



## FOTOĞRAFİN SİNEMADA KULLANIMI; KABADAYI FİLM ÖRNEĞİ

### Usage of Photography in Cinema: Kabadayı Movie Example

Dr.Öğr.Üyesi. Aslı ERCİYEŞ TOSUN

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Van/Türkiye  
ORCID: 0000-0002-4000-7202

**Cite As:** Erciyeş Tosun, A. (2021). "Fotoğrafın Sinemada Kullanımı; Kabadayı Film Örneği", International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal, (Issn:2630-631X) 7(49): 2188-2199.

### ÖZET

Fotoğraf resim, tiyatro, opera, grafik vb. farklı sanat alanlarını destekleyen bir sanat olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinema da bu sanatlardan birisidir. Varoluş nedenini fotoğrafa borçlu olan sinema icadından bu yana fotoğraf ile olan ilişkisini canlı tutmaktadır. Fotoğraf sinema da olduğu gibi zamanı, mekanı ve insanı tanımlamaktadır. Fotoğraf bir sihir gibidir. Fotoğraf geçmişi ve şimdiki zamanı tanımlama gücüne sahiptir ve geçmiş zaman fotoğraf üzerinden canlanabilir. Geçmiş zaman sinemasal zamanın içerisinde şimdiki zamana eklenilebilir. Birçok filmde farklı amaçlarla fotoğrafların kullanıldığı görülmektedir. Fotoğraf anlatı yapısı ve olay örgüsü çerçevesinde de sinemaya katkıda bulunur. Öykünün nasıl ilerleyeceğini, nasıl gelişeceğini, karakterin nasıl davranacağını, çatışmanın gerçekleşmesi için gereken koşulların ne olacağını fotoğraf belirleyebilir. Fotoğraf anı kaydeden bir araç olarak bellek, kimlik ve kanıt işlevini de görmektedir. Bu çerçeveden bakıldığında fotoğrafın sinema için ne kadar önemli olduğu görülecektir. Bu makale fotoğraf sinema ilişkisini genelde sinema tarihinde fotoğrafların kullanıldığı filmlere değinerek, özelde ise anlatı yapısı, olay örgüsü, karakter ve bellek kavramları üzerinden Ömer Vargı'nın yönettiği, 2007 yılı yapımı Kabadayı adlı filmi incelemeyi amaçlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Fotoğraf, sinema, bellek

### ABSTRACT

Photography, painting, theatre, opera, graphics etc. emerges as an art that supports different art fields. Cinema is one of these arts. Cinema, which owes its existence to photography, has kept its relationship with photography alive since its invention. As in cinema, photography defines time, space and people. Photography is like magic. Photography has the power to define the past and the present. The past tense can be revived through photography. The past tense can be articulated with the present tense within the cinematic tense. It is seen that photographs are used for different purposes in many films. Photography also contributes to cinema within the framework of plot and narrative structure. The photograph can determine how the story will progress, how it will develop, how the character will behave, what the conditions will be for the conflict to take place. As a tool that records the moment, photography also functions as memory, identity and proof. From this perspective, it will be seen how important photography is for cinema. This article aims to analyze the relationship between photography and cinema in the history of cinema, by referring to the films in which photographs are used, and in particular, through the concepts of plot, narrative structure, character and memory, the 2007 film Kabadayı, directed by Ömer Vargı.

**Key Words:** Photography, cinema, memory

### 1.GİRİŞ

Fotoğrafın sinema ile olan ilişkisi ve fotoğrafların filmlerde kullanılması hem fotoğrafın hem de sinemanın ontolojisini anlamamıza katkıda bulunmaktadır. Barthes'tan Bazin'e, Sontag'tan Kracauer'e birçok fotoğraf ve film kuramcısı bu ilişki üzerine odaklanmış ve aydınlatıcı fikirler üretmiştir. Gerek fotoğraf gerekse sinema görüntü üzerine inşa edilmiştir. Fakat aralarında temel bir ayrım bulunmaktadır. Bu ayrım durağanlık-hareketsizlik ve hareket temellidir. Fotoğrafın durağanlığı ve sinemanın hareketliliği zamansallık açısından belirleyicidir. Barthes ve Bazin'in metinlerinden de anlaşılacağı gibi fotoğraf zamanı mumyalamaktadır (Bazin, 1966;38 - Company, 2007;135). Fotoğraf sinemanın zamansallığına müdahale eder. Aynı durum devinim için de geçerlidir. Fotoğraf sinemanın dolayısıyla devinimin-hareketin canlılığını durağanlık üzerinden dondurarak bir tür ölüme dönüştürmektedir. Fotoğraf birçok filmde kullanılan bir kayıt biçimidir. Fotoğrafların filmlerde kullanılması fotoğrafın durağanlık, zamansallık ve nesnellik gibi kendine has özelliklerini bir kez daha anlaşılmasını sağlarken aynı zamanda sinema için de çeşitli olanaklar sağlamaktadır. Fotoğrafın sinema için sağladığı olanaklar anlatı yapısı ve olay örgüsü üzerinedir. Fotoğrafın sinemanın anlatı yapısı ve olay örgüsü üzerine sağladığı fırsatlar beraberinde fotoğrafın hatırlama özelliğiyle kişisel, kolektif, kültürel bellek aracı, tanıklık ve kanıt olma özelliğini de vurgulamaktadır.

Bu çalışmada farklı metinlerin yanı sıra özellikle Roland Barthes'in, Walter Benjamin'in, Susan Sontag gibi fotoğraf kuramcıları ile Andre Bazin, Siegfried Kracauer, Christian Metz gibi sinema kuramcılarının metinlerinden yararlanılmıştır. Fotoğraf ve sinema ilişkisi çerçevesinde yukarıda vurgulanan fikirler; genelde Batı sineması özelde ise senaryosunu Yavuz Turgul'un yazdığı, Ömer Vargı'nın yönettiği 2007 yapımı Kabadayı adlı filmi üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır.

## 2. FOTOĞRAFIN FİLM ANLATISI ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

Fotoğraf sinemanın icadından bu yana diğer işlevlerinin yanı sıra sadece sinemanın fotografik yapısından bile olsa sinema ile olan bağımlı hiç koparmamıştır. Fotoğraf ve sinema arasındaki bağlantı on dokuzuncu yüzyılın sonlarındaki "kronofotoğrafçılar" olan Eadweard Muybridge ve Etienne-Jules Marey aracılığıyla yapılmıştır. Muybridge, insan ve hayvan hareketlerinin sıralı anlarını kaydetmek için kamera setlerini kullanmış, Marey, tekli fotoğraf plakaları üzerinde birden fazla hareket pozlaması üretmiştir. Fotoğraf ve sinema ilişkisinde fotografik kökenini iddia eden de sinema olmuştur. Sinema için Muybridge'in ardışık fotoğraf sistemi, sanki bir hareketin gelmesini bekliyormuş gibi önceden canlandırılmış görünmüş ve Marey'in görüntüleri, üst üste yerleştirilmiş yarı saydam film karelerine benzemiştir. Her ikisi de hareketin yeniden düzenlenmesini değil, anlık tutuklanmasını, hareketin parçalanmasını, ayrışımını izlemiştir. Tüm bu süreçlerdeki amaçları zamanı durdurmak ve donmuş formlarını incelemek olmuştur (Campany, 2008;22). Görüldüğü gibi sinema (saniyede 24 kare akan fotoğraf) varlığını Muybridge ve Marey'in hareketlerin sıralı anlarını kaydetmelerinden ilham alarak inşa etmiştir. Fotoğrafın filmlerde kullanılmasının neden ve sonuçlarının incelenmesinden önce fotoğrafın özellikle zaman ve durağanlık gibi karakteristik özelliklerinin vurgulanması gerekmektedir. Çünkü fotoğraf bu karakteristik özellikleriyle filmler için önem taşımaktadır.

Her şeyden önce fotoğrafın ontolojisi gereği sinemada olmayan iki temel özelliği bulunmaktadır. İlki zamanın bir kesitini dondurması, Bazin ve Barthes'in deyimiyle zamanı mumyalamasıdır. (Bazin, 2011; 20-100, Campany, 2007;135). Diğer karakteristik özelliği de onun durağanlığı, hareketsizliğidir (Bazin, 1966; 35, Metz, 1986; 8, Deleuze, 2004; 23). Fotoğrafın bu iki temel özelliği filmin hem biçimi hem de içeriği ile ilgili etkilerde bulunmaktadır. Bununla birlikte filmlerde kullanılan fotoğraf sonrasında açıklanacağı üzere film anlatısının bir parçası olan ve olay örgüsünü hareket ettiren bir bellek aracı, kanıt ve tanıklık olarak ta işlev görebilmektedir.

Fotoğrafın sinemada kullanımı sinema tarihinde sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Bunun temel sebebi fotoğrafa duyulan kesinlik duygusuyla sarmalanmış inanç olarak görülebilir. Fotoğraf yalan söylemez. Fotoğraf bir anda fotoğrafın çekildiği ana gösterilen tanıklık ile hem izleyicileri hem de karakterleri yönlendirebilir. Devinim-hareket üzerinden varlığını sürdüren sinemada hareketi ve zamanı donduran ara duraklar yaratabilir. Fotoğraf yokluğun ve varlığın bir kaydı olarak artık nefes almayan canlılığı, ona bakan aracılığıyla bozulmamış şimdiki geçmiş zamanı canlandırarak sinemanın şimdiki zamanına eklemeyerek zamana kısa devre yaptırabilir. Fotoğraf sinemanın anlatı ve olay örgüsünün dinamiği olabilir. Fotoğraf film anlatısındaki neden sonuç ilişkilerini organize edebilir. İzleyiciyi ve filmdeki karakterleri bilinçlendirebilir, bilgilendirebilir. Fotoğraf hatırlatır. Fotoğraf izleyicinin ve karakterlerin anlarına, belleğine göndermelerde bulunabilir.

