gençliği ile tebessüm edebileceğini" düşünür. Bir gelin/güveyi görür, mutludurlar, onları selamlamak ister. Mesut insanları selamlamak bile anlatıcıyı mutlu edecektir. Kendisi de geleceğe böyle mutlu görünen bir fotoğraf, geride böyle bir iz bırakmak ister. İnsan güzel görünmek ister. Bu nedenledir ki insan kameranın, objektifin karşısına geçince heyecanlanır. Bu heyecanın nedeni "beğenilmeme korkusudur. (...) İnsanlar idealize edilmiş görüntüyü, kendilerini en iyi biçimde gösteren fotoğrafı isterler. Fotoğraf makinesi kendi görüntülerini gerçekte olduklarından daha çekici bir biçimde geri vermezse kendilerini azarlanmış hissederler" (Sontag, 1999: 105-106).

Öyküdeki özne de "güzel olmasını arzu ettiği" bir fotoğraf çekilmek ister. Objektifin karşısında zaman zaman fotoğrafçı ona "tabii" durmasını, "kendisini sıkıkmamasını", "sevinçli şeyler düşünmesini", "zorla gülümsememesini" söyler. "Lütfen zorla gülümsemeyin" sözü, anlatıcı-öznenin sanatçı gururunu harekete geçirir. Zorla tebessümün 'ne kadar çirkin bir şey' olduğunu düşünür. Sahte gülümsemeler içine girmek, sahte, '...gibi görünen' bir poz vermek istemez. Şöyle sorar kendi kendine: "Niçin kendimi aldatmaya çalışıyorum?". Böyle düşünür

ama, kamera karşısında böyle duramaz. Öldüğünü, hatta şehit olduğunu, fotoğrafının geleceğe kalacağını düşünür: Ben bir şairim, “biraz mağrur, biraz yüksekte tebessüm edebilirim”, gibi görünebilirim, bu benim hakkım der.

Eskiden mesut anları, mesut günleri de olmuştur. Anlatıcı evlenemediği için mi üzüntülü? Bir sevgilisi olmadığı için mi mesut değil? Şöyle bir soru soruyor: “Neden bugün buraya tek başıma geldim?” Okuyucu, anlatıcının başından bazı felaketlerin geçtiğini hissediyor. ‘Bir sevgilisi vardı da ondan ayrıldı mı acaba?’ diye düşünüyor. Dünyada her insan az çok bir felakete uğramış olabilir. Bunun için büsbütün kötümser olmamak gerekir. O bir ‘şair’dir, öyleyse biraz mağrur, biraz yüksekte, biraz gibi görünmek onun hakkıdır. Ne var ki fotoğrafçı bütün çabasına rağmen istediği şekilde bir ‘poz’, bir ‘görünüm’ elde edemez.

Sonuç

Çağ teşhir çağı, pazarlama çağı, görüntü ve imge çağıdır. Görüntülerin, fotoğraf ve resimlerin, imgelerin en yoğun kullanıldığı zaman diliminin, içinde yaşadığımız çağ olduğunu söylesek, çok da yanlış bir yargı cümlesi kurmuş olmayız. İnsan görüyor, algılıyor ve algıladıklarıyla düşünüyor. Görüntülerle bir algı oluşturuluyor. Bu algılarla savaşlar kazanılıyor. Artık gerçek olan, sanal olan şeylerdir, görüntülerdir; gerçek olan, bir alışverişten sonra yapılacak olan bir başka alışveriştir.

Fotoğraf bir başka sahip olma ve ölümsüzlük duygusu, ‘ölünün geri dönüşü’dür. Sahip olmak, haz bedenini; mutluluk, kalbin eylemidir. İnsan sahip olabilir, ama mutlu olmayabilir; ‘poz veriyor, mutlu gibi görünüyor olabilir. Kurumlar, insanlar veya nesnelere fotoğraflarla ‘güzel’, fotoğraflarla ‘güçlü’ veya ‘zayıf’ görünmeye/gösterilmeye çalışılıyor.

Fotoğraf çektirirken insan ne öznedir ne nesnedir, nesneye dönüştürülen bir öznedir. Bu nedenle Fotoğrafçı, öyküdeki özne’yle sürekli emir kipiyle konuşur: “Buyurun atölyeye; tabii durun, kendinizi sıkmayın; güzel, sevinçli şeyler düşünün; zorla gülümsemeyin; buraya fotoğraf çektirmek üzere geldiğinizi unutun”... Fotoğraf, fotoğrafçının bakış açısı ile değer kazanan bir çalışmadır. Bir fotoğraf “yalnızca neyin orada olduğunun değil, aynı zamanda bir bireyin orada ne gördüğünün kanıt oldukları, yalnızca birer kanıt değil, aynı zamanda dünyanın birer değerlendirmesi”dir (Sontag, 1999: 108). Bu nedendir ki öyküdeki fotoğrafçının görmek, elde etmek istediği bir görüntü vardır. Başka bir deyişle fotoğrafı çeken, fotoğrafı çekilen öznenin olduğu gibi görünen bir poz vermesini ister. ‘Gibi görünmemesini’, “zorla gülümsememesini” “tabii” olmasını, kendisinin istediği gibi bir ‘poz’ vermesini ister. Fotoğraf çektiren bir insan, bir anlam takınmaya mahkûm edilen insandır. Fotoğrafçı da bir gerçeklik, bir mutluluk etkisi yaratmak için farklı yollara, cambazlıklara başvurabilir. Öyküdeki fotoğrafçı ise bu cambazlığa başvurmuyor. /Olmak/ kipliği içinde bir fotoğraf çekmek istiyor. Ne var ki fotoğrafını çekeceği kişinin bedeninin bir türlü ‘sıfır derecesi’ni bulamıyor.

