



T.C.
KARAMANOĞLU MEHMETBEY ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

İKİNCİ YENİ ŞAİRLERİ VE GÜZEL SANATLAR

Hazırlayan
Furkan BAKIRCI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Karaman-2019



T.C.
KARAMANOĞLU MEHMETBEY ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

İKİNCİ YENİ ŞAİRLERİ VE GÜZEL SANATLAR

Hazırlayan
Furkan BAKIRCI

Tez Danışmanı
Dr. Öğr. Üyesi Mert ÖKSÜZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Karaman-2019



TEZ ONAY SAYFASI FORMU

| | |
|------------------|------------|
| Doküman No | FR-285 |
| İlk Yayın Tarihi | 05.02.2018 |
| Revizyon Tarihi | |
| Revizyon No | 00 |
| Sayfa No | 1/1 |

İKİNCİ YENİ ŞAİRLERİ VE GÜZEL SANATLAR

Tezin Kabul Ediliş Tarihi: 16.01.2019

Jüri Üyeleri (Unvanı, Adı Soyadı)

Başkan : Prof. Dr. Turan KARATAŞ

Üye : Doç. Dr. Ertan ENGİN

Üye : Dr. Öğr. Mert ÖKSÜZ

İmzası

Bu tez, Karamanoglu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun 27.12.2018 tarihli ve 52/521 sayılı oturumunda belirlenen jüri tarafından kabul edilmiştir.

Enstitü Müdürü: Doç. Dr. İdris Nebi UYSAL



Hazırlayan

Kalite Sistem Onayı

ÖN SÖZ

Türk şiirinin modernleşme sürecinde önemli bir dönüm noktası olan İkinci Yeni, 1950'lerden sonra Türkiye'deki siyasal, toplumsal ve edebî değişimin bir sonucu olarak ortaya çıkan bir oluşumdur. Bu oluşumun günümüzde de etkisini sürdürmesinde bu şairlerin şiir yazarken farklı kaynakları kullanmalarının etkisi vardır. Bu etkiyi meydana getiren kaynaklardan bir tanesi de güzel sanatlardır. Çalışmamızın konusunu İkinci Yeni hareketi içerisinde şiirleriyle olduğu kadar poetika niteliğindeki yazılarıyla da geniş kitlelere hitap eden şairlerin güzel sanatlara verdikleri önem oluşturmaktadır.

İkinci Yeni şairlerinin şiiri diğer güzel sanatlarla birleştirme ve onlardan örnek alma çabalarının sonuçları çalışmamızın merkezini teşkil etmektedir. İki bölümden oluşan çalışmamızın birinci bölümünde şiirin diğer güzel sanat dalları ile olan ilişkilerini ele aldık. Bu bölümde başlıca güzel sanatlar olan resim, müzik, sinema, tiyatro, mimari ve heykelin şiir ile bağlantılarını yerli ve yabancı kaynaklar vasıtasıyla açıkladık.

Çalışmamızın ikinci ve ana bölümünde ise İkinci Yeni hareketinin merkezinde ve çevresinde olan dokuz şairin gerek güzel sanatlara ait düşüncelerini gerekse şiir ile güzel sanatları birleştirme çabalarını ele aldık. Bu şairler arasında 1956 yılında yayımlanan *Perçemli Sokak* adlı şiir kitabıyla İkinci Yeni şiirinin gölgesinin düştüğü Oktay Rifat da yer almaktadır. Ayrıca bazı şairlerin şiirlerinde açıkça görülen güzel sanatlara ait bağlantıları o şiirleri merkeze alarak örneklendirme yoluyla tespiti çalıştık. Buna ek olarak söz konusu şairlerin düz yazılarında ve şiirlerinde bahsettikleri bazı sanatçılar hakkında yapılmış çalışmalara da yer verdik.

Tezimiz boyunca ağırlıklı olarak şairlerin poetika niteliğindeki yazılarından bahsederken konuyu daha anlaşılır hâle getirmek adına onların bahsi geçen güzel sanatlara göndermeler yapan şiirlerine de yer verdik. Bu bakımdan konumuzun çerçevesini

genişletmeyi ve bundan sonraki çalışmalara kaynak sağlayacak bilgilere ulaşmayı hedefledik.

Çalışmamda değerli görüşleriyle bana her zaman destek veren, ufuk açan ve sabır gösteren danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Mert ÖKSÜZ'e sonsuz şükranlarımı sunarım. Kaynaklara ulaşmamda azami gayretiyle desteğini esirgemeyen kuzenim Adil KARAGÖZ'e gönülden teşekkür ederim. Ayrıca her zaman yanımda varlıklarını hissettiğim bana güç veren sevgili aileme teşekkürü bir borç bilirim.

ÖZET

Bu çalışmada, güzel sanatların İkinci Yeni şairlerinin hem poetik metinlerine hem de şiirlerine olan etkileri ele alınmıştır.

İkinci Yeni şiiri, 1950 ve sonrasında edebiyatımızda etkili olmuş edebî bir harekettir. Bu harekete mensup şairler gelenekselle moderni, güncelle tarihiyi, bireyselle toplumsalı, gündelik konuşmayla imgesel bir söyleyişi bir arada vererek modern Türk şiiri içerisinde farklı bir duruş yakalamışlardır. Bu şairler özgün imgesel anlatımları, şaşırtıcı ve ironik söylemleri, tarih ve kültürle şekillenen bakış açılarıyla Türk edebiyatı içinde farklı bir konumda yer almışlardır. İkinci Yeni şairleri, sanatlarını geliştirmek adına şiiri diğer güzel sanatlarla birleştirme yoluna gitmişlerdir. Güzel sanatlar, bu şairlerin şiirlerinde rastlantı, esin ya da gündelik ilgiler nedeniyle ele alınmış birer olgu değildir. İkinci Yeni şairleri güzel sanatların diğer dallarını bilinçli bir şekilde takip ederken kendi dönemlerinin farklı sanat öğelerini şiirlerinde kullanmışlardır.

İkinci Yeni şairleri şiire dair görüşlerini yansıtan ortak bir bildiri sunmamışlardır. Ayrıca onlar şiiri belli başlı kalıplar üzerine kurmaktan geri durmuşlardır. Ancak bu şairler şiiri güzel sanatlarla ilişkilendirerek poetik açıdan bir benzerlik göstermişlerdir. Her ne kadar bu şairlerin güzel sanatlarla ilgili düşünceleri ortak olmasa da bu sanat dallarına ait öğeler onların eserlerinde görülmektedir. Çalışmamızın amacını da bu çaba oluşturmaktadır.

Elinizdeki çalışma, İkinci Yeni şairlerinin şiir ve güzel sanatlar hakkındaki değerlendirmelerinin incelendiği bölümlerden oluşmaktadır. Çalışmamızda, İkinci Yeni şairlerinin poetikalarını ve şiirlerini oluştururken güzel sanatlardan ne kadar, hangi seviyede beslendikleri ve ne çeşit bir ilişki kurdukları ortaya koymaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: İkinci Yeni Şiiri, Modernizm, Güzel Sanatlar, Poetika.

ABSTRACT

In this study, the effects of fine arts on the poetic texts and poems of the İkinci Yeni poets were discussed.

The İkinci Yeni poem is a literary movement that influenced our literature in the 1950s and after. The poets of this movement have traditionally taken a different stance in modern Turkish poetry by giving a combination of modern, updated history, individual social, everyday talk and an imaginative utterance. These poets took a different position in Turkish literature with their original imaginary narratives, their surprising and ironic rhetoric, and their views shaped by history and culture. In parallel to this, the İkinci Yeni Poets have gone to combine poetry with other fine arts in order to improve their art. Fine arts are not a phenomenon in the poetry of these poets because of coincidence, inspiration or everyday information. The İkinci Yeni poets consciously followed the other branches of fine arts and used different periods of art in their poetry.

The İkinci Yeni Poets have not submitted a joint statement reflecting their views on poetry. Moreover, they have stopped from building on certain patterns of poetry. However, these poets relate poetry to fine arts and show a similarity in terms of poetics. Though these poets do not share common thoughts about fine arts, the pieces of these art branches are seen in their works. And this forms the aim of our study.

The study in your hand is made up of chapters where the evaluations of poems and fine arts of the İkinci Yeni poets are examined. In our study, while creating the poetics and poems of the İkinci Yeni Poets, it was tried to reveal how much they were feed and what kind of relationship they got from the fine arts.

Key Words: İkinci Yeni Poetry, Modernism, Fine Arts, Poetics.

İÇİNDEKİLER

| | |
|---|-----------|
| ÖNSÖZ..... | I |
| ÖZET..... | III |
| ABSTRACT..... | IV |
| İÇİNDEKİLER..... | V |
| RESİM LİSTESİ..... | VI |
| GİRİŞ..... | 1 |
| I. BÖLÜM: ŞİİRİN GÜZEL SANATLARLA OLAN İLİŞKİSİ..... | 6 |
| 1.1. Şiir ve Müzik..... | 6 |
| 1.2. Şiir ve Tiyatro..... | 10 |
| 1.3. Şiir ve Resim..... | 12 |
| 1.4. Şiir ve Sinema..... | 16 |
| 1.5. Şiir ve Mimari..... | 17 |
| 1.6. Şiir ve Heykel..... | 21 |
| II. BÖLÜM: İKİNCİ YENİ ŞAİRLERİNİN POETİK METİNLERİNDE GÜZEL SANATLARIN YERİ VE ÖNEMİ..... | 23 |
| 2.1. Resim Tutkunu ve Giraudoux Âşığı Bir Şair: Oktay Rifat..... | 26 |
| 2.2. Yazmak ile Çizmek Arasında: İlhan Berk ve Şiiri..... | 33 |
| 2.3. İç Sesten Görüntüye Doğru Bir Gidiş: Turgut Uyar Şiiri..... | 41 |
| 2.4. Şiirsel Bir Dekora Resimden Yansımalar: Edip Cansever Şiiri..... | 48 |
| 2.5. Van Gogh'tan Jean Miró'ya Cemal Süreya Şiiri..... | 59 |
| 2.6. Sinema, Müzik ve Resimde “Sıkı” Bir Şair: Ece Ayhan..... | 70 |
| 2.7. Modern Mimarinin Eleştirisi: Gülten Akın ve Şiiri..... | 84 |
| 2.8. Mimar, Ressam, Müzisyen ve Hepsinden Önce Şair Olmak: Sezai Karakoç..... | 87 |
| 2.9. Şiirden Sinemaya Bir Adın Yolculuk: Ülkü Tamer ve Şiiri..... | 96 |
| SONUÇ..... | 101 |
| KAYNAKÇA..... | 109 |

RESİM LİSTESİ

| | |
|--|----|
| Resim-1: Apollinaire tarafından yazılan <i>Havuz, Fıskiye ve Güvercin</i> adlı görsel şiir..... | 15 |
| Resim-2: Ossip Zadkine tarafından yapılan <i>Şair</i> adlı heykel..... | 21 |
| Resim-3: Paul Kleé'nin <i>Ad Marginem</i> adlı tablosu..... | 36 |
| Resim-4: Pablo Picasso'nun <i>Guernica</i> adlı tablosu..... | 37 |
| Resim-5: Max Ernst'in <i>Étude Pour Un Cavalier Polonais</i> adlı çalışması..... | 39 |
| Resim-6: Pablo Picasso tarafından yapılan <i>Koyunlu Adam</i> tablosu..... | 40 |
| Resim-7: Edip Cansever'in <i>Dirlik Düzenlik</i> adlı şiir kitabının ön kapağına koyduğu Matisse deseni..... | 50 |
| Resim-8: Leonardo da Vinci'nin <i>Mona Lisa</i> tablosu..... | 68 |
| Resim-9: Van Gogh tarafından yapılan <i>Öğle Molası</i> adlı yağlı boya tablosu..... | 71 |
| Resim-10: Chagall tarafından yapılan <i>Ben ve Köy</i> adlı yağlı boya tablosu..... | 73 |
| Resim-11: Chagall tarafından yapılan <i>Aşk ve Yaşam</i> adlı tablosu..... | 75 |
| Resim-12: Modigliani'in <i>Uzun Boyunlu Kadın</i> tablosu..... | 76 |
| Resim-13: Antakyalı Alexander tarafından yapıldığı düşünülen <i>Venüs Heykeli</i> | 92 |

GİRİŞ

Sanatın toplum içinde yer alan temel öğelerden birisi olması onun hakkında yapılan tanımlamaları da beraberinde getirmiştir. Tabii ki sanatın açık bir tanımını yapmak kolay hatta mümkün değildir. Fakat insanın her şeyi olduğu gibi sanatı da tanımlama isteği sanatın çerçevesini çizmek bakımından kolaylıklar sağlamaktadır. Turan Karataş, sanatı *“bir duygu veya düşüncenin maddi bir malzemedен, sesten veya sözden faydalanmak suretiyle heyecan ve hayranlık uyandıracak şekilde ifade edilmesi”* şeklinde tanımlayarak bunun sanat hakkında yapılacak tanımlardan sadece bir tanesi olduğunu ifade eder (Karataş, 2007: 168). Diğer taraftan İsmail Çetişli, sanatı *“insanın yaratılıştan kendisine bahşedilen yeteneğe eğitim, uygulama ve özel deneyim yoluyla kazanılan beceriyi de ekleyerek doğada gördüklerini kısmen değiştirerek, çoğaltarak, onlara yeni boyutlar kazandırarak taklit yoluyla yaptığı özel bir üretim”* olarak tanımlamıştır (akt. Karataş, 2011: 501-502).

Sanatın faydaya, güzelliğe ve insan duygularına verdiği önem onun insan yaşamının bir parçası olmasını sağlamış ve insanın yaşamını sürdürmesinde önemli bir yere sahip olmuştur. Bununla beraber sanat, işlevsel ve nesnel bir gereç olmamıştır. Örneğin onunla ağacı yontamaz, dünyanın bir ucundan öteki ucuna gidemez, savaşı durduramaz, sömürüyü ortadan kaldıramayız. Ama bunların hiçbirisini de sanat olmadan yerine getiremeyiz. Sanat, kendi içerisinde taşımış olduğu anlam sayesinde görevlerini yerine getirir ve insanlarda sanat zevkini ortaya çıkarmış olur. Sanatın anlamı ise resim, müzik, sinema gibi çeşitli dalların meydana gelmesiyle geçerlilik kazanmıştır. Böylelikle bir yandan geçerli olan sanat dalları diğer yandan da sürekliliğini icra etmiş olacaktır (Akın, 1996: 12).

Sanatın hayatımızda karşımıza çıkan ana motiflerden bir tanesi olması insan için onu anlamlandırma ve sınıflandırmayı da zorunlu kılmıştır. Bu açıdan davranışlarımıza göre şekillenen bir sanat faaliyetinden bahsetmek mümkündür. Orhan Okay, sanatın davranış noktalarını menfaat, gerçek, iyilik ve güzellik ölçütleriyle değerlendirmiştir. Ona göre hiçbir insanın menfaatlerinden vazgeçmesi, gerçek, iyilik ve güzellik duygularına ilgisiz kalması mümkün değildir. Çünkü bunların hepsi, bütün hareketlerimizin, davranışlarımızın yaratılıştan gelen ve vazgeçmemize imkân olmayan kaynağını teşkil etmektedir (Okay, 2011: 14).

Güzellik ölçütü beraberinde estetik kavramını da getirmiştir. Bir edebiyat terimi olarak estetik, güzellik bilimi olarak ele alınmaktadır. Estetik; sanattaki güzelliği, güzelliğin insan üzerindeki etkilerini inceleyen felsefi bir disiplindir. Daha geniş ifadeyle güzellik ve güzelliğin unsurları, ölçüleri ve şartlarından, güzellik duygusundan bahseden ilim dalıdır (Karataş, 2011: 184).

Sanat eserinin önemli bir özelliği, seyredildiği ve duyulduğu yerde kazandığı anlamların olmasıdır. Dış dünyadan alınan gerçekliğin; sanatçının duygusu, iç dünyası, birikimi ve döneminin istekleriyle yoğrularak böyle bir yapının ortaya çıkması sanat eserinin gerçekliği yorumlayıp dönüştürdüğünü ortaya koyar.

Sanat eseri, toplumun sosyal gerçeklerini ve ideal edindiği değerleri didaktik kaygı olmadan yaratıcısının perspektifinden sunar. Aynı zamanda sanat, içinde yaşadığımız kargaşaya bir düzen getiren, bu düzen duygusunu içimizde de uyandırarak bizi önce kendimizle, sonra da toplumla barıştıran organik bir bütündür. Şerif Aktaş, sanat eserinin bu durumunu tikelde tümeli ifade etmesi şeklinde yorumlamıştır. Ona göre bu durum, sanat eserinin farklı bir özelliğini ortaya koymaktadır. Bu anlayışa göre sanat eserinin dile getirdiği gerçeklik bir kişiye ait değildir. Yalnız tek bir olaya, bir âna da özgü

değildir. Farklı dönemlerin, birçok görünüş ve kişinin bu yapıda ve söyleyişte temsil edilmesi söz konusudur. Bu açıdan sanat eseri, kavramların ve gözlemlerin değil sezginin öne çıktığı bir yapı sunar (Aktaş, 2011: 19). Bu yapı öğretmek, açıklamak ve göstermekten ziyade sezdirmeye, çağrıştırmaya, hissettirmeye, duyurmaya, hatırlatmaya ve düşündürmeye eğilimlidir.

Sanat eserlerinin farklı yapı ve söyleyişle temsil edilmesi edebiyatımızda birbirinden farklı şiir akım ve hareketlerinin doğmasında etkili olmuştur. Bazı hareketler şiirde kavramlara, gözlemlere ve gerçek algısının hâkim olduğu temalara yönelmişlerdir. Bazı hareketler tamamen toplum tabanından yola çıkarak daha çok sosyalist bir şiir dili benimsemişlerdir. Çalışmamıza konu olan İkinci Yeni şiiri ise bütün bu hareketlerden kendisini soyutlayarak farklı bir söylemi tercih etmiştir. Bu şiir hareketinin oluşumunda etkili olan birden fazla etmen vardır. Bu etmenlerin başında değişen/gelişen dünya şiiri ve sanatı önemli yer tutmaktadır.

Sanatların değişmesi ve gelişmesi bizim ülkemizde 1950’li yıllarda farklı bir boyut kazanmıştır. Ebubekir Eroğlu’na göre Türk şiirinde 1950’li yılların özelliği, modernleşmenin tarif edilebileceği bir atmosferde toplanmış olmasıdır. İçinde her şairin kendi kozasını ördüğü bu atmosfer, modern şiirin hemen hemen tüm kollarının yansıdığı yer olmaktan başka; modern öncesi değerlerimizin yeni bir şiir dilinde ifadesini mümkün kılan bir ortamın oluşmasına yol açmıştır (akt. Celâl, 2008: 269).

Bu bakımdan şiirimizdeki modernleşme hareketini değerlendiren Mehmet H. Doğan’a göre İkinci Yeni, Garip şiirinin yozlaşmış olan uzantısının eskittiği, orta malı durumuna getirdiği şiir diline karşı bir çıkıştır. İmgesiz, sıradan günlük dile yaslanan, basitliği ve alelâdeliği ölçü olarak alan, kısa şaşırtıcı olayları anlatmayı şiir sayan bir

anlayışın yerine, şiiri sözcüğe ve imgeye dayamaya çalışan, işe söyleyişteki rahatlığı bozarak başlayan bir şiir koymaya gayret etmişlerdir (akt. Karataş, 2008: 225).

Turan Karataş, İkinci Yeni şairleri arasında bir işbirliği ve eşzamanlılık olmadığını ifade eder. Ona göre bu şairler ilk dönem şiirlerinde bile birbirinden farklı yollarla şiir dünyasına adım atmışlar ve tek tek bir arayış içerisinde olmuşlardır. Şairler orada burada dağınık uçlar verdikten sonra benzerlikleri dolayısıyla ortak özellikler tespit edilmeye başlanmıştır. Bu bakımdan şairlerin ortak özelliklerinden yola çıkarak bir grup oluşturdukları, daha doğrusu bir arada bulduklarını görmek ve söylemek kolaydır (Karataş, 2008: 226).

Ortak özellikleri belirlemeye çalışıldığında ilk olarak İkinci Yeni şairlerinin değişen/gelişen sanat anlayışlarına sırt çevirmeden bunlarla ilgilendikleri görülür. Bu ilgi sadece şiir alanıyla sınırlı kalmamış aynı zamanda diğer sanat şubelerini de içine almıştır. Resim, müzik, tiyatro, sinema, mimari ve heykel İkinci Yeni şiiri için yeni hareket alanları oluşturmuştur. Güzel sanatlar, sadece onların poetik metinlerinde yer almakla kalmamış aynı zamanda şiirlerine tema, imge ve söyleyiş düzlemlerinde etki etmiştir. Dünyada sanatlarını icra etme bakımından ekol olmuş ressam, müzisyenler, yönetmenlerin adları ve anlayışları İkinci Yeni'yle beraber Türk edebiyatında sıkça anılmıştır.

İkinci Yeni şairlerinin güzel sanatlara ve sanatlar arasındaki bağlantılara önem vermiş olması bu konu üzerine düşünmeyi ve çalışmayı gerektirmiştir. Türk edebiyatında gerek İkinci Yeni şiiri ve gerekse sanatçıları hakkında birçok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalar bazen sadece tek bir konuyu ele alırken bazen de tek bir sanatçı üzerine yoğunlaşmıştır. Çalışmamıza konu olan güzel sanatlar hem İkinci Yeni şiiri hem de sanatçıları özelinde daha önceden geniş bir şekilde ele alınmamıştır. Bazı müstakil çalışmalarda sadece İkinci Yeni şairlerinin resimle ve müzikle olan bağlantısı ortaya

konulmuştur. Bizim çalışmamız güzel sanatların tüm şubelerine yer vermesi ve bu hareketle güçlü bağları olan şairleri incelemesi bakımından önemlidir.

BİRİNCİ BÖLÜM

ŞİİR VE GÜZEL SANATLAR ARASINDAKİ BAĞLANTILAR

Sanatlar arasındaki bağlantılar hakkında hâlâ söylenecek çok sözün olduğu bir gerçektir. Orhan Veli her ne kadar “*Ben, sanatlarda tedahüle taraftar değilim. Şiiri şiir, resmi resim, musikiyi musiki olarak kabul etmeli.*” (Kanık, 1997: 49) dese de bütün sanatların bir şekilde birbirine etki edip gelişimine katkı sağladığı söylenebilir. Estetik alanlarda okuru/dinleyiciyi/alıcıyı etkilemek ve onda gerekli fikir ve hisleri uyandırmak bir mecburiyet olarak görüldüğü müddetçe güzel sanatlar arası geçişler de var olacaktır. Çünkü mecburiyeti sağlamak isteyen sanatçı bir sanat dalının imkânlarıyla ulaşamayacağına inandığı noktalara sanatlar arası geçişlerle ulaşmaya çabalayacaktır.

Hegel’e göre şiir, müziğin ve plastik sanatların uç sınırlarını kendinde birleştiren bir bütünlük taşıır (akt. Karataş, 2007: 169). Başka bir ifadeyle sanatların özünde şiir vardır ve bütün sanatları bir bakıma o inşa etmiştir. Bu bakımdan bütün sanatların iliklerinde şiirin özünden ve yapısından bir kıvılcıma rastlanır (Karataş, 2007: 169).

1.1. Şiir ve Müzik

Şiirin sanat şubeleriyle ilişkisi incelendiğinde ilk sırayı müziğin aldığı görülmektedir. Her türlü teknik imkânıyla şiirde başköşeyi müzik alır. Diğer bir deyişle müziğe en yakın duran sanat şiirdir ya da şiire en yakın olanı müziktir. Oluşturdukları ahenk açısından bu iki sanat birbirine ses veren iki komşu gibi yan yana dururlar. Çünkü bu iki sanatın insanda meydana getirdiği iç coşkunluk, his dünyasını dalgalandırıp yoğunlaştıran yapısı, hüzne ve düşünceye sevk eden özler bakımından pek yakın sanatlardır (Karataş, 2007: 170-171).

Tuğrul Tanyol, birçok kuramda, akımda ve anlayışta şiire en büyük tesirin müzikten geldiğini, şiirin akılda kalıcılığını öncelikle sessel imgelere borçlu olduğunu ve ilk etkisinin de işitsel olana yönelik olduğunu belirtir (akt. Karataş, 2007: 171). Diğer taraftan şiirin büyüklüğünü, mükemmelliğini yapan unsurların başında müziğin geldiğini savunan/kabul eden şairlerimiz vardır. Cenap Şahabettin, Ahmet Haşim, Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar bu isimlerin başını çekmektedir (Karataş, 2007: 171).

Güzel sanatların ve bu sanatlar içinde özellikle müziğin şiirde etkin rol oynaması 19. asırla birlikte başlamıştır. Türk edebiyatının musiki bağlamında öncü isimlerinden Ahmet Hamdi Tanpınar, hayatında asıl çalışma döneminin Garp musikisini tanımaya başladığı zaman açıldığını ifade eder. Şair, kendi şahsiyetinin gerçek anlamda farkına varmasında musikinin önemine vurgu yapar. Eserlerinin kompozisyonunu oluşturma aşamasında musikinin etkili olduğunu belirten Tanpınar, on dokuzuncu asrın ortasından sonra edebiyatta musiki saltanatının başladığını söyler (akt. Karataş, 2007: 171).

Ahmet Hâşim'in meşhur poetikasında şairlerin dili “...*musiki ile söz arasında sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt bir lisandır.*” (A. Hâşim, 2015: 62) cümlesiyle tarif edilir. Şiirle güzel sanatlar arasındaki muhtemel bağlar düşünüldüğünde, fikirlerden çok duygulara hitap etmesi, ahenk endişesi taşıması ve bir yapıya sahip olması nedenleriyle şiirin en fazla musiki ile ilişkili olduğu söylenebilir. Buradan hareketle Türk edebiyatında musikiye olan ilgi Servet-i Fünûn döneminde yoğun bir şekilde görülmektedir. Mehmet Kaplan'a göre özellikle Cenap Şahabettin, sembolist şairlerden musikiyi taklit eden şiiri öğrenmiştir. Onun manzumelerine verdiği isimler bile bu ilgiyi göstermektedir. Cenap için varlık, yaşanan şey olmaktan ziyade seyredilen (resim) ve işitilen (musiki) bir şeydir. O, şiirleri ile hayatın ızdıraplarını süslü bir tablo veya zevkle dinlenen bir musiki hâline getirmiştir. Kaplan, Cenap'ın musikiyi konu almayan şiirlerinde

bile müzikal bir karakter olduğunu ve bu durumun ondaki musiki kompozisyonu oluşturma endişesinden kaynaklandığını belirtmiştir. Onun kaleme aldığı “Temaşa-yı Leyal”, “Temaşa-yı Hazan”, “Elhan-ı Şita” ve “Yakazat-ı Leyliyye” adlı manzumelerin hepsi müzikal bir kompozisyonun örnekleridir. Mehmet Kaplan, bu manzumelerin vezin, sentaks, kelime tekrarı ve fonetik oyunlar bakımından oldukça kuvvetli olduklarını söyler. Bilhassa “Elhan-ı Şita” adlı manzumede karların yağışı, müzikal bir kompozisyon ve ses idraki içerisinde oluşturulmuştur.¹

Şiirle musiki arasında güçlü bir ilişki bulunmakla beraber, bu alandaki görüşler genelde iki kısma ayrılmaktadır: Şiirle musiki sadece bir “ilişki” içinde midir yoksa müzik şiir için “olmazsa olmaz” organik bir parça mıdır?

Mehmet Can Doğan’ın şiir ve müzik ilişkisine dair önerisi, her iki sanat dalının da kendilerine özgü niteliklerini belirlememiz gerektiğidir. Ona göre biraz düşünüldüğü zaman müziğin ve dilin esas malzemesinin ses olduğu ortaya çıkar. Dil de müzik de insanın taklit etme yeteneğinden kaynaklanır. Müzik denildiği zaman ritim, beste, enstrümanlar ve notalar; şiir denildiği zaman da sözcükler, söz sanatları, ölçü ve kafiye düşünülür. Her iki sanat dalının da insanoğlu tarafından bizzat görülerek ve hissedilerek yapılıyor olması aralarındaki bağlantıyı açıklamak için yeterli olacaktır (Doğan, 1999: 30).

Her iki sanat dalı için ortak olan bazı yönleri belirlemek özellikle şiirin iç şemasına ulaşma bakımından kolaylık sağlayacaktır. Bu konuda kesin ayrımlar yapmaktan kaçınan Doğan, şiir-müzik ilişkisinde irdelenmesi gereken başat özelliğin temayı, konuyu, düşünceyi, duyguyu belirlemek olduğunu ifade eder. Ayrıca o, şiirsel anlatımı hayali tekrarlarla genişleten, açan ve kapayan motif durumundaki sözcüklerin de şiirin bütünlüğünü nasıl kurduğunun üzerinde durur. Şiirin bütünlüğünü kuran bu motifler, mü-

¹ Bu konuyla ilgili ayrıntı için bkz: Kaplan, Mehmet, Cenap Şehabettin’in Şiirlerinde Ses ve Musiki, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, C.7, S. 1-2, s. 45-60.

zikteki ses dalgalanmalarının karşılığıdır. Bu karşılıklar olduğu sürece şiir ve müzikalite devamlı olarak birbirinin kişiliğinde varlığını sürdürecektir ve ortak payda olan ritimsel motifleri ortaya koyacaktır. Doğan, Ahmet Hâşim'in poetikasında musiki ve şiir ilişkisi geliştirilirken ortaya konan “*derunî ahenk*” kavramını hatırlatacak biçimde şiir ve müzik ilişkisinde salt dış yapıya bağlı ses özelliklerinden bahsetmenin doğru olmadığını savunur. Bununla birlikte şiirde bir iç sesin varlığından haberdar olmak adına şiir-müzik birlikteliğinin karşılıklı dalgalanmalarına dikkat çekmek istemiştir (Doğan, 1999: 38).

Şiir ve müzik arasındaki bağlantının odak noktalarından bir tanesi de ölçülü ve kafiyeli şiirlerin çok fazla tercih edilmediği zamanlarda nasıl bir durumun söz konusu olduğudur. Bu durumda akıllara şöyle bir soru gelmektedir: “Böylesi durumlarda şiir-müzik ilişkisi sona erer mi?” Şiirdeki müziği kafiyeden ibaret görenler için bu sorunun cevabı evet olacaktır. Diğer bir deyişle şiirdeki müziği sadece biçimsel olarak görme eğiliminde olanlar için bu durum geçerlidir. Bunun karşısında olanlarsa şiir ve müziği ayırarak müziğe iç anlam yaratmada öncelik vermektedir. Bu noktada öncelemenin dayanağı, sesin sözden daha etkili olduğu inancıdır. Burada işin içine doğrudan anlam sorunu girer ve şiirin düzyazıyla farkı da müzikaliteyle açıklanmış olur (Doğan, 1999: 39). Bu bakımdan şiir, konuşulan dili yazıya döken ve her türlü ifade şeklini barındıran bir tür, müzik ise daha seri bir şekilde akan ve ifadeleri tekrarlar vasıtasıyla ortaya koyan bir türdür. Her iki tür etkileşim hâlinde olduğundan zaman zaman şiirde nakaratlı bölümler, müzikteyse şiir bütünselliği oluşturan formlar görülebilir.

Şiirle müzik arasındaki benzerliklerden bir tanesi de ikisinin de çağrışıma dayanması ve birinde bir sözcüğün bir imgeyi çağrıştırması, diğerinde ise bir başka sesin daha başka bir sesi çağrıştırmasıdır. Kemal Bek, bu durumu müzikçinin doğada bulunmayan sesleri kafasında icat etmesine dayandırır. Müzikçi temel olarak kendisinden

önce sınıflandırılmış sesleri alır ve bunları müzik kurallarına göre düzenler (Bek, 1999: 47). Bu eylem, şairin gündelik dilin kelimeleri üstünde yaptığı değişikliğe benzemektedir.

Şiir ve müzik arasındaki bağlantı noktalarından bir tanesi de lirik şiiri ifade etme tarzı olarak bilinen “derunî âhenk” kavramıdır. Bu kavram şiire bir iç ses kazandırarak müzikal ögeyi şiirin merkezine almayı amaçlar. Hilmi Yavuz, Bremond ve Yahya Kemal’i temel alarak şiirle müzik arasındaki bağlantıya değinir ve daha çok lirik şiir merkezli bir anlatımı tercih eder. Bremond’un “şiirle müzik aynı şeydir” ifadesini ele alan Yavuz, Yahya Kemal’in de asıl şiirin lirik şiir olduğu yönündeki ifadesini Bremond ile aynı düşüncede oldukları şeklinde yorumlar (Yavuz, 2008: 226). Buradan hareketle duyusun deyişe dönüşmesinden bahsetmek mümkündür. Çünkü sanatçı, sanata ait duyduğu/yaşadığı/hissettiği bütüncül şeyleri zevkleri doğrultusunda kendince yorumlayacak ve sanattaki dönüşümün şekli ve yorumlaması ortaya çıkacaktır.

1.2. Şiir ve Tiyatro

Edebiyatın en eski biçimi manzum olduğundan tiyatronun kökeninde de şiirin, en azından manzum ifadenin yattığını söylemek mümkündür. Hem antik dönemde hem de klasisizm ve romantizm etkisindeki tiyatrodaki manzum form tercih edilmiştir. Türk tiyatrosunun başlangıcında da manzum örnekler dikkati çeker.²

T. S. Eliot, tiyatrodaki kullanılan nazımın söylenmesi gereken her şeyi ifade edebilecek bir esneklik ve güce sahip olması durumunda tiyatrodaki şiirsel ifadenin geliştirilebileceğinden bahseder. Ona göre nazım, oyundaki dramatik durumun sadece şiirin ifade edebileceği bir yoğunluğa eriştiği zaman şiirleşir ve tabiiliğini kaybetmez. Bu açıdan her uzun şiir, eğer sıkıcı olmaktan kurtulmak istiyorsa, duyguları mübalağaya

² Bu konuyla ilgili ilk çalışmalardan biri için bkz: Sevengil, Refik Ahmet, “Tiyatro Edebiyatımızda İlk Manzum Piyesler, Devlet Tiyatrosu, Nu. 15, Mart, 1954

kaçmaksızın ifade etmek kadar, sade şeyleri de ifade edebilme gücüne sahip olmalıdır (Eliot, 2007: 199).