Sinema, geçmişten gelen sessiz ve uzlaşmaz bir nesne olarak fotoğraf üzerinde durma eğilimindedir. Şaşırtmayan bir şekilde, sinemanın cezbediği fotoğraf türleri, bu nitelikleri bir düzeyde zaten vurgulayanlardır. Polis, adli tıp, haber ve aile albümü vb. fotoğrafları en bariz şekliyle "sinejenik"tir. Bu fotoğraflar film izleyicileri için cazip olduğu varsayılan bir görünumdürler. Hemen hemen tüm film türleri kara filmler, polisiye filmler-dedektif filmleri, melodramlar, gizemli ve tarihi filmler fotoğraftan faydalanır (Campany, 2008;97). Dziga Verov'un Kameralı Adam (1929) filminden, Michelangelo Antonioni'nin Cinayeti Gördüm (1966) adlı filmine, Fritz Lang'ın M-Bir Şehir Katilini Arıyor (1931) adlı filminden Christopher Nolan'ın Memento (2000) adlı filmine kadar pek çok yönetmen filmlerinde fotoğraflardan faydalanmışlardır.

## 3. DURAĞANLIK

Fotoğrafın sinemada kullanımı ile ilgili vurgulanması gereken temel yaklaşım fotoğrafın durağanlık-hareketsizlik özelliğidir. Dziga Vertov'un 1929 yılı yapımı Kameralı Adam filmi örneğinde olduğu gibi fotoğrafın sinemada kullanımı beraberinde durağanlığı da getirmektedir. Kameralı Adam, 1929'da Moskova sokaklarını kaydeden bir belgesel olmasına rağmen ve filme alınan herhangi bir görüntünün, durağan görüntüyle aynı dizinsel statüye sahip olmasına rağmen, filme ve fotoğrafa eklenen zamansallık duygusu farklıdır. Bu sadece bir hareket ve dinginlik meselesi değil, film şeridinin aksine tek görüntü, süreklilikten ziyade andır. Fotoğraf tarafından kaydedilen gerçeklik, yalnızca kayıt anına ilişkindir; yani tarihsel zamanın sürekliliğinden çıkarılan bir anı temsil eder. Durağan fotoğraf, kayıt anıyla olan dizinsel ilişkisine açık bir şekilde dayanan, bağlanmamış bir anı temsil eder. Hareketli görüntü ise, aksine, süreden, başlangıçlardan ve sonlardan ya da aralarındaki kalıplardan kaçamaz. Filmde bir çocuk görüntüsü, bir film parçasının tek tek karelerinde tekrar tekrar gösterildiğinde, sekans, fotoğrafın estetiği ile sinema arasındaki noktaya dokunuyormuş gibi görünür. Sessizliklerde, tekrarlanan görüntüler fotoğrafa aittir fakat sadece kayıt anına

kadar. Ama dizilimlerinde, bu bireysel anların daha büyük bir bütünden bölünemezliğini, harekete geçişin ayrılmaz bir parçasını dokunaklı bir şekilde ifade ederler (Mulvey, 2006;13-15).

Hareketli fotoğraf (sinema) kendi zamanını yaratırken durağan fotoğraf zamanı durdurur ve bizim için tutar (Campany; 2007;105). Fotoğraf ve film arasındaki ilişki aracılığıyla durağanlığı ve hareketi kavramak için benzer bir argüman, fotoğrafın filmde var olduğu şekliyle kavramsallaştırma olasılığını iki medya arasındaki kesişme noktasında konumlandıran Philippe Dubois'de bulunabilir. Dubois filmsel bireysel görüntüyü “ne (gerçekten) film olmayan ne de (basitçe) bir fotoğraftan biraz daha fazlası (onun ötesindedir) ve filmde biraz daha az olan bir nesneye işaret eden diyalektik bir görüntü olarak tanımlar (Røssaak, 2011;76). Metz ise her görüntünün durağan olsa bile, birinden diğerine geçmek, birbirini izleyen ve farklı hareketsizliklerden oluşan ikinci bir hareket, ideal bir hareket yarattığını ileri sürer. Bilinçdışının ve belleğin zamansızlığıyla karşılaştırılabilir olan fotoğrafın zamansızlığına karşıt olarak hareket ve çoğulluğun her ikisi de zamanı ima etmektedir (Metz, 1985;83). Fotoğraf görüntülerini otomatik olarak çoğaltan filmler durağanlık ve hareket diyalektiğini askıya alarak, hareketsizliğe, zaman sayesinde hareket izlenimi verir. Bu filmlerdeki fotoğrafların neden olduğu gibi donmuş anlar izleyicileri duraklattığından çok önemlidir. Filmdeki durağan fotoğrafların işlevi üzerine bir çalışmada Raymond Bellour, sinemanın bir fotoğrafın sabitliğinde askıya alınmasıyla karşı karşıya kaldıklarında izleyicilerin yaşayabileceği, büyülenme sınırında olan heyecandan söz eder. Bellour için, Antonioni'nin *Blow-Up* (1966) ve Ridley Scott'ın *Blade Runner* (1983) gibi postmodern filmlerde olduğu gibi Max Ophüls'ün *Bilinmeyen Bir Kadından Mektup* (1948) ve Alfred Hitchcock'un *Bir Şüphenin Gölgesi* (1943) gibi uzun metrajlı filmlerde fotoğraf içeren sahneler fotoğrafların sadece sergilenen görüntülere belirli bir hayranlık duyan karakterler için değil, aynı zamanda izleyiciler için de ne kadar güçlü olabileceğini gösterir. Varda'nın *Ulyse* (1982) ve *Eustache's Les photos d'Alix* (1980), Chris Marker'ın *La jetée* (1962), Michael Snow'un *Wavelength* (1967), Hollis Frampton'un *Nostalgia* (1971), Raul Ruiz'in *Colloque de chiens* (1977), Dominique Noguez'in *Fotomatar* (1979), Raymond Depardon'ın *Les années déclat* (1983), ve Dominique Cabrera'ın *L'air d'aimer* (1985) bu filmlerin tümü, sinematik hareketi askıya almak için hareketsiz görüntüleri-fotoğrafları harekete geçirmektedirler (Blatt, A. J., 2011; 194-195). Fakat onca hareketli görüntüye rağmen bellekte yer edinen “durağan görüntüdür”. Gisèle Freund'a göre hareketli görüntüleri ne kadar çok tüketirsek, bir hareketsiz görüntü o kadar fazla yükselir ve gerçekliğimizin yerini almaya başlar. Zihne kazınan, sonsuza dek kolektif belleğimizin bir parçası haline gelen hareketli görüntü değil, durağan görüntüdür. Durağan fotoğraf geçmişe erişim sağlayan bir işaret, tarih ve bellek için alternatif bir temsil tarzı oluşturmaktadır. Film yapımcısı Rebecca Baron durağan-hareketsiz fotoğrafı (tıpkı pek çok filmde kahramanın yaptığı gibi) tarihi, belleği ve aradaki boşluğu keşfetmek için kullanır (Beckman, Ma, 2008;106-270).

#### 4. ANLATI VE OLAY ÖRGÜSÜ

Fotoğraflar belleğin yanı sıra anlatı ve olay örgüsü için de hayati önem taşımaktadır. Sinemada anlatı bir öykünün yapısına, gelişimine ve anlatılışına işaret eden genel bir terimdir. Biz onu birçok bağlamda kullanırız. Anlatı, öykünün gerçek anlatılışı, bir araya getirilişi, biçimlendirilişi ve ifade ediliş tarzıdır (Kolker, 2009;64-268). Anlatıyı zaman ve mekan içinde olan neden-sonuç ilişkisi içindeki bir olaylar zinciri olarak düşünebiliriz. Normal olarak anlatı bir durumla başlar, bir neden-sonuç modeline uygun olarak bir dizi değişim gerçekleşir sonunda anlatıyı bitiren yeni bir durum ortaya çıkar (Bordwell, Thompson, 2012;79). Ayrıca anlatı, bir hikaye oluşturmak için devreye sokulan stratejiler, (mizansen ve ışıklandırma dahil) kodlar ve uzlaşımlara işaret eder (Hayward, 2012; 44). Olay örgüsü ise nedensel ilişkileri, kronolojik sırası, süresi, sıklığı ve mekansal konumları dahil olmak üzere doğrudan bize sunulan tüm olayları içermektedir (Bordwell, Thompson, 2012; 487).

