

ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM-İŞ EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

BİR ALGILAMA ORTAMI OLARAK HAYDAR ERGÜLEN ŞİİRLERİNİN GÖRSEL
KURGULAMAYA DÖNÜK ETKİLERİNİN UYGULAMA ÇALIŞMALARI İÇİNDE
İZLENMESİ

Meltem GÜL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA – 2007

**ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM-İŞ EĞİTİMİ ANABİLİM DALI**

**BİR ALGILAMA ORTAMI OLARAK HAYDAR ERGÜLEN ŞİİRLERİNİN GÖRSEL
KURGULAMAYA DÖNÜK ETKİLERİNİN UYGULAMA ÇALIŞMALARI İÇİNDE
İZLENMESİ**

Meltem GÜL

Danışman: Yrd. Doç. Mustafa OKAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA – 2007

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Yrd. Doç. Mustafa OKAN
(Danışman)

Üye: Doç. Birnur ERALDEMİR

Üye: Yrd. Doç. Mustafa GÜNAY

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

...../...../2007

Prof. Dr. Nihat KÜÇÜKSAVAŞ

Enstitü Müdürü

Not: Bu tezde kullanılan özgün ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

ÖZET

BİR ALGILAMA ORTAMI OLARAK HAYDAR ERGÜLEN ŞİİRLERİNİN GÖRSEL KURGULAMAYA DÖNÜK ETKİLERİNİN UYGULAMA ÇALIŞMALARI İÇİNDE İZLENMESİ

Meltem GÜL

Yüksek Lisans Tezi, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı

Danışman: Yrd. Doç. Mustafa OKAN

Eylül 2007, 116 sayfa

Bu araştırma, bir algılama ortamı yaratmak ya da bir başka düşünüş biçimi geliştirmek amacıyla, şiirdeki imgenin görselleşebilme olanakları saptanmaya çalışılmış, oluşturulan çalışma bu yaklaşımlar ekseninde toplanmıştır. İmgeyle ilgili yapılan düşünsel araştırmalar ulaşıldığı kadarıyla taranmış, nar imgesi özelinde uygulama alanları saptanmış ve yapılan uygulamalar değerlendirilmeye sunulmuştur.

Haydar Ergülen şiirleri bu kapsamda bir düşünce alanı olarak ele alınmış ve yazınsal imgenin görselleşebilme olanaklarıyla denemelere tabii tutulmuştur. Sanatsal alanda vazgeçilmez olarak görülen imge, olanaklar dahilinde araştırılarak, şiir ve resim sanatı arasındaki ilişkiler, tarihsel süreç içerisindeki yeriyle birlikte değerlendirilmiştir.

İmgenin farklı iki alan tarafından nasıl algılandığı araştırılmış, incelenmiş, ortaya konan farklı görüşlere ayrıntılı olarak yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yazınsal imge, görsel imge, şiir, resim, başkalaşım, algı, yaratım, alımlayıcı, Haydar Ergülen

ABSTRACT**ANALYSING THE VISUAL CONSTRUCTION INFLUENCES OF HAYDAR
ERGÜLEN POEMS IN APPLICATION STUDIES AS A PERCEPTION
ENVIRONMENT****Meltem GÜL****Master Thesis, Department of Education of Art****Supervisor: Asistant Prof. Dr. Mustafa OKAN****September 2007, 113 pages**

In this research, it was tried to confirm the possible extends of visualizing the imagery in poetry for the purpose of create a perception atmosphere or build up a different way of thinking and the final study was collected in the frame of these approaches. The mental researches on imagery was searched throughly as it was reached and the application fields were determined on the private image of “pomegrenate”,and these applications were presented to assessment.

The poetry of Haydar Ergülen was held as a conception field in this frame and subjected to trials with the possibilities of visualizing the literary imagery. As an essential element of art, image was analysed and the relationships between poetry and painting were evaluated with its place in the historical process.

It was searced and analysed how the imagery is perceived by these two different fields of art and different interpretations were held with their details.

Key words: Literary imagery, visual imagery, poetry, painting, metamorphosis, perception, creation, observer, Haydar Ergülen.

ÖNSÖZ

annem, can, ve nar'a

Yaşamımın her anında desteklerini esirgemeyen, varlığımın nedeni olan aileme, tezin hazırlanma aşamasında yapmış olduğu değerlendirmeler nedeniyle hocam Yrd. Doç. Mustafa Okan'a, yazınsal ve manevi desteğiyle hep yanımda olan Haydar Ergülen'e, şiir analizlerini yapan Baki Asiltürk ve Adnan Gül'e, lisans ve yüksek lisans eğitimim süresince özgün analizleriyle gelişmemi sağlayan hocam Cem Demir'e, gerekli kaynaklara ulaşmamı kolaylaştıran Günay Güner ve Olcay Özmen'e, yapmış oldukları çevirilerden ötürü Canan Gül ve Burcu Töge'ye, araştırma sürecinde yanımda olan arkadaşlarım Makbule Akdeniz, Bahar Memiş, Sebiha Işıkber ve Selda Gümüştay'a, sonsuz teşekkürler.

Meltem GÜL

Not: Bu araştırma Ç.Ü. Araştırma Fonu Saymanlığınca EF2006YL24 nolu proje ile desteklenmiştir.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
RESİMLER DİZİNİ.....	vii

BİRİNCİ BÖLÜM

YAZINSAL BİR METİN OLARAK ŞİİRİN GÖRSEL ALGILANIŞI

GİRİŞ.....	1
1.1. İmge, Başkalaşım ve Yapı Değişimi Bağlamında Şiir.....	2
1.2. Sözün Görselleşmesi ve İmge.....	18

İKİNCİ BÖLÜM

ŞİİRİN GÖRSELLEŞME OLANAKLARI VE RESİM

2.1.Görsellik ve İmge Bağlamında Resim.....	26
2.2. Görsellik ve Gerçekliğin İmgesel Kavranışı Bağlamında Şiir – Resim İlişkisi.....	34

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HAYDAR ERGÜLEN VE ŞİİRİ ÜZERİNE

3.1. Haydar Ergülen’in Özgeçmişi.....	55
3.2. Türk Edebiyatındaki Yeri ve Katkısı.....	56
3.3. Şiirinin İmge Yapısı ve Şiirinde Sıklıkla Kullanılan İmgeler.....	61
3.4. Haydar Ergülen İle Söyleşi.....	65

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ŞİİR ANALİZLERİ

4.1. Nar Şiiri.....	72
4.2. Başkasının Odası Şiiri.....	75

BEŞİNCİ BÖLÜM

UYGULAMA ÖRNEKLERİ VE ÜRÜN ANALİZLERİ

5.1. Uygulama Analizleri.....	77
5.2. Nar-Ada Yakınlığı.....	85

5.3. Nar-Kafes Yakınlığı.....	93
5.4. Nar-Kitap Yakınlığı.....	97
5.5. Oda.....	101

ALTINCI BÖLÜM

UYGULAMA ÖRNEKLERİNİN ŞAİR TARAFINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