Eliot'ın bahsettiği esneklik kavramı aslında karakterlerin dili kullanma becerilerine de bağlı olarak değişiklik göstermektedir. Bu noktada şiirsel tiyatro formunda karakterlerin şiirle konuşmaları bile, oyunu idare edici kuvvetin, oyunun konusundan ziyade şiirsel pozisyonundan kaynaklanmasına yol açacak kadar şiirsel bir akıcılıkla konuştukları ifade edilebilir. Bu formda şiirsellik doğrudan ve görünür bir şekilde aktif değildir, oyunun bütününde diyalogların basitliği ve akıcılığıyla egemendir.³

Şiir-tiyatro arasındaki bağlantıları etkilenme bağlamında değerlendiren Sevdâ Şener, tiyatrodaki şiirin, dış görünüş üzerinde oldukça aktif olduğunu söyler. Tiyatrodaki sık kullanılan şiirsel imajlar sayesinde kelimelerin etkinliğini artırarak oyunun olay örgüsünü yönettiğini ifade eder. Ona göre şiir dili, yoğunluğu ve sahnedeki dağıntık görüntüsünden uzak, gereksiz ayrıntılardan arınmış biçimsel niteliği ile tiyatro sanatı için elverişli bir anlatım aracıdır (Şener, 1982: 374). Burada anlatılan şiirsel dilin en önemli özelliği dilin ses zenginliklerini düzenleyerek anlatım gücünü artırmaktır. Bunun yanısıra böyle bir yapılanma dilin bütün imkânlarından yararlanılmasında kolaylık sağlar. Şiirsel dil, en basit anlatım öğelerine bile canlılık kazandırarak etkili bir sunum yapılmasına yardımcı olmaktadır.

Tiyatro yazarının şiir sanatına olan yatkınlığı, onun oyunlarına yeni anlamlar kazandırması bakımından önemlidir. Sanatçının bu tür bir eğilimi kelimeleri daha aktif kullanarak anlaşılması daha kolay mısralar bulması demektir. Tunçel'e göre sanatçı bu sayede kelimeleri uysallaştırır ve kelimelere kendi oyunu için her türlü şekli verebilir. Buna mukabil sanatçı nesirden nazma, nazımdan nesre geçişleri daha yumuşak bir şekilde

³ Bu konuyla ilgili olarak ayrıntı için bkz: Nutku, Özdemir, "Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri", AKM Yayınları, Ankara, 1997.

verebilir (Tunçel, 2007: 48). Nesir ve nazmı bir arada kullanmakla birlikte, eserin bünyesi içinde güçlü duyguları aktarmada ve karakterleri geliştirmede nazmı tercih eden, nazmı olaylar dizisini bağlayıcı bir görevle de değerlendiren sanatçı şiir ve tiyatroyu daha akıcı bir şekilde kullanmış olur.

1.3. Şiir ve Resim

Şiirin plastik bir yönünün olduğu dolayısıyla görüntü kıymetinin bulunduğu, plastik sanatlarla yakınlığı bilinmektedir. Şiir dilini plastik bir unsur olarak kabul edenler ve resmi şiire yaklaştıranlar, şiirdeki göz ve kulağa hitap eden bütün öğelerin biçimsel amaçlarla kullanılmasını ve bilhassa şiir dilinin plastik bir madde gibi yoğrulmasını görüşlerine dayanak gösterirler. Yine aynı görüşe sahip olanlar şiire malzeme olan dilin işlenmesi ve yoğrulması sayesinde şiirdeki plastik kıymetin artıp azalacağını öne sürerler (Karataş, 2007: 174).

Şiirdeki plastik kıymetin artmasının temelinde sözsüz anlatıların özünde bulunan resim ve figür gibi öğeler yatmaktadır. Bu bakımdan mağara duvarlarına yapılan av sahneleri, insanların günlük hayatlarını yansıtırken gelecek adına da tarihi belge olma niteliğine sahip olmuşlardır. Daha sonraki aşamalarda hayvan resimli harflerin doğuşu temelde resmin yazı hâline dönüşmesini ortaya çıkarmıştır. Hiyeroglif ise sembolist bir resim anlayışının yazıyla buluşmasını anlatmaktadır. Zamanla yazılı metinlerin de oluşmasına bağlı olarak artık resim bir sanat hâline gelir ve iki koldan gelişimini devam ettirir. Bir taraftan tuval ve duvar, diğer taraftan da kâğıt üzerindedir. Özgül'e göre tuval ve duvar resimleri hür ve müstakil oluşum gösterirken kâğıt resimleri genellikle bir kitap ya da bir metne bağlı olarak meydana gelirler (Özgül, 1997: 11).

Klasik edebiyatımızda yazılan bazı beyitler nakkaşlar tarafından zor da olsa objeler yardımıyla tasvir edilmiştir. Bu durum alegoriyi de beraberinde getirmiştir. Böylelikle alegori somut figüre, bir başka deyişle de yazı resme dönüşür. Önceleri resim yazıyı oluştururken artık resim yazının emrinde onun bir tamamlayıcı unsuru hâlinindedir. Buradan hareketle Simonides'in "şiiir konuşan resimdir" şeklindeki düşüncesi yerini "resim suskun şiiirdir" düşüncesine bırakmıştır. Bu bağlamda şiiirde ruh hallerini aktarmanın imkânları daha geniş olduğundan şiiir-resim işbirliğinde şiiir resmi kucaklar ve resim şiiir meydana gelir (Özgül, 1997: 12).

Meydana gelen şiiir resim birlikteliği Horace'nin hafızalara kazılı "ut pictura poesis" (şiiir resim gibidir) sözüyle birlikte daha nitelikli bir kimlik kazanır. Söz konusu bağlantı şiiir sanatının ve edebiyatın "görsellik" bağlamındaki önemli konularından olagelmiş ve daha sonra gelen eleştirmenler Horace'ın sözünü ve doğal olarak görselliği olumlu ve olumsuz bakış açılarıyla tartışmaya açmışlardır. Örneğin Lessing, *Laocoon*⁴ adlı eserini Horace'nin bu meşhur sözünden cesaret alarak yazmıştır. Sonrasında da şiiir ve resim üzerine yapılan tartışmalarda sıklıkla Lessing'e atıf yapılmıştır.⁵

Güzel sanatları kendi alanına çekme çabasında olan Lessing'e göre, şiiir ve resim ilişkisi, şiiirde betimleme yapma ihtirasının, resimde de alegorik bir üslubun ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu bağlamda sanatkârlar konuşan bir tablo yapmak derdine düşmüş ancak neyi resmedebilecekleri yahut neyi resmetmeleri gerektiğini şiiirselliğin alegorisine kapılıp unutmuşlardır. Şairler ise soyut kavramları, hangi ölçüler içerisinde maksatlarını aşmadan ifade edebileceklerini düşünmeksizin çalakalem bir ifade biçimi ve suskun bir şiiir yolunda ilerlemişlerdir (akt. Aydoğan, 2016: 227). Sonuç olarak bu

⁴ Eserin orijinal adı: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie (Laokoon ya da Resim ve Şiiirin Sınırları Üzerine).

⁵ Bu konuyla ilgili ayrıntı için bkz: Moramarco, Fred, "Speculation: Contemporary Poetry and Painting", Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal, Vol. 20, No. 3, pp. 23-36, Summer 1987.

eğilimler sanatkârları şiirde betimleyiciliğe, resimde ise mecazlı bir anlatıma götürmüştür. Lessing, bu duruma tavır alarak resmin şiirleştirilmesini ve onun kendindeki görünür güzelliğinden ayrılmasını istemez.

Resim ve şiir arasında kurulan güçlü bağlara ilham, doğanın taklit edilmesi ve tarih boyunca kullanılan malzemenin (obje, peyzaj, insan vb.) benzer olması kaynaklık etmiştir. Eski çağlardan beri sanatçılar, bilhassa resimde klasik edebiyatın malzemelerini ve konularını takip etmiştir.⁶ Bu durum, resimle şiirin ortak bir paydada buluşma isteğinden ve hem şairlerin hem de ressamların bu doğrultuda eser vermeye meyilli olmalarından doğmuştur. Resim ve şiirde meydana gelen bu eğilim görsel sanatlarda sıklıkla kullanılan “ekfrasis”⁷ kavramının ortaya çıkmasında etkili olmuştur.

Sanatta bir anlam çerçevesi geliştirmek şiir ve resim özelinde doğayı bu çerçevenin merkezine yerleştirmek demektir. Özellikle resim için şiiri anlamada doğanın taklit edilmesi ve resmin kompozisyonu içerisine yerleştirilmesi odak noktasıdır.

Buna göre sanatın ve doğanın anlam biçimlerinden biri olduğu fark edilerek bu durumun estetik anlamın biçimini etkilediğine inanılır (Stevens, 1993: 27). Söylenmek istenen anlamın kendi başına bir etken olmadığı; doğayla birlikte var olma sürecinden geçtiği ve onunla bütünleştiğidir. Diğer taraftan bu düzenlemenin şiir ve resmin ortak paydası olarak seçilmiş olması da asıl uğraşı resim olan birinin seçtiği tekniğe dayalı olması anlamına gelmektedir. Bu durumun gerekçesi ise şiirin de resim gibi düzenlemeyle oluşturulmaya çalışılmasıdır.

⁶ Bu konuyla ilgili ayrıntı için bkz: O'Donoghue, Shannon, “Ut Pictura Poesis and the Relationship between Poetry and Painting during the Renaissance”, *The University of Central Florida Undergraduate Research Journal*, Vol. 1: 72–80, 2005.

⁷ Görsel temsilin sözel temsili, sessiz sanat eserlerini seslendirmek; sanat eserinin retorik tasvirini sunmak; kişiyi, yeri, resmi zihnin gözü önüne getirmeyi amaçlayan sözlü tasvirdir. Ayrıca “görsel imgenin sözle temsili” ve “sanat hakkında betimleyici ve şiirsel yazı” olarak tanımlanan ekfrasis, gerçek ya da kurgusal görsel sanatların edebî açıklaması şeklinde de yorumlanmıştır (Anar, 2015: 26).

Şiir-resim ilişkisi açısından bir başka önemli durum tablo altı şiir modasıdır. İlk örneklerini Edebiyat-ı Cedide'ye mensup şairlerin verdiği bu tür, İkinci Yeni şiirine etki etmiştir. Mehmet Kaplan'a göre bu şairler Batı'dan tanıdıkları her edebiyatçı vasıtasıyla tabiata yöneliyorlardı. Özellikle Parnas mektebi ve o sıralarda Türkiye'de çıkan dergilerde pek yaygın olduğu işaret edilen resim ve tablo merakı, onları tabiata karşı son derece dikkatli kılıyor ve duygularını renkli manzaralar halinde ortaya koymaya sevk ediyordu (akt. Özgül, 1997: 30). Şairler somut şiir⁸ olarak adlandırılan türde şiirler kaleme almışlar ve görüntü kavramını ön plana çıkarmışlardır. Kayahan Özgül, Apollinaire'in Havuz, Fıskiye ve Güvercin şiirini bu bağlamda değerlendirerek resim ve yazı arasındaki figürasyona bir örnek gösterir (Özgül, 1997: 16).

1.4. Şiir ve Sinema

Yedinci sanat olarak tanımlanan sinema, tüm sanat dallarında olduğu gibi estetik haz verme, eğlendirme, arındırma, bilgilendirme, haberdar etme gibi işlevlere sahiptir. Sinema, kendisinden önce var olan; edebiyat, resim, müzik, tiyatro, heykel, dans gibi sanat dallarının hepsiyle iletişim içindedir. Bu bağlamda onlardaki muhteva ve

⁸ Bu tür şiirin Batı'daki temsilcisi Guillaume Apollinaire, şairlere görsel şiirler yazmaları yönünde telkinde bulunmaktadır. "Concrete poetry" somut ve görsel kurgulara sahiptir. Somut şiir, şiirin sözcüklerinin sadece imgesel olarak değil, aynı zamanda görsel olarak da kullanılmasını amaçlayan bir şiir anlayışıdır. Gördüklerini, duyduklarını, algıladıklarını dile dönüştüren şair, somut şiirlerle, dilsel olanı farklı bir biçimde yeniden görsel olana dönüştürmektedir (Alpaslan, 2005: 4).



1. resim: Apollinaire'in Havuz, Fıskiye ve Güvercin adlı görsel şiiri.

temalardan fazlasıyla yararlanarak gelişimini devam ettirir. Virginia Woolf, sinemanın gençliğine karşın geniş imkânlarla sahip olmasını şu sözlerle örnelemektedir: “*Tuhaftır ki; bütün sanatlar çıplak doğarken, sanatların en genci baştan aşağı giyinik olarak dünyaya geldi. Söyleyecek bir şeyi olmadan önce her şeyi söyleyebilir oldu.*” (akt. Kale, 2010: 265).

Sinemanın resim, edebiyat, müzik, tiyatro gibi sanat dallarının teknolojik imkânlarla sahip bir bileşkesi olduğu söylenebilir. Bundan dolayı da sanatçılar tarafından “yedinci sanat” olarak isimlendirilmiş ve en güçlü bağını da edebiyat ile kurduğu iddia edilmiştir. Bu bakımdan Karataş’a göre 20. yüzyıl sanatı sayılan sinema, bir tarafıyla bütün diğer güzel sanatları, özellikle edebiyatı bünyesinde barındırır ve zaman zaman da eritir (Karataş, 2007: 176).

Edebiyat, hayatın yer yer çelişir görünen gerçeklerini alıp birtakım ayıklama ve seçmelerle yazı ve konuşma dilinin imkânlarından yararlanarak yeni bir bütünlüğü üretir. Edebiyatın malzemesi olan yazı ve konuşma dillerinin gelişmesi, edebî eserlerin anlatım imkânlarını zenginleştirmiştir. Ayrıca sinemanın yazı ve konuşma dillerinin yanında görsel dili de malzeme olarak kullanması edebiyat sanatı ile olan bağlantısını güçlendirirken ona edebiyatın üstünde bir görsellik/imge imkânı sunmuştur.

Edebiyat ve sinemanın çeşitli unsurlarla kurdukları bu iletişim ağlarının birbirlerine benzerliğinden dolayıdır ki sinema, edebiyatın zengin imkânlarından yararlanmıştır. Bu olanakların başında edebî eserden senaryo olarak hem hazır malzeme, hem de eser ve yazar kamuoylarının yanında okuyucu potansiyeli bakımından da yararlanma gelmektedir. Edebiyatın bir birikim olarak diyalog, tema, konu, dekor, görüntü gibi açılardan sinemaya verebileceği hazır malzeme, sinemanın edebiyattan ne denli yararlandığını gösteren önemli bir durumdur.

Sinemanın yaşaması, gelişmesi için gerekli ortamı yaratmada edebiyatın büyük önemi vardır. Bir ülkenin çeşitli sanat kollarındaki başarısı ne kadar büyük, geleneği ne kadar zengin olursa sinemasının bundan doğrudan doğruya yararlanması kadar tutunması, desteklenmesi için gerekli ortam da o kadar kolaylıkla sağlanmış olur. Çünkü ortada sanat zevki gelişmiş bir seyirci kitlesi bulunur. Bu hem üretimin artmasını hem de sinema endüstrisinin gelişmesini sağlar (Uğurlu, 1992: 148). Andrey Tarkovski'ye göre sinema başka hiçbir sanat türünün başaramayacağı kadar insanın hayata bakışını zenginleştirir ve derinleştirir. Sinema, insanları sınırları olmayan bir mekâna oturtarak hem yanından hem de uzağından geçen büyük insan kalabalığıyla onu kaynaştırmak ve tüm dünyayla girdiği ilişkiyi gösterme imkânı sunar (Tarkovski, 2018: 50). İşte bu noktada sinema sanatı imgelem kullanma ve gösterme bakımından şiirden oldukça istifade etmiştir. Her iki sanat dalı da söz söyleme ve bu söz üzerine var olan ya da olmayan durumları değerlendirme olanağına sahiptir. Popüler bir sanat olarak sinema, imgeler bağlamında şiirden, bu imgelemleri göz önüne getirme bağlamında da resim sanatından faydalanmıştır. Bu iki sanat dalının sınırlarını zorlayarak kendine has bir üslupla sözün ve imgenin sesini daha güçleştirmiş ve farklı bir anlatım özelliğine sahip olmuştur.

1.5. Şiir ve Mimari

Güzel sanatlar içinde gündelik hayattaki pratik kullanımının işlevi nedeniyle mimari eserlerin farklı bir yeri bulunur. Estetiğin yegâne unsuru “güzel olmak için güzel olmak”tır. Ancak eserden bir işlevsizlik beklediğinden ve mimari eserler inşaat sektörünü de kapsayan bir barınma ve kullanma işlevine sahip olduğundan belirli özgün ve tekrar edilemez niteliklere sahip olmadıkça mimarinin sanata dâhil olması tartışmalıdır. Mimarının sergilenmesi de sorunlu olduğundan çoğu kez bu eserlerin farkına varamayız.

Mimari üretimler evimiz, okulumuz, önünden her gün geçtiğimiz ama orada olduğunun farkına varmadığımız çeşme ya da yarısı yıkık bir duvar olarak çevrede bulunurlar.

Edebiyatın mimariyle ilişkisinde ilkin taşın, ahşabın yarattığı bütünlüğü yorumlayarak estetik farkındalığı ortaya çıkarmak yatmaktadır. Bu bağlamda bahsedilmesi gereken ilk örnek mimari eserler ve onların eserler kadar değerli kitabeleridir. Bir çeşmenin, caminin, köprünün üstündeki tarih beyitlerini herhalde “caminin, köprünün dili” olarak kabul etmek gerekmektedir. Bununla beraber mezar taşı yazıları da yine mimari-edebiyat ilişkisinin en geniş örneklerinden biri olarak kabul edilebilir.

Edebiyat, şiir ve gezi yazısı gibi türlerle de mimarinin dili olup onun estetiğini yorumlama işlevi kazanmıştır. Yahya Kemal, “Süleymaniye’de Bayram Sabahı”nda İstanbul’un simgesel mabedinin anlamını yıllar sonra kavradığını şu dizelerle açıklar: “*Ulu mâbed! Seni ancak bu sabâh anlıyorum;/Ben de bir vârisin olmakla bugün mağrûrum;/Bir zaman hendeseden âbide zannettimdi;/Kubben altında bu cumhûra bakarken şimdi,*” (Beyatlı, 1990: 5).

Ahmet Hamdi Tanpınar, “Bursa’da Zaman”ında Bursa’daki eski bir camii avlusundan söz açarak tarihî geçmişi olan mimari bir yapıyı estetik bir şekilde ele alır: *Bursa’da bir eski cami avlusu,/Küçük şadırvanda şakırdıyan su;/Orhan zamanından kalma bir duvar...*” (Tanpınar, 1999: 73). Diğer taraftan insanların buluşma yeri olan çeşmeler şairin gözünden ilahî bir estetik unsur olarak sunulur. Bu bakımdan çeşmelerin mimari değeri kutsal olan izlerle süslenmeye çalışılır: “*Yüzlerce çeşmenin serinliğinden/Ovanın yeşili göğün mavisini/Ve mimarîlerin en ilâhisi.*” (Tanpınar, 1999: 73). Medeniyetlerin kurulmasına yardımcı olan etmenlerin başında ortak toplumsal şemaların etkili olduğunun farkında olan şair, hem camii hem de çeşmeler vasıtasıyla bunu işlevsel hâle getirir. Bu

bağlamda Orhan Okay'a göre şair, bu şiirinde bütün bir tarih sevgisiyle vatan, mimari, musiki, din gibi bize ait olan değerlerin aşk ve estetik duygularıyla çok güzel bir sentezini yapar (Okay, 2011: 237).

Mimari konulu şiirlerin yanında seyahatnameler de mimari ve edebiyat arasındaki bağlantıları açıklamada başvurulması gereken önemli kaynaklardır. Başta Evliya Çelebi olmak üzere birçok kişi gittikleri yerlerin mimari özelliklerini geniş bir şekilde kaleme almışlardır. Bu durum mimari ile edebiyat arasındaki ilişkinin ne denli güçlü olduğunu gösterir. Bâki Asiltürk'ün verdiği bilgilere göre *Babürname*'siyle meşhur olan Babür Şah, gezdiği her ülkenin mimari yapılarını ve çeşitli anıtlarını canlı tasvirlerle anlatmıştır. Türk edebiyatında seyahatname türünün abidevî örneği hiç şüphesiz *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*'dir. Çelebi, edebiyat tarihimizin ölmezleri arasındaki yerini alan on ciltlik bu dev eserinde, XVII. yüzyıldaki geniş Osmanlı coğrafyasının tarihini, insanlarını ve geleneklerini anlatırken tarihi ve mimari yapılarına da ayrıntılı olarak yer vermiştir (Asiltürk, 2009: 916-917).

Bâki Asiltürk'ün üzerinde durduğu bir başka önemli eser, Yirmisekiz Çelebi Mehmet'in Fransa'ya elçi olarak gönderildiği dönemde yazdığı *Sefaretname*'dir. Bu eserde dikkat çeken kısım Versailles Sarayı'nın anlatıldığı yerdir. Çelebi'nin Versailles Sarayı ve bu sarayın bahçesiyle ilgili izlenimleri sadece kendisinden sonraki seyyahların bakışlarını yönlendirmekle kalmaz, aynı zamanda, memlekette de benzeri düzenlemelerin yapılmasına zemin hazırlar.

Yirmisekiz Çelebi'nin, sefaretnamede Versailles'la ilgili izlenimleri ve saray bahçesi düzenlemesiyle ilgili olarak Paris'ten getirdiği planlar Kâğıthane'de Sadabad'ın yeniden düzenlenmesinde etkili olmuştur. Sadabad'da yaptırılan çok sayıda köşkün mimarisinde Versailles Sarayı'nın ve saray bahçesindeki *trianon* köşklerinin mimari

özelliklerinin esas alındığı da bilinmektedir (Asiltürk, 2009: 928). Ayrıca bu eser, Avrupa'da *Turquerei* akımının başlamasına ve bu akımın mimari, müzik ve kültürel birçok alanda görülmesine vesile olmuştur (Maden, 2008: 152).

Mimarinin konu edindiği bir diğer seyahatname örneği Ahmet Midhat Efendi tarafından kaleme alınan *Avrupa'da Bir Cevelan*'dır. Bin sayfadan fazla tutan eserde Avrupa ile ilgili hemen her şeyi ayrıntılı olarak bulmak mümkündür. Özellikle Fransa'da bulunduğu dönemde Paris'i tanıtırken daha çok, tarihî yapılara, yeni iş yerlerine, sergi mekânına, büyük otellere, cadde ve sokaklara değinen yazar şehrin genel görüntüsünü bunlara dayanarak çizer. Ahmet Midhat Efendi, Paris'i merkez almakla birlikte son derece geniş biçimde Almanya, Belçika, İtalya, Avusturya gibi ülkeler hakkında da doyurucu bilgiler verir. Paris'te olduğu gibi buralarda da ne görmüşse eserine aktarmıştır. Avrupa'yı Avrupa yapan ortak teknolojik ve insani özelliklere dikkat çeker.

Ahmet Midhat Efendi, Almanya hakkındaki izlenimlerini genellikle Berlin, Münih, Hamburg gibi büyük şehirler çevresinde toplar. Bu şehirlerdeki saraylar, kiliseler, müzeler, caddeler, anıtlar, bahçeler, galeriler, meydanlar ve iş yerleri onun ilgiyle incelediği unsurlardır. Alman şehirlerinde bilhassa yol ve sokak düzenlemelerinin mükemmeliyetine dikkat çeken yazar, bunu, şehirlerin yeni kurulmuş olmasına bağlar. Buna bağlı olarak Almanya'da büyük binalar da genellikle yeni mimarî anlayışının izlerini yansıtır (Asiltürk, 2009: 941).

1.6. Şiir ve Heykel

Heykel sanatı ve bir meslek olarak heykeltıraşlık, edebî eserlerden/şairlerden beslenmiş ve onlardan esinlenerek kendi sanat formlarını ortaya koymaya çalışmıştır. Konu seçiminde bir ortaklık bulunmasına rağmen şiir, malzeme olarak dil ve sözcükleri kullanırken, heykel taşı ve ona bağlı olan yapı elemanlarını dekoratif malzeme olarak kullanmaktadır. Somut konuşmak gerekirse taşın üzerine yazılan şiirler, bir edebî esere dair yapılan heykeller, şairlerin alegorik anlamlar barındıran heykelleri, sadece harflerden oluşan heykeller, heykelden yola çıkılarak yazılan şiirler bu iki sanat



2. resim: Ossip Zadkine'in Şair adlı çalışması

dalı arasındaki ilişkiden doğan eserlerdir. Örneğin Ossip Zadkine, “Le Poète” (Şair) isimli çalışmasında metni figürün üzerine yazarak işlemiş, anlam ve konu yanında doku olarak da çalışmasını zenginleştirmiştir. Charles Baudelaire “Maske” şiirini Ernest Christophe'nın “Le Masque” (Maske) isimli heykel için yazmıştır (Uz, 2017: 33).

Türk edebiyatında da Tevfik Fikret'in “Heykel-i Giryân” şiirinde mermerden yapılmış bir heykele yönelik estetik ilgi sonucu yaşadığı deneyimi dile getirmesi önem arz etmektedir. Onun şiir sanatına duyduğu ilgi kendini anlatma çabasının bir ürünü olarak heykelde yansımaları bulmuştur (Ulaş, 2014: 147):

*“Bu bir mermerdi: Câmîd bir beşâset vech-i sâfında
Gülümser; sonra siz nasb-ı nigâh ettikçe dikkatle,
Bütün evvelki 'aks-i hande-i şevkân hilâfında
Samîmî bir merâret gösterir, ağılardı rikkatle*

*Düşen her dem'a-i mevhûme ecfân-ı sefîdinden
İnerken, pür-harâret, 'arız-ı sengîni titrerdi,
Güzâr eylerdi bir sis cebhe-i sevdâ-bedîdinden;
Bu mermer sanki bir zî-rûh idi, zî-rûh-ı muğberdi*

-Nedir san'at ki taşlar canlanır sihr-i temâsiyle;

Nasıl berk-ı dehâetdir ki lemh-i in'ikasıyle

Hayât-engîz olur bir kütle-i câmidde?.. Hayretler!

-Nedir aşkın ki, ey mahkûk olan rûhumda timsâli,

-Nedir aşkın ki ba'zan en donuk, en müride, en hâlî

Dem-i ye'simde levh-i fikrimi lebrîz-i şî'r eyler?..” (Fikret, 2010: 114-115)

Fikret'in bu şiirinde ekfrastik bir tavırdan bahsetmek mümkündür. Şiirde şairin heykel ile arasında kurduğu estetik özdeşlik, estetik hazzın ortaya çıkmasını sağlar. Burada özne, karşısındaki heykel ile bir anda birleşerek onun gibi düşünmeye, onu anlamaya ve doğayı onun gibi görmeye başlar. Ayrıca Fikret'in heykeli konuşurması ekfrastik tavrın oluşmasını sağlar (Anar, 2015: 71).

Edebiyat, heykel gibi üç boyutta nesneleştirilemediği için olanakları heykelden ya da heykel, biçimlendirilme şekli ve malzemesiyle edebiyattan farklıdır. Heykelde konu, biçim, içerik, öz hepsi aynı nesne ya da kütle içerisinde. Ama şiirde somut nesne bulmak mümkün değildir; şiirdeki obje, imge düzeyinde ve ancak zihinde başlayıp biter. Ferit Edgü'ye göre şairlerin sözcüklerle meydana getirdiği dünya, ne denli imge peşinde koşarsa koşsun, gözle görünen bir dünya değildir. Dünyayı görünür kılmayı hedefleyen heykel sanatı da şiirin bu eksik yönünü tamamlayacak ve bütünsellik meydana gelecektir (akt. Uz, 2017: 32). Heykelin kullandığı somut malzeme, şiirin kullandığı dil ve imgeyi dünyevileştirip atölyelere, parklara, yaşama katarken; şiir heykelin insan zihnindeki imge değerini kayıt altına alıp zenginleştirmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

İKİNCİ YENİ ŞAİRLERİNİN POETİK METİNLERİNDE GÜZEL SANATLARIN

YERİ VE ÖNEMİ

Türk şiirinde güzel sanatlar hakkındaki görüşlerini paylaşan ve güzel sanatlardan edindikleri ilhamları şiirlerine yansıtan ilk toplu çıkışın Servet-i Fünûn olduğunu söylemek mümkündür. Bundan sonra dikkati çeken bazı kişisel çıkışlarda Ahmet Hâşim'in renklerle olan ilişkisi ve ahenge/musikiye verdiği önem, Yahya Kemal'in şiirlerinde konu düzlemindeki mimari ve müziğin yer alması dikkati çeker. Ayrıca Ahmet Hamdi Tanpınar, şiirlerinde ve romanlarında mimari ve musikiye yoğun bir şekilde yer vermiştir. Tanpınar'ın eserlerinde güzel sanatları hem klasik Osmanlı hem de Batı tarzında değerlendirmesi kendisinden sonra gelenlere de etki etmiştir.

Cumhuriyet sonrası Türk şiirinde estetiğe, güzele ve plastik sanatlara olan eğilim kendisini İkinci Yeni şiirinde göstermiştir. *“Hareketin iyi şairleri, güzelliği yani estetik beğeniye şiirin birinci amacı olarak benimsemişler, sanata bağlılıklarını ortaya koydukları eserleriyle ispat etmişlerdir.”* (Karataş, 2008: 230). Bu bakımdan 1940 sonrası edebiyatımızda güncel sanatı temsil etme adına önemli bir yerde duran bu şiirin güzel sanatla ilgili kaynaklarının başında resim sanatı gelmektedir. Türk edebiyatında şiir ve resim arasında kurulan ilgi denildiği zaman, estetik endişenin iktidarını gösterdiği Servet-i Fünûn edebiyatı akla gelir. Resimdeki renkleri, sözcüklerin yardımıyla şiire taşıyan şairler, zihinde görsel bir tablo uyandırır. Özellikle Tefik Fikret'in şairliğin yanında ressamlık da yapması onun şiirlerinde bir renk çemberinin varlığını ortaya çıkarmıştır. Fikret'te resim sadece resim olarak kalmamış aynı zamanda ona bir gözlemci kimliği de kazandırmıştır (Asiltürk, 2014: 187). Buna bağlı olarak gelişen “Resim gibi şiir”, “mûsiki gibi şiir”

anlayışı, bu devir edebiyatının belirleyici bir özelliğidir. Servet-i Fünûnculardan önce başlamış olan resim, fotoğraf ve tablo modası, bu devirde dergilerin vazgeçilmez süsü olduğu gibi, resme has bir dikkatin edebî eserlere yansımaya da neden olmuştur. Resim, modern Türk şiirinde Servet-i Fünûndan sonra İkinci Yeni'yle tekrar popülaritesini kazanır. Billhassa modern ressamın resimleri, İkinci Yeni şiiri için bir ilham kaynağı olmuştur. Onlar soyut resmin ustalarından Marc Chagall, Max Ernst, Paul Klee, Joan Miró, Pablo Picasso ve Wassily Kandinsky'in resimlerini beğenirler. Bu ressamlar, gerçeği nesnelere parçalayarak ve ilintisiz varlıkları bir araya getirerek güç anlaşılan soyut resimler yapmışlardır. Gerçeğin bozulması ve yeniden kurulmaya çalışılması İkinci Yeni şairlerinin dikkatini bu ressamlar üzerine çekmiştir.

İkinci Yeni şiirine katkı yapan başlıca sanatın resim olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Alaattin Karaca, anlamdan, konu ve öyküden kaçan, imgeye ağırlık veren, akli allak bullak eden soyut şiir anlayışından dolayı, İkinci Yeni ile non-figüratif resim⁹ arasında benzerlikler kurmaya çalışır (Karaca, 2010:409). Karaca'nın tespiti doğrultusunda söylenebilir ki İkinci Yeni şairleri konuya ve alışılmış olan kalıplara bağlı kalmaksızın parçaları birleştirmeyi amaçlamışlardır.

İkinci Yeni şiiri sabit ve durağan temeller üzerine oturmuş bir şiir değildir. Kaynaklarının çeşitli oluşu onu farklı açılardan ele almanın gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Asım Bezirci, İkinci Yeni şiiri için resimsel kaynaklarından bahseder ve bu şairlerin Marc Chagall, Joan Miró ve Pablo Picasso gibi soyut resim ustalarının adlarını sevgiyle

⁹ Attilâ İlhan'a göre resimde soyutlama eldeki konuyu, hatta bir konu teşkil edebilecek bütün objeleri, sosyal veya beşeri açılardan değil, kısaca karşılıklı ve karşıtlıklı bir renk, çizgi, yüzey düzeni açısından görmeyi gerektirir. Çizgiler, şekiller ve renkler arasında tertiplere girişen sanatçı, bu çizgi, renk ve şekilleri gerçekte ait oldukları objelerden sıyırır, bağımsız kılar, soyutlar; ondan sonra keyif ve zevklerine göre belirli bir düzen içinde yeniden tertipler. Soyutlama işte bu eyleme denir. Soyutlanmış çizgiler, bize ait oldukları sosyal veya beşeri gerçekleri hatırlatmazlar. Sadece formel ve sübjektif bir oyun gerçeği hâlinde karşımıza çıkarlar ve bu hâliyle soyut resim, resmin olduğu gibi sanatçının da ayağını yerden keser; anlamını yitirmiş deli ve serseri bir renkler, çizgiler, şekiller kaosuna, bir düzenler kargaşasına götürür (İlhan, 1996: 53-54).

andıklarını ifade eder (Bezirci, 2005: 59). Bilhassa Cemal Süreya ve poetikasında çok değinirse de Edip Cansever bu konuda önde olanlardır. Bu iki sanatçı da adı geçen ressamlardan etkilenecek şiirler kaleme almışlardır. Bu ressamlar hem dış gerçeklikten kopuşu ifade eden hem de gerçeği bozarak, değiştirerek yeniden yaratma yoluna giden tablolar yaparak İkinci Yeni şiirine etki etmişlerdir.