Öncelikli olarak fotoğraf filmin öyküsünü ilerleten, filmin zamansal akışını durduran bir işlev yüklenmektedir. Raymond Bellour'un klasik anlatı sinemasının belirli örneklerinde fotoğraf görüntüsünün oluşumuna ilişkin analizinde bir filmde nesnelere temsil edilen fotoğrafların bir hikayeyi ilerletmek için kullanıldığını ifade etmektedir. (Green, Lowry, 2005;18). Diğer türlerin yanı sıra fotoğraf, özellikle kara filmde her yerde görünür, Alfred Hitchcock'un *Şüphenin Gölgesi* (1942), Edward Dmytryk'in *Cinayet Tatlım* (1944), Howard Hawks'ın *Derin Uyku* (1946) ve Henry Hathaway'ın *Geciken Adalet* (1948) gibi tanınmış kara filmlerde ve H. Bruce Humberstone'ın *I Wake up Screaming* (1942), Edwin L. Marin'in *Nocturne* (1946), John Brahm'ın *The Brasher Doubloon* (1947), ve Harry Horner'ın *Beware, My Lovely* (1952) gibi daha az tanınmış kara filmlerde fotoğraflar olay örgüsü araçları olarak kullanılmakta ve filmin anlatısında ve tematik gelişiminde çok önemli bir unsur olarak ortaya çıkmaktadır (West, Pelizzon, 2002;73-74). Gerçekten de kara film örneklerinin dışında metinde verilen tüm film örneklerinde yer alan fotoğraflar öyküyü ilerletmektedir.

Özellikle Antonioni'nin Cinayeti Gördüm filminde görüleceği gibi ana karakter Thomas'ın parkta çektiği fotoğrafın öykünün ilerlemesine bulunduğu katkı tartışılmazdır. Ayrıca filmlerde kullanılan fotoğraflar olay örgüsünü de hareketlendirmektedir. Alfred Hitchcock'un Gizli Teşkilat (1959) filminde ana karakter Roger filmin başlarında, bıçaklanmış bir adama yardım etmek için eğilir. Şaşırır Roger, bıçağı eline alır ve bir basın fotoğrafçısının suçlayıcı flaşı için kolay bir av haline gelir. Ortaya çıkan görüntüyü bir gazetenin kapağında görürüz. Böylece Roger'in panik halinde kaçıışı başlar. Bu kaçışa neden olan fotoğraf olay örgüsünü harekete geçirmiştir (Campany, 2008;97). Bellour'a göre fotoğraf, sıklıkla anlatının içinde zamanın geçişinin anımsama eylemleriyle işaretlendiği noktalarda filmin olay örgüsünün etrafında dönebileceği simgesel bir motif olarak kullanılır. Ancak tam da bu anda filmin zamansal akışı durdurulur, anlatı momentumu kısa süreliğine de olsa askıya alınır. Bu noktada film donar, kendini askıya alıyor gibi görünür. Bu durumda izleyici iki tür zamansallığın farkına varır; filme ait olan ve anlatının içsel ileri hareketi ve filmi izleme zamanı olan ve onu taşıyan zamansallık. Burada ve şimdinin fenomenolojik gücü. Dolayısıyla, paradoksal olarak, filmin anlatısında geçmiş simgelemek için baskın kültürel biçimlerine uygun olarak işlev görse bile dikkatimizi şimdiye yönlendiren filme yakalanmış fotoğraftır (Green, Lowry, 2005;18). Benzer yaklaşım Campany tarafından da paylaşılmaktadır. Campany'e göre fotoğraflar, öykünün iki ana bölümü arasında bir menteşe görevi görüp zamanın geçişini ifade ederler. Aslında başka bir zaman açarlar: geçmişin bir geçmişi, ikinci, farklı bir zaman. Böylece filmin zamanını bir anlığına dondururlar ve bizi filmin gidişatından kopararak ona göre konumlandırırlar (Campny, 2007;120). Fotoğrafın kesin durgunluğu, filmlerin olay örgülerinin duygusal ve çoğu zaman metafizik dönüm noktalarında belirleyici işareti haline gelir (Green, Lowry, 2005;129). Burada sorgulanması gereken durağan fotoğrafın anlatının hareketini askıya almasının filmin diegesis'i üzerine yaratacağı sorunlardır. Diegesis anlatım, yani anlatının içeriği ve öykü içinde tanımlanan kurmaca dünyaya gönderme yapar. Sinemada diegesis; perdede gerçekten olup bitene, yani kurmaca gerçekliğe işaret eder. Karakterlerin konuşmaları ve jestleri, perdede canlandırılan tüm aksiyon diegesis'i oluşturur (Hayward, 2012;119). Bellour fotoğrafların gelişen bir anlatının zamanına kapıldığını, fotoğrafların görüşlerinin filmin diegesis'i için sorun yarattığını ifade eder.

Garrett Stewart ise bir fotoğrafın, filmin hayali alanı içinde tanımlanabilir bir nesne olarak yerleştirilmesi, bu nesnenin ekran çerçevesiyle birlikte uzanabileceği durumlarda bile, filmin anlatı uzamsal-zamansal diegesis'i için sonuçlar doğursa da, sonunda onu yerinde bıraktığı düşüncesindedir. Bazen fotoğraf Antonioni'nin Cinayeti Gördüm'ü', Ridley Scott'ın Blade Runner'ı, Holis Frampton'ın Nostaljisi, Michael Snow'un Dalga Boyu gibi filmlerde görüleceği gibi tema, konu veya içeriktir. İmge ya da anlatıya güvenli bir şekilde yerleşen fotoğraf, film analizinin nesnesi olan bir söylem olarak ele alınır (Green, Lowry, 2005;18-31).

## 5. BELLEK

Zamanı, mekanı ve insanı kuşatan fotoğraf bir çok filmde görüleceği gibi hatırlama ve unutmaya ekseninde bellek aracı, bellek imgeleri olarak işlev görmektedir. Hem ulusal hem de uluslararası anlamda Hollywood, çağdaş belleğin kültürel politikalarıyla güçlü bir şekilde ilişkilendirilmiştir (Grainge, 2003; 6). Genellikle savaşlar, katliamlar, soykırımlar, felaketler vb. kişisel ve toplumsal travmalar yaratan olayların işlendiği filmler ya da geçmiş anıların, hatıraların, dostlukların anımsandığı filmler bir bellek aracı olarak fotoğrafları kullanmaktadır. Özellikle vurgulamak gerekir ki geçmişe, anılara, hatıralara göndermede bulunan tüm filmler bellek aracı ve bellek imgeleri olarak bir şekilde genellikle fotoğrafa başvurmak zorundadır. Hemen hemen tüm filmlerde ya duvarlarda ya da aile albümlerinde görülen fotoğraflar bir bellek aracı ve bellek imgesi olarak işlev görmektedir. Filmlerde fotoğrafın bir bellek aracı ve imgesi olarak kullanılmasının nedenini daha iyi anlayabilmek için öncelikli olarak fotoğraf ve bellek ilişkisini açıklamak gerekmektedir. Çünkü bellek genel olarak dünya ve özellikle kişisel geçmiş hakkındaki bilgimiz için hayati önem taşır. Birey olarak kimliklerimizi ve diğer insanlarla olan bağlarımızı garanti altına alır. (<https://plato.stanford.edu/entries/memory/>). Türk Dil Kurumu sözlüğünde bellek yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü, akıl, hafıza, dağarcık olarak tanımlanmaktadır (Parlatır, Gözaydın, Zülfikar, 1998;264). Felsefe sözlüklerinde ise bellek genel olarak, uygulaması hatırlama, anımsama, anımsatma, olarak adlandırılabilir bir bilme yetisidir. Bunlar arasındaki ilişkiler, ilgili sorunlardan birini oluşturur, ancak 'hatırlamak' en genel fiildir, akılda tutmak anlamına da gelebilir.

Bellek, hatırlanan deneyimlere ya da yaşanan şeylere veya bunların hatırlanmasına atıfta bulunduğu çoğul olabilir. İnsanları, yerleri, nesnelere, görüşleri, deneyimleri, olayları, gerçekleri ve ayrıca bir şeyleri yapmayı, bir şeyleri nasıl yapacağımızı, bir şeyleri nerede bulacağımızı vb. hatırlayabiliriz. Bellek, geçmiş bir miktar gönderme içerir, ancak hatırlanan şeyin geçmiş olması gerekmez (Lacey, 1996; 202). Bellek geçmiş saklama ve yeniden meydana getirme yetisidir (Hançerlioğlu, 1992;148). Bellek, geçmiş



deneyimleri veya önceden edinilmiş bilgileri saklama veya saklama kapasitesidir (Audi, 1999; 553). Yukarıdaki tanımlar ışığında fotoğrafın icadı dünyayı büyük bir yükten kurtarmıştır. 19. yüzyılda kapitalizmin ve sanayi devriminin eşliğinde yaşanan teknik ve bilimsel ilerlemelerin, gelişmelerin ve değişimlerin hızı coğrafi mesafeleri kapatırken geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki mesafeyi arttırmıştır. Bu aşamada fotoğraf devreye girmiş, kaydetme yeteneğiyle hatırlama, anımsama, saklama çerçevesinde dünyanın geçmiş ile şimdiki zaman arasındaki mesafesini dengelemeyi başarmıştır. Böylelikle bellek, Alan Trachtenber'in ifadesiyle selüloit üzerinde bir emülsiyon içinde tutulan bir görüntü olan negatif materyal biçimini almıştır (Trachtenber, 2008;114).