Fotoğraf, bir ‘poz’dur, yaşamın içinden alınan dondurulmuş bir kesittir, aynı zamanda bir belgedir. Büyük kabul edilen fotoğrafçılar, doğal olan ânı donduran, kaydeden, sanata dönüştüren, görünmeyeni gösteren, ...gibi Görünmek kipliğini değil, olmak kipliğini öne çıkarabilen kişilerdir.

Ziya Osman Saba’nın Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi adlı öyküyü yazınsal kılan tutum ve olgu, /Olmak/ ve /Görünmek/ kipliklerinde gizlidir: Anlatıdaki Özne, fotoğrafçının verdiği emirleri bir türlü yerine getiremez. Fotoğrafının güzel olmasını ister; güzel görünmek ister. Fotoğrafçıya “güzel olmasını arzu ettiğim bir fotoğraf çektirmek istiyorum” der. Şehit olduğunu düşünür, birkaç akrabasına, birkaç vefalı arkadaşına mütebessim bir poz, mutlu bir görüntü vermek, böyle bir fotoğrafla anılmak ister. Aslında mutlu da değildir, yalnızlığı kendi içinde yoğun bir şekilde hisseder, ‘kimsem yok’ der. Satın aldığı hayal ettiği kolyeyi hediye edebileceği, ‘bütün bunları senin için aldım’ diyebileceği bir sevgilisi bile yoktur. Ama bir sevgilisi olmasını hayal eder: “Elbette günün birinde benim de bir sevgilim olabilir; çektirdiğim fotoğrafı çantasının gizli bir köşesine güzel kokular içine koyar”.

Öyküde /İstemek/, /Olmak/, ve /Görünmek/ kiplikleri baskın kipliklerdir. Anlatıda, fotoğrafı çeken oyuncu da fotoğraf çekilen oyuncu da sonuç durumunda mutsuzdur. “Beyim mazur görün, sizin fotoğrafınızı çekemeyeceğim” cümlesi öykünün ‘şah cümlesi’dir. Okuyucuyu da bir hüzün atmosferine sokan, bu son cümledir. İnsan niçin üzüldüğünü sorgularsa çoğu zaman karşısına /Olmak/ ve /Görünmek/ kiplikleri çıkar. Öyküyü sanat ürününe dönüştüren, bu iki oyuncunun /Olmak/ ve /Görünmek/ kiplikleri arasında yaşadıkları ikilemler ve tereddütlerdir.

Kaynakça

- Barthes, R. (2000). *Camera Lucida*, (Türkçesi: Reha Akçakaya), İstanbul: Altıkırkbeş Yay.
- Barthes, R. (1989). *Yazının Sıfır Derecesi*, (Çev. T. Yücel), İstanbul: Metis Yay.
- Benjamin, W. (2012). *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, (Çev. O. Akınhay), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Berger, J. (2014). *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru*, (Çev. B. Somay), İstanbul: Metis Yay., İstanbul.
- Berger, J. ve Mohr, J. (2007). *Anlatmanın Başka Bir Biçimi*, (Çev. O. Akınhay), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Çelik, Z. ve Eldem, E. (2015). *Camera Ottomana*, (Osmanlı İmparatorluğunda Fotoğraf ve Modernite), İstanbul: Koç Üniv. Yay.
- Emre, A. (1997). *Göstergeler*, İz Yay.
- Fontanille, J. ve Zilberberg, C. (1998). *Tension et Signification*, Mardaga (Philosophie et Langage), Liège.
- Greimas, A. J. ve Courtès, J. (1986). *Sémiotique, Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage, I*, Classique Hachette, Paris.
- Janouch, G. (2001). *Kafka ile Konuşmalar*, (Çev. A. T. Oflazoğlu), İstanbul: İz Yay.
- Lagarde, A. ve Michard, L. (1966). *Les Grands Auteurs Français du Programme, XIX^e Siècle*, Bordas, Paris.
- Lanson, G. (1951). *Histoire de la Littérature Française*, Hachette, Paris.
- Merleau-Ponty, M. (2005). *Algılanan Dünya* (Çev. Ö. Aygün), İstanbul: Metis Yay.
- Miyasoğlu, M. (1987). *Ziya Osman Saba*, Ankara: Kültür ve Turizm Bak. Yay.
- Nayır, Y. N. (1976). *Edebiyatçılarımız Konuşuyor*, İstanbul: Varlık Yay.
- Saba, Z. O. (2014). *Bütün Öyküleri (Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi)*, İstanbul: Can Yay.
- Sontag, S. (1999). *Fotoğraf Üzerine*, İstanbul: Altıkırkbeş Yay.
- Tahsin Paşa. (2015). *Yıldız Hatıraları*, (Haz. A. Zeki İzgöer), İstanbul: İz Yay.
- Türk Dil Kurumu (2018). Türkçe Sözlük, <http://www.tdk.gov.tr> (Erişim tarihi: 15.09.2018).