6.1. Meltem Gül'ün Resimleri Üstüne 'İçiçe' Notlar.....	108
---	-----

YEDİNCİ BÖLÜM

SONUÇ	110
KAYNAKÇA	111
ÖZGEÇMİŞ	113

RESİMLER DİZİNİ

	Sayfa No
Resim 1 Kağıt Üzerine Füzen 12x17.....	81
Resim 2 Kağıt Üzerine Füzen 12x17.....	82
Resim 3 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 17x24.....	82
Resim 4 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 25x35.....	83
Resim 5 Kağıt Üzerine Füzen 25x35.....	83
Resim 6 Kağıt Üzerine Füzen 25x35.....	84
Resim 7 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 19x27.....	84
Resim 8 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 19x27.....	85
Resim 9 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 18x20.....	86
Resim 10 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 25x25.....	87
Resim 11 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 23x31.....	87
Resim 12 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 33x33.....	88
Resim 13 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 25x25.....	88
Resim 14 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 25x30.....	89
Resim 15 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 34x37.....	89
Resim 16 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 25x34.....	90
Resim 17 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 33x33.....	90
Resim 18 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 33x33.....	91
Resim 19 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 25x30.....	91
Resim 20 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 20x25.....	92
Resim 21 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 12x17.....	92
Resim 22 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 22x25.....	93
Resim 23 Kağıt Üzerine Füzen 17x25.....	94
Resim 24 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 19x27.....	95
Resim 25 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 32x34.....	95
Resim 26 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 25x35.....	96
Resim 27 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 33x34.....	96
Resim 28 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 19x27.....	97
Resim 29 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 33x37.....	98
Resim 30 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 28x34.....	98
Resim 31 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 33x33.....	99
Resim 32 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 34x45.....	99

Resim 33 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 36x37.....	100
Resim 34 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 17x25.....	100
Resim 35 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 18x20.....	101
Resim 36 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 20x20.....	102
Resim 37 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 20x20.....	103
Resim 38 Tuval Üzerine Karışık Teknik 38x40.....	103
Resim 39 Tuval Üzerine Karışık Teknik 38x40.....	104
Resim 40 Tuval Üzerine Karışık Teknik 38x40.....	104
Resim 41 Tuval Üzerine Karışık Teknik 38x40.....	105
Resim 42 Tuval Üzerine Karışık Teknik 38x40.....	105
Resim 43 Tuval Üzerine Karışık Teknik 38x45.....	106
Resim 44 Tuval Üzerine Karışık Teknik 38x45.....	106
Resim 45 Tuval Üzerine Karışık Teknik 38x45.....	107
Resim 46 Tuval Üzerine Karışık Teknik 38x45.....	107

GİRİŞ

“İnsan benzerlikler kuran bir varlıktır ve her nesneyi ilişkileri açısından inceler. Varlıkların merkezinde yer alır ve her varlıktan kendisine bir ilişki ışını geçer. Ne insan bu nesnelerden ayrı anlaşılabilir, ne de nesneler insandan ayrı. Doğa bilimdeki bütün olgular tek başına ele alındığında değersizdir; tek bir cinsiyet gibi kısırdır. Ama insanlık tarihiyle birleştirdiğinizde hayat kazanır. Görünür şeylerle insan düşüncesi arasındaki bu köklü çakışmadan ötürü, şiirde bütün manevi olgular doğal simgelerle gösterilir” (Emerson).

Sanatın tarihte kat ettiği sürece bakıldığında, bütün sanat alanlarının, birbirleri ile etkileşim ve dönüşüm içerisinde oldukları görülür. Sanat alanlarının birbirini dışlama, ya da üstün görme gibi bir amacı taşımadığı, aksine birbirlerini tamamlama özelliklerini içlerinde barındırdıkları gözlenir.

Konu imge olunca, başı sonu belli bir metin oluşturmak, araştırmacı için oldukça güçtür. Çünkü zihnin sürekli değişim aracı olarak kabul ettiği nesneyi sınırlarla belirleyebilmek her zaman mümkün gözükmemektedir. İmge varoluşu da varlığı da sorgular ve varolanı yeniden kuran bir yapıya sahiptir. Görsel imgeler de bu süreç içerisinde izleyicide anlam uyandırmak için çabalayan ipuçları olarak değerlendirilebilir.

Geçmişten günümüze dek sanatın bütün dalları ve bu dalların her birinde ürün veren sanatçılar, kimi zaman bir başka sanat ürününün-sanatçının nesneleri ya da olguları, kısaca hayatı kavrayışından ve bu kavrayışı sanatsal ifadeye dönüştürme becerisinden, kimi zaman da yarattığı güçlü duygulanımlardan etkilenmişlerdir. Bu etkileşim; edebiyattan resme, müzikten resme, resimden resme, edebiyattan sinemaya (bu örnekler genişletilebilir) uyarlamalara ya da yeni yorumlamalara örnek oluşturacak dönüşümlere yol açar. Sanatın herhangi bir alanındaki üreticinin, alanı dışında varolan diğer bir sanat alanından etkilenmesi ve bu etkilenmeyle oluşan düşünce ve duygulanımları sonucunda, kendine özgü yeni anlatım olanakları oluşturma çabası, aynı zamanda sanat ürününün varoluşsal gerçekliğine işaret eden ‘nesnenin dönüştürülmesi’ çabasını da içinde barındırır. Bu çalışma, şiir ve resim arasındaki ontolojik ilişkinin sınırları içinde kalarak, yeni bir örnek oluşturma öngörüsünü taşımaktadır.

1. BÖLÜM

YAZINSAL BİR METİN OLARAK ŞİİRİN GÖRSEL ALGILANIŞI

1. 1. İmge, Başkalaşım Ve Yapı Değişimi Bağlamında Şiir

İmgeyi, Türk Dil Kurumu ve Felsefe sözlüklerindeki anlamlarına başvurarak başlangıçta tanımaya çalışmak, yapılacak olan çalışmaya destek sağlayacaktır.

İmge: Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal, hülya. Psiko-duyu organlarının dıştan algılandığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj. Duyularla algılanan bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj.

İmgelem: Geçmiş yaşantılara özgü öğelerle şimdiki yaşantı arasında bağ kurma gücü. Bir nesneyi, o nesne (karşımızda) olmaksızın tasarlama yetisi. (Türkçe Sözlük,1998, 1076)

İmge: Duyulur bir kaynaktan gelen tasarım... Alman düşünürü Friedrich Engels *imge* terimi üstünde önemle durmuştur. Çünkü düşünceler ve Alman düşünürü Eugen Dühring gibi sözde özdekçiler araştırmalarına çıkış noktası olarak *düşünce*'yi alıyorlardı. Engels, *düşünce*'nin dış dünyadan duyularla alınan *imge*'lerden başka bir şey olmadıklarını açık seçik göstermiştir. İnsan zihni, dış dünyanın varlık biçimlerini kendi kendinden çıkarmamış, dış dünyadan imgelemiştir. Pek açıktır ki bu imgeler, araştırmanın çıkış noktası değil, sonucudurlar. Öyleyse doğanın ve insanlığın bunlara uyması ileri sürülemez, tersine, bu imgeler doğaya ve tarihe uydukları oranda doğru olabilirler. Bu pek yalın, ama çok önemli, açıklama; birisi yüzyıllardan beri insanlığa egemen olmuş bulunan ve serpintileri hala sürüp giden iki dünya görüşünü kesinlikle birbirinden ayırmaktadır.