Fotoğraf ve bellek iç içe geçmiştir. Fotoğraf 19. yüzyıldan beri bellek ve tarih anlayışımızı şekillendirmiştir ve ilerleyen süreç içerisinde portre fotoğrafçılığı, somutlaşmış bir bellek olarak algılanmıştır. Fotoğraflar belleğe aracılık eder ve tarih, genellikle bu kanıt parçalarından oluşturulmuş bir temsil halini almıştır. Fotoğraflar bellek dolayısıyla tarih oluşturmak için kullanılmışlardır ve fotoğraflar belleğin ve tarihin bir parçası olarak okunabilirler. Geçmiş, belleğin fotoğraf ve kayıtlar biçiminde somutlaştırılmasıyla mümkün olmuştur. Nesnelere ve görüntüler somutlaştırılmış birer bellektir (McTighe, 2012; 2-88). Nitekim 19.yüzyılda yaşamış olan şair Charles Baudelarie' de fotoğrafın belleğin aracı olduğunu ifade etmektedir (Elkins, 2019;16). Fotografik imgelerin kalıcı olarak depolanması ve arşivlenmesi, bellek imgeleri aracılığıyla beynin daha sonra erişeceği imgesel veriyi depolamasına paralel görülmüştür. Amerikalı fizikçi ve bilim adamı Oliver Wendell Holmes 1859 yılında bu ilişkiyi dile getirirken meşhur tanımlamayı yapmış ve dagerotipi "bir belleğe sahip ayna" olarak adlandırmıştır (Yacavone, 2015;105). Fotoğraf gibi bellek de geçmişin şimdiki zamanda görsel bir temsilidir. Ve fotoğraf, tıpkı bellek gibi, gerçek bir göndergeyle, "gerçekte ne olduğuna" ilişkin ayrıcalıklı bir ilişkiye borçludur (Vestberg,2005;76).

Bu bakış açısıyla fotoğrafın bellek ile olan ilişkisine dair çeşitli fikirler öne sürülmüştür. Psikanalizin kurucusu Sigmund Freud'ta fotoğrafın bellek ile olan ilişkisini vurgulamıştır. Ona göre fotoğraf makinesi ile görsel izlenimlerin uçuculuğu sabitlenir. Fotoğraf makinesi insanın sahip olduğu anımsama yeteneğinin, belleğin maddeleşmesine neden olan araçtır (Bate, 2011;21). Belleği, sürekli gelişen bir süreç içerisinde geçmiş ve gelecek materyali işleme yeteneği olarak tanımlayan filozof Henri Bergson (Røssaak, 2011;149) fotoğrafın yaşanmış deneyimle ilişkisini, bilimin yaşamsal dünyayı tanımlama biçimi için bir metafor olarak kullanmıştır (McTighe, 2012;5). Tarihçi Jacques Le Goff için fotoğraf en önemli teknolojik icatlardan biridir. Fotoğrafi görsel belleği endüstrileştiren bir makine olarak görmüş; fotografik görüntüyü yalnızca bir başka bellek aygıtı değil, yalnızca bir polis aygıtı ya da bürokratik bir bakış değil, benim meta-arşiv diyebileceğim bir makinedir diye nitelendirmiştir. Fotoğrafi kendi içinde bir meta-form olarak sunar. Fotoğraf, hali hazırda var olan diğer birçok görsel bellek aygıtını fotografik yeniden sunum içinde birleştirme ve özümleme kapasitesine sahiptir (Bate, 2010; 248). Nicola King'e göre belleği tahayyül etmenin iki baskın ve farklı yolu, bir dizi fotoğraf ya da görsel imge ya da bir dil ya da anlatı biçimidir. Fotoğraf, belleğin içeriğini oluşturan "orjinal" görüntüye en yakın görünen ortamdır (King, 2000;25-178).

Bir imge formunda geçmişi geri getirmenin büyümlü gücüne sahip olan da yalnızca bakan kişiyle hayli güçlü bir üslupla kişisel bellek kanalı aracılığıyla konuşabilen ve kendi dönüşebilme sihrini yapan fotoğraflardır (Yacavone, 2015;96). Fotoğrafi belleğin bir parçası olarak okuruz (McTighe, 2012;10). Fotoğraf ve bellek ilişkisi özellikle kişisel bellek ve kolektif-toplumsal ya da Peter Burke'nin de ifade ettiği bazen de kültürel olarak adlandırılan (Burke, 2008;94) bellek ve Marcel Proust'un istemsiz bellek yaklaşımı üzerinden ilerlemektedir. Kişisel bellek fotoğrafa bakan öznenin belleğidir. Kolektif (toplumsal-kültürel) bellek ise Fransız sosyolog ve filozof Maurice Halbwachs'ın ünlü kolektif bellek adlı çalışmasında ifade ettiği gibi belleğin kolektif niteliğidir. Halbwachs'a göre bireysel-kişisel bellek her zaman aileden başlar ve daha büyük gruplara ve topluluğa geçerek sosyal bir çerçeve içinde gerçekleşir ve bu çerçeveden etkilenir. Anılarımız her zaman kolektiftir ve bir olayın tek katılımcısı olduğumuzda bile başkaları aracılığıyla bize hatırlatılır, çünkü 'gerçekte asla yalnız değildir. Birey, "kendini bir veya birkaç grubun ve bir veya birkaç kolektif düşünce akımının bakış açısına göre konumlandırarak" hatırlar. Bir kişi yalnız olduğunda bile, insanlar doğası gereği sosyal varlıklar oldukları ve bir grubun parçası olmaktan vazgeçemedikleri için "yalnızca görünüşte" yalnızdırlar (Teo, 2014; 82-93). Bu bellek türleri Susan Sontag, Roland Barthes ve Walter Benjamin gibi üç önemli fotoğraf kuramcısı için de ilgi çekmiştir. Her şeyden önce Susan Sontag Halbwachs'ın vurguladığı kolektif belleği reddetmektedir. Sontag'a göre fotoğraflar, o zamana kadar bilinmeyen fotoğrafların gün ışığına çıkmasının harekete geçirdiği şok dalgalarıyla birlikte, daha uzak geçmişe bakışımızın kurulmasına ve gözden geçirilmesine katkıda bulunurlar. Herkesin bildiği fotoğraflar, artık bir toplumun hakkında düşünmeyi seçtiği ya da düşünmeyi seçtiğini ilan ettiği şeylerin bütünüyle bir parçasıdır. Toplum bu fikirleri bellek olarak adlandırır ve onların toplamı da uzun vadede bir kurguya dönüşür. Daha kesin bir dille

konusarsak, kolektif bellek diye bir şey yoktur kolektif bellek, tıpkı kolektif suç kavramı gibi aynı düzmece fikirler familyasının bir parçasıdır. Bütün bellekler bireyseldir, başka bir şeye indirgenemez; kişinin kendisiyle birlikte ölüp gider. Kolektif bellek denen şey, hatırlatıcı değil koşullandırıcı bir olgudur (Sontag, 2004;86).

Susan Sontag tıpkı Barthes ve Benjamin gibi fotoğraf ve bellek ilişkisini Marcel Proust'un istemsiz belleği üzerinden değerlendirmiştir. İstemsiz bellek, modern literatürde anıların kendiliğinden, kasıtsız olarak, otomatik olarak, çaba harcamadan vb. akla geldiği durumlar olarak tanımlanmıştır (Mace, 2007; 2). Marcel Proust'un ünlü istemsiz belleğinin, yirmi birinci yüzyıl psikologlarının "örtük" veya "bilinçsiz" bellek dediği şeyle pek çok ortak yanı vardır. Bu tür bellek, Julia Kristeva tarafından tanımlanan Proustçu izlenimde olduğu gibi, sözel olmayan, tesadüfi ve izlenimci olma eğilimindedir. Bu kavram, açık belleğe, yani şu anlama gelen bir terime karşıdır: gönüllü bilinçli hatırlama, akıl tarafından kasıtlı olarak çağrılan bir anı. Proust'ta fotoğraf, gerçek belleğin olmadığı her şeyi temsil eder hale gelir. (Bergstein, 2014;16-28). Sontag fotoğrafı Baudelarie gibi belleğin bir aracı olarak görür. Sontag'a göre Proust fotoğrafı belleğin yerini alan bir şey olarak görerek yanlış yorumlamıştır (Sontag, 2008; 195). Susan Sontag Proust'un yazılarında fotoğraf kullanımına ilişkin belirli bir kararsızlığı da kaydetmiştir. Sontag'a göre Proust ne zaman fotoğraflardan bahsetse bunu aşağılayıcı bir şekilde yapar: yüzeysel, fazlasıyla görsel, "istemsiz bellek" dediği tüm tekniğin verdiği ipuçlarına yanıt vererek yapılacak derin keşiflerle karşılaştırıldığında getirisi önemsiz olan, geçmişle yalnızca gönüllü bir ilişki. (Bergstein, 2014; 14-15).