Haydar Ergülen'e göre bu şiirin önemi şiirin eski sesi olan müzik kullanımı ve ritme ağırlık vermesinden gelmektedir (Ergülen, 2008: 237). Bu bakımdan İkinci Yeni şiirinin önemli bir diğer yönü, şiirsel söze ritim kazandırmak ve şiiri ritimsel kaynaklarla beslemektir. Şairlerin amacı sözcüklerin şiirde müzikalite sağlayacak biçimde sözcük dizilmesi değil, şiirin havasını birden değiştirerek şiirsel formu farklı alanlara çekmektir. Bu durum musiki literatüründe "atonallik" olarak adlandırılmıştır.

İkinci Yeni ve müzik arasındaki ilişki her ne kadar atonal müzik¹⁰ bağlamında ele alınıyorsa da İlhan Berk böyle düşünmez. O, konuya şiirde "ses" ögesinin yeri ve önemi üzerinden yaklaşır ve bu durumu öncelikle anlam-ses karşıtlığı içinde ele alır. Berk'e göre yeni şiirde "öz"den çok "ses" önemlidir. Bir yazısında, şiirde anlamın yerine sesi koyar. Berk, şiirde müziğin anlamın yerine geçtiğini, şiirde sesin yarattığı bir anlamsal çağrışım bulunduğunu belirtmek istemiştir. İlhan Berk'in böyle yapmakla şiirde anlam ve konuyu aramaktan ziyade ses ve müziğin çağrıştırdığı anlamlara yoğunlaştığı söylenebilir. Berk, bu düşüncesini şiirin içindeki ses, ton ve ritmin sözün üstüne geçtiği zaman başlı başına bir konum kazandığı şeklinde ifade etmiştir (akt. Karaca, 2010: 417).

İkinci Yeni şairleri içerisinde müzikle arası en iyi olan kişi Ece Ayhan'dır.

Ayhan "*ben müzikten geliyorum*" (Ayhan, 1993: 166) diyerek müzik sanatına olan

¹⁰ Atonal müziği alışmadığımız bir müzik türü olarak tanımlayan Hüseyin Cöntürk, bu müzik türünün şartlanma olmaksızın ani bir hava değiştirme şeklinde olduğunu, birden askıda kalma ve bir yola alışmadan başka bir yola atlama şeklinde geliştiğini ifade eder. O, atonal etkideki şiirler içinde alışma ya da beklediğini bulma şeklinde bir oluşumun söz konusu olmadığını ve böyle bir müzik karşısında duyulan duygunun ise çoğunlukla anlamsız olduğunu söyler (Cöntürk, 2006: 183).

yakınlığını belirtir. Ece Ayhan'ın müzik üzerine yazdıkları ve yaptığı söyleşiler göz önüne alındığında müzik konusundaki bilgisinin hiç de azımsanmayacak kadar iyi olduğu görülmektedir. Ayrıca o, İkinci Yeni şairleri arasında şiir müzik ilişkisi üzerinde en çok duran ve müzikten en çok yararlanan bir şairdir.

İkinci Yeni şiirine etki eden sadece resim ve musiki değildir. Bu harekete mensup sanatçılar tiyatro, mimari, sinema ve heykele de ilgi göstermişlerdir. Örneğin tiyatro alanında en yoğun çalışmalar Ülkü Tamer tarafından yapılmıştır. O, en küçük yaştan beri tiyatronun konuşulduğu ve yaşandığı bir çevreden gelerek tiyatroya dair ilgisini daima sıcak tutmuştur. Başta İstanbul ve Ankara olmak üzere Manisa, Kütahya ve Eskişehir gibi illere tiyatro seyretmeye ve oynamaya gitmiştir. Sinema sanatı adına da Turgut Uyar ön plana çıkmaktadır. Uyar'ın sıklıkla sinemaya gittiğini ve sinemayı takip ettiğini Tomris Uyar'dan öğreniriz. Ancak zamanla konularının ve işleniş şeklinin tekdüze bir hâl almasından dolayı sinemaya olan yatkınlığında azalmalar olmuştur. Ülkü Tamer de bilhassa sinema sanatı hakkında yazdıkları ve söyledikleriyle ön plana çıkmıştır. Fakat söylenmeli ki sanatçılar yazı ve söyleşilerinde mimari ve heykel üzerine diğer sanatlarda olduğu kadar ciddi açılımlar getirmemişlerdir.

2.1. Resim Tutkunu ve Giraudoux Âşığı Bir Şair: Oktay Rifat

Batı şiirini bütün ayrıntılarıyla inceleyen ve okuyan Oktay Rifat, Garip çizgisinin kendi şiirini bir çıkmaza sürükleyeceğini görünce bu tür şiirden koparak, yeni bir şiir anlayışını kendisi için bir çıkış yolu olarak seçmiştir. 1955 yılı onun hayatı ve şiiri için bir dönüm noktası olmuştur. Bu tarihte birçok hatırasını geride bırakarak İstanbul'a yerleşen Rifat, farklı bir sanat anlayışı geliştirmiştir. 1956'da çıkan ve içindeki hiçbir şiiri herhangi bir dergide yayınlanmayan *Perçemli Sokak* adlı kitabıyla yeni bir şiir anlayışına

yönelir. Murat Belge, Rifat'ın buradaki şiirlerini resimde etkinliğini sürdüren gerçeküstücülüğü düşünerek yazdığını ifade eder ve Garip şairleri arasında resimle ilgilenen tek sanatçının da o olduğunu belirtir (Belge, 2018: 272).

Onun resme olan ilgisi güzel sanatları “plastik” kelimesini kullanarak karşılamasıyla daha da güçlenir ve bu bağlamda başlıca üç tane bölümden bahseder. Bu üç bölüm resim, yontu ve yapıdır. Rifat, bu sanatların yanında tahta oymacılığında, çinicilikten, süslemede, dokumadan ve yazma sanatlarından bahseder. Rifat'a göre bu plastik sanatların nerede başladığı, nerede bittiği, yani ne zaman plastik olduğu, nerede plastik olmaktan çıktığı belli değildir (Horozcu, 2009: 108). Oktay Rifat, resim, heykel ve mimari bağlamında bir değerlendirmede bulunmuş ve buna ek olarak da gün içerisinde meydana gelen herhangi bir şeyin bu sanatlar üzerinde belirleyici rol oynadığını ifade etmek istemiştir. Bu bağlamda önemli olan konu güzel sanatlara yön veren bu olay ve durumların şair tarafından nasıl karşılandığıdır. Şair, şiir evrenini oluştururken gündelik hayatla olan bağlantısını sağlam tutup diğer bazı öğelerle birleştirirse şiiri ona daha farklı alanları açacaktır. Rifat, bunu yaparken hem gündelik dilden hem de sanatsal olandan faydalanarak şiirini meydana getirmiştir.

Çağdaş edebiyatı değerlendirirken şairlerin eğilimlerinden ve mevcut ilgilerinden bahseden Rifat, bu şairlerin yeni resmi sevmediklerini ve genel olarak resim sanatına ilgi duymadıklarını ifade eder:

Yeni ressam bilirim, yeni musikiye, yeni şiire yabancıdır. Oysaki bir çağda güzel sanatların çeşitli kollarında beliren eğilimlerde bir yakınlık, bir benzerlik var. Nasıl olur da şiir yazarken, yeni bir eğilimin etkisinde kalan şair, yeni resimde başka bir biçimde karşısına çıkan o eğilimi yadırgar? Bizde örneğine çok rastlıyoruz bunun. İyi mi düşünmüyorum? Yaptığımızı anlamadan mı yapıyoruz nedir! (Horozcu, 2009: 112)

Onun burada şiir ve güzel sanatlar arasındaki ilişkileri dikkate alarak genel bir

çerçeve çizmeye çalıştığı görülür. Durum sadece şairleri değil; aynı zamanda plastik sanatlarla uğraşan sanatçıları da ilgilendirmektedir. Oktay Rifat'ın dikkat çekmek istediği durum bütün sanat şubelerinin bir şekilde şiir sanatı bağlamında gelişme göstermesidir. Diğer bölümlerde de bahsi olduğu üzere sanatsal bağlamda meydana gelen yenilikler öncelikle şiirde kendini göstermektedir. Sanat alanındaki bütün yenilikler nasıl diğer sanatlara şiir aracılığıyla dağılıyorsa aynı şekilde ilgisizlik de şair kimliği altında diğer sanatçılara yansımaktadır. Oktay Rifat'ın istediği, sanatta yeni olan her şeyin sanatçılar tarafından takip edilmesi ve içerisinde bulunulan koşullar doğrultusunda sanatlarının anlatım olanaklarını genişletmeleridir.

Batı'daki şairlerin mutlaka musikiden ve resimden anladıklarını ifade eden şair, bu duruma dayanak olarak önceden şiirin, müziğin ve resmin bir bütün hâlinde meydana gelmesini ve sanatların birbirlerinin gelişimine katkıda bulunmasını gösterir. Rifat, Fransa'da yeni resmin yeni şiir ve yeni musiki el ele yürüğünü ifade ettikten sonra yeni şiirin önderlerinden Apollinaire'in, resim alanında kübizmin gelişmesinde büyük payı olduğunun herkes tarafından bilindiğini açıklamıştır. Batı'daki sanat faaliyetlerinin hareketliliğine dikkat çekmek isteyen Rifat, Eluard'ın, Max Jacob'un ve Picasso'nun birlikte çalışarak ortak bir paydada buluştuklarını ifade eder (Horozcu, 2009: 113). Bu bakımdan Rifat'ın sanatımıza ve sanatçılarımıza getirdiği eleştiriler son derece mânidardır. Çünkü Batı'daki sanatçılar sanatsal etkinliklerde birlikte hareket etmişler ve ortaya sanatın ortak eseri çıkmıştır. Fakat bizdeki bu kopukluk şaire göre eğilimler de dikkate alındığında çok iyi sonuçlar vermeyecektir. Rifat, kendi sanatı dışında başka sanatlarla ilgisi olmayan bir kişinin sanatçı kimliği taşıdığına şaşırmakta haklıdır.

Sanatçılardan sonra toplumu da eleştiri oklarının hedefi yapan şair, toplum olarak hiçbir zaman romanın, şiirin ve resmin ne olduğunu tam olarak anlayamamaktan

şikâyetçidir. Ona göre yolları yapmak, dokumacılığı kalkındırmak ve daha birçok alanı geliştirmek adına Batı'dan uzmanlar getirilip sanatsal anlamda bir sanat uzmanının bize doğru yolu göstermesi adına getirilmemesi bir çelişkidir (Horozcu, 2009: 134). Rifat'ın üzerinde durduğu mesele sanatçılar ve sanatlar arasındaki bağlantıların derecesidir. Bir sanatçı sanatına olan bağlılığını toplumsal kitlelere iletme ve sanatını daha başka alanlara hazır hâle getirmesi durumunda toplum sanatlardan haberdar olacaktır.

Sanat uzmanlığından ve sanatların toplum nazarındaki durumundan yakınan şair, Ahmet Haşim'i hedef alır. Ona göre Haşim ya da başka birisi Fransız sembolizmini şiir olarak, resim olarak, musiki olarak ya da çeşitli sanat kollarındaki farklı görünüşleriyle anlayıp memlekete getiremediler. Eğer böyle yapabilselerdi sonraki kuşak hiç olmazsa bu alanda, yeniden Batı'ya başvurmak zorunda kalmazdı. Rifat'a göre Haşim, Mallarme'nin şiirini anlamadı. Eğer anlasaydı, Acem Aşiran peşrevini değil, Claude Debussy'yi dinlerdi. Duvarlarına empresyonistlerin resimlerinin kopyalarını asardı (Horozcu, 2009: 134).

Oktay Rifat'a göre hem resim hem de şiir birer görüntü sanatıdır ve her ikisi de uzun zamandır el ele yürümüşlerdir. Şaire göre her iki sanat da görüntüyü kullanarak aynı ülkü doğrultusunda gitmiş ve birbirlerinin gelişimlerine katkı sağlamışlardır. Yüz, yüz elli yıl içinde resmin de, şiirin de gerçeği kopya etmekle işe başlayıp, sonra gerçeği değiştirerek sonunda gerçekten başka bir gerçek kurduklarını söyleyen Rifat, bu ifadelerin aslında resmin son yıllarda uğradığı değişikliği anlatmaya yetmeyeceğini de itiraf eder. Çünkü ona göre ne resim, ne şiir, hiçbir zaman tam bir kopyacılığa düşmemişlerdir. Ama gene de bu sözde doğru bir tarafın olduğunu ifade eden Rifat, 20. yüzyılın ilk yarısı resimdeki deformasyonlar dilde gerçeğin gündelik düzenini bozma çabalarıyla geçtiğini ifade eder. Oktay Rifat, Rene Char'ın, Eluard'ın, Michaux'nun, tek kelimeyle, irili ufaklı Fransız şairlerinin şiirlerinde, artık gölleri, ağaçları, kuşları yerli yerinde aranmaması

gerektiğine inanır. Bütün bu sanatçıların yeni şiir görüntüsünün yapısında yeni bir kılığa girdiklerini ifade eden Oktay Rifat, Eluard'ın "Benden Sonra Uyku" adındaki şiirinden bir kısmı örnek olarak alır:

*“Balmumu göller ve küflü meşeler
Kiler kokulu
Dörtgeni yeşil yıldızların
Ölümsüz tavırlar takınıyordu
Suyu çekilmiş kuşlar”* (Horozcu, 2009: 142)

Şiirden alınan parçadan hareketle Oktay Rifat, şairin dış gerçeği anlatmak istediğini ve bu bağlamda yeni bir şiir görüntüsü oluştururken de yeni bir sanatsal gerçeği kurma çabası içerisinde olduğunu ifade etmiştir. Oktay Rifat, burada da görüldüğü gibi yeni şiir görüntüsünün tıpkı yeni resim gibi gerçeği yeniden kurma ve bir başka açıdan yeni bir sanat kurma çabasından doğduğuna inanmaktadır. Onun istediği bugünün sanatının artık tasvirici değil terkipçi bir yol izlemesidir. Böyle bir yöntemin izlenmesi sayesinde gerçek daha iyi anlaşılacak ve şiirin diğer sanatlarda gizli olan yeni bağlantılarına ulaşmasını sağlayacaktır.

Tarık Özcan'a göre modern ressamlar gibi Oktay Rifat da dünyanın alışılmış nizamını değiştirerek, yadırgama hissi uyandıran yeni bir âlem vücuda getiriyor. Resimde figürü silen Oktay Rifat, şiirde de alışılmış imge kalıplarını yıkarak geleneksel görüntünün dağılmasına vesile olur. Özcan, Oktay Rifat'a ait olan şiirden bir örnek vererek bu konuyu açıklamaya çalışır:

*“Çıplak ayaklı çamların kedisi
Gördün mü avaz avaz pencerede
Çözülüverir yolların düğümü”* (Horozcu, 2018: 225)

Özcan'a göre bu dizelerde anlatılmak istenen gecenin gelişidir. Ancak birbirleriyle ilişkisi olmayan sözcükler bir araya getirilerek, alışılmış imge düzeni bir

değişime tabi tutuluyor. Böylece ferdî bilinçaltının yarattığı kendine özgü imge düzeni ve anlamca mesafeli olan sözcüklerin bir şiirde toplanması, hem anlamın hem de görüntünün dağılmasına sebep oluyor. Dağılan görüntüde anlam bütünüyle yitik değildir. Renkler, yeni ve birden çok anlam yaratmak üzere, şuurlu bir biçimde birbirine karıştırılmıştır (Özcan, 1999: 84).

Buradan hareketle Oktay Rifat'ın resim anlayışı, şiir dünyasının oluşumunda hatırı sayılır bir konuma sahiptir denebilir. Çünkü resim sanatı, onun dize kuruluşundan sözcük seçimine kadar tesir eden önemli bir güçtür. Şiirini oluşturan renk dünyası, doğrudan doğruya resim sanatının kazandırdığı bilgilerle kurulmuştur. Şair, resim sanatına has özelliklerle donattığı şiirlerini, somut ve soyut tablolar hâlinde yazmıştır. Bir yönüyle fırça yerine sözcükleri kullanmıştır. Resimde insan ve ev içi manzaralarına ağırlıklı yer veren Oktay Rifat, şiirlerinde çok geniş bir muhtevayı kullanmıştır. Ancak onda gittikçe doğanın daha bir yoğunluk kazandığı görülmektedir. Doğa, her türlü görünüşü ve rengiyle canlı tablolar hâlinde karşımıza çıkar. Dergilerde yayınlanan son dönem şiirlerinin çoğunda bir resmi fon olarak kullanması, onun şiirini somut bir biçimde tasavvur ettiğini gösterir. Oktay Rifat'ın “*İkisi de görüntü sanatı olduğu için midir nedir, batıda resimle şiirin uzun zamandan beri el ele yürüdüğünü görüyoruz*” (Horozcu, 2009: 141) ifadesi şiir anlayışının bu özelliğini yansıtmaktadır. Şairin “Kuş” adlı şiiri tablolar halinde kurulmuş, resim şiir anlayışıyla yazılmıştır (Özcan, 1999: 256):

“Eski bir aynada çoğalıyordum. Birden

On, onken yirmi; büyüyor kalabalığım.

Fırıncı, demirci, sabuncu, meyhaneci;

Deniz ben, sokak ben, ağaç ben, yalnızlık ben.

Kendimi içiyordum bardaktan, kendimi

Dişliyordum elmada. Yat kalk, uyu uyan

Çevreye serptiğim benler içinde ben

Sonra gün battı, morardı dağların ardi.

Bir kuş öttü ovada, başka bir hamurda,

Aynamızda ay ışığı gibi yansıyan.” (Horozcu, 2018: 237)

Şiirin sanatsal anlamdaki bazı sorunlarının kaynağını onun diğer sanatlarla yeterince içli dışlı olmamasına bağlayan şaire göre şiir, sanatların sadece bir kolunu değil, bütün kollarını birden benimser. Şiirde uç veren bir eğilimin resimde, müzikte ve mimarlıkta da etkisini göstereceğini ifade eden Rifat, Batı'daki sanatçıların birlikte hareket ettiklerini aktarır. Fransız sembolizminin şiirde Mallarme'si varsa, müzikte Debussy'si, resimde Manet'si, Monet'si var diyen Rifat, gerçeküstücülük bağlamında da şiirde Eluard'ı, resimde Picasso'yu, Dali'yi ve Ernst'i sıralar. Buna koşut olarak kendi sanatçısına seslenmek isteyen Oktay Rifat, şiirde çağdaşlığı ararken müziğe, resme, yontuya bakmanın kişiyi uyandıracığını ve şiiri daha farklı alanlara götüreceğine inanır. Genç ozanlara da mesaj vermek isteyen Rifat, öteki çağdaş sanatlarla şiirimiz arasında bir bağlantı kurmalarının gerekliliğine dikkat çeker (Horozcu, 2009: 288).

Şiirin tiyatroyla bağlantılarını da irdeleyen şair, ilk başlarda çok uzun bir süre bu iki sanat arasında bağlantı kuramadığını söyler. Bu duruma sebep olarak kendisindeki şiir ve tiyatro anlayışındaki eksikliği gösteren Rifat, daha sonra kendisinde meydana gelen tiyatro ilgisi hakkında şunları söyler:

Gözümü Giraudoux açtı. Bu yazar güldürülerinde bile bir şiir dili kullanıyor. Eskilerin oyunlarını da düşünmeliyiz. Şiir tiyatrodan ayrılmamış. Eskiden "şairane"ye düşmekten çekinirdim. Çünkü bizim kuşağın piyasada bulduğu "şairane" iğrenç bir şeydi. Şimdi yeni kuşak, yeni bir "şairane" peşinde. Ya da bana öyle geliyor. Herhalde ben, bu yeni "şairane"den kaçmıyorum. Şiirlerime de bakılırsa görünür. Bu oyunda, yalnız şiir diline yakın bir dil

kullanmakla kalmadım, bu yeni dediğim "şairane"den de kaçınmadım. Ama ben biraz maymun iştahlıyım. Kısa zamanda bu yola da sapabilirim." (Horozcu, 2009: 309)

Sanatçılar özelinde düşünülürse bir şair için başka bir sanatçının etkisinde olmak onun kendi alanı açısından son derece önemlidir. Özellikle Batı kaynaklı olan bu etkilenmeler bir şairin şiir vadisini değişikliğe uğrattıp farklı uğrak alanları bulmasını sağlamaktadır. Oktay Rifat, tiyatro tarihine bakıldığı zaman tiyatronun şiirle iç içe başladığı ve iç içe geliştiğini görme eğilimindedir. Ancak diğer taraftan günümüze gelindikçe bu durumun farklılaştığı ve şiirin payının tiyatro eserlerinde hafiflediğinin de farkındadır. Rifat, bahsi geçen Fransız oyun yazarı Giraudoux'un kendisini etkilediğini gizlemez. Ancak şaire göre bu oyun yazarı tiyatro yazımında şiirin payını epeyce abartmış ve şiire daha fazla önem vermeye başlamıştır. Oktay Rifat, buna koşturarak çeşitli yazılarında kendi oyunları olan *Yağmur Sıkıntısı* ve *Bir Takım İnsanlar*'da şiirsel öğelerin payının büyük olduğunu söyler (akt. Oktay, 2009: 357).

3.2. Yazmak ile Çizmek Arasında: İlhan Berk ve Şiiri

İlhan Berk, her insanın kendi uğraşı üzerine düşünmesi gerektiğini ve bunun da doğal bir durum olduğunu ifade etmiştir. Ona göre bir çilingir, bir kunduracı, bir marangoz uğraşısının gizleri ne denli kendisinden önce gelenlerce saptanmış olursa olsun, yine de düşünmekten kendini alıkoyamaz. Bilinenin dışına çıkmak için yeni düğümler, yeni ilmikler, yeni çözüm yolları arar. İlhan Berk, bu bilinçle şiir üzerine düşünmüş ve şiirin diğer güzel sanatlarla olan bağlantılarına temas etmiştir (akt. Hızlan, 1997: 85).

Şiirin belirli bir öykü olmaksızın yazılabileceğine inanan şair, şiirin zamanla bu öyküyü dışlayıp yeni anlam alanları oluşturacağını ifade etmiştir. O, böyle yapmakla şiirin kullanım alanları sayesinde anlamsal bağlantılar arasında rahat bir şekilde gidip geleceğini ve yalın bir kullanım özelliğine sahip olacağını belirtir. Şaire göre bu yalın kullanımlar onu

yüksek sesle okuyacaklar için bir müzik notası doğuracaktır. Berk, sözcük kümelerinin yer değiştirmeleri sayesinde şiirdeki ses tonunun yükseliş ve alçalışlarının belirlenebileceğini söyler. Bu durum aynı zamanda harflerin büyüklü küçüklü yazılışlarını da etkileyecektir. O, müzikle şiir sanatı arasında sürekli bir bağlantı olduğu bilinciyle ses tonlarının kullanımlarını belirlemek eğilimindedir. Ona göre bu tarz kullanımlar bireysel şarkılar ve özel senfoniler oluşturmada sanatçılara ilham verecektir (Berk, 2005: 25).

Şair, şiirdeki müziğin, sözün üstünün çizildiği yerde başlı başına bir konum kazandığını ve bazen bu konumuyla anlamın yerine geçtiğini ifade eder. Salt sözü şiirde kaba kuvvet olarak yorumlayan Berk'e göre bu kuvvet şiirinden atılmadıkça şiirsel işlev gerçekleşmeyecektir. Hedefte müzikal bir karakter oluşturma çabası varsa şiirsel işlevin ortaya çıkmasını sağlayacak olan anlamsal kaymalar ritim, nota ve nakaratlardır (Berk, 2005: 36).

Şiir yazmakla birlikte resim sanatıyla da meşgul olan Berk, resme şiir kadar önemli gözüyle bakmış ve şiirlerinin yazım aşamasında resim sanatından yararlanmıştı:

Bu yeryüzünde, mutlu olduğum bir tek şey var: Resim yapmak. Büyük bir mutluluk duyuyorum resim yapmaktan. Aşkın, yaşamamın ta kendisi benim için resim yapmak. Resim yaparken deliler gibi seviniyorum, göneniyorum. Her şeyi, her şeyi unutabiliyorum, yaşamın ta göbeğinde gibiyim. Sanki bu yeryüzünü yeni görüyormuşum, şurada eksik bir taşı ben koyuyormuşum, şu maviyi ben getiriyormuşum, şu göğü ben uzatıyormuşum, mutsuzlukların üstünü ben çiziyormuşum gibi oluyorum. Herhangi bir insan oluyorum. Büyüyorum, çoğalıyorum, büyütüyorum, çoğaltıyorum. Halk gibi oluyorum.” (Berk, 1997a: 90)

Görüldüğü gibi İlhan Berk resmi, tıpkı şiir gibi hayatının merkezine koymayı istemiş ve şiirle gerçekleştirdiği kendini ispat etme ve dünyadaki varoluşunu dışa vurma eylemini resimle de yapma çabasına girmiştir. Alıntıda görüldüğü gibi şair kendi benliğinden hareketle hem bir kaybolma hem de kendini bulma zıtlığını resimde yaşamaktadır. Buna göre her iki sanata da bakış açısı şair için bir mutluluk vesilesi olacak ve yazmadığı ya da çizmediği her an kendisini mutsuz hissedecektir.

Şiir ve resim arasındaki etkileşimi daha çok modern resim sanatı üzerinden değerlendiren şairin üzerinde ısrarla durduğu isim ressam Paul Klee'dir. O, kendi çağının en iyi heykeltıraşları olan Henri Moore ve Alberto Giacometti sayesinde Klee'nin tanındığını ve onun Picasso'dan sonra soyut resmin biricik ustası olduğunu iddia etmiştir. Berk, Paul Klee hakkında şunları söylemiştir: “*Picasso gibi bir ressam yaşarken, onu hâlâ soyut resmin ustalarından biri gibi görmek belki güç bir şey, ama Klee'nin böyle bir yönü var işte. Klee, o köylünün dediğini yapıyor: Olmayanı.*” (Berk, 1997b: 15). İlhan Berk, herhangi bir konuda kanıksanmış ve artık çok fazla söylenecek şeyler kalmamış olan bir yapıyı meydana getirmenin gereksizliği üzerinde durmak istemiştir. Ayrıca o, Klee'nin daima kendisini duygulandırdığından ve coşturduğundan bahsederek duvarında asılı olan Klee'ye ait bir resmin kendisini sürekli olarak şiire yönlendirdiğini ifade eder. Onun adını taşıyan bir şiir yazmaya karar veren Berk, şiire “Klee'de Uyanmak” adını vererek ressamın kendisi üzerindeki etkisini ortaya koymak istemiştir (Berk, 1997b: 16):

*“Uyanmak çiçek gibi dayanılmaz güzel kızlar
Ad Marginem'den asma köprüler kurmuşlar İstanbul'a
Nehirler, aylar çevirmişler o Ayla'lar, Münibe'ler
Tümü bir uzak denizde A'lar, V'ler, U'larla
Gece sarı bir evde bir iki yaprak evlerinin önünde
Açtı açacaklar dünyamızı açtı açacaklar*

*Bu denizi Ayla ayaklarını soksun diye getirdim
Bu dünyaları onun için açtım bu balıkları tuttum
Bir sabah çıkmak güneşler, aylar bir sabah çıkmak
Bir ağacı bu evleri sarı ters bir kuşu düzeltmek
Edibe bu sokağı al götür görmek istemiyorum
Edibe bu evleri Edibe bu göğü bu güneşleri Edibe*

A'lar V'ler U'larla olmak Paul Klee'de uyanmak” (Berk, 2016: 212)

Klee'nin Berk için önemi, onun sanat anlayışında gizlidir. Klee, düz mantık dediğimiz sistemin, algılama biçiminin dışında durarak kendine göre bir dünyayı resmeder ve bundan dolayı da tabloları klasik manadaki perspektif anlayışını ağırtan bir yapıya ve sisteme sahiptir (Anar, 2015: 94). Şiirde adı geçen “*Ad Marginem*” ressam Klee'ye ait bir tablodur ve Berk, bu tabloda görülen çiçekleri, sarı tonları, yaprakları ve kuş modeline şiirinde yer vermiştir.



3. resim: Kleé'nin Ad Marginem adlı tablosu.

Bu tablonun ismini Türkçe'ye “Kenar Boşluklarına”, “Kenarlarda” şeklinde çevirmek mümkündür. Tablonun ismi ve içeriğinde de bir uyum göze çarpmaktadır. Ortadaki güneş, tablonun içeriğinde resmedilenleri kenar boşluklarına doğru itelemiştir. Güneşin etrafında onun merkezkaç kuvvetinin de tesiriyle boşluklara yerleşen şeyler, tablonun vermek istediği sembol değerlerini daha da vurgular. Tablodaki bazı harfler, bazı sembollerle birlikte, özellikle bu resmin sahip olduğu çekim kuvvetini artırır (Anar, 2015: 95).

Şairin şiir-resim bağlantısında değerlendirilebilecek bir başka şiiri de adını Pablo Picasso'nun aynı adlı tablosundan alan “Guernica”dır. Tablonun konusunu 26 Nisan 1937 tarihinde Alman ve İtalyan kuvvetlerinin Bask (İspanya) taraftarı olarak bilinen Guernica Kasabası'nı halkın pazar alışverişi yaptığı esnada bombalaması oluşturur. Tablo siyah beyaz olmasıyla dikkat çekicidir. Asimetrik dengenin hâkim olduğu tabloda eşyalar ve insanlar savaşın acımasızlığını gösterir tarzda, deforme ve paramparça bir halde görünmektedir (Anar, 2015: 98).

Tabloda öncelikle görülen karanlıklardan tablonun merkezine doğru uzayan, tabloyu da yaktığı ışıkla aydınlatan bir eldir. Bu yüzden şiir, lirik bir atmosfer hazırlamak için söze zamanı belirleyen fiiller ve “önce eli gördüm” ile başlar:



4. resim: Picasso'nun Guernica adlı tablosu.

“Önce eli gördüm

Benimle beraber tabaktaki uskumru domatesle boyun boyuna

Biber rakı gördü” (Berk, 2016: 232)

Bu dizeler okurun zihnini anlatılacak şeye hazırlar. Bundan sonra gelen bölümde yanıp sönen ışıklar görülür ve zıtlık meydana gelir. Bombalama anının gündüz vaktinde yapılması ve Picasso'nun geceyi çağrıştırdığına tablosunu siyah renkte kurması bu zıtlığı anlatmaktadır. Acıyı ve ağrıyı çağrıştıran siyah renk, şiirde de ışıkların yanmasıyla daha da vurgulu hâle gelir (Anar, 2015: 99):

“100 mumluk lamba bir yandı bir söndü

Öldü dirildi

Guernica

Dünyada mıyız değil miyiz diye

Bir adam kendi kendine sordu

Bir kere eli gördüm ya

Arkasından yeşil bir göz gelip durdu önümde

Yeşil göz herkese denizi hatırlatıyordu

Bana hiçbir şey hatırlatmadı

Yeşil göz

Yeşil bir gökyüzüne bakıyordu

El

Bir ağaç gibi parmaklarını açtı

Göz kırptılar gökyüzüyle” (Berk, 2016: 232)

Şiirin bu kısmına kadarki ekfrastik tavır, tabloyla doğrudan ilişki kurulmasını sağlar. Şiirde konuşan, yaşayan, dile getiren ben, tablonun siyah beyazlığı içinde yer alması mümkün olmayan renklerle konuşur. Bunun sebebi de tablonun gerçek rengini dışarıda bırakan, ona şiirsel bir evrenden bakan şairin kelimeleri kullanarak başka bir atmosfer oluşturma, şiirdeki ve tablodaki canlıları ve nesnelere tasvirinin parçası yapmak istemesidir. Bu açıdan tablonun gerçekliğinde siyah beyaz olması gereken göz burada bir anda yeşil bir göz olarak yeşil gökyüzüne bakar (Anar, 2015: 100):

“Daha sabah

Ağaç kararmamıştı

Boğayı gördüm

Boğayla beraber yüzlerce adamı gördüm ilk defa

Guernica ana baba günüydü

Su gerisingeriye akıyor

Kuş gerisingeriye uçuyor

Ağaç gerisingeriye

Bir fırtına bir yangın

Öyle bir şey

Göz gözü görmüyor göz tabaktaki uskumruyu boyun boyuna biberi domatesi görmüyor

Belli savaş

Belli ölüm” (Berk, 2016: 233)

Bu dizelerde tablodaki deforme olmuş yüzler ve bu yüzlerin yansıttığı acı, gerçeklikle tartılan bir acıyı dile getirmesi bakımından önemlidir (Anar, 2015: 102).

Marx Ernst, İlhan Berk'i etkileyen bir başka ressamdır. Şair, onun "Étude pour un cavalier polonais" (Polonyalı Bir Binici İçin Çalışma) adlı bir tablosunu dergi sayfasında görüp onu çerçevelediğini ve sürekli ona baktığını ifade etmiştir. Bu resimde onu kendinden alan ve usu allak bullak eden bir yön bulduğunu ifade eder. Berk, güzel sanatlarla şiir arasında ilişkiler kurma isteğinin neticesi olarak Valery'nin, Mallarme'nin, Ezra Pound'ın, T.S. Eliot'ın şiirlerine; Klee'nin bir resmine ya da Henri Moore'un bir heykeline bakar gibi bakılmasını önerir (Berk, 1997b: 58).



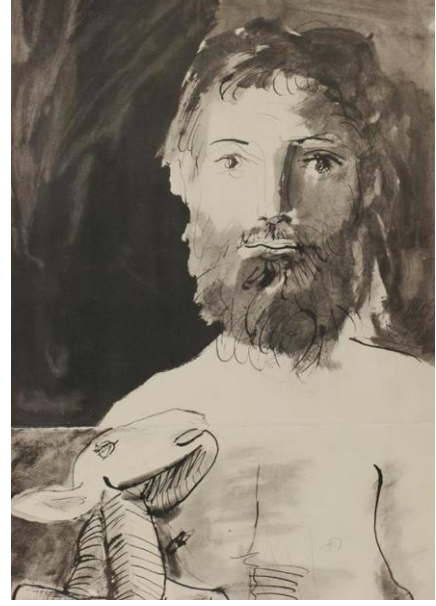
5. resim: Max Ernst'in Étude pour un cavalier polonais adlı tablosu.