İmgelem: İmgelerle düşünme yetisi...(Hançerlioğlu, 1996, 150)

Baudelaire'e göre:

“İmgelemek, birbiriyle tutarsız öğeleri belirli bir düzlem kuralına göre düzenlemek değil, doğanın bize sunmadığı bir gerekliliği keşfetmek ve bunu, gerçekleştirilen yapıtta ortaya çıkarmaktır; imgelemek yaratmaktır. İnsanlara rengin, konturun, sesin ve kokunun ahlaksal anlamını öğretmiş olan imgelemdir. Dünyanın başlangıcında örneksemeyi ve eğretilemeyi yaratmış olan, imgelemdir. Yaratılan şeylerin hepsini ayrıştırır ve bir araya getirdiği ve kökenini ruhumuzun ancak en derin yerinde bulabileceğimiz belirli bir kurala uygun olarak düzenlediği malzemelerle yeni bir dünya yaratır, yenilik duyulanımını üretir. İmgelem gerçek olanın kraliçesidir, olasılık da gerçek olanın eyaletlerinden biridir. Sonsuzlukla olumlu bir akrabalık ilişkisi içindedir”(Baudelaire, 2004, 77-78-79).

Metin Cengiz’e göre:

“En genel kullanımıyla imge bir nesne, bir varlık hakkındaki zihinsel tasarımıdır. Duyu yoluyla elde edilmiş varlık hakkındaki bu ilk resim, kopya ya da tasarım maddenin büyüğü bir türevi olan ve gizli labirentlere sahip olan bilinçte belirginleşir. Kısaca dış dünyanın, varlığın, gerçek ya da gerçekdışı bir şeyin ya da olgunun zihindeki tasarımına imge denir. Nesne hakkındaki bilgimiz böylece oluşur. İmge hakkındaki en genel tanım varlık hakkında bilgi edinmenin ilksel biçimi olması yönündedir. Yani varlık hakkındaki bilincimiz onun imgesi, öznel tasarımıdır. İmge zihinde ya algı yoluyla ya da algının düşünülmesi, çağrıştırılması, imgelemede kurgulanması yoluyla elde edilir. Bizi ilgilendiren de imgenin düşünsel, çağrışımsal biçimi, imgelemede -hayalgücü, muhayyile- kurgulanmasıdır. İmgenin bu biçimi şiirsel olana daha yakındır”(Cengiz, 2006,36).

Yukarıda belirtilen alıntılarda da yer aldığı gibi imge, konusu veya ifade edilişi ne olursa olsun, vazgeçilmez sanatsal öğeler arasında yer alır. Alegori ve metafor, imgenin diğer öğeleridir ve bunlara başvurularak farklı imgeler yaratılabilir. İmgelerle yoğrulmuş bu yaratma süreci, aynı zamanda, yapıyla, yaratıcısı arasındaki sürekli bir oluş süreci ve dönüşümün de anahtarıdır. Nesne-insan alışverişi doğrudan doğruya görsel ya da işitsel bir algılamadan farklı olarak, duyumların insan bilincine işlediği bir süreci başlatır ki bu imgesel bir süreçtir. İmgenin var oluşu sanatsaldır. Yaratılan imgeler bu

yaratılışı desteklemektedir. Sanat alanında bir şeyler üreten birinin diğer insanlardan farklı olarak, imgeleminde oluşanları biçime dönüştürme yeteneği olduğu bilinir. Sanat ürününün, bu yeteneğin etkinliğiyle oluşumunu tamamladığı söylenebilir. Böylelikle çizgisel anlamı düzyazı, dolaylı anlamı ise, imge aracılığıyla şiir besler. İmgelerin gerekliliğinin nedenleri üzerine R. P. Peillaube şunları dile getirir:

“Kavramların oluşumu açısından imgeler gereklidir, insanda doğuştan gelen tek bir kavram bile yoktur. Kökensel ve kavranılabilir üretici işlevi açısından soyutlamanın amacı, bizim imgeden daha yukarılara yükselmemizi ve imgenin nesnesini gerekli ve evrensel bir biçimde düşünmemizi sağlamaktır. Zihnimiz soyut kavranılabilir olandan daha başka kavranılabilir tasarlayamaz doğrudan doğruya; soyut kavranılabilir de, imge tarafından ve de imgeyle birlikte anlıksal etkinlik yoluyla üretilebilir bir tek. Zeka tarafından işlenmeye yatkın tüm malzeme duyuşsal ve imgesel kökenlidir...” (Peillaube, 2006, 39).

İmgeler, yazılışta sanatçının duyularıyla, algılanma sürecinde ise alımlayanın duyularıyla etkileşime girerler. İmgeyle ilgili olan esas gerçek, anlamaya ve anlatmaya yarayan serüveni kapsar. İmgenin her dönüşümü, başka bir kavrama ya da yapıya kapı açar. İmge aracılığıyla zihnin yüklendiği yük hafifler. Alımlayıcı zamanla algılama süreci içerisinde gereksiz ağırlıklardan kurtulur. Bunun sonucunda imge anlama ve açıklanma biçimlerine daha özgün bakan kavramlara dönüşebilme özelliklerine kavuşur. İmge ve özellikleri, özel bir bilme biçimiyle açıklanabilir.

Kısaca imge, bilme biçimi olarak değerlendirilebilir. Ancak bu bilme biçimi sınırlıdır. İmgenin katmanları metne içsel sınırlar koyar. Her katman anlamı, bilme yetisini ele geçirmiştir. Ezra Pound imge için: “ânın içinde bir kompleks ortaya koyan (Pound, 1952)” demektedir.

Bu yaklaşım nesnenin bir başka anlamını ve karakter biçimini ortaya koymaktadır. İmge, nesnelere anlam da yitirtebilir. Özellikle şiirde imge, yüceltilen bir kavram olduğu kadar, gerçeğe uzak durma özelliğine de sahiptir. İmgenin, bir şiirin kimliğiyle ilgili önemli başkalaşımalar ortaya koymaya yaradığını, Aristo da farklı biçimle ortaya koymaktadır.

Aristo'ya göre: “tarihle felsefe arasında yer alan şiirin dayanağı olan biricik ‘şey’dir imge. Şairin yaratı sürecinde yalnızlığın ve yaşamın giriftliğinin etkisiyle hayal gücünü de zorlayıp ortaya çıkarttığı ‘öz’dür, şiirsel uyumun gerekliliğidir. Şair ‘arzular insanı’dır. Şiir gerçekten de arzudur. Ancak bu arzu, mümkün olanın veya olabilerin sınırları içinde söylenmez”(Aristoteles, 1999).