Sontag belleği eski kavramı üzerinden geçmiş ile ilişkilendirmektedir. Ona göre eski ile yeni, dünyadaki bütün duyguların, bir tarafa yönelme duygusunun iki zıt kutbunu temsil ederler. Eski olmadan yapamayız, çünkü bütün geçmişimiz, bilgi birikimimiz, belleğimiz, kederimiz ve gerçekçilik duygumuz geçmiştir. İş hatırlamaya geldiğinde fotoğraf hâlâ daha derinden bir can acıtma, insan zihninde daha derin bir iz bırakma gücüne sahiptir. Bellekte yer ederek donmuş olan karelerin temel birimi, tek bir görüntüdür. Fotoğraf, enformasyonla dolup taşan bir çağda, bir şeyi kavramanın hızlı bir yolunu ve onu hatırdaki tutmanın yoğunlaşmış bir formunu sağlamaktadır (Sontag, 2004; 21-143). Bir başka önemli fotoğraf kuramcısı Roland Barthes'ta Camera Lucida adlı çalışmasında Proust'un istemsiz bellek yaklaşımı üzerinden değerlendirmelerde bulunmuştur. Barthes fotoğrafların görünüşte istemsiz doğası ve fotoğrafçının "ikinci görüşü" olarak adlandırdığı kasıtsız kapsayıcılık ile büyülenmiştir (Bergstein, 2014; 37). Barthes'in fotoğraf ve bellek ile ilgili düşünceleri fotografik imgelerin hem doğrudan hem de dolaylı yoldan bir insanın geçmişine dair simgeler olarak işlev görmeleri üzerinedir (Yacavone, 2015;190). Barthes annesinin beş yaşındaki halini gösteren Kış Bahçesi adlı fotoğraf ile babasının fotoğrafını değerlendirdiğinde Proust'un metinlerinden yararlanır. Fotoğrafçılığa giden bir yol, onu gönüllü ve "istemsiz bellek" arasındaki ayrımla ilişkilendirmek olacaktır. Barthes'in punctum kavramı da Proust ile ilişkilidir. (Bate, 2010; 254). Barthes punctum'u beni delen ama aynı zamanda beni bereleyen, bana acı veren kaza olarak tanımlar (Barthes, 1996; 34). Barthes'in punctum'u Proust'un "istemsiz belleği" gibidir. Studium gönüllü belleğe benzerken (kamusal veya kültürel çağrışımlar bilinçli olarak hatırlanabilir), punctum bir fotoğrafa istemsiz bir tepkidir. Neredeyse rastgele bir görüntünün açıklanamaz bir şekilde tepki vermemize neden olduğu ve bu nedenle bizi şaşırttığı yerdir. Eğer imge için belleğimize çağrışım yapan bir yol izlersek, bu diğer anılara, hatta bastırılmış bir belleğe ve kritik çalışma ile temel bir bastırılmış bellek izine yol açabilir (Bate, 2010; 254).

Barthes fotoğrafın geçmişi anımsama yeteneği konusunda Proust'tan ayrılır. Fotoğrafın ondaki etkisi zamanla ve uzaklıkla bozulmuş olanı yenilemesi değil, gördüğü şeyin gerçekten de var olduğuna tanıklık etmesidir (Barthes,1996; 78). Walter Benjamin de Proust'un istemsiz bellek düşüncesinden etkilenmiştir. Benjamin fotografik imgeleri ve istemsiz belleği karşılaştırmalı olarak birbirine yaklaştıran Proust'un izinden gitmektedir. Benjamin'in belleği ele almasına dair çok önemli iki metin hem Freudyen psikanalizde hem de Proust'un bellekle ilgili şiirlerinde görülmektedir. Benjamin'in çalışması, fotoğraf ile bellek arasındaki ilişki yalnızca şahsi biyografisine değil, aynı zamanda modernite ve ortak tarihle ilgili düşüncelerine de yakından bağlıdır (Yacavone, 2015;99). Benjamin'in argümanında, endüstri öncesi üretim tarzlarından endüstriyel üretim tarzlarına geçişte deneyim temelden değişmiş ve hatta alçalmıştır. Değişim, "auranın düşüşü" olarak tanımladığı bellek dualitesine yansır. Benjamin, aurayı bilinç dışından fişkıran ve özneyi geçmişin canlı, bedensel bir anımsamasına bağlayan anı olan mémoire involontaire'e yani istemsiz belleğe bağlar ((McTighe, 2012; 4).

Bu çerçevede fotoğrafın sinemada bellek aracı olarak kullanılmasının birçok örneği ile karşılaşılmaktadır. Fotoğraf kişisel bellekle birlikte filmin toplumsal belleğini biçimlendirilmesine yardımcı olur (Green, Lowry, 2005; 107). Özellikle filmdeki karakterlerin evlerinin duvarlarında, masalarında vb. ya da aile albümlerinde yer alan fotoğraflar kişisel belleğin yanı sıra toplumsal-kolektif-kültürel belleği temsil etmektedir. Pierre

Bourdieu ve Le Goff kolektif-toplumsal bellek için aile albümlerini örnek göstermişlerdir. Aile albümü, toplumsal belleğin gerçeğini ifade etmektedir. Bu aile fotoğraflarının gösterilmesinden çok, kayıp zamanın sanatsal arayışına benzemektedir. Yorumlar eşliğinde bu aile fotoğraflarının gösterilmesi ailelerin tüm yeni üyelerine dayattığı bir kabul töreni gibidir. Kronolojik sıraya göre düzenlenmiş geçmişin görüntüleri, toplumsal belleğin doğal düzeni, korunmaya değer olayların anımsanmasını uyandırır ve iletir. Çünkü grup, geçmiş birliğinin anıtlarında birleştirici bir faktör görür, geçmişinden mevcut birliğinin onayını alır. Bireysel hatıraları çevreleyen tüm özel maceralar ve ortak geçmiş, ya da tercih edilirse, geçmişin en düşük ortak paydası, sık ziyaret edilen bir cenaze anıtının neredeyse cilveli düzgünlüğüne sahiptir (Bate, 2010; 247).

Aile albümündeki fotoğraflar aile üyelerine sonsuzluk eklemektedir. Fotoğrafları aile albümünde muhafaza edilen, böylece fotoğraf olarak varlıklarıyla sonsuzluğa yitip gitmelerinin uyandırdığı endişe ve vicdan azabını bir ölçüde yumuşatan ölmüş akrabalar ve arkadaşlar gibi bugün enkaza dönmüş haldeki mahallelerin, çoraklaşmış kırsal alanların fotoğrafları da, geçmişle onu cebimize sığdıran bir ilişki kurulmasını sağlamaktadırlar (Sontag, 2008;19). Çok sayıda insanın evinde aile ve arkadaşlara ait var olan kişisel fotoğraf arşivlerini ele alacak olursak sorunu kat etmenin ilk uğraklardan birisi bireysel hatıralar olabilir. Çünkü kişisel albümlerde karşımıza çıkacak özel tarihler ve bu fotoğrafların ortaya çıkardığı toplumsal bağlam kişisel tarihlere dair yeni bir gerçeklik yaratacaktır (Bate, 2011;40). Aile albümünün bellek aracı olarak işlev görmesinin en güzel örneklerinden birisi Richard Glatzer ve Wash Westmoreland'ın yönetmenliğini yaptığı 2014 yılı yapımı Still Alice (Unutma Beni) adlı filmidir. Filmde bellek kaybı yaşamaya başlayan Alice aile albümlerindeki fotoğraflara bakarak yaşadığı unutma-hatırlamama sorununu aşmaya çalışmaktadır.

Steven Spielberg'in 1993 yılı yapımı Schindler'in Listesi adlı filmde Naziler tarafından toplama kampına gönderilen Yahudilerin geride bıraktıkları yüzlerce kişisel portre ve aile albümü fotoğrafları anıya, hatıraya ve kişisel bellekle birlikte kolektif belleğe işaret etmektedir. Oliver Stone'nin 1991 yılı yapımı JFK (John F. Kennedy) filminde Kennedy'nin otopsi fotoğrafları da kolektif belleği harekete geçirmektedir. Mar Targarona'nın yönetmenliğini yaptığı 2018 yılı yapımı Mauthausen fotoğrafçısı adlı film bir fotoğrafçı olan Francisco Boix'ın naziler tarafından gönderildiği Avusturya'daki Mauthausen kampında yaşadıklarını fotoğraflamasını anlatmaktadır. Filmin finalinde Francisco Boix'ın Mauthausen kampında çektiği fotoğraflar gösterilerek kişisel ve kolektif bellek yeniden canlandırılır. Fotoğrafın bellek ile ilişkili olarak sinemada kullanılmasına dair en uç örnek neredeyse tamamen siyah beyaz fotoğraflardan oluşan Chris Marker'ın 1962'de yönettiği La Jetée adlı deneysel kısa filmidir. Zamansız, mekansız bir arafta oynanan La Jetée'nin hikayesi ancak fotoğraflarla canlandırılabilmiştir. Durgunluk ile momentum, belleğin ağırlığı ile bir gelecek olasılığı arasındaki gerilimi ifade etmeye en uygun biçimdir (Campany, 2008;95-100). Wim Wenders'in, Jean Luc Godard'ın ve Agnès Varda'nın bazı filmlerinde de fotoğraf ve bellek ilişkisi ön plana çıkmaktadır. Wenders'in Berlin Üzerindeki Gökyüzü (1987) adlı filmde ikinci dünya savaşı sırasında August Sander'in çektiği portre fotoğrafları bellek imgeleri olarak kullanılmaktadır. Godard'ın, Cinetracts (1968), Je vous salue, Sarajevo (1993) filminde de fotoğraf bellek imgeleri olarak görülmektedir. Ed Gass-Donnelly'in 2017 yılı yapımı Levander adlı filmde fotoğraflar bellek aracı olarak kullanılmaktadır. Bir kaza sonucu bellek kaybı yaşayan Jane çektiği fotoğraflar ile geçmişi hatırlamaya bellek kaybını telafi etmeye çalışmaktadır. Yine Christopher Nolan'ın Akıl Defteri (2000) filmi kronolojik olarak geriye doğru anlatılan bir hikaye ile bellek kaybı yaşayan bir karakterin polaroid fotoğraflar üzerinden bellek kaybını telafi etme çabasını anlatmaktadır.

## 6. KANIT

Fotoğraf sinemada çoğunlukla kanıt olarak da kullanılmaktadır. Fotoğrafın, gerçekliğin doğruluğunu kanıtlama ve saptama gücü vardır (Yacavone, 2015; 53). Hiç kimsenin aynı şeyin aynı resmini çekemediği çabucak keşfedildiğinde, fotoğraf makinelerinin gayri-şahsi, objektif görüntüler sağladığı varsayımı, fotoğrafların yalnızca orada görülen şeyin değil, aynı zamanda bir insanın gördüğü şeyin kanıtı olduğu, dünyanın salt kaydedilmekle kalınmadığı, ona dair bir değerlendirmenin de yapıldığı görüşü önem kazanmıştır (Sontag, 2008;107).