Yaşamayı ve yazmayı hayatında bir bütün olarak ele alan şaire göre yaşamak; dünyayı algılamak, kavramak, bulgulamak, ona bir anlam vermektir. Anlaşılmalı ki yaşamın temelinde bu yolculuğa çıkmak, her şeyden önce de bunu göze almak, buna katlanmak vardır. Yani yaşamın kendisi gibi her gün uyanmak, her gün yenilenmek, büyümek. Şair, bu durumun yazmaya başlayıncaya kadar devam edeceğini düşünür. Ancak ona göre yazmak başlayınca kendisi ile birlikte her şey değişmiştir. Şair, "Evler, sokaklar, insanlar hep vardı yine, ama ben evleri, sokakları, insanları bir başka türlü görmeye başladım. İşte bu zaman yazmakla yaşamak birleşti bende: İkisini birbirinden ayıramaz oldum. Daha da önemlisi yazmak, yaşamın yerini aldı." (Berk, 1997a: 89) diyerek bu duruma açıklık getirir ve yaşamında yazmanın önemine dikkat çeker.

Yaşamında yazmak kadar çizmenin de önemine vurgu yapan Berk, resim sanatının hayatındaki yerine dair samimi ifadeler kullanır:

Yazmakla çizmenin (resim yapmanın) kökündeki ayrılığına karşın, sonuçta ikisinin de birleştikleri bir yer vardır: Yaratı olmaları. Ama bu benim bunun için resim yaptığının yanıtı olamaz. Nasıl olabilir ki? Yeryüzü yazmanın dışında benim için yokken, onsuz kendimi doğrulayamazken, resim yapmadan olabiliyorum. Dahası, yazmak benim için büyük bir mutsuzlukken, yeryüzünü olduğu gibi görmeme engel olurken, çizmek sevincim oluyor.” (Berk, 1997b: 26)

Berk, yazmak ve çizmek eylemleri sayesinde hayata olan bakışını daha fazla olumlama yoluna gitmiştir. İlhan Berk için hayatı olumlu bir bakış açısıyla tercih etmek, yazmak ve çizmek arasındaki farklı noktaları bir arada kullanma eğiliminin de bir gereğidir. Çünkü onun için yazmak ya da çizmek hayatın olmazsa olmazları arasındadır. İlhan Berk, insanın günlük hayattaki bütün ihtiyaçlarının yerine yazmayı ve çizmeyi koyarak yaşama sevincini sanat yoluyla vermeye çalışmıştır.



6. resim: Picasso'nun Koyunlu Adam adlı tablosu.

Bu açıdan bakıldığında Berk için yazmak ve çizmek birbirini tamamlayan öğelerdir. İlhan Berk'in "Pablo Picasso" başlıklı şiirinin ilk bölümünde italik olarak "L' Homme au mouton" ibaresi yazılıdır. Bu ibare, Picasso'nun Türkçeye "Koyunlu Adam" şeklinde çevrilebilecek meşhur bir heykelinin ismidir. Ancak şiirde bu italik kısım dışında doğrudan heykele yapılan bir gönderme mevcut değildir (Anar, 2015: 184).

Şiirlerinde mimari eserlere de yer veren şairin neşredilen ilk kitabıyla aynı isme sahip olan "İstanbul" başlıklı uzun şiirinde, İstanbul'un geniş açıdan panoraması yapılır. Bu panoramada İstanbul'un insanları, tarihi geçmişi, mekânının nitelikleri kadar burayı İstanbul hâline getiren mimari eserlere de değinilir. Berk'in şiirlerine konu olan

eserler, kişiselleştirilerek anlatır: “Ayasofya elleriyle yüzünü kapamış bütün iştahıyla ağlıyor”, “Bu sislerin ve bulutların arasında en sonra harekete geçen Kız Kulesi’dir” (Berk, 2016: 15). “Süleymaniye kendini zorlayıp aydınlığa çıkmış, dinliyor/ Ayasofya ellerini indirmiş/ Memnun” (Berk, 2016: 27). Kişiselleştirilen İstanbul’un simge değerine sahip mimari yapıları, İstanbul’un yaşadıklarına kendilerince cevap verirler (Anar, 2015: 191).

Mimari eserlerden Galata Kulesi’ne yönelik şiir yazmak isteyen şair, şiirini baştan sona ekfrastik unsurlar kullanarak yazar. Şair, “İlhan Berk Galata Kulesi’nin Düşlerini Anlatıyor” şiirinde ekfrastik bir tasvir yapacağını ilk dizede sezdirir: “*Bir kuleyim ben İstanbul’da. Bir sabah İstanbul’u yaktım. İlk oturduğu sokağı yaktım. Hâlâ anımda bir çocuk, yarı soyunuk bir kadın, bir akşamüstü anımda. Kuşları, ağaçları yaktım. Kuşları, ağaçları yanmaz diye biliriz biz değil mi? Yaktım. Gördüm dünyalara değişilmezdi ağzı. Ağzı nehirleri, dükkânları, güneşleri, trenleri, yolları, çarşıları hatırlattı durdu bana. Kolları sıcak nehirleri tutuşturdu bütün gece, bütün gece dünyada değilmişiz gibiydik.*” (Berk, 2016: 223) Onun bu ekfrastik dizeleri kurgusaldır. Şair, kulenin kule olarak niteliklerine, işlevine, yapılışına dair bilgilere şiirinde temas etmez (Anar, 2015: 192).

2.3. İç Sesten Görüntüye Doğru Bir Gidiş: Turgut Uyar Şiiri

Şiir ve güzel sanatlar ilişkisini irdeleyen ve şiirlerinde işleyen bir diğer sanatçı Turgut Uyar’dır. Uyar, şiir ve güzel sanatlar arasındaki bağlantıları daha çok şiirlerinde işlemesiyle Edip Cansever’e yakın bir çizgide durmuştur. Cemal Süreya’ya göre Uyar, büyük bir şiirin ortasını yazmaktadır. Uyar, şiirin gövdesini oluştururken günlük olan ya da olmayan her şeyden hareketle güzel sanatların şubelerine ilgi duymuş ve şiirini o yönde bir

gelişim çizgisine götürmüştür. Onun şiiri kımıldadıkça farklı sanat dallarından beslenen yeni alanlar hazırlayarak anlamını çoğaltır. Bu çoğaltma durumu yeni bir dil kurma çabasını ve bu dil vasıtasıyla resme ve musikiye ilişkin görüntüye ve iç sese bağlanmayı beraberinde getirmiştir. Süreya'ya göre onun şiirlerini bu bütünlükten ayırmak onu silahsızlandırmak demektir (akt. Uyar, 1999: 67).

Turgut Uyar, şiiri bütün bir gövde olarak görüp ona göre yontmak, biçimlendirmek eğilimindedir. Bu duruma sebep olarak da İkinci Yeni şairlerinin çoğunun plastik sanatlara ilgi duyması gösterilmektedir. Şiiri bir bütün olarak görme isteği şiirin dizeye indirgenmesini de engellemiştir. Uyar'ın "Geyikli Gece", "Terziler Geldiler", "Büyük Saat" ve "Hızla Gelişecek Kalbimiz" adlı şiirlerinde suyun dibinde pırl pırl parlayan tek tek taşları değil, derinlerini gösterecek kadar pırl pırl suyun kendisi görülmektedir (Asiltürk, 2014: 116).

Tomris Uyar, Turgut Uyar'ın tiyatroya ve tiyatro yazımına ilgisinin fazla olduğundan bahseder. Onun "Veysel Karani" adında bir oyunu olduğunu ancak eserin oynanacak bir durumda olmadığını ifade eder. Oyun tiyatroyu çok iyi bilen birisi tarafından gözden geçirilip, ekleme ve çıkarmalarla düzeltilmelidir. Ona göre Uyar, tiyatro okumayı daha çok sevmesine rağmen yazmanın daha başka bir şey olduğunu bildiğinden bu noktada biraz geri planda kalmıştır. Fakat yine de tiyatro yazsın ya da yazmasın Turgut Uyar için tiyatronun içinde olmak farklı olmak demektir (akt. Altan, 2005: 115). Buradan da anlaşılacağı üzere şair, şiirin dışında farklı olarak tiyatro ile ilgilenmiştir. Tam anlamıyla o sanatın içinde denilemez belki ama tiyatroya gitmesi ve tiyatro yazmaya çalışması ona olan yaklaşımını ve ilgisini açık bir şekilde ortaya koymaktadır.

Tomris Uyar, Turgut Uyar'ın tiyatro ile birlikte sinemaya da ilgi duyduğunu ifade eder. Uyar'ın sinema alanında hoş adamları ve güvenilir erkek tiplerini sevdiğinden

ve bunların başında da Gary Cooper'ın geldiğinden bahseder. Ancak Uyar, sinema ve tiyatro söz konusu olduğunda bilet olayına bağlı kalmak istemediğini dile getirir. Sinemayı sevdiğini ancak “sinemaya gitme işini” sevmediğini anlatan şair, sinemayı sevmemesindeki en önemli etkenin sinemanın önceden yazılmış olmasından kaynaklandığını ifade eder (akt. Altan, 2005: 117).

Müzik dinlemeyi sevdiğini ancak gazino müzikleri yerine alaturka olanları daha fazla tercih ettiğini belirten şair, bununla birlikte klasik müziğe olan ilgisinin de yadsınamayacak derecede olduğunu ifade eder. Şair, kendi müzik anlayışı ve zevkiyle ilgili bilgiler verirken müzikle ilk yakınlaşmasının alaturkayla olmadığını söyler. Ona göre babasının ut, büyük ablasının keman, küçük ablasının her türlü telli sazları çalmasına rağmen kendisinin böyle bir şeye meyilli olmaması şaşırtıcıdır. Diğer taraftan o, müzikle ilk yakınlaşmasının Necip Celâl Antel'in tangolarıyla başladığını ve hüzünlü bir çocuk olmasından dolayı nedense sürekli olarak ağlamaya hazır olduğunu belirtmiştir (Uyar, 1999: 84). Buradan da anlaşılacağı üzere Uyar tek bir müzik türüne ilgi duymamakta, farklı şartlara ve dönemlere göre şairin müzik ilgileri de belirginleşip silinmektedir.

Bâki Asiltürk'e göre Turgut Uyar'ın şiirlerinde anlam doluluğu ile ritim çoğu zaman beraber ilerler. Ona göre iyi bir şiirin ne olduğunu bilen şair, ne yalnızca anlamda kalır ne de yalnızca ritimde. Uyar şiirinde ritmin anlamla bütünlük içinde olması şiire estetik yüksekliği getiren durumdur. Turgut Uyar'daki bu ritmi değerlendiren Cemal Süreya, onun şiirde yalnızca bir ritim kurmadığını aynı zamanda ritmi kendi şiir kadrosu içerisinde de özgürleştirdiğini ifade eder. Süreya'ya göre Uyar'daki bu iç ritim sese ilişkin bir nitelikte olmaktan ziyade daha çok şiirsel yükün gövdede belli anlamsal rahatlık aramasıyla ilgilidir (akt. Asiltürk, 2014: 108).

Resmin şiirle bağlantısında Oktay Rifat üzerinden hareket eden Uyar'a göre Rifat, şiir yazarken görüntülere fazlaca kapılmış ve şiirini bu çerçevede oluşturmuştur. Uyar, "*Gerçi şiir görüntülerle kurulur ama şiirin kendisi bu değildir. Şiir, birtakım güzel, değişik, anlamsız görüntüler bulma sanatı değildir.*" (Uyar, 2009: 44) diyerek Oktay Rifat'ın yaptığını doğru bulmaz. Çünkü şiiri tamamen görüntünün kontrolüne vermek bir yazma kolaylığı getirecektir. Yazma kolaylığı ise beraberinde hemen anlaşılan ve kendini ele veren açık bir şiiri doğuracaktır. Uyar, şiire görüntü girmesine ya da farklı alanlara açılan bir şiiri olmasının karşısında değildir. O, sadece vurgulanmak istenen ve güzel olduğunu düşündüğümüz birtakım şeylerin, şiirin merkezine yerleştirilmesinden rahatsızdır.

Bir çizgi; bir renk sanatı olan resmin, bir ses sanatı olan musikinin, bir söz sanatı olan şiirle karşılaştırılmasını isabetli bir durum olarak görmeyen Uyar, bir çizginin, bir rengin, bir sesin tek başlarına değerleri olduğu düşüncesindedir. Ancak şair, konu ve anlam belki de resimle musikiye sonradan girmiş şeylerdir diyerek şiire ayrı parantez açar. Şaire göre şiir, yapısı bakımından, öğeleri bakımından bir söz, dolayısıyla bir anlam sanatı olmaları bakımından resim ve musikiden kolay kolay vazgeçemez. Diğer taraftan çizgilerle, renklerle, seslerle soyut birtakım bileşimlere, biçimlere varılabilir. Bu, sonunda birtakım değer bölümleriyle, bir değerler bütününe, bir bütün değere varmak demektir. Ama sözle kurulabilecek bir biçim, bir bileşim, ancak bir anlam olabilir (Uyar, 2009: 45).

Turgut Uyar resim, müzik ve şiir arasında olabilecek doğal bir bütünlüğe ya da bunların aralarında meydana gelebilecek etkileşime kesinlikle karşı değildir. Ortaya koyduğu durum, şiirin ağırlıklı olarak içerdiği söze dayalı anlam bağlamında ortaya çıkması gerektiğidir.

Şairin “*şiiirin anlamını bir yana bırakınca, kelimelerin yan yana getirilmesinde güzellik ölçüsü ve değer ölçüsü ne olacaktır?*” şeklindeki bir soruya verdiği yanıt şiir ile musiki arasındaki bağlantıları açıklaması bakımından önemlidir:

Kişinin aklına ister istemez musiki geliyor. Seslerin uyuşmasının verdiği düzen, denge yahut. Bu anlayışın başka bir değer ölçüsünü düşünemiyorum, şiirde geometrik bir biçim düşünmek mümkün olmayacağına göre. Hâlbuki şiirde musikinin yeri, seslerin uyuşmasında değil, mısralarda içten içe gelişen ölçüde, vurguda, düzendedir. Aslında şiirin gayesi de musiki değildir zaten. (Uyar, 2009: 45)

O, anlamdan yoksun olarak meydana gelen bir şiirin müzik bağlamında ele alınabileceğini ifade etmeye çalışır. Burada şiirin ilk oluşum aşamasındaki bir musikiden ve ses birikmesinden bahsedilmektedir. Ancak diğer taraftan şair, şiirine şekil vermeye ve onu dilsel bağlamda yazmaya başlayınca bu musiki kendini yavaş yavaş geri plana çekecektir. Sonuçta da şiir kendi başına bir anlam vurgusuyla şekillenecektir. Ancak anlamın ikinci plana geçmesiyle birlikte şiirin özünde olduğu düşünülen musiki ortaya çıkar ve şekilsel bağlamdaki bütünleşme musikiye doğru yönelir. Buna koşut olarak Turgut Uyar, şiirin içindeki musikinin sesleri birbirine bağlamaktan ziyade mısralar arasındaki geçişlerde ve vurgulamalarda olması gerektiğini ifade eder. Buradan yola çıkarak şair için şiirin asıl gayesinin musiki değil, şiiri anlamsal olana doğru götüren parçalar bütünü olduğunu söyleyebiliriz.

Sanatların tedahülünde şiiri ön plana çıkaran ve dil işçiliğine dayalı şiir merkezli yapının peşinden giden şaire göre sanata, sanatların hepsine, her yeni akım ve anlayış ilk olarak şiirden girer ve yerleşir. Bunun sonucu olarak da bütün sanatları yenileyen ilk önce şiir olmuştur. Uyar, örnek olarak Apollinaire ismini verir. Ona göre sürrealizme adını veren ve 1913-1916 arasında sanat adına yeni olan ne varsa başında olan kişi ozan Apollinaire'dir. Uyar'a göre şiirin bu ileriliği, öbür sanatlarda yapılan, girişilen, denenilen her türlü yeniliği haklı kılıyordu ve bir bakıma bunlara elverişli ortam

hazırlıyordu. Çağın bütün uyanmaları, bilimsel verilerin çoğu, ilk yankılarını söz sanatlarında, daha çok şiirde buluyordu. Uyar, bizden de örnekler vererek Ömer Seyfettin'in sağlam Türkçeciliğini Mehmet Emin'den cesaret almasına bağlar ve bizim yurdumuzda edebiyat konusunda her zaman şiirin sözünün geçtiğini vurgular (Uyar, 2009: 137). Şair açısından her türlü sanatsal yenilik, hep şiirde başlamış, şiirde tartışılmış, şiirde sonuçlandırılmıştır denebilir. Bu bağlamda öncü ressamalar çoğu zaman ileri şiirin, yeni şiirin hazırladığı ortama gelip kurulmuştur.

Cemal Süreya'ya göre Uyar'ı şiirimizin ön sırasına getiren önemli özelliği görüntü kavramına kattığı yeni olanaklardır. Şair çok boyutlu ve gerçeğin asalağı olmayan görüntüler kurmaya çalışır (Uyar, 2009: 69). Başka şairler akşam kavramını tek bir yönüyle anlatma eğilimi içindedirler. Ancak Uyar, akşam kavramını bütünüyle kavrama çabası içerisinde olmuştur. Bununla birlikte o, konuşma diline yeni kullanım değerleri getirir ve şiirini genişletme çabasını daima taze tutar.

Fusun Akatlı, Turgut Uyar'ın *Tütünler Islak* adlı şiir kitabı hakkında değerlendirmelerde bulunurken çeşitlenmiş bir sestem ve tempo kazanmış bir anlatımdan söz etmiştir. Akatlı, kitaptan örnek verdiği "Kurtarmak Bütün Kaygıları" adlı şiirin sesli okunduğu zaman daha çok göze hitap eden bir şiir niteliği kazandığını iddia etmiştir (akt. Uyar, 1999: 83):

“Sularsa akmak birgün birgün birgün

Birgün dağlara çıkmak birer birer dağlara çıkmak birgün

Çıkmak çıkmak birer birer birgün dağlara dağlara birgün

Birgün birer dağlara

Ah nasıl dağlara birgün

Ey yorgun atlar, ey geri dönenler, sayı bilmeyen çocuklar

Ey birgün

Çiçek açmak birgün

Dağlara dağlara birer birer dağlara

Otları büyümek birgün

Birgün köyler kentler yıkanık damlar geri dönmek birgün

Birgün yeni dönmek

Birgün dağlara çıkmak birer birer çıkmak çıkmak

Su yürümek güneş bilmek

Yeniden orda otlarda arda yeniden orda orda

Bitkin bir gül bulmak ve geri dönenler birgün

Ey yorgun atlar, sayı bilmeyen çocuklar

Ey bütün hazır elbiseciler ey,

Birgün olmak, küskün keşişlerden olmamak birgün

Dağlara dağlara çıkmak sular köprüler sular birgün çıkmak

Eski kaba arabalardan inip birgün çıkmak

Dağlara dağlara dağlara başka hiç

Birgün dağlara.” (Uyar, 2011: 206)

Fusun Akatlı'nın görüşünü destekleyen Ergin Yıldızoğlu, yazarın hem *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda hem de *Tütünler Islak*'ında gerçekliğin çeşitli yönlerinin birbirine yapıştığını söyler. Buna koşut olarak normal olarak görülmeyen, söylenmesi beklenmeyen ve duyulmayanın, adeta kübist bir resimde olduğu gibi, birlikte sunulduğunun görüldüğünü ifade eder. Yıldızoğlu'na göre Uyar'ın şiirleri, bu göreve uygun olarak geleneksel gramerin yapısını da kırmaya, cümleleri bitirmeden bir yenisine başlamaya, günlük yaşamın diline yaklaşmaya başlamıştır. Bu durum şiir bağlamında gerçek hayatta rastlanan bilinç akımı biçiminde yapılan alışverişlere benzeyen bir şekilde karşımıza çıkar. Burada şiir zaman zaman düzyazıyla karışır ve birden fazla şiirin iç içe girdiği anlatımlar ortaya çıkmaya başlar. Buradan hareketle Turgut Uyar'ın şiirlerinin biçimsel özellikleriyle kübist resme benzediği sonucuna varılabilir (akt. Uyar, 1999: 196).

2.4. Şiirsel Bir Dekora Resimden Yansımalar: Edip Cansever Şiiri

Edip Cansever, şiir üstüne konuşmayı da tartışmayı da seven ve konuşmalarında şiirin adını anmayan kişilerle dostluk etmekten kaçınan bir şairdir. Nitekim Metin Eloğlu, onun bu özelliğini şöyle açıklar:

Cansever, resimdi, müzikti, yaz özlemiydi, politikaydı, gündelik serüvenlerdi, falan fişmandı dilediği konuyu seçer ve kurcalardı. Ancak bu konuşma ve kurcalama çok fazla değil sadece üç beş dakika sürsün yeterdi. Onunla konuşurken şiire mutlaka uğrayacaksın ve şiire yakışır bir yan bulacaksın ki Cansever esnemeye, güür saçlarını sıvazlamaya başlamasın. (akt. Eloğlu, 2017: 211)

Buradan da anlaşıldığı üzere Cansever şiir üzerine konuşmaktan hoşlandığı kadar onun savunuculuğunu da yapma uğraşındadır. Onun için şiire çıkmayan bir yol, yol değildir.

Şair, şiirle uğraşmak için güzel sanat bilgisinin gerekliliği üzerinde durmuş ve bir şiiri anlamanın da bu bilgidен geçtiğini ifade etmiştir. Birikimin şiirin farklı alanları üzerine düşünmeyi ve sonuca ulaşmayı kolaylaştırdığını düşünen Cansever, sanat bilgisinin şiirle ilgisine dair şu ifadeleri kullanır:

Ben bugünkü şiirle bilgisiz, kültürsüz olarak başa çıkılacağına inanmıyorum. Romanın, hikâyenin, resmin, felsefenin, hatta matematiğin bile şiire bambaşka etkileri oluyor. Ayrıca halk şiirinden, folklor denemelerinden, konuşma dilinden kulağa hoş gelen her türlü kelime ve sözden faydalaniyorum. Nesir olsun, şiir olsun iyi bir örnek bende daima yeni biçimler uyandırıyor. (Cansever, 2017: 177)

Cansever, güzel sanatların dışında matematiğin bile şiire etki ettiğini söyleyerek şiirin bilgi alanının ne kadar geniş olduğunu ifade etmek istemiştir. Bu bakımdan Murat Belge'nin şair hakkında yaptığı "Cansever'in şiirinde çok geniş bir dünyayla karşılaşırız." (Belge, 2018: 470) değerlendirmesi konuyu daha anlaşılır hâle getirmektedir.

Poetik yazıları topluluğun diğer şairlerine göre daha az olan Cansever, şiir yazmayı şiir ve sanat üzerine düşünmenin önüne almıştır. Şair, yalnızca şiiri düşündüğünü ifade etmekle birlikte bu durumun tembellik olduğunu da bilmektedir. Ancak şiirden başka bir yazı biçiminin kendisini ilgilendirmediğini itiraf eder. Cansever, bu duruma sebep olarak bugüne kadar Eliot çapında deneme yazan ve Lukacs gibi belli tezler öne süren kimseler çıkmamasını göstermiştir (Cansever, 2017: 12). Şair, kendisini şiir üzerine yazan önemli isimler seviyesinde yetkin görmediğinden bu alana ilgi göstermemiştir. Cansever, güzel sanatlarla ilgili görüşlere yazı ve söyleşilerinde çokça yer vermemesine rağmen şiirlerinde diğer sanat alanlarının kavram dünyası geniş yer tutar.

Şiir yolculuğunun başındayken Tanpınar'la yaptığı bir görüşmeden bahseden Cansever, Tanpınar'ın kendisine verdiği tavsiyeleri anlatır. Tanpınar, ortaya birçok resim serer, resme nasıl bakılması gerektiğini anlatır ve ona resme önem vermesini söyler. Valery'den, müzikten söz eder. Ahmet Hamdi'nin pansiyonundan çıkan Cansever hemen oradaki Haşet Kitabevi'ne gider. Bir sürü resim ve Valery'nin *Melange*'ını satın alır (Canberk, 2003: 58-59).

Şair, çağdaşı birçok sanatçı gibi sanatlar arasında bağların olmasından yanadır. Dönemindeki sanatlar arası bağlantıları değerlendirirken şunları söyler:

Ülkemizde, çeşitli sanat dalları birbirinden kopmuş görünüyor. Ne romanın şiirle, ne şiirin resimle, ne resmin oyunla ya da öyküyle yakın bir ilişkisi yok. Ortak sorunlar, ortak tartışma alanları bile yok denecek kadar az. Belki de tek konu, ulusallık. Ulusallık denince de, bir genellemeden öteye gidilemiyor pek. Kültür kavramının yaygınlığına, geniş kapsamlılığına sığmıyor çoğun. (Cansever, 2017: 221)

O, sanatların birbirinden ayrışması noktasında duyduğu rahatsızlığı dile getirir ve sanatların ortak bir paydada buluşamamasının kopukluk problemini beraberinde getireceğine inanır. Sanatlar arası kopukluğun her sanat dalını kendi içinde tutarlı bir

noktaya taşıdığı söylenebilir. Ancak yukarıdaki eleştiriden ve onun şiirlerinden yola çıkarak söylenebilir ki Cansever, bu görüşün dışında kalarak her seferinde diğer sanatsal türlerden yararlanmayı istemiş ve şiirlerindeki çok yanlılığa ve çok boyutluluğa bu sayede ulaşma yoluna gitmiştir.

Resim sanatına duyduğu ilgi Edip Cansever'in önemli olan bir diğer özelliğidir. Cemal Süreya, Cansever'in resim yapmasa da resim üzerine konuşmaktan zevk aldığını ve modern resimlere ilgi duyduğunu ifade eder. Ayrıca bu ressamlar şairin şiirine ilham vermişlerdir. Zira Cansever, tam bir resim âşığıdır ve resme çok farklı açılardan bakmayı daima sürdürmüştür. Süreya, onunla resim ve resmin sorunları üzerine çokça konuştuklarını ve Cansever'in dükkânındaki masalar üzerinde bulunan resim albümleri üzerine düşündüklerini ifade etmiştir. Süreya, ondaki bu ilgi sonucunda şiirlerindeki resim etkisinin “bakma” kavramı üzerine yoğunlaştığını ve bu durumun hemen kendini belli ettiğini söylemiştir (Süreya, 1996: 278). Cansever de bir yazısında “*Söz sanatları dışında en çok sevdiğim sanat dalı resimdir.*” (Cansever, 2017: 38) diyerek bu alandaki ilgisini gösterir.

Şair, resme olan ilgisini “reddetmediği” ilk şiir kitabında somut düzlemde yansıtmıştır. 1954'te yayımlanan *Dirlik Düzenlik*'in kapağında modern resmin önemli isimlerinden Matisse'in bir desenine yer verilirken kitabının iç sayfalarında soyut resmin bizdeki öncülerinden Sabri Berkel'in resimleri şiirlerle beraber sunulmuştur (Canberk, 2003: 36). Kızı Nuran



7. resim: *Dirlik Düzenlik* ve Matisse deseni.

Biol da babasının resme ilgisinden bahseder ve şairin Onlar Grubu sanatçılarından Orhan Peker hayranı olduğunu ekler (akt. Canberk). Orhan Peker, şairin 1957'de yayımlanan *Yerçekimli Karanfil* kitabının kapağını da hazırlamıştır. Cansever'in sonraki kitap

kapaklarının bazılarında ve kitapların içlerinde de ressam dokunuşları olduğu görülmektedir. Örneğin *Şairin Seyir Defteri*'nde resmimizin önemli isimlerden Mehmet Güleryüz'ün 8 metin dışı deseni yer alır.

Chagall'ın da Cansever'in resimle ilişkisinde yeri vardır. Onun Chagall şiiri şenlikli bir yapıya sahiptir. Şiirdeki bu şenliği sağlayan sürekli tekrar edilen “Şinana Chagall” dizeleridir. Cansever, Chagall'ın eserlerindeki canlılığı, tuhaflığı, lirizmi, sıradışılığı, klasik mantık ve gönderme biçimlerini ters çeviren, bozguna uğratan her şeye bu şiirinde âdeta alkış tutar. Bu bakımdan şiir, klasik manada Cansever şiirlerindeki mutsuzluk, huzursuzluk temalarından çok farklı bir yerdedir (Anar, 2015: 141):

“Bir testi bir tabak

Şinana Chagall

Üstünde balık içinde balık

Şinana Chagall

Altında yanında tatlı kuruluk

Şinana Chagall

Şu kasap dediğin ne kötü mahlûk

Şinana Chagall

Bir bitki yürümüş gitmiş

Şinana Chagall

Atlardan uzunca böcekten küçük

Şinana Chagall

Burası ne dünyada bir yer

Şinana Chagall” (Cansever, 2015: 79)

Ayrıca Cansever'in bazı şiirlerinde de resim ve şiir arasındaki bağlantıyı ortaya koyan ifadeler rastlanır. Onun “Aaaa” şiirini bu anlamda değerlendirmek mümkündür.

Şiirdeki “varoluşsal şaşkınlık” karşısına geçilmiş ve plastik sanat ürünümüŝ gibi davranılan bir “Süleyman”la yansıtılmıştır. Önce bakma yoluyla incelenen Süleyman sonra dokunma, bıçaklama gibi fiziksel eylemlerle algılanmaktadır:

*“Bir Süleyman gördüm hiçbir yanı kııldamıyor
 Oturmuş bir iskemleye
 Pek de oturmuşluğu yok iskemle ayaksız
 O nasıl şey, bu adam soyut mu ne
 Baksan bir ilgisi var elleriyle
 Uzamış uzamış uzamış doğrusu elleri
 Sevmeye domuzlanıyor gittikçe
 Konuştum konuşmuyor
 Dürttüm dürtülmüyor
 Kızdım, bir bıçak salladım karnına
 Aaaa!
 Yok yahu bana mısın demiyor.
 Şaşırdım, yokladım kendimi iyice
 Bir çağ mı değıştik sabah sabah ne
 Artık ölüm insanlardan olmuyor.” (Cansever, 2015: 96)*

Şairin resim sanatına ilgisinin önemli bir sonucu da görüntü ve bakma/bakış gibi kavramlarına verdiği önemdir. Şairin şiirlerinde ele aldığı tipler caddelerden ve pasajlardan beslenerek kent kültürünü bütün yönleriyle yansıtmaktadır. Bu bakımdan ondaki karakterler görsel imgelerin fazlaca bulunduğu mekânlarda gezer (Özdemir, 2016: 61).

Edip Cansever, özellikle uzun şiir yazma aşamasında nesnenin daha çok ön plana çıktığı bir yapıyı tercih eder. Çünkü uzun şiirde kullanılan nesne, kısa şiirde kullanılan görüntüden (imge) daha kalıcı olmaktadır:

*Uzun şiirlerimde ilkin bir düşünce vardır. Buna apaçık bir ön-düşünce de diyebilirim.
 Yazarken, bu belirlenmiş düşünceyi hareket noktası olarak ele alırım; sonra da ona uygun*

düşecek, onu şiire kavuşturacak bazı objeler arar, bulur ve yaşarım. Öyle ki, bu yaşadığım objeler, beni ayrıntılarıyla etkilemeye başlarlar. İşte o zaman, gene kısa şiirlerimde olduğu gibi, dizeler belirir, yerlerini alır, düşüncenin sınırları içinde şiiri oluştururlar. (Cansever, 2017: 219)

Nitekim Özdemir, onun şiirlerinde cadde, sokak, pasa, meyhane ve otellerin bir dekor unsuru olmakla beraber, bilhassa uzun şiirlerinde kişilerin duygu ve düşünce dünyalarının oluşumunda etkili olduğunu ifade eder (Özdemir, 2016: 60).

Uzun şiirde imgesellikten kaçan şair muhtaç olduğu estetiği bir ressam veya heykeltıraş gibi üç boyutlu “obje”lerde bulur. Cansever’in objelerden yararlanma tercihi Eliot’ın ortaya koyduğu ve sistematik olarak şiirlerinde yer verdiği “nesnel bağlaşıklık” kuramının sınırlarında bulunmaktadır. Kurama göre şiirde yer alan bir fikir ya da düşünce gerçek hayatta bir obje üstünden karşılığını bulursa okurların büyük kısmında aynı duygu durumu yakalanabilir. Kuramda nesnenin şiire olan etkisi şiirin duygu yoğunluğunun sınırlarını belirleyen en önemli noktadır. Cansever, öteden beri Eliot’ın bu kuramına önem verdiğini ve bu kuramın temelinde de duyguların ve coşkuların nesnel bir karşılığı olması yatmaktadır. Şair, böylelikle şiirsel bir dekor hazırlamaktan bahsederek şiirlerinin küçük insandan, küçük durumsal anlardan çok, insan dramını, yani bir çelişkiler, karşıtlıklar bütünlüğünü içermeye yönelik olduğunu söyler. Cansever’e göre bu dekorun nesnelere de, insanları da daha bir hareket hâlinde görünürler (akt. Öneş, 2017: 253).

Hilmi Yavuz, Eliot için şiirin bir yaşantının heyecanlar aracılığıyla iletilmesi ya da aktarılması şeklinde olmadığını aksine, bir yaşantının duygular aracılığıyla yeniden üretilmesi olduğunu ifade eder. Burada şiirin yaşanmış bir heyecanı aktarması söz konusu değildir. Esas olan heyecanın dilde sözcüklerle dile getirilen bir duygusal karşılığına ulaşmaktır. Yavuz’a göre Eliot, nesnel bağlaşıkları ele alırken insan ruhuna ilişkin bir heyecan durumunun beş duyumuzla algıladığımız bir duygusal deneyim ile dile getirilmesini kastetmektedir (Yavuz, 2008:164-165).

Diğer taraftan “bir şair bir duyguyu yaşar ve onu iletmeye çalışır. Ama kendisine özgü, bir kişisel yaşantı olan duyguyu, bunu kendisi gibi yaşamamış olan okura, okurlara nasıl iletecek? Öyle bir kurgu yapmalı ki o sözler o duyguyu bir başka insana taşıyın. İşte ‘nesnel karşılık’ bu.” (Belge, 2018: 472) şeklindeki ifadelerde nesnel bağlantılılığın anlamını daha açık şekilde kavrama olanağı bulunabilir.