Arzu ile başlayan bu serüven, dış etkileşimlerin iç dünyaya yansıyan resmiyle, zihinsel süreç içerisinde hem değişim hem dönüşüm işlemini gerçekleştirir. Taslak olan bu resim, oluşum sürecini imge kanalıyla tamamlama yolunu seçtiği an, dönüşüm eylemi başlamıştır. Eskinin yerini alan imge ise başardığı alanda var olmayı sürdürecektir. Bu nedenle imge, metni başkalaştırdığı gibi, alımlayanı da bir başka işleme tabi tutacak araçları kullanıma hazır hale getirmekle görevlidir.

Bu nedenle oluşturulan bir varlık olarak ürünün, aynı zamanda üretenini de dönüştürdüğünü söylemek yanlış olmaz. Alımlayan için de, aynı şey söz konusudur. Alımlayanla yapıt arasındaki ilişkide de, karşıtlıklardan doğan ve gerilimle yaşanan sürekli bir varoluş çabası vardır. Bu oluş hali içinde, sanatçı ürünü, ürün sanatçıyı bir halden başka bir hale, bir durumdan başka bir duruma taşır. İmge, zaman ve mekana belleğindeki değişimin gücünü taşıyarak ilerler. Eş zamanlı ve eş anlamlı süreçler, imgenin uzağıyla ve başkalaşımıyla ilgilidir

Şiirde derin ve farklı anlatım imge yoluyla yapılmaktayken; imgeleri tamamlayan yardımcı öğeler, şiirdeki ara imgenin oluşmasına ve doğru okunmasına yararlar. Ulaşılabilecek hedef hiçbir zaman simgesellik oluşturmaz. Tam tersi belirlenen hedef, daha da dolaylı gözlemlere yakınlaşır. İmge bu nokta da varlığını kanıtlar. Çünkü o yaratmanın esas araçlarından biridir. İmge, bu tavrıyla dahi yaşamda karşıtlıklar oluşturabilir. Çünkü yaratmanın en yaygın olarak benimsenen yolu eğretilmeyi kullanmaktır; başka bir deyişle, o âna dek yalnızca belli şeylerle ilgili sayılan özellikleri, başka sözcüklere, nesnelere, olgulara ve kavramlara aktarmaktır. Yaratım çabası söz ve görüntü dahilinde olabilir. Her alımlayıcı için algılanış, bu yönüyle farklılık içerisinde. Okurun, şu ya da bu imge biçimiyle, ne derecede içli dışlı ya da yüz göz olduğuna göre değişir. Bunun karşıtı olan ilkeye göre de, imge

yaratılabilir. Bu kez imge, imgelem yoluyla söylenenlerin anlamını genişletmez; tersine sözcüklerin yarattığı izlenimi, bile bile daraltılmış bir çerçeveye sıkıştırmaya neden olur. Çünkü imge, kendini bir başka biçimiyle var etmek için, bir sonraki anlamı düzlem olarak kabul eder. Avner Ziss aşağıdaki cümlede üretilenin yeniden yansıtılma biçimini ifade etmektedir:

“Sanat, imgeler aracılığıyla gerçekliğin yeniden üretilmesi, yansıtılmasıdır”(Ziss, 1984, 71).

Çoğunlukla dışsal olanla ya da fiziki bir objeyle uyuşmaya çalışan imge, henüz tasarı aşamasındadır. Gerçek olmayan bir görüntü ya da belirsizliği tartışılan leke görünümündedir. Bu süreci, zihinde gelişen olaylarla ve duyuşsal algılarla açıklamak mümkün gibi gözükse de açıklanması kolay bir durum değildir. Aşağıdaki alıntıda Norman Friedman’ın imge için yaptığı açıklama Avner Ziss’in sanat için söyledikleriyle birbirini tamamlar niteliktedir.

“İmge, fiziksel bir algılamamanın ürettiği bir duyumanın zihinde yeniden üretilmesidir”(Friedman, 2004, 80).

İmge üzerine yapılan bütün açıklamalar ve zihnin bu süreciyle ilgili söylenenler henüz imgenin ne olduğu konusunu netleştirememiştir. Çünkü imge yapı ve oluşum bakımından tek bir tanımı içerisinde barındırmayan yapılara sahiptir.

Bir metnin yeniden üretilmesi metnin sınırlarını aşamıyorsa, imgenin güçsüzlüğünden söz edilebilir. Ancak imgenin bu hali bile, hayatı anlamada, yorumlamada, yaşamsal derinlikler oluşturmada, eski olandan yeni yaşamlar oluşturma isteğini canlı tutmada, etkin rol oynar. Avner Ziss bu konuya değinirken şunları söylemektedir:

“Yaşamdan kaynaklanan imgeler yine yaşama dönerler; orada insanlara örnek olurlar; ereklarının ve ideallerinin bilincine varmakta insanlara yardım ederler; kısacası şu ya da bu yolla insanların yaşamlarını etkilerler. Gerçekçi sanatın büyük imgeleri, sadece yaşamın bir tasarımı değildir, yaşamın kendisini yaratmaya da katkıda bulunurlar; gerçek

yaşam üzerinde güçlü etkisi olan bir araç olarak, yaşamın dönüştürülmesine ve böylece yeni bir yaşamın yaratılmasına yardımcı olurlar”(Ziss, 1984, 71).

İmgenin dışındaki yaşam tümüyle imgeyi oluşturmakla ilgilidir. Bir noktadan sonra, esas kalabalıklar imgeyi fark ettirmeye dönük işlev içinde olurlar. Ahmet Ada, Ezra Pound’un imge üzerine yaptığı iddialı söylemi şu şekilde değerlendirmektedir:

“ ‘Yaşam boyunca tek bir imge sunabilmek ciltlerce kitap üretmekten daha iyidir. (...) O ani özgürleşme duygusunu, zamanın ve uzamın sınırlarından kurtulma duygusunu, en büyük yapıtların yanında yaşadığımız o birdenbire olgunlaşma duygusunu yaratan, böyle bir ‘bileşim’in anlık olarak temsil edilmesidir (Ezra Pound).’ İmge, demek ki, insana, dünyaya ilişkin çok yoğun ve derin anlamlandırma olanağını –o büyük yapıtlar okunduğunda- anlık olarak verebiliyor. İmgenin anlık olarak temsil ettiği şey, bize zamanın ve uzamın sınırlarından kurtulma olanağı da sağlayabiliyor”(Ada, 2004, 129).