Campany'e göre sinemanın fotoğrafları yerleştirdiği tüm anları inceleyecek olsaydık, bunların çoğu zaman onun kanıt olarak karmaşık statüsüyle ilgili olduğunu görürdük. İster ana akım ister avangard, ister modern ister postmodern film olsun tarih ya da bellek olarak fotoğrafın kanıtı neredeyse daima söz konusudur (Campany, 2008; 95). Özellikle kara filmlerde tüm fotoğraflar kanıta dönüşür. George Marshall'ın yönettiği The Blue Dahlia (1946) ve Alfred Hitchcock'un yönettiği Şüphenin Gölgesi (1942) filmlerinde temel kişiliğin kanıtı olarak eski bir stüdyo portresi ve bir bebek fotoğrafı kullanılmıştır (West, Pelizzon, 2002; 80).

Bir film fotoğraf içeriyorsa, bunun nedeni türün birçok özelliğinin açıkça zorlu ve akıldan çıkmayan geçmiş, kanıtın totemik durumu, ihanet, şantaj vb fotografik bir potansiyele sahip olmasıdır. Fotoğraflar daha yakın tarihli sinemalarda yer aldığı zaman "neo-noir" olur. Son dönemlerde filmlerde öne çıkan fotoğraflar göz önüne alındığında Ridley Scott'un yönettiği Blade Runner (1982) adlı filmde asla sahip olmadıkları bir geçmişin işaretleri olarak verilen sahte çocukluk fotoğrafları ya da Christopher Nolan'ın yönettiği Memento (2000) filminde kahramanın biriktirdiği Polaroid kanıtları, Mark Romanek'in yönettiği One Hour Photo (2002) filminde pastoral aile enstantaneleri veya Sam Mendes'in yönettiği The Road to Perdition (2002) filminde yaptıklarını kaydeden Weegee benzeri bir fotoğrafçı olan kiralık katil neo-noir olarak düşünülebilir (Campany, 2008;97). Sontag için de fotoğraflar bize kanıt teşkil ederler. Hakkında bir şey işitip de şüpheyle karşıladığımız bir şey, onun bir fotoğrafı bize gösterildiğinde kanıtlanmış sayılır. Fotoğraf makinesinin faydalı olarak kullanıldığı alanlardan birisi, yaptığı kayıtla suçlayıcı bir nitelik taşımasıdır. Nitekim fotoğraflar, Paris polisinin Haziran 1871 'de Komünarların canice katledilmesinde kullanılmalarından itibaren, modern devletlerin giderek daha fazla, eylem yapan kitleleri gözetleyip denetim altında tutmasına yarayan araçlardan biri haline gelmiştir. Bir görüntünün fotoğraf makinesiyle kayda geçirilmesinin başka bir özelliği, onun doğrulayıcı, haklı çıkarıcı işlevidir. Bir fotoğraf, verili bir olayın gerçekleşmiş olduğunun su götürmez kanıtıdır (Sontag, 2008; 5).

Benjamin'e göre fotoğrafçı Eugène Atget'in Paris sokaklarını birer suç mahali şeklinde fotoğraflamış olduğu saptaması gerçekten çok yerindedir. Çünkü suç mahalleri de terk edilip boşaltılmış yerlerdir; onların fotoğraflarının çekilmesinin sebebi suça kanıt toplamaktır. Atget'le birlikte fotoğraflar, tarihsel olayların standart kanıtı niteliğini kazanmıştır (Benjamin, 2013; 61). Oliver Stone'nin 1991 yılı yapımı JFK adlı filminde kullanılan Kennedy suikasti sonrası çekilmiş fotoğraflar Atget'in ifade ettiği gibi tarihsel olayın standart kanıtı olarak değerlendirilebilir. Üstelik filmde bu fotoğraflar mahkemeye kanıt olarak sunulmaktadır.

Barthes'in vurguladığı gibi önemli olan, fotoğrafın kanıtlayıcı bir kuvvete sahip olması ve tanıklığının nesneye değil, zamana dayanmasıdır. Olay bilimsel açıdan bakıldığında fotoğrafın doğruluğu kanıtlama gücü, temsil gücünün üzerine çıkmaktadır (Barthes, 1996;83). Michael Frizot'a göre kanıt ve kanıtlama özelliği fotoğrafın ilk özelliğidir. Gözü ve hayal gücünü ilk çalıştıran şey budur. Birleşik varlığın mutlak şartı fotoğraf çekildiğinde hem fotoğrafı çeken tarafından kullanılan fotografik araç hem de referansın mekânsal alanı açısından fotografik görüntüye bu varlığı ispat etme gücünü veren şeydir (Elkins, 2019; 231). Bu çerçevede kara filmlerin yanı sıra farklı türlerde pek çok filmde fotoğraf kanıt olarak kullanılmıştır. Fotoğrafın kanıt olarak kullanılmasına yönelik en önemli örneklerden birisinin Michelangelo Antonioni'nin Cinayeti Gördüm (1966) adlı filmi olduğu söylenebilir. Sinema tarihi için önemli bir yer tutan filmde fotoğraf bir cinayetin varlığının kanıtı olarak kullanılmaktadır. Benzer şekilde Costa Gavras'ın Müzik Kutusu (1990) adlı filmi de fotoğrafın kanıt olma özelliği için ideal bir örnektir. Yıllar sonra müzik kutusundan çıkan fotoğraflar kendisini gizleyen masum görünüşlü babanın bir Nazi savaş suçlusunu kanıtlamaktadır.

## 7. ÖRNEK FİLM OKUMASI; KABADAYI

Bu kuramsal çerçeveden hareketle senaryosunu Yavuz Turgul'un yazdığı, yönetmenliğini Ömer Vargı'nın yaptığı 2007 yılı yapımı Kabadayı adlı filmde de fotoğraf ve sinema ilişkisini görmek mümkündür. Film eski bir kabadayı olan Ali Osman üzerinden kurgulanmaktadır. Ali Osman geçmişten gelen ve aralarında eski kabadayıların, polislerin oluşturduğu bir arkadaş grubuyla iletişim halinde olan, silahla ilişkisini kesmiş, halı saha işletip garibanlara yardımcı olan eski bir kabadayıdır. Unutma ve bunama belirtileri gösteren Ali Osman'ın hayatı çok sevdiği fakat yıllar sonra hastanede ölüm döşeginde karşılaştığı Afet'ten Murat adında bir oğlu olduğunu öğrenince hareketlenir. Oğlunun çalıştığı bara düzenlenen baskının görgü tanığı olması ve gelişen olaylar dizisi her ikisinin de hayatını etkiler. Ancak burada temel sorun Ali Osman'ın geçici olarak yaşadığı unutma-hatırlamama, bellek kaybı durumudur. Ali Osman bellek kaybı sorununu bir polaroid fotoğraf makinası olarak ve sevdiklerini fotoğraflayarak çözmeye çalışır.

İster kimliğin inşasının bir parçası olarak kendimize ve birbirimize anlattığımız devam eden hikayeler olsun, ister otobiyografinin daha biçimlendirilmiş ve edebi anlatıları olsun, ister birinci şahıs kurmacaları olsun, yaşam öykülerinin tüm anlatsal anlatımları, bellek sayesinde mümkün olmaktadır (King, 2000;2). Film 2 saat 20 dakika sürmektedir. Filmde Ali Osman yedi kez unutma-hatırlamama-bellek kaybı yaşar. Ali Osman'ın yaşadığı bellek kaybı sahneleri ve kronolojik düzlemi filmin klasik dramatik yapısının olay örgüsünü oluşturan serim, düğüm, çatışma, doruk noktası ve çözüm aşamalarının belirlenmesi için de önemlidir.



Ali Osman'ın bellek kaybına yönelik ilk unutmaya filmin başlarında üçüncü dakikada kendisini göstermektedir. Bir yemek masasında eski arkadaşlarıyla oturan Ali Osman ritüelleşmiş bir diyalogu unuttur. İkinci unutmaya filmin altıncı dakikasında arkadaşıyla tavla oynarken gerçekleşir. Üçüncü unutmaya anı filmin yirmi birinci dakikasında arkadaşına geleceği semti unuttur. Dördüncü unutmaya filmin yirmi dokuzuncu dakikasında gerçekleşir. Bu unutmaya anı diğerlerinden farklıdır. Bu kez yakın zamanı değil 30 sene önce Sürmeli ile yaşadığı anı unutmıştır. Beşinci unutmaya filmin otuz altıncı dakikasında yaşanır. Bu unutmaya anı oldukça ironiktir. Ali Osman bu kez unutmaya-hatırlamama sorununa karşı çözüm olarak bulduğu fotoğraf makinasını unuttur. Altıncı unutmaya anı filmin bir saat on üçüncü dakikasında oğlunun kendisine yönelik mafya ithamına karşılık verirken yaşanır. Ve son olarak yedinci unutmaya anı filmin final sahnesinde iki saat on birinci dakikasında gerçekleşir. Bu olay örgüsünün doruk noktası olup filmin en ölümcül ve gerilimli unutmaya anıdır. Oğlunun hayatına son vermeye çalışan Devran'ı etkisiz hale getirdikten sonra yaşanan bu unutmaya anı avantajın Devran'a geçmesine neden olur. Ancak geçici unutkanlık hali hemen sona erer ve Ali Osman Devran'ı öldürür.