Sıralanan görüşler doğrultusunda Cansever’in en bilindik şiirlerinden “Masa Da Masaymış Ha”ya bakılırsa Cansever’in üç boyutlu objeleri ve bakmayı nasıl şiirleştirdiği anlaşılır. Şair, “yaşamın yükü”nü ve “gündelik”i işlerken düzyazının harcı olan “kavramsal”ın tuzağından kaçmak istemiş ama şiirin “imgesel”liğine yönelmemiş bunun yerine resmin ve heykelin objelerini ve bakışını şiire alarak her duygunun objedeki karşılığını daha doğrusu Eliot’ın dediği gibi nesnel karşılığını bulmayı hedeflemiştir:

*“Adam yaşama sevinci içinde
 Masaya anahtarlarını koydu
 Bakır kâseye çiçekleri koydu
 Sütünü yumurtasını koydu
 Pencereden gelen ışığı koydu
 Bisiklet sesini çıkırcık sesini
 Ekmeğin havanın yumuşaklığını koydu
 Adam masaya
 Aklında olup bitenleri koydu
 Ne yapmak istiyordu hayatta
 İşte onu koydu
 Kimi seviyordu kimi sevmiyordu
 Adam masaya onları da koydu
 Üç kere üç dokuz ederdi
 Adam koydu masaya dokuzu
 Pencere yanındaydı gökyüzü yanında
 Uzandı masaya sonsuzu koydu
 Bir bira içmek istiyordu kaç gündür
 Masaya biranın dökülüştünü koydu
 Uykusunu koydu uyanıklığını koydu
 Tokluğunu açlığını koydu.*

*Masa da masaymış ha
Bana mısın demedi bu kadar yüke
Bir iki sallandı durdu
Adam ha babam koyuyordu.” (Cansever, 2015: 52)*

Bu şiirde Cansever, masaya nesnenin de ötesinde bir rol yükleyerek onu yaşamın ve yaşamının tam merkezine yerleştirmiş ve insanla olan ilişkilerinde ona çok önemli görevler yüklemiştir. Masa, nesne olmanın dışında insana ve doğaya ait olan her şeyi kabullenen ve kendi benliğinden insanın benliğine olan bağlantıyı açık bir şekilde ifade eden bir gerçekliktir. Bundan dolayı bu şiire ve bu anlamda okunması gereken diğer şiirlere bir resim ya da doğadan şairin kalemine yansıyan bir varlık olarak bakılabilir.

Nesnelere önem veren Cansever’in dekorlarında nesnelere büyük yer tutar. Bir tiyatro yazmayı çok isteyen şairin dizelerinde dekorlar kurulur ve bunun ardından şiir kişisi ile nesnelere arasındaki ilişki gündeme gelir. Onun “Salıncak”, “Tenis Topu” ve “Phoenix Oteli” adlı şiirlerinde bu durumun izleri görülebilir. Şair, bu şiirlerinde yaptığı tasvirlerle nesne-insan ilişkisini ele alacak ve görülen her nesneyi ve kişiyi birlikte sorgulayacaktır (Asiltürk, 2014: 220).

Konuşmalarında şiirsel dekor hazırlamaktan bahseden şair, dekorunu nesnelere bağlılık ile yapmaya çalıştığını; duyguların, düşüncelerin ve coşkuların da birer nesnel/obje karşılıkları olduğunu ifade eder. Şaire göre Eliot’ın bu kuramından yola çıkılıyorsa eğer coşkular, duygular, düşünceler şiire aktarıldığı zaman oradaki nesnel karşılıklarını bulmalıdır. Şaire göre bir şiir içindeki nesnelere, içindeki yaşam biçimleriyle, ilişkilerle ve daha bir sürü öğeyle oluşturulur (akt. Öneş, 2017: 252). Ayrıca Eliot’a göre eğer ki coşku bir sanat biçimi olarak anlatılacaksa bu ancak nesnel bağlılık ile olacaktır. Başka bir deyişle tikel coşkuyu formüleştirecek bir nesnel dizisi, bir durum, bir olaylar zinciri bulmak gerekmektedir (Eliot, 1988: 73).

Diğer taraftan Cansever, daima insanın içsel ve dışsal dramını yazmaya çalıştığını ve karmaşık dünyayı sergilerken hem insanın hem de nesnelere boyutlarını çoğaltmanın kaçınılmaz olduğunu ifade etmiştir. O, nesnelere didik didik etmesinin, insanı didik didik etmesinden kaynaklandığını itiraf edercesine bir bakıma her şiirin bir dekoru, yani bir “nesnelere altyapısı” olduğundan bahsetmiştir (akt. Albayrak, 2017: 256).

Şair, şiirlerinde sevdiği film yönetmenleri ve bunların filmlerine göndermeler yaparak sinema sanatına olan ilgisini de gösterir. Bu şiirlerden biri olan “İki Ada”nın üç numaralı bölümünde şair, değerli bulduğu birkaç film yönetmenine atıf yapar. Şiirin dekoru fantastik bir film için hazırlanmış izlenimi vermektedir. Şiirdeki mekânı dolduran varlıklar, dekorun uzun bir sekansı gibi tuhaftır. Şiirin öznesini Federico Fellini’nin filmlerinden hatırladığı bir iki yüzü düşünmesi, Ingmar Bergman’ın “Yedinci Mühür” filminde Azrail ile satranç oynayan şövalyenin satranç tahtası, Pasolini’nin bir filmde yere yuvarlanan elma meydana getirir. Bunların hepsi bir araya gelerek şiirin atmosferinin başka açılardan kurulmasını, şiirde dile getirilmek istenenlerin sinema filmlerinin bazı sahnelerine doğru genişletilmesini sağlar. Şiirde görsel açıdan farklı imgeler oluşturan bir şairin şiirinde bu türden göstergelerarası göndermeler okurun zihninde oluşturulacak hayallerin daha da zenginleşmesine fırsat sağlar (Anar, 2015: 166):

*“Denizin denizle göz göze gelişi gibi
Kalveriyorum bir başıma
Tam sonuncu ev -benim evim-
Açıyorum kapıyı, giriyorum içeri
Şöyle bir bakıyorum, ilk kez görüyormuşum gibi evimi
Sayısız oda bir arada. sayısız
Hiçlik bir arada
Herkes kendini unutmuş gitmiş
Herkes kendini unutmuş gitmiş*

O kadar kalabalık
O kadar تنها
Şurada, orada, daha yakında
Fellini'den bir iki yüz -hayır, yanılmıyorum-
Bergman'dan bir kız çocuğu -kolunda çilek sepeti-
Bir satranç tahtası ortada
Ve Pasolini'nin
Yere düşmüş bir elma” (Cansever, 2015: 503)

Şairin 1985 yılında neşredilen *Oteller Kenti* adlı şiir kitabında sinema sanatına yoğun göndermeler ve sinema sanatının bazı tekniklerini şiirinde kullanmasının izleri açık bir biçimde görülür. Bu kitapta yer alan “Tenis Öğretmeni” şiirinde Pier Paola Pasolini filmlerini andıran sekanslar vardır. Aynı şekilde “Bahar Sezgisi- Bahar Ötesi- Bahar Ötesi” şiirinde Bayan Sara, gördüğü gerçeküstücü bir sahnede Luis Armstrong, Fats Waller, Ella Fitzgerald'dan sonra Marilyn Monroe ile Maria Magdelana'yı kolkola görür. Bu şiirler bir sinema filmini şiir olarak dile getirecek teknik ve düzendedir. Yine “Otel Oteli” şiirinde otel insanmış gibi sabahleyin kendi ışıklarını söndürerek şiir boyunca gördüklerini dile getirir. Şiirin bu dizeleri, fantastik bir film gibi kurgulanmıştır. Okur da bunu fantastik bir film izliyormuş gibi okur ve zihnindeki imajları buna uygun olarak meydana getirir (Anar, 2015: 169):

“Işıklarımı söndürdüm, sabah
İşte sabah, dedim, sesimi
Bir ay ışığı likörü gibi dilimde kaydırarak
Bir çakıl kaç yönü gösterirdi. Kristal
Bir prizma kaç yönü
Tam o kadar penceremi boşluğa açtım
Uzunca bir koridoru hemen geçtim
Bahçeye çıktım. Siz misiniz?
- Evet, ben begonyayım
- Ben de karanfil

- *Fulyayım ben de*

- *Güneş gülüyüm*

- *Menekşe*

Benimle gelin benimle" (Cansever, 2015: 422)

Cansever, "Bakır Heykel" başlıklı şiirindeyse heykeli ekfrastik bir biçimde konuşarak heykel sanatına göndermelerde bulunur. Bu heykelin şiirde canlandığı ve dile geldiği şiirin ilk bölümünde görülmektedir. Şair, şiirde konuşan kişiyi, insanların arasına karışan bir heykel olarak tasvir eder. Bu sebeple ilk bölümde aslında onun bir insan olmadığını gösteren ayrıntılara özellikle vurgu yapılır. Bu heykel, kanı akmayan bir tırnak izi, bir çentik, bir kırık heykeldir. Heykelin cansız olduğunu ortaya koyan bu ayrıntıları şiirin içinde geçen "giysilerimi unutuyorum birden, çıplaklığımı" dizesi de heykelin şekli özelliğini okurun zihnine getirir. Bu ve benzeri ifadeler şiir içinde dile gelerek bu heykelin nasıl yaratıldığını okura açıklar (Anar, 2015: 188):

"Yüzümü suya uzatıyorum su buysa

Giysilerimi unutuyorum birden, çıplaklığımı

Gece yarısı çalınan çalgılar olmasa

Gece dediğim belki hiç olmasa

Ben bir tırnak iziyim kanımın akmadığı

Bir çentik, bir kırık şey... aranızdayım nasılsa." (Cansever, 2015: 231)

Cansever, özel hayatında müzikle de ilgilenmiş ve hem Batı müziği hem de Türk sanat müziği dinleyicisi olmuştur. Kızının aktardığına göre Barok müziği seven şair Bach ve Vivaldi dinler, bunun yanında klasik Türk müziğini özellikle Selahattin Pınar'ı çok severmiş. Bu konu hakkında şairin kendisi şunları söylemektedir: "*Önce kendimi batı sanat müziğine iyice alıştırmaya karar verdim. İlk işim bir pikap edinmek oldu. İlk plağım da, Çaykovski'nin bugün de hala çok sevdiğim bir parçasıydı. Şunu da eklemem gerek: Türk müziğinin eski ustalarını da çok severim. Büyük bir imparatorluğun görkemini sezerim bu*

müzikte.” (akt. Canberk, 2003: 45)

2.5. Sinema, Müzik ve Resimde “Sıkı” Bir Şair: Ece Ayhan

Cumhuriyet döneminde şiir üzerine düşünen ve şiiri diğer güzel sanatlar bağlamında ele alan bir diğer isim de Ece Ayhan’dır. Ayhan, bazı yazı ve söyleşilerinde şiir hakkındaki görüşlerini dile getirirken sanatın diğer şubeleri hakkındaki görüşlerini de aktarmıştır. Doğan Hızlan, Ayhan’ı görüntü ustası olarak niteler ve onun şiirin buyruğuna birçok sanatı aldığını ifade eder. Bu anlamda ondaki resim ve sinema izlerinin olmasına dikkat çeker (Hızlan, 2008b: 246). Diğer taraftan şair, daha çok şiir ve müzik ilişkisi üzerine yazılar kaleme almış ve özellikle atonal müzik üzerinde durmuştur. Atonal müzik bağlamında önemli gördüğü Kandinsky, Fikret Ürgüp, Cihat Burak, Ömer Uluç gibi pek çok isim hakkında yazılar kaleme almıştır. Bu bağlamda Hızlan’ın Ece Ayhan için söylediği şu sözler onun bu durumunu açıklar: *“Ayhan’ı edebiyatın varlığı doyurmaz, sanatın diğer kolları da onun açlığının giderilmesinde, ham maddesinin kullanılmasında yararlanacağı kaynaklardır. Belki de türlerin karışımı en başarılı örneklerini Ece Ayhan’ın şiirlerinde bulur.”* (Hızlan, 2008a: 239)

Ece Ayhan’ın dikkat çektiği önemli olaylardan bir tanesi Türkiye’de bir sanat dalının sanatçılarının başka yakın sanat dallarından, onlardaki gelişmelerden ya da en azından değişmelerden haberdar olmamasıdır. Böyle bir durumun varlığı sanatlarda bir ayrılık ve bölünmüşlük meydana getirecektir ve ayrı ayrı kültürlenmelerin sayısı artacaktır. Ece Ayhan, bunun bilincinde olarak şiir ile diğer sanatlar arasındaki bağlantıları inceleyerek ayrışmayı en aza indirmeyi hedeflemiştir.

Şair, kendi şiiri için her zaman “sıkı şiir” ifadesini kullanır ve şiirini kimi zaman alışılmışın dışında bir duyarlılıkla, okura zor anlar yaşatacak şekilde kurgular.

Ancak kimi zaman da sanki o şiiri her an yaşıyormuşçasına okurda bir benlik duygusu uyandırır. Bu bağlamda ele aldığı konulardan bir tanesi sinema ve şiir ilişkisidir. Ece Ayhan, sinema için tıpkı şiirde olduğu gibi “sıkı sinema” terimini kullanmayı tercih eder ve şöyle söyler: “*Nasıl şiirin birimi sözcükse, sinemanın birimi de sekansdır. Sıkı sinemanın dört dörtlük şiir-sinema olmasını isterim ben.*” (Ayhan, 2015: 26) Ayhan, bu sözleriyle sinemanın da şiir gibi olması gerektiği ve ister sözcük olsun ister sekans¹¹ olsun bu iki yapının da birbirini tamamlaması gerektiği görüşündedir. Bu iki sanat dalı arasında ayırım gözetmemesi ise sanatların kişiliği konusundaki tercih noktasını göstermesi bakımından önemlidir.

Sinemanın şiir gibi bir şeyin altını çizmeyeceği ve ne yapmak isterse onu yalnızca gösterim yoluyla sunacağını ifade eden Ayhan, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “Huzur” romanından bir durumu bu konuyla ilgili olarak örnek gösterir. Romanda Tanpınar, Alaiyeli Ahmet’e sevdiği kadını gömmek için dağlarda derin bir çukur kazdırır. Çukur öyle derindir ki, Ahmet buradan nasıl çıkacağını düşünmeye başlar. Tanpınar dayanamaz, çukurun neden böyle derin kazıldığını açıklamak gereği duyar. İnsan eli ulaşmasın diyeymiş. Oysa bu durum Ece Ayhan’a göre gereksizdir. Ona göre sıkı sinema böyle bir şeyi Tanpınar gibi yapmaz ve yapmamalıdır (Ayhan, 2015: 28). Yapılmayacak olan ise hemen anlaşılmalıdır. İşte bu yüzden şiir ne kadar sıkı olcaksa sinema da o kadar sıkı olmalıdır. Hemen kendini ele vermemeli, üzerine biraz düşünölmeli ve soru sorulmalıdır.

Yerli ve yabancı sanatçı adlarını sayarak İkinci Yeni şiirinin beslendiği kaynakların neler olduğuna dair bazı bilgileri aktaran şairin saydığı isimler dikkate alındığında İkinci Yeni'nin gerek içerik, gerekse biçim özellikleri yönüyle daha çok

¹¹ Sekans: Sinemada bir bütün meydana getiren planlar dizisi; müzikte ise bir melodi veya ritim motifinin gamın değişik derecelerinde tekrarı anlamlarına gelmektedir.

yabancı kaynaklardan etkilenen ve beslenen bir şiir hareketi olduğu görülmektedir. Ayhan'a göre eğer hayatta olsalardı Sait Faik ve Apollinaire de İkinci Yeni Akımı'nın sivil şiiri savunucuları olabilirdi. Bu isimlerle birlikte Ayhan, Klee, Schönberg, Webern, Alban Berg Jean, Rousselot, Bunuel ve Lorca Lautreamont gibi isimleri de sayarak bu akımın temsilcileri olabileceklerini ifade eder. Ayhan, diğer taraftan yaşayan isimlerden Bilge Karasu, İlhan Usmanbaş, Vüs'at o. Bener ve Bülent Arel'in isimlerini sayar (Ayhan, 1993: 35). İsmi zikredilen bu sanat adamları dikkate alındığında hemen hepsinin doğrudan ya da dolaylı olarak güzel sanatların bazı şubeleri ile ilgileri olduğu görülmektedir. Buna koşut olarak genelde İkinci Yeni şairlerinin ve özelde ise Ece Ayhan'ın niçin bu derece güzel sanatlara ilgi duydukları anlaşılmaktadır. Bütün bu anlamsal ve içeriksel bağlantılar, şiiri farklı alanlara taşıma ve şiirin formlarını zenginleştirme adına yapılmıştır.

Bu isimler arasında Apollinaire, Lautreamont, Rousselot ve Lorca gibi şairlerin dışında yazar, besteci, ressam ve sinema yönetmeni adlarının da bulunması dikkati çeken bir husustur. Bu sanatçılardan Schönberg (1874-1915) atonal çağdaş müziğin kurucusu olarak kabul edilen bir bestecidir. Berg (1885-1935) ve Webern (1883-1935) de bu müzik anlayışıyla besteler yapan tanınmış müzik adamlarıdır. Bunuel (1900-1983) gerçeküstü öğeler taşıyan özgün filmleriyle gerçeküstücü sinemanın başlıca örneklerini vermiş bir yönetmendir. Klee (1879-1940) ise kendisi herhangi bir akıma bağlı olmayan ama soyut resim üzerinde etkisi olduğu kabul edilen bir ressamdır. Sayılan yerli isimlerden Bülent Arel (1918-1990) ve İlhan Usmanbaş (doğ. 1921) ise, Schönberg'in ortaya koyduğu atonal müzik tekniğiyle besteler yapan ve çok sayıda yurt dışı ödülü bulunan tanınmış bestecilerimizdirler (Geçgel, 2002: 160).

Murat Belge, bu isimlere ek olarak ressam Picasso'nun ismini anar. Ona göre Ayhan, en başından beri Picasso ile paralel giden bir eğilim içerisindedir. O, bu iki sanatçı

arasında modernizm yolunda bir ortaklıktan bahsetmenin mümkün olduğunu ve olmadık, çarpıcı imgeler üreterek şoke etme eğiliminin varlığına dikkat çeker. Yine bu iki sanatçı da alışıldık dünyanın ölçülerinden korkusuzca uzaklaşmalar da bulunabileceğini söyler (Belge, 2018: 522).

1965 sonrasında düzyazı şiire yönelen ve şiirde musikiyi mümkün olduğu kadar arka plana atmaya çalışan Ayhan'ın şiirde musikiye dair yaptığı uygulama atonal müzik kuramından hareket etmek olmuştur. Ayhan, kelimelerin seslerinden çok anlam yapılarıyla ilgilenir. Yakından takip ettiği sinema sanatının da etkisiyle sanatın özünün sessiz çekilmesinde yattığını düşünmektedir. Dili ve anlatımını kurguların verdiğini, dolayısıyla sesin fazladan bir şey olduğunu savunur (Geçgel, 2002: 117). Ece Ayhan, sinema sanatının teknik desteğiyle şiirini görüntüyle kurmakta ve okurdan bu görüntüleri algılayarak zihninde sese çevirmesini beklemektedir. Şair, “*Türkiye’de şiirler sessiz çekilir. Ses sonradan (masada) eklenmiştir şiirlere.*” (Ayhan, 1993: 167) diyerek her ne kadar ses ögesine ilgisiz durmaya çalıştığını gösterse de temel planda sestten yana olmuştur. Şair, kelimelerin ses yapılarından hareket ederek şiirde bir dil musikisi oluşturma çabası içerisinde olmuştur. Ayhan'ın “Islak” adlı şiiri bir ses musikisi kurma çabası bakımından önemlidir:

*“Sokaklar ıslak ıslak
Ağır basar rüzgâr
Duvar boyunca ilânlardan
Renkler şehre dağılmış
Kapılar kapalı kapılar
Pancurlar pencerelere
Bulutlar düşer denize
Gölgeler ıslak ıslak
Boş meydanlarda soğuk
Üşümek üşümek
Bakmayınız genç adama*

Gözleri var

Elleri var

Avuç içleri ıslak ıslak (Ayhan, 2017: 24)

Ayhan'daki dil musikisini oluşturma çabalarına yardım eden bazı kişi ve kavramlar da onun şiirlerinde karşımıza çıkmaktadır. Ayhan'ın şiirlerinde geçen ve müzik ile alakalı olan bazı kişi ve kavramlar şu şekildedir:

Okarina: Güney Amerika'da topraktan yapılan nefesli bir çalgı.

Lavta: Uta benzer, gövdesi uttan küçük bir çalgı.

Tablatura: Batı müziğinde bir nota çeşidi.

Domra: Kafkaslarda rastlanan bir çalgı.

Panola: (İspanyolca) Bir çalgı.

Karatodori Paşa: Müzikle uğraşan bir Osmanlı paşasıdır (Geçgel, 2002: 138).

Şiirlerinde lirizmden ve hitabet üslubundan mümkün olduğu kadar uzak durmaya çalışan şair, kendine has oluşturduğu üslup özelliklerini atonal müzik tekniğinden ve sinema sanatının dili olan görüntü kavramından almıştır. Diğer taraftan şiirlerini yüksek sesle okunmaları için yazmayı tercih etmemiştir. Bu bakımdan o, Garip şiirinin belirgin dil özelliklerinden olan basitlik, alelâdelik ve sadelikten ayrılarak, konuşma dilinin dışında, yeni bir ses ve dilbilgisi oluşturmayı hedeflemiştir.

Şair, işlenen ve daima canlı kalan şiirsel bir dilden yana olduğunu ifade etmiştir. Onun yaptığı en önemli şey yeni anlatım biçimlerine geçişi denemek olmuştur. Bu denemelerinin sonucu olarak atonal müziğe bağlanmış ve hatta yeni kelimelerle birlikte anlatım biçimlerini de kullanarak farklı bir eğilimin başlamasını sağlamıştır. Ece Ayhan, bu eğilimle ilgili olarak “1954-55’lerde Atonal müzik ve 12 ton müziği (Arnold Schönberg, Alban Berg...) benim değişimle ‘Sıkı Şiir’i, 1956 ‘da Muzaffer Erdost ‘un taktığı adla İkinci Yeni akımını da çok etkilemiştir. Kısacası yepyeni bir sözdizimi ve yepyeni bir dilbilgisi;

yani *âdeta bir devrim!*” (Ayhan, 1993: 265) diyerek bu etkinin önemine dikkat çekmiştir. Ece Ayhan, bu yeni söz diziminin getirmiş olduğu musiki ögesini şiirine yerleştirmek istemiştir. Buna koşut olarak hem daha karmaşık bir yapıya gitmeyi denemiş hem de şiirinin anlatım olanaklarını diğer sanat dallarının anlatım olanaklarına açık hâle getirmiştir.

Onun şiirlerindeki uyum, ses benzeşmesinden doğan bir müzikalitenin imgeleri saran ses uzantıları ile değil, imgeler arasındaki boşluklarda ve çağrışımlarda oluşan durumların bu boşluklara yerleşmesi sonucunda ortaya çıkıyor. Bu bakımdan şairin bize vermek istediği asıl şey kendi şiirinin ayrıntılarıdır. Bu uyum bir anlamda görüntü uyumudur (Geçgel, 2002: 149). Ses uzantıları, imgesel boşluklar, şiirdeki çağrışım alanları ve görüntü uyumu onun şiirinde diğer sanatlara olan ilgisini en iyi şekilde açıklayan durumlardır. Bu duruma uyumsuz notaların birleşimi ilkesini getiren atonal müziğin ve görüntü dilini kullanan sinema sanatının önemli bir etkisi vardır.

Atonal müzik türünün İkinci Yeni şiirini de etkilediğini ifade eden Ece Ayhan, bu durumla alakalı daha çok “kakişım/kakişma” sözcüğü üzerinde durur. Yani bir anlamda söz ve o sözün ani değişmesi üzerinde yoğunlaşmıştır. Ayhan, Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton von Webern gibi atonal müzik bestecilerinin İkinci Yeni şairlerini önemli ölçüde etkilediği görüşündedir. Ancak şair, “*Sanat dalları birbirini etkiler, besler, birbirlerinin önünü açar; oysa bizim ülkemizde şairlerin büyük çoğunluğu, çalgıları tanıma düzeyinde bile müzik bilgileri edinmeye bile yüz vermedikleri görülür.*” (Ayhan, 2015: 67) diyerek Türkiye’deki müzisyenlerin şiirden, şairlerin de müzikten yeterince haberli olmadığını, bu ilgi ve bilgi eksikliği yüzünden her iki alanda da kimi tıkanıklıkların ve gelişim çizgilerinde kimi kesintilerin ortaya çıktığı görüşündedir.

Ece Ayhan, müzikal bir bando düşünür ve müzik terimleri ile sanatçıları bir

araya getiren büyük bir birliktelik kurmaya çalışır:

Her an orkestraya dönüşebilecek bir bando düşünüyoruz: Nilgün Marmara asası havalara yükselen bando şefidir: Cihat Burak bakır çalgılardan 'helikon', Cemal Süreya izci kılığında 'trampet', ben 'dar açılı İngiliz kornosu', Sezai Karakoç 'kös', İsmet Özel 'kanun', Komet 'zil', Enis Batur 'trompet', Turgay Özen 'okarina'... Yusuf Atılgan 'syrinx', Vüs'at O. Bener 'viyola'... Mehmet Fuat 'suzafon' vs. çalışıyoruz. (Ayhan, 2002: 14)

Şairin bahsettiği bandoda farklı türde eser veren sanatçıları müzik çatısı altında toplamak eğilimi vardır. Diğer taraftan Ayhan, bu durumun sadece müzik alanını değil, diğer alanları da kaplamasını istemektedir.

Kendi şiiri üzerine yaptığı değerlendirmelerde bir sinema deyimi olan kurgudan çok sık söz ettiği görülen Ayhan, sinema tekniği bakımından “*Benim en güzel kitabım Çok Eski Adıyla'dır. Türkiye'de benim gördüğüm, şiir sesiyle gelir. Bunun sesi yok. Onu ben Ayzenştayn'den aldım.*” (Ayhan, 2018: 37) diyerek sinema tekniğinden ne derece yararlandığını göstermektedir. Adı geçen Ayzenştayn (1898-1948) ise sinema sanatının bütün alanlarında (kuram, görüntü, kurgu, ses, yönetmenlik vb.) yetkin örnekler bırakmış bir sinema adamıdır. 1925'te çektiği “Potemkin Zırhlısı”, 1905 devrimini konu alan sessiz bir filmidir (Geçgel, 2002: 133). Bir sessizlikten bahseden Ayhan'ın bu filmden habersiz olmadığı ve etkilenmeyi bu anlamda yaşadığı söylenebilir.

Ece Ayhan, sıkı şiirin yanında “Yeşil Çamlı” şiir nitelemesi ile de şiir ve sinema sanatları arasında dil yönüyle yakın ilgiler kurmuştur. Sinemada kavramlar görüntü; şiirde ise, imge yoluyla anlatılmaktadır. İmgeye daha başat bir görev verilmesi, imgenin görüntü sağlamadaki teknik desteğinden kaynaklanmaktadır. Onun şiirinde imgeler, sinemada, film tekniğiyle yansıtılan fotoğraflardaki görüntülerin yerini tutmaktadır. Ayhan'a ait “Kargınmış Bir Yaz” adlı şiirdeki ifadeler yukarıdaki durumu daha da anlaşılır kılacak şekildedir:

“Ay; gecikmiş ağı, yosun yeşili bir canavar. İlerlemiş gece; kanatsız yarasalar, ıslanmış silahlar. Devrilmiş bir tramvay caddede. Bunlar, kargınmış bir ilkyazın simgeleri. Büyük uçurtmamı çalmışlar deliliğimden, mor gözlü çocuk ölüsü bir pazar, onu bulamıyorum.”
(Ayhan, 2017: 71)

Hulusi Geçgel, Ayhan’ın bu şiirde lanetlenmiş bir ilkbaharın gece tasvirini yaptığını ifade eder. Gecenin ilerlemiş bir vaktinde ay, yosun yeşili bir canavardır. Filmin esasının sessiz çekildiğini ve sesin sonradan eklendiğini belirten Ayhan, okurdan bu görüntüleri algılamasını ve zihninde sese çevirmesini beklemektedir. Şiirde de gecenin sessizliği hâkimdir: Yarasalar kanatsız; silahlar ıslak; tramvay devrilmiştir. Bütün bunlar, dinmiş bir fırtına sonrası sessizliğin görüntüleridir. Bu bağlamda şair, arka planda çizdiği böyle bir fonun önüne, çocukluğundan kalma bir hatırasını yerleştirmek istemiştir. Yalnız geçirilen bir pazar gününün verdiği hüznün, çocukluğunda uçurtmasının çalınmasından yaşanan başka bir üzüntüyü çağırılmaktadır (Geçgel, 2002: 160).

Sinema yazılarını bir süre yöneticiliğini de yaptığı Yeni Sinema Dergisi’nde yayımlayan Ece Ayhan, sinema ile şiir sanatı arasında büyük bir yakınlık olduğunu düşünerek şöyle söyler:

Bilerek, isteyerek ozan diyorum ben sinemacılara. Yani yönetmenlere. Örneğin sinema bir sanat türü olarak gerçekleşmeseydi, bugüne dek yapıtlarını (filmlerini) vermiş bütün bu yaratıcı kişilerin büyük çoğunluğu ozan olurdu. Alıcı yerini kaleme, görüntüler yerlerini sözcüklere ve imgeye bırakacaktı, yani şiire. Ya da hiç değilse düzyazıyı seçerler, yazı makinasının başına oturlardı. (Ayhan, 1996: 94)

Sinema kendi başına bir sanat türü olarak diğer sanatlardan bağımsız olarak varlığını sürdürmeyi istemiş olsa da sanatlar arasındaki bağlantıları sağlamadan da geri durmamıştır. Bununla birlikte iki sanat arasındaki ortak öğeler olarak her iki sanatın da kendisine özgü dillerinin olması ve yöntemleri arasında yakınlıklar bulunması gösterilebilir. Ece Ayhan’ın çeşitli aşamalardan geçmiş, köklü ve uzun bir geçmişi olan şiir sanatıyla, henüz yüzyılını bile tamamlamamış genç bir sanat dalı olan sinemanın yan yana

düşünmesi şiirimize yeni perspektifler getirmiştir. Sinemadaki akımların, ekollerin ve görüşlerin bir bakıma şiir sanatından geldiğini düşünen Ece Ayhan, sinema sanatına yeni olanaklar getirdiğini, birçok çıkış noktası ve simgeler sağladığını söylediği gerçeküstücülük akımını bu görüşüne örnek olarak göstermektedir.

Ece Ayhan, şiirle sinema arasındaki etkileşimde ilk başlarda genç bir sanat dalı olan sinemadan daha fazla yararlandığını, ancak bugün sinemanın şiire daha çok etkide bulunduğunu aktarmaktadır. Buradan hareketle onun şiiri için sinema tekniğinden en geniş ölçüde yararlanmaya çalışan bir kompozisyonudur denilebilir. Kulaktan çok göze hitap eden yapısı ile musikiden uzaklaşarak sinemaya yaklaşmaktadır. Ece Ayhan'ın sinema ile şiir sanatı arasında akrabalık kurma nedenlerinin başında, geniş bir ortak alan olarak nitelendirdiği “görüntü” kavramı gelmektedir (Geçgel, 2002: 179).

Şiirdeki yeni açılımların, uzanımların imge yönünde geliştiğini belirterek bunda sinema sanatının da rolünün bulunduğunu düşünen şair “*Genç şiir yeni görüngelerle (perspektiflerle) gelmiştir. Yeni nesnelere araçlarla taşır. Giderek tersyüz eder anlamı. Gerçeği bir başka biçimde kavramıştır. Şiir, bu durumunu, bu özgünlüğünü toplumsal ve siyasal arkadaşlarını, yaşlılarını izleyerek gerçekleştirmiştir.*” (Ayhan, 1984: 125) der. Burada dikkat değer nokta yeni şiirin sadece belli araçlarla değil, birçok farklı araç ve özellikle gerçeği çok başka bir şekilde kavrama yoluna gitmesidir. Burada anlamı bozan ve şiiri birbirinin aynısı olmayan çağrışım alanlarına kaydıran bir oluşuma doğru götürme isteği görülmektedir.

Ona göre şiirin temel birimi olan sözcük nasıl kendi başına bir değer taşımıyorsa, sinemanın temel birimi olan görüntü de tek başına sinematografik bir işleve sahip değildir. Ayhan, kuramsal açıdan sinemada en küçük birimin çekim olduğunu belirterek bunun şiirdeki dizeye karşılık olduğunu ifade eder. Buna koşut olarak kavramlar

sinemada görüntü yoluyla anlatılırken şiirde imge yoluyla anlatılırlar. Bunlar, şiirle sinemayı anlatım tekniği bakımından yakınlaştıran yönlerdir.

Şairin güzel sanatlar içersinde şiirle ilişki kurduğu bir başka alan da resimdir. O, bu ilişkiyi daha çok “perspektif” kavramından yola çıkarak kurar ve okuduğu her şiirde şiirin perspektifini aradığını birçok yazısında ifade eder. Şair, “*Resmin görüngen, perspektif kurallarının düşüncenin perspektifi (mantığı) ile şiirde oluşturulmasıdır şiirin perspektifi.*” (Ayhan, 1984: 79) diyerek şiir bağlamında önce resmin bir görüngesinden yani bakılan taraflıyla şiire olan etkisinden bahseder. Eğer bir resim şairin görüngesinde mantıklı bir çerçeve oluşturuyorsa artık o onun için resim olmaktan öte bir şiirdir artık. Şair için bakma eylemi ister bir anlık olsun ister uzun süreli olsun yapması gereken kendine ait görüngeden hareketle o resmi şiirleştirmesidir. Fakat şiir şeklini alacak olan resmin de şairin görüngesinde tam anlamıyla çağrışım yapması gerekmektedir.