İmgenin anlamı ve zihinde durağan olanı değiştirme özelliği ilk denemede, algı sistemini rahatsız edebilir. Çünkü alışılmışın resmi bozulmuştur. Yollar, sıralı anlamlar, öz ve biçem benzerlikleri, alımlayanın alıştığı yolda ilerlememektedir. Yaratılan imge, zihinde yer edininceye kadar anlaşılır olma süreciyle cebelleşecektir. Alımlayıcının zihnini sardığı sürece hareketlilik artacak, yaşamda yer edinecektir. İmgenin hareketi doğrusal olmaktan çok dolaylı hareketleri içerir. Dolayısıyla sorulmamış sorulara öncelik vermeyi düşünür; çünkü imge, düşünme biçimine yönelik hareketler içerisindedir. Gaston Bachelard imgenin hareketleriyle ilgili şunları söylemektedir:

“Ne var ki, dizeler hep hareket halindedir, imge dizenin içinde oradan oraya kayıp durur, imgelemi, imgelem bir sinirsel doku yaratıyormuşçasına sürükler” (Bachelard, 1996).

İmgenin hareketli bir yapıya sahip olması ve yerinin tam olarak saptanmasının güç olması, okuyucunun güçlü bir çaba içerisine girmesine neden olmakta. Bu süreç sıkıntıları da içerisinde barındırmaktadır. Bu durumda okuyucuya ağır görevler

düşmektedir. Kuşkusuz ki, okuyucunun şiir ülkesini aralayabilmesi, ondaki şiirsel aklın başarısına bağlıdır. Yaşantıyı bütünleyen, toparlayan, ona biçim ve destek veren aklımızla, şiirselliği tartan aklımız aynı şey değildir. Şiiri yeniden üretmeyi ve kavrayabilmeyi olanaklı kılacak olan şey, şiirsel aklın gelişimiyle ilgilidir.

Bir düşün adamı olan Anday şöyle der:

“Bence şiir ne yeredir, ne göktedir, biz onu bulmayız, her sefer yeniden yaratırız”(Anday, 1999, 87).

Okunulan her dize alımlayanı anlatabilir, yansıtabilir, hatta aydınlatabilir. Bu süreç içerisinde şiir, hem nesnel gerçeği kendi mantığına dönüştürmeyi, hem de okuru değiştirme amacı taşımaktadır. Şiire bakmak sezgi gücünü gerektirdiği kadar, bilgi, yorum oluşturma, onu besleme ve yayma gerekliliğini de içinde barındırır. Okumak, kafa yormak, bağlama yerleştirmek, yorum gücünü geliştirmek, kuşkusuz başka bir ürün oluştururken de, okura farklı yollar aralayabilecektir. Ayrıca şiir, sözsel imgeler aracılığıyla da, her okuyucuya kendi görseelliğini yaratma imkanını sunabilecek yapıya sahiptir. Kuşkusuz şiirin görsel olanaklarını araştırırken Anday’ın şu görüşü bu çabanın güçlüklerini işaret eden bir uyarı gibi algılanmalıdır.

“Ruhlara cennetin yolunu gösteren melek gibi bir şey olmalı şiirin ‘idee’si onun sadece kanat seslerini duymalıyız biz”(Anday, 1994, 12).

Ahmet Oktay şair, şiir ve okur arasındaki süreci şöyle açıklamaktadır:

“Hiç kuşkusuz, şairin *ön-tasarladığı* şiir ile okura sunduğu şiir arasında kimi zaman rastlantılardan, kimi zaman yapısal sorunlardan doğan önemli bir *fark* bulunur. *Yazma süreci* kimi yerde ön-tasarımla imgelemin ve sözcüklerin arasında bir boşluk yaratabilir. Şiir, biraz da bu boşluk ya da ön-tasarımdan *kopma* ediminden doğar. Dolayısıyla; şair, şiirinin *önceden* denenmemiş, düşünülmemiş ve hesaplanmamış varlığını gerçekleştirirken onu hem bir *yorum* haline getirir hem de başka yorumları kışkırtır. Kesin olan şudur: Şair, üretim süreci sırasında yorumu *öngörmez*. *Esin*’in varlığını kabul etsek bile, şiirin teknolojiye indirgenemeyecek bir *tekhne*’si bulunduğunu kabul etmek gerekir ki, bu,

Üretim sözcüğünü kullanmamıza izin verir. Şair, tam da bu üretim sırasında bazı olguları açıklarken bazı olguları gizleme durumunda kalır. Heidegger, Herakleitos’un bir sözünü anıyor: ‘Kendinden aılana özgüdür gizlenmek’”(Oktay, 2004, 23-24).

iir, imge aracılığıyla kendine açılan sessizliğı benimseyen bir yapıya sahip olma özelliğı gösterir. İmgenin dili ve diğerk duygusal çağrılarını kısmen coşkuyu yenmiştir. İmge iirin sesini kısıtıkça, coşku şiirin sesini yükselterek kendini var etmeye çalışır. Yorum imgeye yaklaşıkça, şiirin alımlayıcı üzerindeki dş gücü yenilenerek güçlenir. Ya da alımlayıcının kanalları kapalıysa reddedilir. Aşağıdaki alıntıda olduğı gibi Ahmet Oktay, yorumu yeni metin olarak değerlendirir:

“Yorum, *kaynak metnin* ğelerinin *farklı* eklemlendirilmesi ve kurgulanması ile elde edilmiş bir üst-metin, kendisi de kabul edilebilir ya da reddedilebilir yorumlara açık bir *yeni-metin*’dir”(Oktay, 2004, 24).

İmge sözün arka bahçesi biçimiyle de açıklanabilir. Çünkü o ele avuca gelmeyen aklı zorlayandır. Söz o noktada yoğunluk bulur, dünya da o noktada renk ve işlev değiştirir. Ahmet Bozkurt imgenin varlık kazanma sürecinde sözün ayrıcalıklı bir öneme sahip olduğunu şu şekilde dile getirir:

“Nesnelerin yokluğuyula varlık kazanan imge için varlığın gerekliğıne ulaşmada söz ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Zira, söz aracılığıyla, bu dünyaya öykünerek ve onu betimleyebileceğı özel bir dil’e sahip olacaktır”(Bozkurt, 2003, 19).

Ahmet Bozkurt’un belirttiğı gibi imgenin özel gerçeklikler oluşturduğı düşüncesi kısmen doğru olarak kabul edilebilir. Genelde ‘zel dil’ olarak düşünülen imge zihinsel görüntünün karşılığı olarak açıklanabilir. Dilin yanında özel sayılabilecek görüntüden de söz etmek, imgenin farklılığını sözel anlam düzeyinden kurtaracaktır.

İmgenin zihnin katıksız yaratıcısı olduğunu belirten Pierre Reverdy’nin yaklaşımı oldukça önem taşır. Pierre Reverdy, imge esas oluş sürecini kıyaslamadan

değil, az çok birbirine benzer uzak gerçekliklerin birbirini tamamlamasından oluştuğunu ileri sürmektedir.