Bir diğer detay ise Ali Osman'ın satın aldığı polaroid fotoğraf makinasıyla çektiği fotoğraflardır. Ali Osman filmin yirmi ikinci dakikasında bellek kaybına bir çözüm bulmak amacıyla polaroid fotoğraf makinası alır. Fotoğraf makinesi Freud'un öncesinde vurguladığı gibi Ali Osman'ın sahip olduğu anımsama yeteneğinin, belleğin maddelleşmesine neden olan araçtır. 1970'lerden beri film yapımcıları için çekici olan Polaroid, bazı açılardan sinemanın ideali olmuştur. Görüntüyü çekmekten elinizde tutmaya ve gelişimini izlemeye kadar tüm süreç, gerçek zamanlı olarak tek bir yerde filme alınabilir. Sinema için Polaroid, zamanına ve yerine tamamen bağlı, yetkili ve elle tutulur görünmektedir (Company, 2008;112). Bu polaroid fotoğraf makinesi ile ilk çektiği fotoğraf filmin yirmi üçüncü dakikasında ölüm döşeginde olan oğlu Murat'ın annesi Afet'in fotoğrafıdır. Bu fotoğraf çok önemlidir çünkü doğrudan Bazin ve Barthes'in mumyalama metaforuna göndermede bulunmaktadır. Ali Osman bu fotoğrafla hem Bazin'in fotoğrafın yaptığı sadece zamanı mumyalamaktır, çürümeye böyle karşı koyar hem de Barthes'in fotoğrafın zamanın bir anını mumyaladığı tezini onaylamaktadır. Daha önce de ifade edildiği gibi Ali Osman Afet'in ölüm döşeginde çektiği fotoğraf ile, tam da Bazin'in ifadesiyle ölümü inkar etmeye, ölümle yapılan tartışmada son sözü, kalıcı olan form aracılığıyla söylemeye yönelik asırlık bir temsili dürtüyü yerine getirir. Ölüm, zamanın zaferinden başka bir şey değildir. Varlığın maddi görünüşlerini yapma bir şekilde saptamak, varlığı süre ırmağından çekip almaktır, yaşama kavuşturmadır, varlığı görünüş yardımıyla kurtarmaktır (Bazin, 1966; 30-31). Ali Osman Afet'in fotoğrafını çekerek onu ölümün zaferinden kurtarmış, süre ırmağından çekip almış, bir görünüş olarak fotoğraf aracılığıyla yaşama kavuşturmuştur.

Ali Osman'ın fotoğraf çekme eylemi aynı zamanda kendisini de ölümden korumaktadır. Çünkü belleğini kaybeden kişi simgesel olarak ölü sayılmaktadır. Böylelikle Ali Osman Afet'in fotoğrafını çekerken belleğini güncellemekte, kendisini de simgesel olarak ölümden kurtarmaktadır. Ali Osman çektiği bu fotoğrafla tıpkı Barthes'in fotografik görüntünün aynı zamanda durdurulmuş bir yaşam görüntüsünü den mumyaladığını, bu görüntünün sonunda, gerçekten zaman geçtikçe, ölümden sonraki yaşamın bir görüntüsü haline geldiği düşüncesini gerçekleştirmiştir. Bu fotoğraf Ali Osman için Afet'in aynı anda hem yokluğunun hem de varlığının bir kayıdır. Ali Osman bir bakıma bu fotoğrafla Afet'in gerçek tarihini yazmaktadır. Bir kişinin son görüntüsü, o kişinin gerçek tarihidir (Kracauer, 1993;426). Filmde Ali Osman'ın çektiği ikinci fotoğraf Sürmeli'nin fotoğrafıdır. Ali Osman'ın bu fotoğrafı çekerken fotoğrafı çekme nedenini de belirtir; Ben bu fotoğrafı hatırlamak için çekiyorum der. Fotoğraflar, geçmişin olay ve deneyimlerinin anımsandığı, daha doğrusu yeniden yapılandırıldığı malzeme olarak kullanılır (Vestberg, 2005;78). Ali Osman'ın fotoğrafı hatırlamak için çekiyorum diyalogu bizi doğrudan doğruya bellek kavramına götürmektedir. Sontag ve Barthes metinlerinden yola çıkıldığında Fotoğrafın birincil amacının bellek olduğu görülmektedir (Van Dijck, 2008; 2). Fotoğraf Ali Osman'ın belleğinin bir parçası olarak okunabilir. Benjamin teknolojinin bedenle ilişkisini harekete geçiren bir bellek ikiliği fark etmiştir. İlk bellek türü bedende köklenir ve algıya dayanır ve duyuusal deneyimin ipliklerinden dokunmuştur. İkinci bellek türü, fotoğrafa ve film gibi diğer kayıt ortamı biçimlerine karşılık gelmektedir (McTighe, 2012;177). Ali Osman kendi belleğini Benjamin'in vurguladığı fotografik bellek üzerinden inşa etmektedir. Fotoğrafı çekilen kişi belleğin protezidir (Green, Lowry, 2005;135). Ali Osman fotoğraflarını çektiği Afet ve Sürmeli'yi belleğinin protezi haline getirir.

Daha önce vurgulandığı gibi Ali Osman fotoğrafı belleğin bir aracı olarak kullanmaktadır. Ali Osman'ın çektiği fotoğraf bir imge formunda geçmişi geri getirmenin büyümlü gücüne sahiptir, yalnızca bakan kişiyle hayli güçlü bir tarzda kişisel bellek kanalı aracılığıyla konuşur ve kendi dönüşebilme büyümlü yapar. Kracauer'e göre fotoğraf bilincimizden kayıp giden gerçekliğin bilincine varmamıza yardımcı olmaktadır (Özarslan, 2015;203). Ali Osman'ın çektiği fotoğraflar kendi bilincinden kayıp giden gerçekliğin bilincine

varmasına yardımcı olmaktadır. Ali Osman'ın çektiği üçüncü fotoğraf oğlu Murat'ın fotoğrafıdır. Ali Osman çektiği fotoğrafları bir aile albümünde toplamaktadır. Bu fotoğraflar Ali Osman'ın ölen eşi ve oğlundan sonra sevdiği kadın olan Afet ve Afet'ten olan oğlu Murat ve Sürmeli ile kurduğu yeni ailesinin sonsuzluğunun kanıtıdır. Ali Osman'ın Fotoğraf albümü tıpkı David Bate'nin ifade ettiği gibi aile bağlarını kutsamış ve pekiştirmiştir. Bu fotoğraflar geçmiş ve şimdiki zaman arasında bir köprü işlevi görmüştür. Ali Osman çektiği fotoğraflar ile somut bireysel hatıraları üzerinden bellek sorununa karşı bir kişisel tarih üretmiştir. Ali Osman'ın aile albümüne Afet, Murat ve Sürmeli'yi alması Pierre Bourdieu ve Le Goff'un aile fotoğraflarının gösterilmesinin ailelerin tüm yeni üyelerine dayattığı bir kabul töreni olduğu yaklaşımını destekler niteliktedir. Ali Osman'ın çektiği her bir fotoğraf onlara baktığında anmaların yapılacağı, hatıraların canlanacağı bir anıt niteliğindedir. Bir fotoğraf albümünün cazibesi de buradadır. Her fotoğraf o ömürde bir anıttır. Fakat bellek bu anıtlar arasında gidip gelir ve söz konusu yaşam boyunca bu anıtlardan herhangi birini yüceltir (Elkins, 2019; 106). Ali Osman çektiği fotoğrafların altına fotoğrafını çektiği kişilerin adlarını yazmaktadır. Fakat yalnızca oğlu Murat'ın fotoğrafının altına oğlunun adını ve parantez içinde oğlum ifadesini yazar. Böylelikle Ali Osman'ın belleği bir anıt olarak sayılabilecek oğlunun fotoğrafını yüceltmış olur. Aile albümü kişisel belleğin yanı sıra aile üyelerini de kapsayan toplumsal belleğe de katkıda bulunmaktadır. Filmin finalinde Ali Osman'ın oğlu Murat kendisine miras kalan babasının aile albümüne bakarak geçmiş hatıraların somut göstergeleri olan fotoğrafları ve bu fotoğrafların aracılık ettiği belleği kendi hesabına geçirmiştir.

Filmin anlatısı ve olay örgüsü bağlamında Ali Osman'ın (Protagonist) çektiği fotoğraflar tek başına bir potansiyel oluşturmazlar. Ancak filmin bir saat elli altıncı dakikasında Devran'ın (Antagonist) dansöz kıyafetli şantaj fotoğraflarını gördüğümüzde fotoğrafın karşıtlık, çatışma bağlamında filmin anlatı ve olay örgüsündeki işlevi kendisini gösterir. Devran'ın şantaj fotoğrafları zamanı mumyalayan fotoğrafların ölümsüzlüğünü bir kez daha kanıtlamaktadır. Bu türden bir fotoğraf bellekte sürekli olarak canlı tutulacak, her zaman canlı kalan bir geçmiş, bir elma kurdu gibi şimdiki zamanı kemirmeye devam edecektir. Dolayısıyla fotoğrafın başrolde olduğu Ali Osman'ın hatırlama çabası ile Devran'ın unutma çabası bir karşıtlık-çatışma oluşturarak anlatının biçimlenmesine, öykünün gelişimine, olay örgüsünün ilerlemesine katkıda bulunmaktadır. Devran'ın dansöz kıyafetli fotoğrafları aynı zamanda bir kanıt özelliği taşımaktadır. Bu fotoğraflar Devran'ın kişiliğine çok aykırı olsa da dansöz kıyafeti giydiğinin kanıtıdır. Bu kanıt fotoğraf; başından beri Devran'ın davranışlarını yönlendiren, yani öyküyü ilerleten, olay örgüsünü hareket ettiren fotoğraftır.