Ece Ayhan’ın resim-şiir bağlantısı açısından ekfrasis temelli olarak değerlendirilen bir tane şiiri vardır. Bu şiir, “Ağlıyan Kadın” adını taşıyor ve şair şiirini yazarken Leonardo da Vinci’ye ait Mona Lisa (La Joconde) tablosundan etkilenmiştir. Bu şiir hüzünlü bir mekân içerisinde kurgulanır ve şiirin bu kurgusu içinde eski zamanların havasını almak mümkündür. Ayhan, bu atmosferi sağlarken diğer şiirlerinde olmadığı kadar aşırı tasvirici davranmıştır. Bu tasviri anlatımın dekorunu tamamlayan izleri, zamanı anlatan kelimelerin



8. resim: Da Vinci’nin Mona Lisa tablosu.

seçiminde görülebilir. Şiirin kelimeleri alışılmış Ece Ayhan kelimelerinden daha gevşek

dokuludur. Bu şiirin hem tasvirici hem de gevşek dokulu bir yapıya sahip olmasında Ayhan'ın ilk şiirlerinden birisi olmasının etkisi vardır:

“Fırtınaların sonunda akşam üstü

Her şey kayıp, güneş bile

Soluk soluk alınlarda

Rüzgâr yıkılmış mabetlerden esmekte

Artık hatıra olacak izlerle.

Ağaçların altında bir hayal

Hazin şarkısını söylüyor

Toprak, ilahlarla şarap içiyor

Bir kız geçiyor, yorgun

Deniz sakin, sakin keyfinde

Ya çocuklar? Onlar ebediyette.

Bir nehrin kıyısında ilerleyen

Işık huzmeleri boyunca

Yüzü rüzgârda, siyahlı bir kadın

Ne güzel tebessüm ediyor.

Fakat hakikatte Joconde gibi,

Belki de Joconde...

Gözyaşı dökmeksizin ağlıyor.” (Ayhan, 2014: 43)

Şiirin bir tür yıkıntı atmosferiyle başlamış olması, şiirin kendi dekorunu kurmasında önemli rol oynar. Ayrıca şiirdeki kelimelerin göze hitap edecek şekilde seçilmesi ve şiire dizilişleri, şiirin tasvir gücünü daha da artırmaktadır. Şiirin sonlarına doğru Mona Lisa tablosundaki yüzün hangi duyguyu yansıttığına temas edilir. Tablodaki kadın tıpkı şiirdeki kadın gibi siyah bir elbise giymiş ve aynı onun gibi sevinçli mi hüzünlü

mü olduğu tam da anlaşılamayan bir tavırla bakar (Anar, 2015: 132).

2.6. Van Gogh'tan Jean Miró'ya Cemal Süreya Şiiri

Cemal Süreya, yazdıkları ve söyledikleriyle edebiyatımızda önemli bir yerde bulunmaktadır. O, yazılarını bir eleştirmen gibi bilgiçlik taslayarak insanları alaya alan bir kimlikle değil; adeta bir öğretmen ve eğitici edasıyla yazmıştır. Yazıları döneminin şiir ve şair ortamlarını anlatmasının yanında onun şiire ve sanata bakış açısını yansıtmaları bakımından önemlidir. Süreya, şiirle çok daha fazla uğraşmak istediğini fakat diğer sanatlar üzerine yazmanın da çekici olmasından dolayı bunun pek mümkün olmadığını ifade etmiştir. Süreya sanatlar üstüne yazarken onların birbiriyle iç içe geçen bir yapıda olduğunu düşünmektedir: “*Hiçbir sanat kendinden ibaret değildir. Her sanat bir ötekinin içinde yürüyecek, her uğraş bir ötekinden de yararlanacaktır.*” (Süreya, 2005: 163)

Buradan da anlaşılıyor ki Süreya, sadece şiiri değil, şiire katkı yapan her ne olursa onun üzerinde düşünmüş ve yazılar kaleme almıştır.

Sadece şiir üstüne düşünmediğini aynı zamanda türler, türlerin ilişkileri, tarihsel dönemlerde karşılıklı durumları üzerine de kafa yorduğunu ifade eden şair, ayrıca kendi döneminde plastik sanatlardaki, müzikteki genel yönelişlere ilgisinin olduğunu belirtmiştir. Sanatları içiçe görmeye çalışmayı ya da hiç olmazsa beraber yol almaları gerektiğini her fırsatta dile getirmiştir (Süreya, 2008: 66). Süreya'nın bu görüşleri sanatları özerk alanlarında değerlendirmeyi teklif eden Garip önsözündeki görüşlerden farklıdır.

Şairin şiirine katkı yapan güzel sanatların başında resim gelmektedir. Çizdiği desenlerle resme olan ilgisini gösteren Cemal Süreya için resim, bir ilham kaynağıdır. Renklerin çarpıcı kullanımından, gerçeğin alışılmadık bir şekilde sunulmasından ve zihinde anlamın tamamlanmaya çalışılmasından etkilenir. Bu resimleri, renklerin şiiri

olarak yorumlar. Bu bakımdan Hollandalı ressam Van Gogh, Cemal Süreya'nın şiir serüveni içerisinde önemli bir yere sahiptir. Süreya'nın şiirini anlamak ve üzerinde değerlendirmelerde bulunmak adına çok önemli bir isimdir. Süreya, bilhassa ondaki sarı rengi çok önemsemiş ve aslında Tanzimat'tan beri süregelen pitoresk¹² şiir kavramını açıklayan bazı ifadelerde bulunmuştur:

Hollanda'ya gittiğimde orda Van Gogh'un sarılarının kaynağını bulmuş ve daha çok sevmeye başlamıştım. Van Gogh'un resimlerindeki sarıları. Çünkü Hollanda'daki coğrafyanın, yeryüzü şekillerinin, bitkisel örtünün sarıları, Van Gogh'u içimde somutlaşmış ve bir yere oturtmuştu. Onun çalışmasını gözümde daha da büyütüştü. Doğal verilerle yaratıcı çalışma arasındaki böyle bir ilişki sanat yapıtının değerini artırıyor. Sanat yapıtı gerçeğin asalağı olmamalıdır, ama bütün bütüne de ondan kopmamalıdır, ondan- kopmayışın kanıtlarını taşımalıdır. (Süreya, 2015b: 136)



9. resim: Van Gogh'un 1888 tarihli Öğle Molası adlı yağlı boya çalışması.

Buradan hareketle Süreya, doğanın ve doğal olanın sanata her zaman kaynaklık ettiğini ve bu kaynak vasıtasıyla şiirin etkisini uzunca bir süre kaybetmeyeceğini ifade etmiştir. Ona göre yapılacak en mükemmel şey doğanın insana sunduğu benzersiz özellikleri kişinin aklî yeterliliği ile bambaşka bir şekilde anlatması ve sanatına onu yansıtmasıdır. Süreya, bahsedilen yeterliliği şiirlerinde içselleştirerek vermeye çalışmıştır. Doğanın liderliğinde ressam Van Gogh'tan esintiler taşıyan "Dalga" şiiri güzel bir örnek teşkil etmektedir:

"Bulut kesitler bulut üç parça

Kanım yere aktı bulut üç parça

¹² Seyredilmeye değer güzellik. Yazı ve resim sanatlarıyla tasvir edilmesi, gösterilmesi bakımından bir kıymeti olan, zihinde resim gibi hayal uyandıran güzellik. Bu kavram, daha ziyade resimde, plastik sanatlarda ve mimaride kullanılan bir terimdir. Edebiyat eserlerinde özellikle şiirde, sözcüklerle resim gibi tablolar kurmak sunmak anlamında kullanılır (Karataş, 2011: 467).

İki gemiciyken Van Gogh'tan aşırılmış

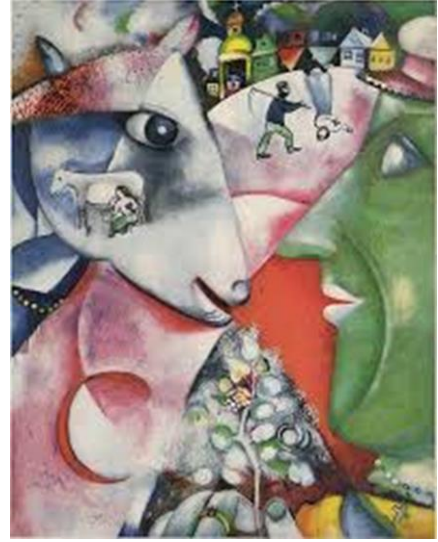
Bir kadının yüzü ha ha ha.” (Süreya, 2015a: 18)

Bulutun kesilmesi, gerçeküstücü Luis Bunuel'in meşhur Endülüs Köpeği filmindeki bir gözün usturayla kesilmesi sahnesini de yedeğine alarak şiirde aykırı bir bağdaşıklığın kurulmasını sağlar. Filmin gerçeküstü sahnelerinin çekilme fikrini Bunuel ve Dali'nin gördükleri tuhaf rüyalar sağlamıştır. Şiirdeki atmosferin tuhaflığı, bu filmin tuhaf bir rüya kurma fikrine yaslanmasıyla ilgilidir. Dize sonlarında tekrarlanan ha ha ha bu tuhaflığın insan zihnindeki yankısı gibidir. Gerçeküstü bir atmosfer ile farklı bir rüya evreni oluşturmak isteyen şair, bu şiir ile okurun zihninde ansızın bir imge oluşturur (Anar, 2015: 159). Diğer taraftan Süreya'nın doğaya bakışı ve onu şekillendirişi etki olarak ressam Van Gogh'tan gelmektedir. Doğayı somut bir şekilde ele almanın yanında belirli öğeleri kullanarak da onu soyut bir biçimde yansıtmaya endişesi açık bir şekilde görülmektedir. Doğaya ait olan bulutun kesintiye uğraması ve parçalanmış olarak karşımıza çıkması Süreya'nın doğadaki şekilleri olağanlıktan uzaklaştırma çabasının bir sonucudur. Böylelikle sanat yapıtı doğadaki şeklin tam aynısı olmamakla beraber bütünü bir parçası olarak da ondan kopamayacaktır. Buradan hareketle hem parça-bütün ilişkisi hem de bütünden ayrılma gayesinde olan bir parçadan söz edilebilir.

Chagall, Cemal Süreya'nın etkisi altında kaldığı bir diğer önemli ressamdır. Süreya, özellikle “Yazmam Daha Aşk Şiiri” adlı şiirini ondan etkilenerek yazdığını itiraf eder ve ressamlar kadar şairlerin de ondan öğrenecekleri çok şeyin olduğunu ifade eder:

Ben kendi payıma, kimsede Chagall'daki kadar adamı çarpan, bozan, alıp götüren şiirsel çağrışımlar görmedim. En şiirli anlatımlarla olağanüstüyü, görünmeyeni, yoku somutlayıvermek, bir ona vergi, hakçası, ressamlar içinde. Şiir, Chagall'da her yerde şiir vardır. Sevişmek, Chagall'da her yerde sevişilir. Her resmin bir köşesinde özel bir sevişme yeri vardır. (Süreya, 2015b: 233)

Chagall'ın eserleri bu yüzden Süreya için şiirseldir ve onun her tablosunda bu şiir atmosferi bulunur. Bu etki, şairin şahsi geçmişiyle de az çok ilgilidir. Chagall'daki çocuksu taraf, çocukların düşünceleri ve hayata bakışı gibi bir resim çizme tekniği, onun eserlerinde şekil ve renklerin zengin ve çok çağrışımlı bir masal atmosferine dönüşmüş olması ve daha bunun gibi çocukluğun naifliğine, sıcaklığına, temizliğine dair birçok ayrıntı onun Chagall'ı sevmesini sağlar



10. resim: Chagall'ın 1911 tarihli Ben ve adli tablosu.

(Anar, 2015: 134). Bu etkilerin ışığında Cemal Süreya, hem somut olan bir şeyi soyut bütünlük içerisinde vermenin hem de olmayanı, dokunulmayı somut bir şekilde anlatmanın sanata değer kattığını anlatmak istemiştir. Süreya'nın bu ifadelerinde şiirsel malzeme içerisinde folklor ve ona ait olan öğelere karşı çıkmasının sebebi bir kez daha anlaşılmaktadır.

“Oydu bir bakışta tanıdım onu

Kuşlar bakımından uçarı

Çocuk tutumuyla beklenmedik

Uzatmış ay aydın karanlığıma

Nerden uzatmışsa tenha boynunu” (Süreya, 2015a: 43)

Şiire giriş bakış ve tanımak kelimeleriyle yapılarak hemen onu takip eden dizinin daha sonraki dizeler için bir ön hazırlık niteliği taşıması amaçlanmıştır. Cemal Süreya, yukarıda alınan parçaya istinaden beklenmedik ve ani değişimleri ifade eden dizelere başlıyor. Zıt anlam ifade eden ay- aydın ve karanlık ise bu ani değişimin birer sembolü niteliğinde şiire yerleşiyor. Bu ani değişim görüneni soyutlamanın;

görünmeyeni ise somutlamanın bir gereğidir. Söylemin değişmesi ressamın fırçasına aldığı renkleri aynı anda ahenkli bir biçimde oluşturmasına dayanmaktadır. Chagall tablolarının insanı bozan ve alıp götüren halleri Süreya'nın dizelerinde kendine yer bulmuştur. Süreya'nın bu dizeleri yazarken Chagall'a ait "Ben ve Köy" adlı tablodan haberdar olduğu açıktır. Nitekim Süreya, "*Chagall'ı önceleri deli sanırdım. Delinin tek anahtar dünyasıydı o koyunların, ineklerin, horozların, ama hep bunların yaşadığı kırmızılar, yeşiller, maviler.*" (Süreya, 2015b: 233) diyerek bu tablodaki renklere ve Chagall'ın ressamlığına göndermelerde bulunmuştur.

Şiirin bir başka bölümünde Cemal Süreya'da alışık olunan aşk teması ile karşılaşırız. Süreya, aşkı işlerken gündelik ifadeler yerine insanı düşündüren ve derin tarihi olayları içinde barındıran bir söylemi benimser:

*"Dünyanın en güzel kadını bu oydu
Saçlarını tarasa baştanbaşa rumeli
Otursa ama hiç oturmazdı ki
Kan kadını rüzgârdı otların
Hep andım ne yaşanır olduğunu"* (Süreya, 2015a: 43)

Burada muhatap alınan bir kadındır. Kadın üzerinden aile kurumu ve yaşama dair bazı anlam bütünlükleri anlatılmak istenmiştir. Burada kadın saçının güzelliği rumeli kelimesine gizlenmiş durumdadır. Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi bu dizeler tarihi bir olayın izlerini taşımaktadır. Rumeli, birçok insanın evlerini terk edip Anadolu'ya gelişinin öyküsünü içinde barındırmaktadır. Orada kalan sadece vatan değil güzelliştir aynı zamanda. Belki bir daha yaşanması mümkün olmayan anılar ve şahitlikler vardır orada. İşte bu durum bir kadının dışarıya açılan yönü olan saçlarıyla verilmek istenmiştir. O saçlar ki taranacak kadar güzeldir ve sevmeye değerdir. Cemal Süreya da Chagall'dan insanı bozan ve ani değişime sevk eden anlatımı tarihi bir olayla birleştirerek sunmaktadır.

Aşk temasını daha da ileri götürerek şehvete geçişi anımsatan ifadelerle yer veren şairin bu durumuna Chagall'ın resimleri içerisinde sevişme olgusunun sıklıkla var olmasının kaynaklık ettiği söylenmelidir. “Ben ve Köy” adlı tablo düşünüldüğünde Süreya'yı etkileyen ve bu tarzda dizeler yazmaya yönlendiren ismin Chagall olduğu bir gerçektir. Aynı şiirde geçen şu ifadeler bu etkinin şiire yansımalarının en güzel örneklerinden bir tanesidir:

“En çok neresi mi ağzıydı elbet

Bütün duyarlıklara ayarlı

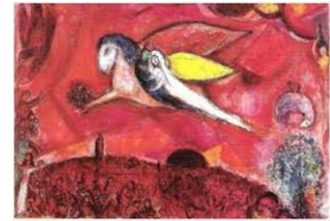
Öpüşlerin türlülerinden elhamra

Sınırsız denizinde çarşafların

Bir gider bir gelirdi işlek ağzi” (Süreya, 2015a: 43)

Süreya, bu dizelerde de Chagall'a ve tarihi olaylara olan yakınlığını anlatmak istemiştir. Tarih, sevgili ve resim üçgeninde gidip gelen bir şiir oluşumu her dizede kendisini hissettirmektedir. Ağız kavramı sevgililerin birbirlerine en çok yaklaştığı alan olarak işlenir ve bütün duyarlılıklara açık olduğu mesajı verilerek temel nokta olduğu anlatılır. Dizelerde geçen “elhamra” kelimesi ise kırmızıyı çağrıştırır ve Chagall'ın resimlerinde en çok kullandığı rengi ifade eder.

Cemal Süreya'nın burada direkt olarak kırmızı dememesinin sebebi ise tarihi bir mekân olan Elhamra Sarayı'na vurgu yapmak istemesidir. İspanya Granada'da bulunan bu saray içiçe geçmiş avluları, muhteşem çiçek bahçeleri ve muhteşem salonları ile ünlüdür ve Süreya, bu muhteşemliği sevgili üzerinden öpüşme kanalıyla vermek



11. resim: Chagall'ın Aşk ve Yaşam adlı tablosu.

istemiştir. Şiirin bu kısmında Chagall'ın “Aşk ve Yaşam” tablosuna sürekli göndermelerde bulunulmuştur. Çünkü tablo kırmızı hatlarıyla kadın erkek ilişkisini yoğun bir şekilde yansıtmaktadır.

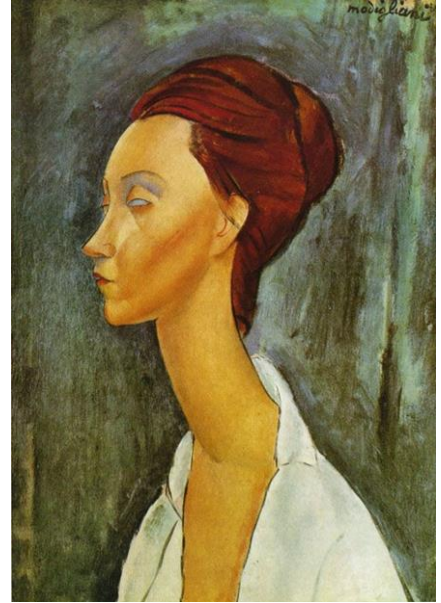
Şair, Chagall ile ilgili yazdığı bir yazısında şu ifadeleri kullanır: “*Anladı gibiysem Picasso daha çok gördüklerini yapıyor, o, daha çok yaşadıklarını. Resim için hangisi önemli pek bilmem, pek de karışmam. Ama şiir için Chagall çok iyi ve güzel.*” (Süreya, 2015b: 234). Buradaki söylemden Chagall'ın ayrı bir kişiliğe sahip olduğu ve onun bu kişiliği sayesinde şiiri ve resmi birleştirerek farklı bir duyarlık ortaya koyduğu anlaşılmaktadır. Bu duyarlık onda şiire ve resme kişilik kazandırma şeklinde tezahür etmiştir. Cemal Süreya, çeşitli yazı ve söyleşilerinde ise şiire kazandırdığı bu kişiliğin ressam Joan Miró'dan geldiğini ifade eder.

Nü resimleriyle tanınan Amadeo Modigliani de Süreya'nın şiirine etki etmiş bir başka ressamdır. Şair, özellikle ondaki kadın boyunlarına önem verir ve onun bu özelliğine “Aslan Heykelleri” şiirinde rastlanır. İlhan'a göre şair, şiirlerinde boynu kendi görüntüsünden dışarı çıkararak imgesel bir anlatımla deformasyona uğratmıştır (İlhan, 2010: 262). Süreya'nın resim sanatının etkisiyle boyuna verdiği önem şiire şu şekilde yansır:

“Bir senin gözlerin var zaten daha yok

Ya bu başını alıp gidiş boynundaki

Modigliani oğlu Modigliani” (Süreya, 2015a: 31)



12. resim: Modigliani'in uzun boyunlu kadın tablosu.

Cemal Süreya'nın şiirlerinde erotizmin geniş bir yer tuttuğu anımsanırsa, neden Amadeo Modigliani'ye ilgi duyduğu açığa kavuşur.

Cemal Süreya'nın şu ifadeleri onun resimle şiir arasındaki ilişkinin sadece bir boyutu üzerinde durmadığının göstergesidir:

Resim sanatının gelişiminde yazarların, özellikle de şairlerin büyük katkıları olmuştur. Diderot'dan, Baudelaire'den beri akıp gelen yüz yılı aşkın süre içinde bu katkıların daha da büyüdüğünü görüyoruz. Ressamlar, yaptıkları çıkışlarda yayımlanmış eleştirilerden, denemelerden, teorik yazılardan, şiirden, sanat gösterilerinden, hatta hicivlerden büyük ölçüde yararlanmışlardır. O yazılar, o denemeler, o şiirler, o gösteriler doğrudan doğruya resme ilişkin olmasa bile, ressamı etkilemiştir. Hatta diyebiliriz ki, resmin büyük çıkışları, hemen her zaman, yazarlarla ressamlar arasındaki yakınlığın sıkı olduğu dönemlere rastlamakta. Ayrıca edebiyat çıkışları yeni resim çıkışlarına da yol açmakta. (Süreya, 2015b: 374)

Cemal Süreya, sanatların gelişiminin ana eksenini sanatçılar arasındaki etkileşim ve birliktelikten doğan kaynağa bağlamaktadır. Ressamlar sadece doğa, tarih, sevgili ya da yaşanan olayları belirgin olarak ifade etmemiş, aynı zamanda kendi sanatı dışındaki öğelerin de varlığını kabul etmiştir. Resim eleştirmenlerinin şairler arasından çıkması ise özellikle Batı'da bu sanatların gelişim aşamalarına yapılan vurguyu ön plana çıkarmaktadır. Zira Batı'daki sanatçılar kendi icra ettikleri sanatların yanında kendilerine katkı sağlayacak olan diğer sanatların da varlığını çok önemli görmüşlerdir.

Kendi sanatı dışındaki sanatlarla ilgilenen şairlere örnek olarak Baudelaire ismini veren ve aynı zamanda Fransa'da toplumcu gerçekçi resmin yaygınlaşmasında Aragon'un büyük katkısı olduğunu ifade eden Süreya, Batı ülkelerinde açılan sergilere filozofların dahi sunu yazıları yazdığını söylemesi dikkat çekicidir. Türk edebiyatı özelinde senelerdir eleştirmen vardır ya da yoktur, eleştirmen nasıl bir görev üstlenir gibi eleştireni bile eleştiren birçok yazı kaleme alındı ve bunlar hiçbir zaman kesin bir sonuç da

veremedi. Batı'da ise eleştirme kavramı şiir özelinden kendini sıyrıp diğer güzel sanatlarda da önemli mesafeler almıştır. (Süreya, 2015b: 375)

Şairin şikâyet ettiği bu durumun temelinde ise güzel sanatları temsil eden sanatçıların birbirine sırt çevirmeleri yatmaktadır. Sanatlar arasındaki ilişkinin azaldığı bir dönemde sanatçıların başka alanlara yönelik çalışmalar yapması ya da onlarla ilgilenmesi pek de mümkün değildir. Batı ile ilişkilendirildiğinde Türk edebiyatındaki eksiklik kendini iyiden iyiye göstermektedir. Cemal Süreya, bu durumla ilgili olarak şunları söyler:

Ülkemizde böyle bir yazar-ressam yakınlığı var sayılmaz. Daha doğrusu bu yakınlığın giderek azaldığını söyleyebiliriz. Bir Balaban üstündeki Nâzım eğitimini düşünelim. Dino ile Nâzım ilişkisini düşünelim. Nâzım, büyük şiirsel çıkışıyla resme de yeni bir hava getirmişti. Garip şiirinin sıçrama yıllarında şairlerle ressamlar arasında tam bir içli dışılık vardı. Günümüzde ise şairlerle ressamlar aynı içki masasında oturuyorlar, aynı otobüse biniyorlar, ama birbirlerinin sanatlarıyla tam anlamıyla ilgilenmiyorlar. Birkaç sanat eleştirmeni dışında, resim üstüne yazan kimse yok gibi. Şiirimizi, öykümüzü izleyip onları resmine de sindirmek isteyen ressama da pek rastlamıyoruz. Eski "arkadaş" ressamın son örneği de Orhan Peker'le birlikte yitip gitti mi yoksa? "Arkadaş" şair ise azaldı durdu. Ferit Edgü 'den başka hangi yazarımız var bugün resim üstüne düşünen? Yazarların, özellikle de yaratıcıların resim sanatıyla ilgilerini kesmeleri, eksiltmeleri, bu sanatta coşku ve çıkış noksanlığına yol açıyor. Böyle diyorum.' (Süreya, 2015b: 375-376)

Şairin eksiklik olarak nitelendirdiği bu durumun sebebi sanatçıların artık basmakalıp ifadelerle günübürlük heyecanların peşinde koşarak eser vermeleri ve diğer sanat alanlarına ilişkin çalışmaları hemen hemen takip etmemeleridir. Süreya'nın en büyük rahatsızlıklarından bir tanesi de sanatçıların sürekli olarak aynı ortamı paylaşmalarına rağmen sanatlar arasında doğal olarak bulunması gereken etkileşim ve birleşimin elde edilememesidir. Süreya'ya göre bu durumun temelinde yatan sebep ise sanatçılar arasında meydana gelen sevgisizliktir. Sevgi bağının giderek yok olması sanatçılar arasındaki bağları etkilediği kadar sanatları da etkilemiştir. Çünkü sanat uğraşı sanatçılar kümesinin

ortak izlerini taşımaktadır. Bu izlerin devamını sağlamak sanatçılar arasındaki sevgi bağının kurulması ve güçlenmesi ile mümkün olacaktır.

Cemal Süreya için resimle uğraşmak sadece resim sanatı ile ilgili yazı yazmak ya da şiirinde resimsel imgelemlere yer vermek şeklinde gelişmemiştir. Bununla birlikte resim sergilerine gitmek ve sanatsal olayları yerinde görmek onun yaptığı en önemli sanatsal olaylardandır. Onun *“Uzun süredir resim sergisine gitmemiştim. Belki de bundan, göreceğim her şeyi sevmeye hazırdım. Benim gibi resim görgüsü daha çok kitaplardan, albümlerden oluşmuş, bir resimde daha çok tuvaldeki öyküyü yorumlayabilecek birinin, resme edebiyat olarak bakan birinin yargısının önemi olabilir mi bilmiyorum.”* (Süreya, 1992: 217) sözleri bu durumu açıklayan en güzel cümlelerdir. Bir şairin şiirini geliştirmek adına böylesine sanatsal faaliyetleri takip etmesi ve bunlara eserlerinde yer vermesi sanat adına önemlidir. Diğer taraftan bir sanat adamı diğer sanat dalları hakkında kitaplarda ya da başka kaynaklarda olduğundan daha fazla bilgi sahibi olmak zorundadır. Süreya, bunu açık bir şekilde ifade edebilmek için sanat alanlarını yerinde görmenin önemine dikkat çekmek istemiştir.

Son yıllarda şiir ve resmin birbirine yakın gelişmeler gösterdiği kanaatinde olan şair, buna rağmen resim resimdir, şiir de şiir diyecek kadar şiir sanatına olan ilgisini ortaya koyar. Çünkü Süreya, şiiri başka hiçbir sanatla eşdeğer tutmak istemez. Kendi sanat serüveninde bile şiir öyle çok yer almıştır ki diğer sanatlara ayıracak çok fazla bir vakit bulamamıştır. Diğer taraftan şair, kapitalist sistemin şiirin ve şairin önünü tıkadığını ve sanatsal verimin azaldığını ifade etmektedir. Şair, şiiri eğlence niteliği taşımayan bir sanat, resmi mobilya olarak kullanılan bir eşya ve romanı vakit öldürmek için okunan bir nesne konumuna indirgeyen bu zihniyete tamamen karşıdır (Süreya, 1997: 44). Ancak şiiri yine de diğerlerinden ayırarak asi bir sanat olarak tanımlama eğilimindedir. Buna koşut olarak

şiiirin kapitalist ölçütlerde yararlanılacak bir durumda olmadığını düşünerek para-mal-para düzenine ayak uydurmayacağı fikrindedir.

Resim sanatı kadar olmasa da müzikle de ilgilenen Süreya'nın bu ilgisi kendisini yazılarından çok şiirlerinde gösterir. Süreya'da müzikal olana ilişkin bir örnek "Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir" başlıklı uzun şiirinde mevcuttur. Cemal Süreya, bu şiirinde uzun ve içli bir şarkı gibi Ankara'yı anlatır. Şiirde ara ara geçen "Ankara Ankara" dizesi "Ankara Ankara güzel Ankara/ Seni görmek ister her bahtı kara" diye başlayan Ankara Marşı'nı çağırıştırır ve o marşın ritmini verir şiire. Aynı şiirin üçüncü bölümünde geçen "Şurda işte tam şu noktada Dede'nin/İç çekişi Bach'ın soluk alışına karışıyordu" (Süreya, 2015a: 166) diyerek klasik Türk müziğiyle klasik Batı müziğini birleştirir. Zaten şiirin adı da senfonik müzik eserlerinin adlarına bir gönderme gibidir. Şiirin uzunlu kısıklı bölümler hâlinde bir bütün oluşturması, Ankara'nın şairleri, sokakları, tarihsel yapılarıyla büyük bir orkestranın seslendirdiği senfonik bir eser gibi betimlenmesini düşündürür (Gökalp-Alpaslan, 2009: 459).

Ona göre şiir için gerekli olan nakarat, şiirde bir iç tasarım sağlamakta ve şiirin ayakta kalmasını sağlayan olay, durum ve hikâyeye destek olmaktadır. Bu nakarat zamanla bir müzikaliteye dönüşecek ve şiir çok sesli bir yapıya sahip olacaktır. Bazen bir halk türküsünün çokseslendirilmişliğini düşündüren bazen de herkesçe bilinen şarkıları anımsatan şair, böylece okurunun farklı sesleri duymasını sağlamış olacaktır. Örneğin "Kanto" şiirinde geçen "Garson bira getir! Garsonun adı Barba/.../ Garson rakı getir! Garsonun adı Hakkı/.../ Garson şarap getir! Garsonun hali harap" (Süreya, 2015a: 19) dizeleri, bir zamanlar çok moda olan "Garson bira getir" nakaratlı şarkıyı anımsatarak hem müzikal yapı ve hızlı bir ritm sağlar hem de mizahi bir söylemle gözümüzün önünde garsonun hâlini canlandırır.

Güzel sanatlar içerisinde sinemaya da ilgi duyan ve Atilla Özkırımlı ile yaptığı bir söyleşisinde şiir ve görüntü üzerine dikkate değer ifadeler kullanan şaire göre şiir, bir görüntü sanatı olan sinemadan en az etkilenecek sanattır. Çünkü şiir dili ve görüntü dili birbirinden farklıdır. Ekrandaki bir anlık gösterim ve o gösterimin ortaya koyduğu görünürlük özellikleri binlerce sayfayla ifade edilemeyebilir. Aynı şekilde bir dizenin ya da bir cümlenin gösterdiği gerçeği de binlerce görüntü görünür kılmayabilir. Diğer taraftan Süreya, şu soruyu sorar: Görsel sanatlar, diğer sanatların gelişimini engellerken niçin şiiri daha az etkilemektedir? Görüntü ve şiir arasındaki dil farkı mı bunu gerçekleştirir? Başka etkenler de var mıdır? Süreya, şiirin yapısına açıklık getirerek bu soruyu cevaplar. Şiirin sahip olduğu silahlar, etkilenmeyi azaltmaktadır diyerek şunları söyler:

Sinema, romanı; TV, sinemayı öldürdü. Şiir zaman zaman ilkel gücünü de (salt söz) kullanarak ölümsüz kalacak. Reklam spotları bile çirkin şiir değil mi? İşaret-dil gündemde. Her şey de öyle. Çizgi-roman, fotoromanı haklarken, çizgi-film de foto-sinemanın iyice önüne geçti. Şiirde bu iki öge de var. İstediyini kullanır. Şiir ölmez. (Süreya, 1997: 229)

Televizyonun çıkışı; hem basının, hem de edebî ürünlerin satış grafiğini düşürmüştür. Bilgiyi, görsel ve hızlı bir iletişim ağında vermesi onu, diğer iletişim araçlarının önüne taşımıştır. Cemal Süreya, televizyonun gazete, sinema, tiyatro, roman gibi türlerin satışını etkilediği, ancak şiirin okunurluğuna ve satışına bir zarar vermediğini düşünür. Bunda, şiirin görüntüye aktarılmayan bir sanat olmasının payı olduğunu ileri sürer. Şiir, sadece sesle ve zihinde tamamlanan anlamıyla vardır. Şiir, somutlaştırılmadığından televizyon bir alternatif yaratamamıştır. İstenilirse televizyon, şiirin okunurluğunu ve satışını artırabilir. Şairin şiiri her zaman bitmez tükenmez bir kaynak olarak ele alışı kendine olan güveni ve şiire olan bağlılığının bir göstergesi durumundadır.