Pierre Reverdy 1918’de şöyle tanımlar imgeyi:

“İmge, zihnin katıksız bir yaratısıdır. Bir kıyaslamadan değil, az çok birbirine uzak iki gerçekliğin üst üste bindirilmesinden doğar. Üst üste bindirilen iki gerçeklik arasındaki ilişki ne kadar uzak ve doğruysa, imge o kadar güçlü olacak, duygusal şiddeti ve şiirsel gerçekliği de o kadar artacaktır. Böylece kışkırtılan duygu şiirsel olarak katıksızdır, çünkü her türlü taklitten, anıştırmadan ve kıyaslamadan bağımsız olarak doğmuştur”(Reverdy, 1918, 62).

İmgeyi güçlü kılan esas özne imgesel bilinçtir denebilir. Çünkü zihnin imgeye sıcak bakması imgenin oluşumunu kışkırtır. En etkili imge zaman ve mekandan koparak güç kazanmaya çalışandır. Ezra Pound’a göre imge:

“Bir zihinsel ve duygusal karmaşayı bir anda sunan şeydir imge; o apansız serbest kalma duygusunu veren de karmaşanın bir anda sunulmasıdır”(Pound, 1960, 43).

İmgenin renkli bilinç olduğunu söylemek yanlış olmaz. Her olay başlangıçta siyah beyazdır. Aradaki boşluk diğer renklere değil, siyah ve beyaza aittir. İmge bu boşlukta var olarak kendini renklendirir. Görsel bilinç imgeyle bir başka hayata dönüşür. Yani kurgusu yapılabilecek yeni bir hayata. İmgenin oluşumunda bilinç ve nesne arasındaki süreci Serdar Rifat Kırkoğlu Sartre’ın imge ve bilinç ilişkisi için yaptığı önermelere değinerek, şöyle açıklamakta:

“Sartre’a göre imge bir durum, katı ve donuk bir kalıntı değil, bir bilinçtir; daha doğrusu, bilincin nesnesiyle kurduğu bir ilişki biçimidir. İmgenin bilincin ‘içinde’ ve imgenin nesnesinin de imgenin ‘içinde’ olduğunu düşünmek bir yanılgıdır. Sartre bu yanılsamanın kökeninin uzam içinde ve uzam terimleriyle düşünme alışkanlığında aranması gerektiğini vurgular. Ayrıca şu önemli ayrımı da yapar: Algısal bilinç bir edilgenlik olarak ortaya çıkarken, ‘imgeleştirici’ bilinç üreten ve

nesnesini imge olarak koruyan bir kendiliğindenlik olarak belirir. Ona göre geçmişin ruh bilimcileri imgeyi daha az canlı, daha az açık bir algı türü olarak vermişlerdir ki bu doğru değildir. Sartre, kitabının 285'inci sayfasında imgenin bu doğrultuda fenomenolojik bir betimini yapıyor: 'Özet olarak diyebiliriz ki, imgeleştirici tutum psişik yaşamın özel bir işlevini temsil eder. Basit sözcükler, sözsel düşünceler ya da saf düşünceler yerine şöyle ya da böyle bir imge ortaya çıkıyorsa, bu hiçbir zaman nedensiz bir çağrışımın sonucu değildir: her zaman için bir anlamı ve bir yararlılığı olan bütünsel ve sui generis bir tutum söz konusudur. Bir imgenin düşünceye zarar verebileceğini ya da onu frenleyebileceğini söylemek saçma olur, ya da bundan düşüncenin kendi kendine zarar verdiğini, kendini dolambaçlı, kıvrımlı yollarda kaybettiğini anlamak gerekir; aslında imgeyle düşünce arasında karşıtlık değil sadece soyla cins arasındaki ilişki türünden bir içirme ilişkisi vardır.'... 'İmge, sanat yapıtının kanıdır; eksikliği anemiye, fazlalığı ya da tutarlı olmayanı ise eleştirel hacamatlarla sonuçlanabilecek kanamalara yol açar'(Kırkoğlu, 2004, 76-77).

İmgenin sadece şiirle olan ilişkisi kabullenilir ise; diğer sanatlarla olan ilişkisi doğal olarak engellenmiş olur. Çünkü imge yer ve zaman öğelerini kullanarak, her alanda gücünü denemeyi göze alacak kadar cesur yapılar içerir. İmgenin ısrarla şiir özelinde tutulması, imgenin olma serüveninden çok, onu var etme telaşına düşenlerin çabalarıyla açıklanabilir. İmgeyi bütün sanatlarla iç içe görmeyi isteyenler bile, farklı görüşler ileri sürmüşlerdir. Ahmet Soysal bu konuyla ilgili şunları belirtmiştir:

"Edebiyat alanına bakacak olursak, 'imge' daha çok şiir ile ilgili kullanılıyor. Burada, çoğunlukla 'metafor' sözcüğü ile eşanlamlılık söz konusu. Ama elbette 'imge'nin şiirdeki kapsamı, metafor'a indirgenemez. Şiirde imge: bir söyleyiş kipinin (şiir), özel bir görsellik kipi yaratması; bu yolla, duyumsamanın ve algının fenomenolojik alanına göndermesi. Böylece, dil yoluyla dilin dışına taşınmış olunuyor; dil, kendinden taşmanın dolayımı oluyor; dil ile, sanki dil 'hiç olmamışmış' gibi yapılıyor: bir dolaysızlığa açılıyor. Bu durum, edebiyatta, yalnızca 'şiir' türü için de geçerli değil. Anlatı düzyazısında

da imge olanaklı: ama imgenin ‘yeri’ şiir; imge, her yazıyı şiire yaklaştırıyor, şiire götürüyor. Buna göre, ‘şiirsel imge’, bir sözcükte yoğunlaştığı, bir sözcükle sınırlandığı anlamda, bir odak-sözcük olduğu anlamda (örneğin Yves Bonnefoy’da ‘taş’), ‘sembol’ ile, ‘simge’ ile eşanlamlı olabiliyor. Oysa, yine de imge’de dil kalıntısı olgusu çok önemli: dilde kurulan imge ile dil aşıyor, dil dışı fenomenolojik alana açılıyor, ama karşıt bir devinimle de yine dile dönülüyor, daha doğrusu dil zeminine – dile özgü duyumsal bir birlik olarak ritim, vurgu, ses birliğine, onun hazzına (gramer bozulduğunda, ‘dissonance’ olduğunda bile bir haz söz konusudur: bkz. Ece Ayhan)”(Soysal, 2004, 78).

Şiirde doruk gibi duran imge, hayatın her alanında etkisini sürdüren yapılar içerir. Şiir sözün kıvamıysa; aynı şey, hayatın diğer alanları için de geçerlidir. Bütün yazılı çizili eserlerde imgeyi bulmak mümkün denebilir. Çünkü imge verili olanı tahrip ederek, yeni bir yapı içerisinde tekrar varoluşun serüvenidir. Zihinde yeniden üretilen algılama biçimleri, imge oluşturmakta daha gerçekçi bir yol seçer. Bu yol asla öğrenilemeyecek bir söylemi ve o söyleme dayalı varlığı ifade etmeye çalışan bir yol izleyerek kalıcı olmaya ve dikkat çekmeye devam edecektir.