Filmde fotoğrafla ilgili bir diğer özellik fotoğrafın durağanlığı ile filmin devinimi arasındaki karşıtlıktır. Devran'ın kendisine dansöz kıyafeti giydirilmiş şantaj fotoğrafını yırtıp denize attığı anda bir yanda fotoğrafın durağanlığına odaklanırsanız diğer yanda sinemanın devinimine. Özellikle denizdeki salınımların devinimi bu odaklanmayı zorlaştırır görünse de aslında daha da güçlendirir. Böylece daha öncede vurgulandığı üzere fotoğraf aracılığıyla filmin zamansal akışı durdurulur, sinemadaki hareket ve anlatı momentumu kısa süreliğine de olsa askıya alınır.

## 8. SONUÇ VE ÖNERİLER

Fotoğraf ve sinema ilişkisi doğası gereği sinemanın icadıyla başlayan bir ilişkidir. Bu ilişki biçimi hem sinemanın fotografik doğası hem de fotoğrafın filmlerde kullanımı yoluyla geçmişte olduğu gibi günümüz sinemasında da geçerliliğini sürdürmektedir. Bu çerçevede ele alınan çalışma iki ana başlık içermektedir. İlk olarak fotoğrafın film anlatısı üzerindeki etkileri durağanlık, anlatı yapısı ve olay örgüsü, bellek ve kanıt kavramları üzerinden sorgulanmış, sonrasında seçilen örnek film üzerinden fotoğrafın film anlatısı üzerindeki etkileri değerlendirilmiştir.

Bu çalışmada gerek Bazin, Kracauer, Metz gibi sinema gerekse Benjamin, Barthes, Sontag gibi fotoğraf kuramcılarının ve alanla ilgili Company, Bate, Green, Elkins vb. diğer akademisyenlerin başlıca metinleri incelenmiştir. İncelenen metinler sonucunda fotoğrafın sinemanın keşfindeki en önemli faktör olduğu, fotoğraf ve sinemanın benzerliklerinin yanı sıra önemli farklılıkları içerdikleri ve filmlerde kullanılan fotoğrafın filmin anlatısı ile olay örgüsü üzerinde zamansallık, öykünün ilerlemesi, konu, bellek, kanıt, tanıklık vb. etkileri olduğu görülmüştür.

Eadweard Muybridge ve Etienne-Jules Marey'in fotoğraf aracılığıyla sıralı hareketleri kaydetme çabalarının sinemanın doğuşuna doğrudan katkıda bulunmuştur. Sinema fotoğrafın mirasçısı olarak görüldüğünden filmin temel özelliklerinin fotografik olduğu saptanmıştır. Fotoğraf ve sinema benzerliklerin yanı sıra farklılıklar barındırmaktadır. En büyük farklılık fotoğrafın durağanlık-hareketsizlik özelliği ile sinemanın hareket-devinim özelliğidir. Bir diğer önemli fark zamansallıktır. Fotoğraf zamanın bir anını donduran bir

uygulama iken sinemada zaman devininin doğası gereği dondurulamaz. Fotoğraf geçmişe referans yaparken sinema da zaman şimdiki zamandır.

Fotoğrafların sinemada kullanımı Dziga Verov, Alfred Hitchcock, Michelangelo Antonioni, Fritz Lang, Chris Marker, Christopher Nolan, Costa Gavras, vb. pek çok yönetmenin filmlerinde olduğu gibi sinema tarihinde sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. İncelenen metinler doğrultusunda fotoğrafların çoğunlukla bir bellek, hatırlama aracı veya kanıt olarak film anlatısının ve olay örgüsünün bir parçası olarak kullanıldığı görülmüştür. Fotoğraflar durağanlıklarıyla aynı zamanda sinemanın hareketini askıya almakta, şimdiki zamana kısa devre yaptırmaktadırlar. Benzer durum bu çalışmada çözümlenen Ömer Vargı'nın yönettiği 2007 yılı yapımı Kabadayı adlı filmde de görülmüştür. Bu filmde de fotoğraf anlatı ve olay örgüsünün bir parçası olup bir bellek aracı ve kanıt olarak kullanılmış, aynı zamanda fotoğraf aracılığıyla filmin hareketi ve zamanı askıya alınmıştır.

## KAYNAKÇA

- Audi, R. (1999). The Cambridge Dictionary of Philosophy. Cambridge: Cambridge University Press
- Barthes, R. (1996). Camera Lucida; Fotoğraf Üzerine Düşünceler. (Çev. Reha Akçakaya). İstanbul: Altıkkırkbeş yay.
- Bate, D. (2010) The Memory of Photography, Photographies, 3:2, pp.243-257
- Bate, D. (2011). Fotoğraf: Anahtar Kavramlar. (Çev. Bahar Şimşek). Ankara: De ki yay.
- Bazin, A. (1966). Çağdaş Sinemanın Sorunları. (Çev. Nijat Özön). Ankara: Bilgi Yayınevi
- Bazin, A. (2011). Sinema Nedir. (Çev. İbrahim Şener). İstanbul: Doruk yay.
- Beckman, K., Ma, J.(2008). Still Moving : Between Cinema and Photography. London: Duke University Press
- Benjamin, W. (2013). Fotoğrafın Kısa Tarihi. (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Bergstein, M. (2014). Marcel Proust and Photography. Amsterdam: Rapodi
- Blatt, A. J. (2011). Thinking Photography in Film, or The Suspended Cinema of Agnès Varda and Jean Eustache. French Forum, 36(2-3), 181–200.
- Bordwell, D. Thompson, K. (2012). Film Sanatı. (Çev.Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat). Ankara: De ki yay.
- Burke, P. (2008). Kültür Tarihi. (Çev. Mete Tunçay). İstanbul: Bilgi yay.
- Campany, D. (2007). The Cinematic. Cambridge: The MIT Press
- Campany, D. (2008). Photography and Cinema, London: Reaktion Books
- Deleuze, G. (2014). Hareket-İmge (Çev. Soner Özdemir). İstanbul: Norgunk Yay.
- Elkins, J. (2019). Fotoğraf Kuramı. (Çev. Aylin Ünal, M.Emir Uslu). İstanbul: Espas yay.
- Grainge, P.(2003). Memory and Popular Film. Manchester: Manchester University Press.
- Green, D., Lowry J. (2005). Stillness and Time: Photography and The Moving Image. Brighton : Photoworks / Photoforum
- Hançerlioğlu, O. (1992). Felsefe Ansiklopedisi. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Hayward, S. (2012). Sinemanın Temel Kavramları. (Çev. Uğur Kutay, Metin Çavuş). İstanbul: Es yay.
- King, N.(2000). Memory, Narrative, Identity: Remembering the Self. Edinburgh : Edinburgh University Press
- Kolker, R. (2009). Film, Biçim, Kültür. (Çev.Ertan Yılmaz). Ankara: Deki Yayınları.
- Kracauer, S. (1993). Photography. Critical Inquiry. Vol. 19, No. 3. pp. 421-436
- Lacey, A.R.(1996). A Dictionary of Philosophy . London : Routledge
- Mace, J. H. (2007). Involuntary memory. Oxford: Blackwell Publishing

- McTighe, M.E. (2012). *Framed Spaces: Photography and Memory in Contemporary Installation Art*. Lebanon : Dartmouth College Press
- Metz, C. (1985). *Photography and Fetish*. October, Vol. 34. pp. 81-90
- Metz, C. (1986). *Sinemada Anlam Üzerine Denemeler*. (Çev. Oğuz Adanır). İzmir: Tümer Reklamevi Yayınları
- Mulvey, L. (2006). *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London : Reaktion Books
- Özarslan, Z. (2015). *Sinema Kuramları - 1*. İstanbul: Su Sayınları
- Parlatır, İ., Gözüaydın, N., Zülfikar, H. (1998). *Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük*. Ankara: TDK Yay.
- Røssaak, E.(2011). *Between Stillness and Motion: Film, Photography, Algorithms*. Amsterdam: Amsterdam University Press
- Sontag, S. (2004). *Başkalarının Acısına Bakmak*. (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf Üzerine*. (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Teo, Y. (2014). *Kazuo Ishiguro and Memory*. New York: Palgrave Macmillan
- Trachtenber, A. (2008). *Through a Glass, Darkly: Photography and Cultural Memory*. *Social Research*, Vol. 75, No. 1. pp. 111-132.
- West, N., Pelizzon, P. (2002). *Snap Me Deadly: Reading the Still Photograph in Film Noir*. *American Studies*, 43:2 pp.73-101
- Van Dijck, J. (2008). *Digital Photography: Communication, Identity, Memory*. *Visual Communication*, Vol. 7. p. 57-76.
- Vestberg, N.L. (2005). *Photography as Cultural Memory: imag(in)ing France in the 1950s*. *Journal of Romance Studies*. *The Journal of Romance Studies* 5(2):75-90.
- Yacavone, K. (2015). *Benjamin, Barthes ve Fotoğrafın Tekilliği*. (Çev. Simber Atay, Melih Tumen). İstanbul : Hayalperest Yayınları.

### İnternet

(<https://plato.stanford.edu/entries/memory/>). Erişim Tarihi: 01.06.2021