Şairin “Bir Büst İçin Elli Yıl Sonra Söylenmiştir” adlı şiiri heykel sanatı çevresinde değerlendirilebilecek bir şiirdir. Süreya, bu şiiri Terzi Fikret olarak tanınan eski Fatsa belediye başkanı Fikri Sönmez için yazar. Onu ve davasını yücelterek ona şiirden bir heykel tasarlar. Şiirde geçen “İdris Nebi” ifadesi Fikri Sönmez’in mesleğine örtük bir göndermedir. Çünkü İdris Nebi, kültürümüzde terzilerin piri olarak kabul edilir. Süreya, şiirde İdris Nebi ve algın karanfil gibi ifade ve göndermelerle onun şiirdeki yüzünü görünür kılmak ister (Anar, 2015: 184). Şiirde geçen şu dizeler bu durumu açık bir şekilde ifade etmektedir: “*Bıyıkların/ Hakikatli mermerde/ Algın karanfil (...) Üstünde İdris Nebi gibi/ Biçtiğin hulle.*” (Süreya, 2015a: 178)

Şair, “Heykel” isimli başka bir şiirinde, bir kişinin heykeli önünde nöbet tutan bir askere gözü takılır ve bununla ilgili aklına gelenleri şiirde sıralar. Şiirde ontolojik bir sorun olarak ortaya çıkarılan başkent, cenaze törenleri, kahramanlar, onların dargınlıkları, tarihe değil de coğrafyaya geçenlerin önemli olması ironik bir dille eleştirilir (Anar, 2015: 184):

“Gözüm gitti de

Heykelin önündeki ere

Düşündüm

Neden başkent

Yalnız cenaze törenlerinde

İnsana verilir

Neden ülkemde

Kahramanlar

Hep dargındırlar

Neden tarihe değil de

Coğrafyaya geçenler

Önemli” (Süreya, 2015a: 187)

Şiirlerinde mimari sanatına da yer veren Süreya, “Burkulmuş Altın Hali Güneşin” şiirinde Galata Kulesi’ni kişiselleştirerek ele alır. Bu kule cehennem kapısını çalmaya hazırlanan firavuna benzetilir (Anar, 2015: 191): “*ve şehir. Ve Galata Kulesi (1514 yılında Bizanslılar zamanında şapkası uçmuştu, 1967’de Türkler tarafından sünnet edildi), binalarını çevresinde toplamış, yaklaşmakta olan bir fırtınaya rahatça göğüs germenin yollarını arıyor, görüşmeler yapıyor: kavminin başında ve en önde, Cehennemin kapısını çalmaya hazırlanan Firavun gibi.*” (Cansever, 2015a: 91)

Onun mimari ile ilgili görüşleri zaman zaman ironik bir hâl alır. Belli aralıklarla yaşadığı Anakara ve Ankara’nın mimari eserleri, İstanbul’un mimari eserleri gibi ona etki etmez. Ankara, devletin yönetildiği, bürokrasinin katı kurallarının egemen olduğu İstanbul’a nazaran kanun, tüzük ve yönetmeliklerle şairin karşısına çıkan bir şehir olarak vardır. Bu bakımdan şair, Ankara’nın mimari eserlerine şiirlerinde eleştirel bir gözle bakar. Bu yapılar ve dolayısıyla bu başkent, onun için kent kimliğine sahip değildir. Şaire göre burası “Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir” başlıklı şiirinde vurguladığı gibi “*bir acenta dizisi/ Bir İşhanı, bir umumi mümessillik*”tir (Süreya, 2015a: 163). Ankara’daki mimari eserlere yöneltilmiş olan bu tür görüşler ideolojik tutulmanın bu şehre olan olumsuz etkilerini göstermek için bu şiirde kullanılır. Şiirin ilerleyen bölümlerinde şairin bakışı daha farklı bir hal alır ve ironik bir eda ile Ankara’nın bazı ünlü yapılarının birbirlerine bakışları dile getirilir. Bu ironinin daha da vurgulu olmasını sağlamak amacıyla Ankara’nın sembol yapılarının seçilmiş olması dikkat çekicidir. Bu bakımdan zihinde oluşan imge daha çarpıcı bir hâl bürünmüş olacaktır (Anar, 2015: 192):

“Büyük Millet Meclisi’ni hiç gözden kaçırmamakta

O nereye giderse peşini bırakmayan Ankara Oteli:

İş Bankası da kendine özgü bir humour'la süzüyor

Şimdi biraz daha aşağıda kalmış Anıt-Kabir'i.

İşe bak, dün humour sözcüğü için Fransevi'yi açtıydım,

"Şetaret" diyordu yanlış okumadımsa Şemsettin Sami:

Ey şetaret bankası, artık gelmiş sayılırsın Çankaya'ya!

Ben öyle her şeye dikkat eden bir adam değilim,

Ama biliyorum DÇM için Marmara Oteli'ne gideceğim

Yakamda gizlilik rozeti, eh çobanlık da caba;

Vergi iadesi için de Stad Otel var,

Paraşüt kulesini yukardan görmüş olursun ayrıca.” (Süreya, 2015a: 163-164)

2.7. Modern Mimarinin Eleştirisi: Gülten Akın ve Şiiri

Gülten Akın, şiirin güzel sanatlarla olan bağlantısını ele alırken öncelikle şiirin tanımını yapmayı tercih eder. Ona göre şiir belirli kalıplar içine sığdırılmaz ve kolayca söylenemez. Bu tanımlamaya göre şiir, yaşamda, insanda hiçbir iletişim kanalının ulaşamayacağı gizler noktasına en yakın giden iletişim türüdür (Akın, 1996: 113). Akın, devrin diğer sanatçılarında olduğu gibi şiiri genişletme çabası içerisindedir. Akın'a göre kendisi başlıca iletişim aracı olan şiir, diğer alanlarla birliktelik kurarak alanını genişletebilir. Bu durumun gerçekleşmesi adına yapılması gerekense şiirle birlikte diğer sanatlara da birer iletişim aracı gözüyle bakmaktır.

Şiirlerinde görsellikten beslenen şair, gerçek yaşamın, ağır yaşam koşullarının görsellikle toplumcu bir şekilde ele alınabileceğine inanır:

Kimi insanların resimleri. Onları yazmak isterdim. Kendini nesneden özgürleştirmiş, toplumculuktan geçerek toplumsallaşmış sevgili, değerli insanların resimleri. Resmî tarih değil

de, böyle bir resimli tarihi şiire dönüştürmek isterdim. Örneğin otuz yıl önceki Kumru Belediye Başkanı Kemal Kumru'yu yazmak isterdim. Belediyesinin kamyon sürücüsü, işçisi, ağır yük hamalı, masasına oturduğunda avukatı, yargıcı, barıştıricısı, iş, aş bulucusu.” (Akın 1999: 125)

Onun bir resimden yola çıkarak şiir yazmak istediği görülmektedir. Kendisinin de belirttiği üzere bahsedilen “nesneden özgürleştirilmiş bir resmin şiiri” olmalıdır. Özgürleştirme kavramının anlamı hayatın zor şartlarında varlığını sürdürmekte kararlı olan bir insan şemasıdır. Şiirlerinde resim vasıtasıyla insanla birlikte insanî değerlere de yer verme isteği Akın'ın şiir izleğini genişletecek ve şiirine farklı anlamsal çağrışımlar sağlayacaktır.

Şiiri edebiyat türü olarak değerlendirmekle onun plastik sanatlar gibi yoğunluklu bir yönü olduğunu ifade eden şaire göre şiirin bu durumu okurundan çaba istemesini de gerektirmektedir. Bu bir vermeden önce istemedir (Akın, 1999: 154). Akın'ın edebiyatın genelinin değil sadece şiirin donanımlı okur istediğini vurgulamasının sebebi şiirin imgesel yönünün diğer güzel sanatlarla olan öz benzerliğini vurgulamak istemesidir.

Şiirlerinde mimari sanatına yer veren şairin bu türden söz açıldığı zaman eleştirel bir tona sahip olduğu görülür. Nilüfer İlhan, onun genelde kentin mimarisi özelde de apartman ve apartman yaşamına karşı eleştiride bulunduğunu ifade eder. İlhan, onun “Yüksek Evde Oturanın Türküsü” adlı şiirini değerlendirmeye alır ve apartmanla birlikte insanın insandan ve doğadan kopuşuna dikkat çektiğini belirtir (İlhan, 2012: 95):

“Evleri yüksek kurdular

Önlerinde uzun balkon

Sular aşağıda kaldı

Aşağıda kaldı ağaçlar

Evleri yüksek kurdular

On bin basamak merdiven

Bakışlar uzakta kaldı

Uzakta kaldı dostluklar

Evleri yüksek kurdular

Cama betona boğdular

Usumuzdaydı unuttuk

Topraklar uzakta kaldı

Toprağa bağlı olanlar” (Akın, 2016: 35)

Görüldüğü üzere şiirde modern mimari olarak kentte yoğunluğu görülen apartman kavramı ele alınmıştır. Bu apartman yüksekliğiyle, balkonuyla, betondan ve camdan yapılmasıyla, doğadan/topraktan uzaklaşmasıyla ve dostluk gibi insani bir birlikteliği bitirmesiyle bireyin trajedisi olarak ele alınır. Bu bağlamda doğada/kırsalda kurulan otantik ve sahici bir yaşamın, kentte apartmanla birlikte yerini insanların birbirini tanımadığı, yalnız ve yabancı bir yaşama bıraktığından söz etmek mümkündür. Kent olgusunun getirdiği yabancılaşma ve yalnızlaşma Gülten Akın'ı toplumsal anlamda duyarlı şiirler yazmaya yöneltmiştir. Gülten Akın, bu mimari ve kentleşme olgusundan hareketle çalışan kadınlar, annesiz büyüyen çocuklar, uyum sorunu yaşayan göçmenler, abluka altına alınan devrimciler gibi çeşitli insanları şiirlerinde işlemiştir. Diğer taraftan bu insanların yaşantısı, kırsalda olmayan bir yaşantıyı göz önüne getirir ki bu da şairin kırsal ve kent karşıtlığını bir kez daha gündeme taşıdığını gösterir. Bu bakımdan şair, söz konusu insanların kentte mutsuz ve bir kuşatılmışlık duygusu içerisinde yaşadıklarına işaret ederek, kente olan olumsuz bakışının değişmediğini yinelemiş olur (İlhan, 2012: 96).

2.8. Mimar, Ressam, Müzisyen ve Hepsinden Önce Şair Olmak: Sezai Karakoç

Sezai Karakoç'un sanat tutumu, dünya görüşünün bir parçasıdır. Şair, sanatı kendi dünya görüşünü bir sesin, yeni bir sesin sırtına yüklemekten ibaret görür. Onun şiiri; aşk, hürriyet, yaşayış, ölüm gibi varolmanın dinamitlendiği noktalardaki trajik espriyi ve irrasyonele, absürde bulanmış "MUTLAK"ı zapt etmektir (Karakoç, 2007b: 44). Karakoç'un mutlak merkezinde şekillenen sanat anlayışı nasıl çağdaşlarından ayrılıyorsa güzel sanatların şubelerine bakışı ve şiirle diğer sanatlar arasındaki bağlantıyı yorumlayışı da farklılıklar gösterir.

Şair, Mutlak tanımını yaparken kendi estetik anlayışının angaje olmadığını belirtmek ister. Şiirlerinde imgeler ve imajlar vasıtasıyla soyut olana doğru gidişi ifade etmiş ve sanatı belli kesimlerin ya da görüşlerin boyunduruğundan kurtarmakta kararlı olmuştur: "*Sanatı, bir takım duyguları (ama o duygular ne olursa olsun, çağla ve insan içinin derin bölgesi, en alt bölgesiyle ilgisi ne olursa olsun) heykeltıraş gibi yontmaktan ibaret sayanlarla, sanatı sadece doktrinlerin propaganda aleti sayanlardan ayrılıyorum.*" (Karakoç, 2007b: 45) diyerek bu alanda farklı bir yol izleyeceğini açıklamıştır. Onun estetik anlayışında güzel sanatlara ait olan özgür olmalı kendiliğinden şekillenmelidir.

Estetiği şairin "ben"iyle okuruna vermek istediği "mesaj" arasındaki köprü olarak yorumlayan şaire göre estetik aracılığıyla şair mesaja mesaj da şaire ulaştır. Bu nedenle sanat olayı ben ile mesaj arasındaki "birlikte yaşantı" (coexistence) olarak yorumlanmalıdır. Bu birlikte yaşayış içinde şairin mutlak'a uzayışını sağlayan da şiirdeki müziğin evrensel armonileri olacaktır (Karakoç, 2007b: 111).

Sanatla mutlak'ı hedefleyen, musiki ve armoniyi bu doğrultuda bir araç olarak gören Sezai Karakoç, şairin tüm güzel sanat dallarından yararlanması gereken sanatçı

olduğunu da ifade eder. Ama burada bir kırmızıçizgi çeker: “Şair her şeyin başında ve sonunda şair kalmalıdır.” Yararlanma sadece yararlanmadır. Heykeltıraş olmak, ressam olmak, müzisyen olmak demek değildir:

Nedir şair? Eserinin yapısını kurarken mimar, tasvirleri ve portreleriyle ressam, natür-mortlarıyla ressam, dildeki çizgileri, damarları ve kelimelerin renklerini kullanırken ressam, doğadaki ve dildeki, söz ve kelimelerdeki musikilerden özel sesler yakalar ve onlardan öz sesler üretirken musiki adamı, bestekâr ve yaşarken veli, kahraman, önder, bilgin, ya da sıradan adam; zanaatçı ve sanatçı. Fakat her şeyden ve hepsinden önce şair ve hep şair ve en sonda da şairdir. (Karakoç, 2007a: 70)

Buradan da anlaşılacağı üzere Karakoç, şaire diğer sanatçıların bakışlarına sahip olma görevi de yüklemek istemiştir. Bu ağır görevi şaire biçmesinin nedeniyse şiiri sanatın merkezinde görmesidir. Karakoç’a göre “*Bütün sanatlar şiirin ateşini çalmıştır.*” (Karakoç, 2007a: 70) Her şeyin başında şiirin olduğunu savunan bu görüşün Turgut Uyar’a yakın olduğu söylenebilir. Uyar da sanata her yeniliğin şiirden gireceğini savunmuştur. Karakoç şaire yüklediği sanatlardan yararlanmakla beraber şair kalma ödevini, şiire de yüklemiştir: “*Bütün sanatlar onun ateşini çaldı. Böylece, her sanata şiir yayıldı. Bunun içindir ki musiki parçasında şiir, resimde şiir, mimarîde şiir, sinemada şiir aranır.*” (Karakoç, 2007a: 70)

Bu alıntılar dâhilinde Karakoç’un tedahüle taraftar ya da karşı olduğunu iddia etmek doğru olmayacaktır. Ona göre tedahül her şeyin özünün şiir olması nedeniyle kaçınılmazdır.

Turan Karataş, söz konusu durumu destekleyerek sanatlarda tedahüle karşı olan ve şiiri şiir, resmi resim, musikiyi musiki olarak kabul eden Orhan Veli’ye karşılık, Sezai Karakoç’un yukarıda da alıntılanan sözlerini sıralar. Karataş’a göre şair, böylece musiki parçasında şiir, resimde şiir, mimaride şiir, sinemada şiir aramanın yanlış olmayacağını

ifade etmek istemiş ve bütün sanatların -şiir, musiki ve resmin- eninde sonunda birer sanat oldukları için ortak bir tesir yaratma gücüne sahip olacaklarına inanmıştır. Sanat kolları içinde daha çok şiire önem veren Karakoç'un bu görüşleri neticesinde musikiyle şiiri yan yana, iç içe düşünen Ahmet Haşim'e de yaklaştığı, onun gibi düşündüğü ifade edilebilir (Karataş, 2000: 428-429).

Şair, *Hızlıyla Kırk Saat*'in yazılma aşamasını anlatırken Yenikapı'dan, deniz kenarından ve kayalıklar arasındaki bir kır kahvesinden bahseder. Özellikle “Batı Korosu” adlı şiirini yazarken anlattıkları yukarıda bahsi geçen durumu açıklar niteliktedir. Karakoç, bu durumu şöyle ifade eder: “*Şehir arkada, deniz önde, tüm ilhamlara açık, berrak suları ayna ve hafif şıpırtılarını çağrışım müziği gibi hissederek şiirimin gelişini bekliyordum her gittiğimde.*” (akt. Karakoç, 2000: 20). Karakoç, bu anlatım içerisinde bir görüntüden, açık ve berrak sulardan ve suların çıkardığı seslerin sonucunda ulaşılan bir musikiden bahsetmektedir. Şairin mutlak olana ulaşma yolunda daima berrak kalması ve musikinin ilhamından yararlanması kendi sanat anlayışı doğrultusunda tabiattan yararlanmasının da güzel bir örneğini teşkil etmektedir. Böylelikle şair, şiirinin berrak kalması adına bilinçli olarak bir tercihte bulunmuştur. Şiirle beraber yürüyecek olan musiki, kendi başına çok uç noktalarda olsa bile şiir onu dizginleyerek kendi bünyesinde istediği şekilde kullanacaktır.

Sezai Karakoç'un sadece şiir sanatına dair kuramsal yazılarında değil, dizelerinde de güzel sanatlar yerini alır. Örneğin “Kav” şiirinde geçen “*Günse eriyor yön yön Van Gogh'su bir kırmızılık*” (Karakoç, 2012: 141) dizesinde hem kırmızının yarattığı bir görsellik hem de Van Gogh'a yapılan telmihle kurgulanmış imgesel ve tarihsel bir ton bulunmaktadır.

Gönderme, Van Gogh'un tablolarındaki kan kırmızısı rengiyle ilgilidir. Karakoç bununla birlikte *Taha'nın Kitabı*'nin dördüncü bölümünde Van Gogh'un köylü

hayatının zorluğunu, sıkıntılarını yansıtan el resimlerine ve çalışmalarına değinir. Van Gogh; denenmemişi, yapılmamış yapmak için köylülerle birlikte yaşamış, onların yaşantılarından çıkardığı birçok tablolar yapmıştır. Bu el resimleri, onların hayatlarındaki zorluğu en ince detayına kadar gerçekçi bir biçimde yansıtır. Şair, “*Gözlerden bir çılgınlık akıyor geriye geriye doğru/ Van Gogh’un elleriyle kırılan bir başak mı bu*” (Karakoç, 2012: 330) diyerek imgeyi yerli yerinde oluşturabilmek için bir uygunluk arar. Turgay Anar’a göre şiirde geçen başak-el-Van Gogh üçlüsü bu uygunluğu kurmaktadır ve bu durum tesadüf değildir (Anar, 2015: 159).

Onun bazı dizelerinde de resim çizme eylemi geçer. Resmi çizilen nesnelere teşhis sanatı kullanılarak insan gibi düşünülmektedir. “*Çizdiğim resmin/ Saat kulesi ağlıyor*” (Karakoç, 2012: 65) dizesi buna bir örnek teşkil etmektedir. Karakoç’un çizdiği resimlerde geyik figürü vurgulu bir şekilde mevcuttur: “*Sandıkların içini göstersem sana/ Çizdiğim resmin/ Yalnızlığın geyik gözlü köşesinde/ Bir rafa koyabilsen/ Olup biteni ve onları*” (Karakoç, 2012: 66). Geyik imgesi; bereketi, masumluluğu, saf kadını çağrıştırarak şiirdeki imge dünyasını hareketlendirir. Bu saf, güzel, masum ve efsanevi hayvan, kendisinden diğer varlıklara huzuru, masumiyeti bir su gibi yayar (Anar, 2015: 161).

Turan Karataş, 1950’den sonra özellikle İkinci Yeni şairlerinin ürünleriyle resmin şiirdeki gölgesinin iyice hissedildiğini ifade eder. Bu bakımdan o, Sezai Karakoç’un “Köşe”, “Sultanahmet Çeşmesi”, “Kanarya” ve “Kalorifer” şiirlerinde resmin tekniğinden alınan kullanımlar ve kelimelerle yapılan tabloların bulunacağını söyler. Ayrıca “Balkon” şiirinde geçen “*Çamaşırlarınızı asarsanız hazır kefen/Şezlongunuza uzanın ölü*” dizelerinden kolaylıkla bir tablo tadı çıkacağını belirtir. Yine Karataş’a göre şairin “Anneler ve Çocuklar” adlı şiirinin ilk dördünlüğünde dünyanın sahici ve hüznü tablolarından biri vardır (Karataş, 2007: 175).

Şiirlerinde sinema sanatının da izlerine rastlanan Karakoç'un özellikle "Lili Yâr" şiiri aynı adlı filme yazılmış olan ekfrastik bir metindir. Şair, bu filmi izledikten sonra filmin özellikle son on beş dakikası için bu şiirini yazmıştır. Filmde yer alan karakterler şair tarafından ekfrastik bir tavırla konuşur:

"Bu kuklaların kukla olmadığı besbelli

Ne söyledilerse tıptıpına gerçek besbelli

Altın saçlarını yana atışı yok mu Lilinin

Lilinin yağdan kıl çekercesine inanişi

Lilinin yağdan kıl çekercesine yaşayışı yok mu

Kuklalar titremesin ne yapsın" (Karakoç, 2012: 51)

Lili filmde; saf, naif, kırılğan, çekingen bir kız olarak gösterilir. Onun kuklalarla kurduğu duygusal ve samimi ilişki, filmin sıcaklığına da yansır. Şair, Lili'yi kuklaların dilinden anlattığı ekfrastik bir tasvirle şiirinde yeniden canlandırır. Ona öznel bir açıdan yaklaşarak onu şiirinde aşkın öznesi konumuna getirir (Anar, 2015: 163). Diğer taraftan Karakoç'un "Av Edebiyatı" şiiri de sinema sanatı bağlamında değerlendirilebilecek bir şiirdir. Turan Karataş'a göre bu şiir, sinema tekniklerinin şiirde nasıl kullanılacağına başarılı bir örneğidir (Karataş, 2007: 177).

Üzerinde durduğu bir başka güzel sanat da tiyatro olan şairin bu sanata bakışı söz ve düşünceyle yaratılan etki çevresinde olmuştur. Necip Tosun'a göre onun oyunlardaki amacı sahne müziği, ışıklama, dekor, teknik donanım, karakter yönlendirme konularında tiyatronun imkânlarından yararlanmak değil, sözle ve düşünceyle bir etki yaratmadır. Bunun peşinde olduğu için de bazen oyunların sahneleneceğini bile büsbütün hesaptan çıkardığı gözlenir. Buna göre söz konusu bölümlerde ortaya düşünce ağırlıklı bir hikâye-metin çıkar. Bu yüzden oyunlar oynanmaktan çok okunmaya yatkın ve uygun

metinlerdir. Tiyatrolarındaki kimi bölümlerse Turan Karataş'ın tespitiyle sinema ve televizyon için iyi bir malzeme niteliği taşır (akt. Tosun, 2003: 310). Diğer taraftan Sezai Karakoç, kimi zaman masalımsı bir üslûpla yazdığı oyunlarını, ağırlıklı olarak şiirselliğe yaslar. Oyun dili apaçık şiirseldir ve gücünü şiirden alır. Oyunlar bir şairin elinden çıktığını her an hissettirir. Şiirsellik özellikle koro bölümlerinde kendini gösterir. Ona göre oyunlarında hayallerinden sıyrılan kahramanların şairlikle ilgili göndermelerde bulunmaları bu oyuncuların Karakoç'tan başkası olmadığına bir göstergesidir (Tosun, 2003: 310).

Şiirlerinde heykel sanatına da göndermeler bulunan şair, heykeli şiirdeki görüşlerini, fikirlerini ve ideallerini yansıtmak ve bunları şiirinde somutlamak için kullanır. Onun meşhur “Monna Rosa” şiirinde geçen “*Koyverip telli pullu saçlarını rüzgâra/ Bir çocuğun ardına düşen heykellerimi/ Peygamber çiçeğinin aydınlığında ara*” (Karakoç, 2012: 30) dizelerinde ayrılık imgesi, yürüyüp giden bir çocuğun ardına düşen gölgenin bir heykel gibi düşünülmesiyle oluşturulan seyreltilmiş bir imge oluşturma biçimi doğurmuştur (Anar, 2015: 186).

Şair, “Kan içinde Güneş” başlıklı şiirinde Sovyetlerin Kasım 1957’de Macaristan’ı işgal etmesiyle Polonya ve Macaristan’da yaşanan dramı, kırılan bir heykel imajıyla canlandırır. Şair, bu imajda çeşitli heykelleriyle meşhur olan Polonya’nın bu saldırılardan kötü bir biçimde etkilenmesini Venüs heykelinin kırık koluna benzeterek dile getirmiştir (Anar, 2015: 186):

“Porselenlerden yapılmış Polonya

Kırılan heykel ve heykel aşkları



13. resim: Antakyalı Alexander tarafından yapıldığı düşünülen kolu kırık Venüs heykeli.

Ve Venüs'ün kırık kolu" (Karakoç, 2012: 75)

Şiirlerinde İslam geleneği içinden çağdaş mimari eserlere bakan Karakoç'un bakışında her zaman Batı medeniyeti ve buna bağlı olarak Batı mimarisi ve eserleriyle bir hesaplaşma fikri yatar. Şair, İslam mimarisinin gerilemesi ve bu mimarinin Batı mimarisi karşısındaki durumu üzerine kafa yorar. Birçok şiiri bu türden soruların, tartışmaların, kıyaslamaların, çözüm önerilerinin yapıldığı bir edebî alandır. Bu bakımdan onun üzerinde ısrarla durduğu mimari eserlerin başında çeşme gelmektedir (Anar, 2015: 193).

Çeşmeler, Karakoç'un şiirlerinde geçmiş güzel günleri, bereketi, bolluğu yani İslam'ın güzel günlerini sembolik düzeyde yansıtır. Çeşmelerden gürül gürül akan su, kaynağın ne kadar güçlü olduğunu göstermektedir. Diğer taraftan kurumuş çeşmeler, geleneğin canlılığını yitirmesi olarak yorumlanmaktadır. Çeşmeler, bu şiirlerde bir zincir misali geçmişi günümüze bağlamaktadır (Anar, 2015: 194).

Karakoç, şiirlerinde çeşmelere estetik açıdan güzel bir şekilde bakar. Bu açıdan "Sultanahmet Çeşmesi" şiirinde çeşmenin deliklerinden su yerine süs de akıtır. Bu akan su, onun diriliş felsefesi olarak nitelediği İslam geleneği, kültürü, sanatı ve edebiyatının en güzel örneğidir (Anar, 2015: 194):

"Su yerine süs akıyor

Deliklerinden

Eğilmiş ölümsüz ince bilekli

Cariyeler bakıyor

Derinlerden geliyor sesleri

Önünde dokuz minare

Aynalar kadar aydınlık yüreği

Kilise öte yanında yara bere

İçinde kendini sessiz bir oluşa bırakıyor

Değiştiriyor deri” (Karakoç, 2012: 74)

Şiirin ikinci bölümünde şiirdeki öznenin gördüğü Sultanahmet Camisi, İslam inancının aydınlık kavramıyla eşleştirilir. Camii, bir insan gibi düşünüldüğünden, onun yüreği de bu aydınlıktan nasiplenir. Kilise ise bu aydınlığın tam aksine örselenmeyi çağrıştıran yara bereden ibarettir. Şiirin öznesi, özellikle son bölümde çeşme ile özdeşleşir ve kendini iki göz bebeği erimiş çeşmenin kanlı ve kızgın gözyaşları olarak düşünür. Şiirin bu simgesel kurgusu içinde çeşme, şairin vasıtasıyla dile gelir. Çeşmenin yaşadığı hayat, şairin dile getirdiği üzere mesut olmayan, ağlayan ve kızan bir medeniyetin sembolüdür (Anar, 2015: 195):

“Tramvayın köşeleri sarıdır

Ortasında oturmuş mesut bir sağır

Bütün gün türkü çağırır

Erir çeşmenin iki göz bebeği

Ben o kanlı kızgın

Gözyaşlarıyım çeşmenin” (Karakoç, 2012: 195)

Onun şiirlerinde mimariyi temsil eden bir diğer yapı da dirilişin başkenti olarak baktığı İstanbul’dur. Özellikle tarihi, kültürel ve sanatsal açılarından zengin olan bu şehirde onun için dikkati çeken önemli eserlerin başında Kız Kulesi gelir. Bu yapı, sadece güzelliği, efsaneleriyle değil içerdiği zengin anlamıyla da geleceğe yönelik iyi niyetlerin merkezidir. Ona göre Kız Kulesi, İslam medeniyetinin yeniden dirilişinin ve zaferinin bir belgesidir. Bu zaferle birlikte İstanbul yeniden her anlamda zenginleşecek ve daha değerli hâle gelecektir (Anar, 2015: 200):

“Kızlar çıkar kule'den bir gün kızlar gelir

İstanbul'u yeniden bir ipeğe çevirir

Bir gün bir uğurlu doğu saatinde

Kızkulesi bir zafertakı gibi yükselir

Gelecek oğullar için beşiklerin en güzeli

Denizde sallanan o kulenin etekleridir

Güneş der ki: yeniden doğmaya değer

O günü o kuleyi o çocukları görmelidir

Gecenin çiçekleri değince kule'nin saçlarına

Beklediği konunun sırrı çözülecektir” (Karakoç, 2012: 619)

İstanbul'un mimari eserleri içerisinde şairin dikkatini çeken ve artık camii değil müze olmasından dolayı kutsal bir mekân olma vasfını kaybetmiş hâliyle şairin inkisarını ekfrastik bir şekilde anlattığı bir başka yer de Ayasofya'dır. Bu hayal kırıklığının sebebi, İslam'ın, İstanbul'un fethinin sembol eserlerinden birinin, fethin şahidi olmuş bir caminin müzeye çevrilerek bir kadavra döndürülmesidir. Şair, bu durumu hazmedemediği için şiirinde bu mekânı temel alır. Ona göre bu mekân hiçbir zaman bölünemez ve parçalanamaz. Bu camii, insanları bir araya getirmesi bakımından cennetin kapısı olarak nitelendirilmektedir. Bu kapı, fetihten sonra Allah'a açılan bir kapı olan bu mekân, müzeye çevrildikten sonra Allah'a kapanan bir kapı hâline gelmiştir. Şair, şiirinde Ayasofya'nın bu türden bir amaca hizmet etmesini inceden tenkit eder (Anar, 2015: 202):

“Ve derken Ayasofya yüzüme çarpan karanlık

Serin ve kilim nakışlı kızıl gözlü dev bir cam gibi

Ve kılıcımın ucunda Ayasofya küçük bir bilya gibi

Uçuyorum göklerin kubbesine bir ikram gibi

Gök sofrasında bir çeşni bir garnitür gibi

Kalk ve kavra ruhum bir kadavra gibi solan bu göksel yapıyı

Bir kartal taşırken yere düşmüş

Ve kalakalmış kaldığı yerde

Sonra karanlıklardan çıkan kartallar tünemiş üstüne

Yemişler ötesini berisini

Ey kozmiğin kemirdiği bir kent gibi yükselen yapı

Ey Allah'a açılan ve kapanan ulu kapı” (Karakoç, 2012: 662)

3.9. Sinemadan Şiire Bir Adın Yolculuk: Ülkü Tamer ve Şiiri

Ülkü Tamer çok yönlü bir şairdir. Diğer güzel sanat şubeleri için konuşacak olursak Tamer’in hem estetik beğenisini hem şairliğini ve imgelerini besleyen iki ana damarın sinema ve tiyatro olduğunu belirtmeliyiz.

Tamer, çocukluğunda başlayan edebiyat serüveninin içerisine yaşadığı şehrin ve çevrenin de etkisiyle farklı sanatları ekleyip bu alanlara ilgisini hep canlı tutmuştur. Onda okuma merakının yanında sinema ilgisi çocukluktan itibaren devamlı olmuştur.

Gaziantep’te yaşadığı dönemde Nakip Ali sineması hayal dünyasını genişletmiştir. Kendisi bu dönemi “*Sinema, dünyaydı. Sinema her şeydi.*” (Tamer, 2010: 47) diye tanımlayarak sinemanın gençlik yaşamında kapladığı yerin genişliğini vurgular. Tamer bu ilgisinin verimi olarak yorumlanabilecek bir de kitap yayımlamıştır. 1989’da çıkan *Sinema Dedi Ki...* adlı derleme kitabı ilgi çekici sinema aforizmalarından oluşmaktadır. Kitabın kapağındaki tanıtım şöyledir: “*Bu kitapta sinema dünyasının en gözde oyuncu, yönetmen, yapımcı ve senaryo yazarlarının içten/samimi itiraflarını*

bulacaksınız; kendileri, başkaları, sinema ve dünya hakkında...” (Tamer, 1989: 1). Geniş bir yelpazeden seçilip bir araya getirilmiş bu sözleri toplayabilmek için şüphesiz sıkı bir sinema meraklısı olmak gereklidir.

“*Sinema bizim için törenle yaşadığımız bir şenlikti.*” (Tamer, 2010: 325) diyen Tamer, sinema ilgisini sadece metin düzeyinde tutmamıştır. Şair hem sinema filmleri hem de popüler televizyon dizilerinde oyuncu olarak yer almıştır.

Görsellik olarak nitelediği sinemayı hayatın ta kendisi olarak gören şair, sinemanın şiirle atbaşı giden bir sanat dalı olduğunu, hayatına şiirden önce sinemanın girdiğini ancak şiirin yerini alamadığını belirtir. Sinema şiirin yerini almamış olsa da Tamer’in şiirini önemli ölçüde etkilemiştir. Zira yazar, eserlerinde imgenin ağırlıkta olduğunu bunu da bir yönüyle sinemaya borçlu olduğunu dile getirmiştir (Tamer, 2008). Ayrıca Tamer’e ait “Giyotin”, “Ay yolunda”, “Denizin ve Aşkın Dalgaları” adlı şiirlerde böyle bir izlenim görülmektedir (Kaya, 2016: 67).

Sinema etkisi Tamer’in şiirlerinde üslubu belirlemesi bakımından öneme sahiptir. 1940’ların Antep’inde dünyaya açılan tek kapının sinema olduğunu belirten şair, sinema için “*En büyük eğlencemizdi. Bir kitap okurken bile, okuduklarımı gözümde canlandırmak alışkanlığını getirdi bana. Yazarken de öyle oluyor çoğu zaman. Dizeleri film kareleri gibi görmeye başlıyorum.*” (akt. Berköz, 2014) demiştir. Tamer’in “Üşür Ölüm Bile” şiirindeki dizelerde film karelerinin izlenmesi bu duruma örnek gösterilebilir:

“Bir ormanda tutup onu

Bağladılar ağaca

Yumdu sanki uyur gibi

Gözlerini usulca

Bir soğuk yel eser

Üşür ölüm bile

Anlatır akan kanı

Beyaz sesiyle

Diz çöktüler karşısında

Sonra ateş ettiler

Parçalanan yüreğine

Yuva kurdu mermiler

Bir soğuk yel eser

Üşür ölüm bile

Anlatır akan kanı

Beyaz sesiyle

Gelip kondu bir güvercin

Ellerine o gece

Kırmızı bir çelenk oldu

Bileğinde kelepçe

Bir soğuk yel eser

Üşür ölüm bile

Anlatır akan kanı

Beyaz sesiyle” (Tamer, 2014: 216)

Ailesi edebiyata ve okumaya ilgili bireylerden oluşan Tamer, hayatının ilk yıllarında başlayan sinema merakının yanında tiyatroyla da ilgilenmiş, hayatının belli dönemleri için “*Edebiyat dışında en çok tiyatroyla ilgileniyordum.*” (Tamer, 2010: 87) demiştir. Onun sanat hayatındaki ilk eseri de 1948’de yayımladığı tek perdelik okul piyesi *Duygular Konuşuyor*’dur.