İmgenin sadece sözel olana yakın durduğu, dolayısıyla en üst anlamı bu noktada yakaladığını söylemek alışılmışı tekrarlamakla açıklanabilir. Bu yaklaşım zihni tek tip düşünceye yönlendirerek, hayatı tekleştiren, sıradanlığı benimseyen ve heyecandan uzaklaştıran tembellikler içerir. Oysa anlayış gösterildiğinde, hayat tümüyle imgenin çalışma alanı içerisinde. Bu konuyla ilgili Aristoteles benzerlikler kurmaktadır.

Aristoteles: “Bu, başkalarından öğrenilemeyecek bir şeydir; aynı zamanda bir deha göstergesidir, çünkü iyi bir eğretilme, benzemez olanlarda benzerliğin sezgisel algılanışını imler”(Aristoteles, 1459, 5-7).

İmge bir başına oluşmadığından, etki alanı, kesin sınırlarla belirlenemez. Anlamı tam vermese de, ‘toplu anlam’, ‘toplu bir etki alanı’ oluşturduğu söylenebilir. Bu durum önemi açısından, imgenin doğrusu olarak kabul edilir. İmge ve zihinsel süreç ilişkisi, bütün algıları faaliyete geçirerek ilerlerken, donanmış bir alana doğabilme yeteneğine dönüşür. Bu yeteneğin yansımaları özellikle büyük eserlerde gözükür.

Sınırsızlık duygusunu geliştirdikçe de, düşüncenin özgürleşmesine önemli katkılar sağlar. Ezra Pound konuya ilişkin şunları söylemektedir:

“ ‘İmge’, bir anda zihinsel ve duygusal bir kompleks ortaya koyandır. ‘Kompleks’ terimini daha çok Hart gibi yeni psikologların kullandığı teknik anlamda kullanıyorum(...) Bütün büyük sanat eserlerinde yaşadığımız, bize ani bir kurtuluş duygusu, zaman sınırlarından ve mekan sınırlarından özgürleşme duygusu, ani artma-çoğalma duygusu veren şey işte bu ‘kompleks’in ani sunumudur”(Pound, 1968).

“İmge bir fikir değildir. Işık yayan bir düğüm ya da kümedir, fikirlerin durmadan hızla meydana geldiği, içinde dolandığı, içine girdiği bir girdap diye adlandırabilirim”(Pound, 1970).

İmge duyu organlarına yönelik özel yaklaşımlar içerir. İmge, daha önce duyulanan, tadılanın, koklananın, dokunulananın dışında kalandır. Onun aracılığıyla ayrı bir tat beklemektedir duyuları. Her seferinde bu farklı bekleyiş duygu dünyasını bir başka yaratıcı özelliğiyle buluşturur. Bu buluşma farklı çağrışımlar farklı renkler içerir. Zihin ve duyular ortak çalışmalar yapmaya yönelir. Olmayan bir şey ya da yeni bir nesne gibi değerlendirilir ve anlaşılır olan imgeyle buluşur; böylelikle anılarak yaratılan yeni imgelere varılır.

Alımlayana sunduğuyla tatmin olmayan imge, içine doğduğu verili tatların dışında anlamlar arar. İmgenin bu gücü farkına varıldığında ancak, yaşamı yeni ufuklara uğurlar. Çünkü imge değişimle ilgili olan yerededir ve orada değişimi sürekli hale getirmek için vardır. Hüseyin Contürk imgenin bu gücünü beş duyuya hitap eden özel yaklaşımlar olarak belirlemektedir. Cöntürk imgeyi tasartı olarak ifade eder ve konuyu şöyle inceler:

“Kısacası, beş duyu organımıza (melekemize) karşılık görünsel, kokusal, işitsel, tadımsal ve değimsel tasartılar vardır. Bütün bu tasartılar, göz, burun, kulak, dil ve cilt duyu organlarımızın bundan önce duyduğu, aldığı duyumların (sensations) yeniden yaratılmış ve onlara az çok benzeyen bir kopyasından yahut onları temsil eden bir yapıntıdan başka

bir şey değildir. Anılarak yaratılan tasartılar, duyumsal yaşantılarımızın tazelenmesi olup onlara, asıllarına, çok defa oldukça benzerler. Oysa tasarım ve imgelem yolu ile yaratılan tasartılar asıl olan şeye çokluk benzemez, onu sadece temsil eden bir nitelik taşır. Nitekim bir nesne (object) kendisine benzer bir temsilli yapıntıyı, zihnimizde yaratmadan da zihnimizde düşünülebilir”(Cöntürk, 2006).

Gerçek her zaman kendini var eden diğer gerçeklerle vardır. Bir nesnenin açıklanmasının, öteki nesnenin varlığıyla açıklanabilmesi gibi. Birisi bilinene tanık iken; diğeri henüz tanımlanmaya muhtaç olan tasarı halindedir. Tasartı halleriyle ilgili Hüseyin Contürk önemli saptamalarda bulunur:

“Bilinen, idrak edilen şeyle tasartı arasındaki fark birincinin nesnenin (realitenin) kendisi olması, ikincisinin bu nesneyi temsil eden bir şey bir kopya olmasıdır. Realite ile tasartı arasındaki en önemli ilinti realite hakkındaki bilginin reel varlıkların bizdeki tasartılarının karşılaştırılması ile elde edilmekte olmasıdır. Tasartı ile duyum arasındaki fark da birincinin kopya-temsili, öbürünün asıl olması şeklinde açıklanabilirse de bazı istisnalar yok değildir. Şüphesiz ki kulaklarımızın işittiği bir sese, bunun sonradan kulağımızda yaşatılması, canlandırılması, çok sıcak bir havada duyduğumuz rahatsızlık duyumu ile bu duyumun sonradan hatırlanması, canlandırılması arasındaki fark, birincilerin asıl olmalarına karşılık, ötekilerin sönük ve güçsüz olmalarıdır. Bununla beraber, bazı hallerde tasartı ile duyumu ayırmak mümkün olamıyor. Hele kımıldanı (kinesthetic) duyumları ile kımıldanı tasartılarının birbirine karıştırıldığı çok oluyor. Şiiri okurken elimizde olmadan yaptığımız bazı kımıldanmaların duyumunu, eski bir kıpırdanmanın zihnimizde canlandırılmış bir tasartısı sanmak olağan bir şeydir. Tasarım ve imgelem yolu ile tasarlanan tasartılara gelince, bunlar duyu organlarının bize imlettiği çeşitli yaşantı parçalarından kurulmuş, devşirilmiş olup buradaki asıllar daha belirsiz ve tasartılar da benzer nitelikte olmaktan çok temsil edici niteliktedirler. En aşırı hal reel olmayan şeylerin tasarlanmasıdır ki, bu halde tasartı ile onu kuran yaşantılar arasında bir benzerlik sözü edilemez”(Cöntürk, 2006).