Çok yönlülüğü eserlerine yansıtan Tamer; tiyatro, sinema, öykü ve köşe yazarlığıyla ilgilenmiştir. Ayrıca çevirileri sayesinde diğer sanat dalları ve bazı sosyal bilimlere olan ilgisini göstermiştir (Kaya, 2016: 49). Çok yönlülüğü sağlayıp sanatçıların eserlerine ruh ve şekil veren özün onların hayatları olduğu bir gerçektir. Zira Tamer, “*beni besleyen yaşamımdı. O yaşamıma egemen olan kaynaklar sinema, edebiyat, resim. Elbette insanlar. Tanıdıklarım. Gördüklerim. Yolculuklarım*” (Tamer, 2011) deyip yaşamına hâkim olan sinema, tiyatro ve resim gibi unsurları işaret edip yaşamını oluşturan bu unsurların aynı zamanda şiiri için birer kaynak olduğunu ifade etmiştir. Tamer’in “*Ne halte deyim, çocukluğu sinemada yoğurulmuş, tutkulu, sıradan bir seyirciyim sadece.*” (Tamer, 2010: 332) ifadesi yaşamını şekillendiren olay ve durumlarla ilgili bilgi vermesi bakımından önemlidir. Sanatını yaptığı bütün işlerin merkezine alması ve şairliğin ona sağladığı alanların geniş olması sayesinde ilgi duyduğu alanlarda başarılı yapıtlar ortaya koymuştur.

Şairlerin ve diğer sanatlara mensup sanatçıların birbirlerini okuması ve takip etmesi gerektiğini düşünen Tamer, sanatın bir bütün olduğunu ve hiçbir sanat dalının birbirinden bağımsız olmadığını; bilakis birbirini tamamlayıcı nitelikte olduğunu söyler. Sanatçılar arası iletişim ve ilişki sayesinde farklı alanlara mensup sanatçılar karşılıklı fikir alışverişinde bulunacak ve bazı konuları tartışabileceklerdir. Bu duruma örnek olarak ressam Picasso’yu gösteren şair, onun hem ressam hem edebiyatçı hem de tiyatrocunun kimliğinden bahseder (akt. Kaya, 2016: 109).

Sinema ve tiyatroyla birlikte müzik sanatıyla da ilgilenen Tamer, özellikle beste yazarlığı/şarkı sözü yazarlığı, besteleri dillendirmek, onlara söz yazmak ve müziğin özüne, kalıbına uygun şiirler yazmakla meşgul olmuştur. Tamer, hem şarkı sözü yazmanın hem de beste yapmanın ancak sanatkarların işi olduğu inancını taşıırken şarkı sözü yazmanın bir şair açısından güzel bir deney, yararlı bir kendini sınama olduğunun da

bilincindedir (Kaya, 2016: 134). Tamer, bestelenmeye uygun şiirler yazmakla bu alana olan ilgisini ortaya koymuştur. Onun “Atlının Türküsü” ve “Memik’e Ağıt” adlı şiirleri Zülfü Livaneli tarafından bestelenmiştir. Buna karşılık Ülkü Tamer, sözleri olmayan bestelere söz yazarak müzik alanındaki yeteneğini göstermiştir. Livaneli, Ülkü Tamer’in bu yeteneğini “*Herkes terziye bir insan götürür, bu insana bir elbise dik der. Biz Ülkü’ye bir elbise götürdük. Bu elbiseye insan uydur dedik.*” (akt. Kaya, 2016: 136) sözleriyle ifade eder. Bu bağlamda Ülkü Tamer’in şairlere şarkı sözleri yazmaları şeklindeki tavsiyesinin sebebi anlaşılmaktadır. Ona göre şairler böyle yaparak müzik ve şiirin bağlantılarını daha iyi kavrayacaklardır.

SONUÇ

Sanat, insanın en eski kendini ifade etme uğraşdır. İkel dönemlerden günümüze kadar pek çok değişim gösterip farklı şubelere ayrılrsa da sanatın temel kuralı güzel duyuya (estetik) hitap etmesidir. Sanat, farklı şubelere ayrılarak incelenir ve özerktir. Bununla beraber ayrı sanat dallarında yansıtılan güzel duyunun niteliklerinde dönemlere uygun olarak benzerlikler bulunmak durumundadır.

İkinci Yeni Şiiri, Türk edebiyatında kendinden önceki anlayışlardan ayrılan bir imge ve söyleyiş özelliği göstermektedir. İkinci Yeni'nin bu özgün söyleyiş ise aslında sadece şiir planında bir buluş değil, farklı sanat alanlarında da yansımaları görülen bir estetik anlayıştır. Non-figüratif resmin, atonal müziğin ve İkinci Yeni'nin beslendiği damarlarda ortak bir estetik öz bulunmaktadır.

Pablo Picasso, Van Gogh, Chagall, Joan Miro, Vasily Kandinsky, Arnold Schönberg, Passolini, Fellini, Eisenstein, Bergman gibi isimlerin sanat alanları ve anlayışları birbirinden oldukça farklıdır. Bununla beraber hepsinin İkinci Yeni şiirinde izleri görülür. Alışılmış formdan kaçış ve sonrasında deforme etme çabası, sıradan hayattan hatta kendinden uzaklaşıp yabancılaşma, yabancılaşmanın getirdiği varoluş sorunu, modern devletin merkezi otoritesine ve onun üretim ilişkilerine eleştirel bir yaklaşım, resmî tarih anlayışlarıyla sorunlu olma vb. İkinci Yeniciler bilinçle ve istekle diğer güzel sanat dallarına yakın durmuşlar ve bu sayede şiirlerini ve imge dünyalarını modernizmin diğer güzel sanat dallarındaki yansımalarıyla kurmuşlardır. Denebilir ki Türk şiirinde İkinci Yeniciler kadar müzik, resim, sinema, tiyatro alanları üstüne düşünüp yazan ve şiirlerini diğer sanat alanlarındaki anlayışlara yaklaştırma çabasında bir toplu çıkış görülmemiştir. Şüphesiz bu durumun en önemli nedeni İkinci Yenicilerin kendilerinden önceki dönemlere göre geniş teknolojik imkânlarla sahip olmasıdır.

İkinci Yeni şairleri modernist sanatlara şiirlerinin yanında poetik metinlerinde de yer vermiştir. Bu metinler onların sanata bakışlarını tespit etmek adına önemli eserlerdir. Bu metinler sayesinde sanatçıların farklı alanlara olan bakışlarındaki ortak ve ayrık yönler belirginleşir. İkinci Yeni şairlerinin üzerinde en çok durdukları sanat dalı resimdir.

Resmin şiirle beraber kullanımı, sessiz ve cansız olan şeylere ses getirmek şeklinde tanımlanan ekfrasis kavramının filizlenmesini sağlamıştır. Bu kavramın görsel sanat eserlerini dil sınırları içinde somutlaması, modern anlamda kurulmaya başlayan müzelerin etkisindedir. Çünkü bu mekânlar, şair ve yazarların sürekli olarak uğrak yerlerindedir. Diğer taraftan resmin şiir gibi olamayacağı daha doğrusu olmaması gerektiğine dair düşüncelerin varlığı bu iki sanat arasındaki ilişkileri sorgulamak gerektiğini de beraberinde getirir. Bu anlayışa göre resim bütün sanatlardan üstün bir konumdadır. Modern sanat anlayışında sanatların beraber gelişim göstermesi, farklı sanat dallarına mensup sanatçıların aynı havayı soluyup aynı mekânları paylaşmaları bu düşüncenin sanat dünyasında pek de bir yeri olmadığını gösterir. İkinci Yeni şairleri de modern resmin ve onun getirdiklerinin farkında olarak resme eğilmişler ve şiirin resimle olan içkin bağlantılarını keşfetmişlerdir.

Bu bakımdan şiirlerinde ekfrastik tasvirler yaparak şiirlerini “sessiz”likten kurtaran İlhan Berk’in ressam olması, Cemal Süreya’nın sürekli resim sergilerini ziyaret etmesi, Ece Ayhan’ın çevresindeki arkadaşları arasında ressamların geniş yer tutması, Edip Cansever’in halı dükkânında resim koleksiyonlarının daima masa üzerinde serili olması ve Oktay Rifat’ın yeni şiir görüntüsü, tıpkı yeni resim görüntüsü gibi gerçeği yeniden kurma çabasından doğuyor deyip de *Perçemli Sokak*’ında yer yer gerçeküstücülere yaklaşması İkinci Yeni şairlerinin resim sanatını keşfetme yolundaki gerçek tanıklarındır. Ayrıca

Ankara'da çıkan *Pazar Postası*'nın İkinci Yeni şiirinin meydana gelmesiyle birlikte görsel sanatlarla ilgili yayın yapması arasında da kuvvetli bir ilişki vardır. Mânidardır ki bu gazetede Chagall, Klee ve Picasso gibi ressamın eserlerine de yer verilmesi, bu ressamın İkinci Yeni şairleri için önemini gösterir.

Sözün ses olması, sesin söz içindeki varlığı, müziğin günlük hayatın şiirselliğini yakalayacak tempoya sahip olması ve şiirsel malzemenin de bestelenmeye uygun olması şiirin müzikle olan bağlantılarını ortaya koyar. Böylelikle şiir-müzik, ritm/tempo-yaşam bütünlüğü kurulmuş olur. Kurulan bu bütünlük sayesinde şiirdeki kelimelerin çağrışım alanları bizde duygusal etkiler yaratmakta ve heyecanlarımıza, hüzünlerimize, ayrılıklarımıza, hayata bakışımıza ortak olurlar. Bu bakımdan modernist müziğin insanı alıp götürün, usu allak bullak eden ve şiirdeki müzikaliteye ait anlam-bağlam yapısını çözüp yeniden kuran yaklaşımı şüphesiz müziğin şiirde kapladığı alanı gösterir. İnsanı alıp götürün ve birden hava değiştiren bu müziksel yaklaşım atonalliktir. Burada amaç, müziksel dilin bütünlüğünü parçalamak ve sözcüklerle bütünsel paragraflar arasındaki bağları koparmaktır. Bu amaç doğrultusunda yapılan çalışmaların ardından müzikte alışılmış ton ve ritim duygusu parçalanmış ve yekpare ahenk düzeni yıkılmış olur. Nitekim kendisi müzikten geldiğini söyleyerek kakışma, bakışsızlık, atonallik, sıkı şiir kavramlarını şiirimize getirir ve şiirin müzikle olan bağlantılarını modern anlamda değerlendirir.

Ece Ayhan, atonal müziğin şiire düşürdüğü imi çok önemli bir tartışma aracı olarak gündeme getirir ve sözdizimi, dilbilgisi bakımlarından Schönberg, A. Berg ve Webern'in müziğe yeni bir devrim getirdiği inancını taşır. Her ne kadar Ece Ayhan'ın şiirini atonal müzikle açıklanmasına deli saçması diyenler olsa da şair bu etkiyi saklamaz ve Üner Birkan'la yukarıda adları sayılan isimlere ek olarak Mahler, Eric Satie, Edgar

Varese, Charles Ives'ı tanıdıklarını/öğrendiklerini açıklar. Günlük konuşma dilinin savrukluğu ve ses-sessizlik arasındaki ilişkinin Schönberg'in müziğinde ses-kakışma ilişkisiyle yeniden kurulması isteği Ece Ayhan'ın şiirinde yapmayı arzu ettiği modernist bir yaklaşımın yansımasıdır.

Şiir dilinin oyunlaştırmaya elverişli olması ve tiyatrodaki yoğun duygu alanlarının şiir özelinde dile getirilmesi şiir ve tiyatro arasındaki bağlantıyı ortaya koyar. Oyunların etkileycilik vasfını kazanmasında büyük öneme sahip olan şiirsel dil, yoğunluğu ve sahnedeki dağınık görüntüsünden uzak, gereksiz ayrıntılardan arınmış biçimsel niteliği ile tiyatro sanatı için elverişli bir anlatım aracıdır. Bu bakımdan modern tiyatro duyguların, düşüncelerin ve coşkuların aktarılmasına büyük önem vermiş ve bunu şiir vasıtasıyla yaparak da şiirsel tiyatro formunu oluşturmayı hedefler. Tiyatrodaki gelişmelere ve değişmelere teknolojik imkânlar sayesinde yabancı/duyarsız kalmayan İkinci Yeni şairleri, eserlerinde tiyatro üzerinde de durmuşlardır. Şiirde bir dekor kurma fikri İkinci Yeni şairleri arasında Edip Cansever'de vardır. O, bir tiyatro yazma isteğinden yola çıkarak yaptığı tasvirlerde nesne-insan ilişkisini ele alıp görülen her nesneyi ve kişiyi birlikte sorgular. Böylelikle nesne açısından bulunulan ortam, insan açısından yaşanan zamanın değeri ve toplumsallık, tiyatro dekoru sayesinde şiirde hayat bulmuş olur. Tiyatroya düşünce ağırlıklı bir yaklaşım sergileyen Sezai Karakoç, sözle bir etki yaratmak peşindedir. O, masalımsı bir üslûpla yazdığı oyunlarını ağırlıklı olarak şiirselliğe yaslar ve bu yüzden de oyun dili şiirseldir ve gücünü şiirden alır.

Çeşitli sanat dallarının birleşiminden meydana gelen ve sanatçılar tarafından yedinci sanat olarak adlandırılan sinema, edebiyat ve şiirle güçlü bağlar kurar. Şiirin modern sinema ile olan bağlantısı duygusal bir temele oturmaktadır. Bu bakımdan gündelik olarak sevinçlerimiz, hüznlerimiz ve daha birçok duygularımız ifadesini şiirde

bulur ve bu duygular sinematografik anlatılarla temsil edilir. Şiirden aldığı bu güçle kitlelere hitap eden sinema, kullandığı görsel/işitsel/bedensel imajlarla hâlimize tercüman olur. Modern sinema yönetmenleri Passolini, Fellini, Bergman ve Eisenstein bu bakımdan kayda değer isimlerdir.

Şiirde sinemanın işine yarayacak hikâye veya olay gibi öğelerin az bulunması ve şiir diliyle görüntü dilinin farklılığından yola çıkarak şiirin sinemadan en az etkilenecek sanat olduğu düşüncesini taşıyanlar vardır. Ancak adı geçen yönetmenler, İkinci Yeni şairleri tarafından takip edilmişler ve Türk şiiri için modern anlamda bir şiir-sinema ilişkisinin kurulmasını sağlamışlardır. Aynı zamanda şair olan ünlü yönetmen Passolini, “*film yapmak şair olmaktır*” diyerek böylesi bir bağlantının kuvvetine dikkat çekmiştir. İkinci Yeni şairlerinden Sezai Karakoç’un meşhur “Lili Yâr” şiiri, bir sinema filmindeki kukla ve kişileri şiire malzeme eden ve bu filmi şiirin bütününde ekfrastik açıdan ele alan bir şiir olması bakımından önemlidir. Edip Cansever’in şiirlerinde sinema filmlerine ve sinema yönetmenlerine göndermeler vardır. Cansever’in bazı şiirleri ile sinema filmlerindeki bazı sahneler yan yana getirildiğinde onun sinema tekniğini kendi şiirlerinde iyi bir şekilde uyguladığı görülür. Şiirin yanında sinema için de “sıkı” terimini kullanan Ece Ayhan, sinema sanatının ve sanatçılarının kendisine olan etkilerini saklamaz. Şair, en beğendiği kitabı olan *Çok Eski Adıyladır*’da ses ögesinin geri planda kaldığını ve bunu da Ayzenştayn’dan aldığını ifade ederek bu etkiyi somutlaştırır. Sinemayı hayatın kendisi olarak gören ve sinemayı şenlikli bir tür olarak ifade eden Ülkü Tamer’in imge ağırlıklı şiirler yazmasında sinema sanatı etkili olur. Şairin çocukluk döneminden başlayarak okuduklarını gözünde canlandırma arzusuyla birlikte dizeleri film kareleri olarak görmesini sağlayan sinemadır.

Görünümü, estetiği ve amaç odaklı yapısıyla mimari şiirin bağlantılı olduğu güzel sanatlardandır. Yazılı ilk metinlerin dikili taşlarda hayat bulması, insanların mağara duvarlarına resimler yaparak yaşamlarını daha anlaşılır kılmaları ve kitabelerin hem maddî hem de manevî hayatımıza katmış olduğu değerler edebiyat/şiir ve mimari arasındaki ilişkileri açıklar. Taş ve mermer gibi malzemelerle yapılan eserlere konulan şiirsel ifadeler, dili olmayan bu yapıların sözcüsüdür. Bu bakımdan mezar taşlarına yazılan metinler, camilerin tarih içerisindeki yerini ve önemini yansıtan ifadeler, yapılaşları itibarıyla her dönemde insanlığa bereketi ve saflığı hatırlatan çeşmelerle ilgili söylenenler, şiir ve mimari bağlantısını açıklayan güzide örneklerdir. Modern mimariden çok tarihi mimariye yönelen İkinci Yeni şairleri için önemli mimari eserlerin başında Galata Kulesi, Ayasofya Camii, Kız Kulesi gelir. Cemal Süreya, İlhan Berk ve Ece Ayhan'ın şiirlerinde mimari eserler genellikle kişileştirilmiş olarak karşımıza çıkar. İstanbul âşığı olan İlhan Berk, bu muhteşem şehrin güzelliklerini mimari yapılar üzerinden ekfrastik bir şekilde şiirsel söylemle ifade eder. Halkın içinde olması ve daima saflığı çağrıştırmasıyla önemli mimari eserlerden olan çeşmeler de şairlerimizin ilgilendikleri yapılar olmuştur. Bilhassa Sezai Karakoç, yazmış olduğu şiirlerinde çeşmelerin bereketi ve bolluğu üzerinden hareket ederek daima akan ve canlı kalan bir yapı kurar. İstanbul'u dirilişin başkenti olarak niteleyen Karakoç'a göre Kız Kulesi, sadece güzelliği, efsaneleriyle değil içerdiği zengin anlamıyla da geleceğe yönelik iyi niyetlerin merkezidir. Bu yapı, İslam medeniyetinin yeniden dirilişinin ve zaferinin bir belgesidir. Karakoç'un önemle üzerinde durduğu ve ekfrastik şekilde anlattığı bir başka yapı da Ayasofya'dır. Şair, İstanbul fethinin şahidi olarak nitelediği Ayasofya'nın zamanla müzeye dönüştürülmesinde duyduğu sıkıntıyı/sancıyı/kederi şiirlerin dile getirir.

Taşa şekil vermek, estetik zevkleri yontma işlemiyle harekete geçirmek ve bunları edebiyat/şiiir vasıtasıyla ifade etmek heykelin bu vasıtalarla kurduğu bağı gösterir. İnsanların evlerini, caddelerini ve buldukları çeşitli mekânları estetize etmek adına heykel sanatına başvurdukları görülür. Bir anı ölümsüzleştirmek, bir durumu görsel biçimde estetize etmek ve hayatta olsun olmasın bir varlığı hatıralarda yaşatmak adına yapılan çalışmalar heykel sanatının temelini teşkil eder. Buna göre heykeli hem taş olarak hem de anlamsal olarak idrak etmemize yarayan ve bu estetik yapının değerini ortaya koyan şiiirdir. Genellikle ortak dilden, konuşulan dilden kaçmaya çalışan bu şairlerin kullandıkları ortak sözcüklerden bir tanesi de “heykel”dir. Bu bakımdan onların şiiirlerinde heykel sanatı ve heykeltıraşlıkla ilgili göndermeler bulunur. Diğer sanat dallarıyla alakalı göndermeler kadar açık olmasa da Cemal Süreya’nın Fikri Sönmez için yazdığı “Bir Büst İçin Elli Yıl Sonra Söylenmiştir” başlıklı şiiiriyle birlikte birkaç şiiirinde heykel sanatına göndermelerin olması, Sezai Karakoç’un şiiirlerinde heykelleri sembolik bir amaçla fikir ve ideallerini somutlaştırdığı malzeme olarak kullanması ve Edip Cansever’in “Bakır Heykel” adlı şiiirinde heykele ekfrastik açıdan yaklaşarak onu canlı bir insanmış gibi konuşturması İkinci Yenicilerin şiiir ve heykel arasında kurdukları bağı gösterir.

Bu hareketin içinde yer alan şairlerin şiiir üstüne yazdıkları denemelerinde şiiir-müzik, şiiir-resim, şiiir-tiyatro, şiiir-sinema, şiiir-mimari ve şiiir-heykel ilişkisi üzerine çeşitli görüşler ortaya koyduklarını ve doyurucu bilgiler verdiklerini söyleyebiliriz. Bu bakımdan İkinci Yeni şiiiri, güzel sanatlar açısından zengin, çeşitli örnekler ortaya koyan bir şiiir topluluğudur. Türk şiiir tarihinde, güzel sanatlara böyle farklı bir ilgiyle ciddiyetle eğilen ve bu sanatların hepsiyle ilgilenen bir şiiir hareketi mevcut değildir. Bu şairler şiiirlerinde ekfrastik tavırlar vasıtasıyla da çok nitelikli bir şiiir yapısı kurmuşlardır. Şairlerin kaleme aldıkları bu şiiirler, güzel sanatlar-şiiir bağlantısı açısından zirvedir. İkinci Yeni şairlerinin

yaşamlarının merkezine sanatı, sanatsal faaliyetleri ve sanatın sorunlarını almaları, onların yeni ve farklı bir şiir yolunda ilerlediklerini göstermiştir. Bu denli yoğun ve farklı ilgiler bu sanatçıların şiirlerinde güzel sanatların varlığını gösteren güçlü bir delil konumundadır. Hiç şüphesiz böylesi bir tavır Türk şiirine bir zenginlik/farklılık/ kazandırmıştır.

KAYNAKÇA

- Ahmet Hâşim (2015). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Akın, Gülten (1996). *Şiiri Düzde Kuşatmak*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Akın, Gülten (2016). *Ağıtlar ve Türküler (1972-1983 Toplu Şiirler-2)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aktaş, Şerif (2011). *Şiir Tahlili (Teori-Uygulama)*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Albayrak, Erdoğan (2017). Edip Cansever'le Söyleşi. *Şiiri Şiirle Ölçmek* içinde (ss. 255-258). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Genişletilmiş 3. baskı.
- Alkan, Erdoğan (2000). Şiir ve Sinema. *Papirüs*, 37, 38-39.
- Altan, Erhan (2005). *Ben Koşarım Aşağılara Koşarım- Tomris Uyar'la Turgut Uyar Üzerine Söyleşi*. İstanbul: Dünya Kitapları.
- Anar, Turgay (2015). *Sonsuzluğun Yüzleri (İkinci Yeni Şiirinde Görsel Sanatlar)*. İstanbul: Akıl Fikir Yayınları.
- Asiltürk, Bâki (2009). Edebiyatın Kaynağı Olarak Seyahatnameler. *Turkish Studies*, 4 /1-I Kış, 911-995.
- Asiltürk, Bâki (2014). *Hilesiz Terazi (Şiir Yazıları)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aydoğan, Hüseyin (2016). Lessing'in Sanat Felsefesinde Laokoon Bahsi. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 16, 219-242.
- Ayhan, Ece (1984). *Yalnız Kardeşçe*. İstanbul: Evrim Sanat Galerisi Yayınları.
- Ayhan, Ece (1993). *Şiirin Bir Altın Çağı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ayhan, Ece (1996). *Dipyazılar*. İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- Ayhan, Ece (2002). *Hay Hak! Söyleşiler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ayhan, Ece (2014). *Adım Ece Ayhan Çağlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ayhan, Ece (2015). *Aynalı Denemeler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ayhan, Ece (2017). *Bütün Yort Savullar*. İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- Ayhan, Ece (2018). *Sivil Denemeler Kara*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bek, Kemal (1999). Cumhuriyet Dönemi Öncesi Türk Şiirinde Ses ve Müzik. *Ludingirra*, 10-11, 46-55

- Belge, Murat (2018). *Şairaneden Şiirsele* (Türkiye’de Modern Şiir). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berk, İlhan (1997a). *Uzun Bir Adam* (Kendim Üstüne Bir Kalem Denemesi). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berk, İlhan (1997b). *El Yazılarına Vuruyor Güneş*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berk, İlhan (2005). *Poetika/Logos* (Şiirin Doğası Üzerine). İstanbul: Dünya Yayınları.
- Berk, İlhan (2009). *Kült Kitap* (Yazarken/Okurken/Çizerken). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berk, İlhan (2016). *Eşik* (1947-1975 Toplu Şiirler-1). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bezirci, Asım (2005). *İkinci Yeni Olayı*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Bingöl, Ulaş (2014). Estetik Süreç Çözümlemesi Yahut Tevfik Fikret’in Heykel-i Giryân Şiiri. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 3, 146-162.
- Canberk, Eray (2003). *A’dan Z’ye Edip Cansever*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cansever, Edip (2015). *Sonrası Kalır* (Bütün Şiirler-1). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cansever, Edip (2017). *Şiiri Şiirle Ölçmek* (Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar). (Hazırlayan: Devrim Dirlikyapan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Celâl, Metin (2008). Cemal Süreya: Kişilikli Bir Şair. İkinci Yeni Şiir (antoloji-dosya) içinde (ss. 269-277). İstanbul: İkaros Yayınları. 2. baskı.
- Cöntürk, Hüseyin (2006). *Çağının Eleştirisi* (Birinci Kitap). (Hazırlayan: Ege Berensel). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Doğan, Mehmet Can (1999). Bakışlımlı Bir ilişki. *Ludingirra*, 10-11, 30-45.
- Doğan, Mehmet H. (2008). *İkinci Yeni Şiir* (antoloji- dosya). İstanbul: İkaros Yayınları.
- Eliot, T.S. (2007). *Edebiyat Üzerine Düşünceler*. (Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Eliot, T.S (1988). *Denemeler*. (Çeviren: Halit Çakır). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Eloğlu, Metin (2017). Cansever’in İşi Gücü. *Şiiri Şiirle Ölçmek* içinde (ss. 216-226). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 3. baskı.
- Ergin, Yıldızoğlu (1999). Emir, Pablo ve Turgut. *Şiirde Dün Yok Mu* içinde (ss. 80-94). İstanbul: Can Yayınları. 1. baskı.

- Ergülen, Haydar (2008). Çok Kapalı Oda ya da Şiiri Düzde Kuşatmak: İkinci Yeni Şiiri Üzerine Bir Tekrar. *İkinci Yeni Şiir* (antoloji-dosya) içinde (ss. 233- 239). İstanbul: İkaros Yayınları. 2. baskı.
- Geçgel, Hulusi (2002). *İkinci Yeni Şiirinin Çevresinde Ece Ayhan*. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı. Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Gökalp Alpaslan, Gonca (2009). Metinlerarası İlişkiler Işığında Cemal Süreya Şiirinin Bileşenleri. *Turkish Studies*, 4/1-I Kış, 435-463.
- Hızlan, Doğan (1997). *Söyleşiler*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Hızlan, Doğan (2008a). Mısrâymden Biri İçin Notlar. *İkinci Yeni Şiir* (antoloji-dosya) içinde (ss. 239-243). İstanbul: İkaros Yayınları. 2. baskı.
- Hızlan, Doğan (2008b). Kara Şiir. *İkinci Yeni Şiir* (antoloji-dosya) içinde (ss. 243-247). İstanbul: İkaros Yayınları. 2. baskı.
- Horozcu, Oktay Rifat (2009). *Şiir Konuşması*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Horozcu, Oktay Rifat (2018). *Bütün Şiirleri 1*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İlhan, Attilâ (1996). *İkinci Yeni Savaşı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- İlhan, Nilüfer (2010). *Cemal Süreya* (Hayatı, Edebî Fikirleri ve Şiirleri). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı. Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- İlhan, Nilüfer (2012). Gülten Akın Şiirindeki Kent, Göç ve Gecekondu Algısı. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 1/4, 85-106.
- Kale, Özlem (2010). Edebiyat ve Sinema İlişkisi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3, 266-275.
- Kanık, Orhan Veli (1997). *Orhan Veli Seçme Şiirler*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Karaca, Alâattin (2010). *İkinci Yeni Poetikası*. Ankara: Hece Yayınları.
- Karakoç, Sezai (2007a). *Edebiyat Yazıları-1* (Medeniyetin Rüyası-Rüyanın Medeniyeti). İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, Sezai (2007b). *Edebiyat Yazıları-2* (Dişimizin Zarı). İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, Sezai (2012). *Gün Doğmadan* (Şiirler). İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karataş, Turan (2000). *Doğu'nun Yedinci Oğlu*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.

- Karataş, Turan (2007). Şiir ve Güzel Sanatlar. *Türk Edebiyatı Tarihi* içinde (Cilt 4, ss. 168-183). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 2. baskı.
- Karataş, Turan (2008). İkinci Yeni. *İkinci Yeni Şiir* (antoloji-dosya) içinde (ss. 224-233). İstanbul: İkaros Yayınları. 2. baskı.
- Karataş, Turan (2011). *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Sütun Yayınları.
- Kaya, Ahmet İhsan (2016). *İkinci Yeni'nin Son Yolcusu Ülkü Tamer* (Hayatı, Sanatı, Eserleri). İstanbul: Fenomen Yayıncılık.
- Kul, Erdoğan (2007). *Ece Ayhan'ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı. Yayımlanmamış Doktora Tezi.
- Maden, Sedat (2008). Türk Edebiyatında Seyahatnameler ve Gezi Yazıları. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 37, 147-158.
- Moramarco, Fred (1987). Speculation: Contemporary Poetry and Painting. *Mosaic*, 20, 23-36.
- Nutku, Özdemir (1997). *Meddahlık ve Meddahlık Hikâyeleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- O'Donoghue, Shannon (2005). Ut Pictura Poesis and the Relationship between Poetry and Painting during the Renaissance. *The University of Central Florida Undergraduate Research Journal*, 1, 72-80.
- Okay, Orhan (2011). *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Oktay, Ahmet (2009). Oktay Rifat'la Konuşma. *Şiir Konuşması* içinde (ss. 352-361). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 1. baskı.
- Öneş, Mustafa (2017). Şair, Yaşadığı Zaman Diliminin Dışına Çıkabilir. *Şiiri Şiirle Ölçmek* içinde (ss. 252-255). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 3. baskı.
- Özcan, Tarık (1999). *Oktay Rifat'ın Romanlarının ve Şiirlerinin İncelenmesi*. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı. Yayımlanmamış Doktora Tezi.
- Özdemir, Fatih (2016). Cam Önlerinin Şairi Edip Cansever. *Varlık*, 1310, 60-64.
- Özgül, Metin Kayahan (1997). *Resmin Gölgesi Şiire Düştü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sevengil, Refik Ahmet (19549). *Tiyatro Edebiyatımızda İlk Manzum Piyesler*. Devlet Tiyatrosu, Nu.15.

- Süreya, Cemal (1992). *Uzat Saçlarını Frigya*. İstanbul: Yön Yayıncılık.
- Süreya, Cemal (1996). *Günler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Süreya, Cemal (1997). *Güvercin Curnatası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Süreya, Cemal (2005). *Günübirlikler* (Toplu Yazılar-2). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Süreya, Cemal (2015a). *Sevda Sözleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Süreya, Cemal (2015b). *Şapkam Dolu Çiçekle* (Toplu Yazılar-1). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Şener, Sevdâ (1982). Şiirli Tiyatro. *Türk Dili*, C. 4, Nu. 366.
- Şengül, Şebnem (2012). *Metinlerarası Anlam Aktarımında Bir Yöntem Olarak Ekfrasis: Şiir-Roman ve Sinemada Kullanımı*. İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Sanatları Anabilim Dalı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Tamer, Ülkü (1989). *Sinema Dedi Ki....* İstanbul: Afa Yayınları.
- Tamer, Ülkü (2008). https://www.sabah.com/yazarlar/tamer/2008/03/31/siir_ustune_daginik_dusunceler. Erişim tarihi: 26.11.2018.
- Tamer, Ülkü (2010). *Yaşamak Hatırlamaktır* (Anılar Kitabı). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Tamer, Ülkü (2011). https://www.cumhuriyet.com.tr/koseyazisi/280932/Siir_Ustune_Daginik_Dusunceler_.html. Erişim tarihi: 26.11.2018
- Tamer, Ülkü (2014). *Güneş Tola Benim İçin* (Toplu Şiirler). İstanbul: Işık Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1999). *Şiirler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tarkovski, Andrey (2018). *Mühürlenmiş Zaman*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Tevfik Fikret (2010). *Rübâb-ı Şikeste*. İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Tosun, Necip (2003). Diriliş Tiyatrosu. *Hece*, 73, 310-311.
- Tunç, Gökhan (2015). Çağdaş Türk Edebiyatında Görsel Şiir. *Bilig*, 73, 249-270.
- Uğurlu, Faruk (1992). Edebiyat ve Sinema. *Kurgu Dergisi*, 11, 135-151.
- Ulusoy Tunçel, Ayşe (2007). Türk Edebiyatında Manzum Tiyatro Formunun Doğuşu. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 24, 43-66.
- Uyar, Tomris (1999). *Şiirde Dün Yok Mu* (Turgut Uyar Üzerine Yazılar). İstanbul: Can Yayınları.

- Uyar, Turgut (1999). *Arz-ı Hal ve Sonrası* (Şiir/Yazılar). İstanbul: Can Yayınları.
- Uyar, Turgut (2009). *Korkulu Uсталık* (Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uyar, Turgut (2011). *Büyük Saat* (Toplu Şiirler). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uz, Nurbiye (2017). Sanat Dallarını Arası Etkileşim Örneği Olarak Cehennem Kapısı. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 55, 29-43.
- Wallace, Stevens (1993). Şiir ve Resim Arasındaki Bağıntılar. (Çeviren: Yasemin Kahyaoğlu). *Sombahar*, 20, 25-33.
- Yavuz, Hilmi (2008). *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