İmge özel bir anlatım biçimi olduğu kabul edilir. Anlatım sonsuzluğa, en yetkin biçimde imge üzerinden ulaşabilir. Çünkü dil bu noktada kendini daha hızlı yenileme ve açıklama gücüne erişir. Her imge, kendi kurgusunu var olduğu noktadan ayrılarak oluşturmaya başlar. Nesneler imgeyi, imge nesneyi bu anlatımcılık özelliğiyle tanımayı sürdürür. Düşüncede oluşabilecek her evrim, her bakış, her belleksel çağrışım imgeyi onarmaya, düzenlemeye, kurgulamaya yardımcı olur. Söz bu noktadan sonra söz olmaktan sıyrılıp görsellik kazanmaya doğru başka bir zihinsel şekle bürünür, bu konuya sözün görselliği demek doğru olur.

İmge dilin ve zihnin sınırlarını zorlayan, daha da öte başkalaştıran, yetkin olduğu kadar acemice davranışlar sergileyen özellikler taşır. En az anlam değişimi kadar, dil üzerinden de kendi düşüncesini oluşturma gayreti içindedir. İmgenin, kalıplaşmış anlamın yerinde kendini yenileyerek düşündürmesi, imgenin bencilliğiyle açıklanabileceği gibi özel bir gerçeklik taşıdığı biçimiyle de açıklanabilir.

Jean Paul Sartre, Leibniz’e başvurarak nesne değişebileceğine göre imgenin değişmesi, dolayısıyla değişen göstergenin başka anlamlara gebe olması, kaba duyumu aşma süreciyle imge ilişkisi konularıyla ilgili, şunları söylemektedir:

“Leibniz’e göre gösterge bir anlatımdır, yani imgede, imgesi olduğu nesnedeki ilişkiler sisteminin aynısı korunur, yani birinin ötekine dönüşmesi, her bir parça kadar tümellikte de geçerli bir kural ile dile getirilebilir”(Sartre, 2006, 18).

“Tinimizde ‘kaba duyumu’ aşan her şey imgelerden, yani duyumun kendiliğinden yinelenmelerinden kaynaklanır. Böylece, imgenin doğası bile *a priori* çıkarsanmış oluyor”(Sartre, 2006, 33).

İmgenin değişimi, dönüşümü ve başkalaşımı üzerine Brochard şunları dile getirmiştir:

“Nesne değişebildiğine göre, imgenin benim kavramıma eşit olmadığını da bilirim. Kavram, üstelik Hamilton’un deyişiyle söylersek, gücül bir evrensellik kimliği de taşır. Duyumlanabilir bir biçime bürünmek

zorunda olan düşünce, bir an için şu nesneymiş, şu tikel örnekmiş gibi gösterir kendini, bir bakıma dinlenip soluklanır burada, ama ne onun içine hapseder kendini ne de eriyip gider içinde; kendisini dile getiren imgeleri aşar ve daha sonraları az çok farklı başka imgelerde ete kemiğe bürünebilir”(Brochard, 2006, 39).

Düşüncenin, duyular desteğiyle anlama yaklaştığını söyleyebiliriz. Koşullar duyuları, duyular ise düşünceleri sürekli uyarıp, oluşan yeni ortama uygun hareket etmelerini sağlarlar. Düşüncenin evrimi biçimiyle de açıklanabilecek bu durum, insanlığın varlığından beri süregelen etkinliklerdendir. Yaratım da bu sürecin eylemleri içerisinde. Düşünce dünyasında yer bulanlar, gerçek ya da gerçeğe yakın olarak değerlendirilirken; dışında kalanlar gerçekle birlikte anılmayanlardan oluşur. Bu noktada değişimi sağlayan imge ile ilgili algılama biçimlerini Jean Paul Sartre, Brochard görüşlerine dayanarak şöyle açıklamaktadır:

“Düşünce, evrim süresince, birincil ve ikincil bilgi biçimlerine, yani duyum, bellek, çağrışıma eklenmiş olan bir işlevdir. Düşünce hangi koşullar sonunda doğabildi? Bu konuda rasgele varsayımlar ileri sürülemez. Ne olursa olsun, ortaya çıktı, kendine yer edindi, gelişti. Ancak, bir işlev, kendisine uygun uyarıların etkisi olmaksızın etkinleşmeyeceği için, hiçbir uyarı olmaksızın işleyip duran katıksız bir düşüncenin varoluşu *a priori* anlamda gerçeğe uygun değildir. Kendine indirgendiğinde, ilişkiler kuran, ilişkiler çözen, ilişkiler algılayan, ilişkileri düzenleştiren bir etkinliktir. Bu etkinliğin kendi doğası gereği bilinçsiz olduğu ve ancak ele alıp işlediği veriler sayesinde bilinçli biçime bürünebildiği bile sanılabilir... Sonuç olarak, imgelere ve sözcüklere yer vermeyen katıksız bir düşünce varsayımı hiç de olası gözüküyor, en azından tanıtlanmış değil”(Brochard, 2006, 42).

İmge ile ilgili algılama biçimlerini Sartre, Brochard’ın görüşlerine dayanarak açıkladıktan sonra Ribot’un yaratımda birlik ilkesine değinmektedir. Bu süreci şu şekilde açıklamaktadır:

Algılama yöntemleri teklik ya da çokluk biçimiyle açıklanabilir. Görsel ya da yazınsal algılama biçimi de öz üzerinden birlik ve bütünlük oluşturma çabasını taşır. Ribot, L’Imagination créatrice adlı makalesinde bu yaklaşımı şu şekilde dile getirmiştir: “Her imgesel yaratım, bir birlik ilkesi gerektirir”(Ribot, 2006, 44).

Bergson ise imgenin yalnızca bilginin nesnesi olmadığını şu şekilde açıklamaktadır:

Yaratımda bir birlik ilkesi olarak değerlendirilen bu kavram Bergson’a göre:“Bir tek gerçekleşmiş bilginin nesnesi değildir imge, bir tasarımılamaya olanak veren her nesne imgedir”(Bergson, 2006, 48).

İmgelerin hareketli bir yapı içerisinde bulunarak, başkalaştıklarını ve süreç içerisinde geliştiklerini Spaier şu şekilde açıklamaktadır:

“İmgeler doğar ve ölürler, imgelerin de ‘şafakları’, imgelerin de ‘günbatımları’ vardır; büyür ve gelişirler”(Spaier, 2006, 67).

Gerek görsel, gerekse yazınsal imgeler, yapı değiştirerek canlılık kazanırlar. Neyi gösterdiğinden çok, nasıl gösterdiğini, nasıl anlaşılmasından çok, nasıl düşündürmesiyle ilgili, dolaylı olduğu kadar farklı bakış tarzları oluşturmamızı sağlarlar. Tüm bu yaklaşımlar, nesnellikten çok, öznelliği içinde barındırarak değişime yardımcı olurlar. Jean-Paul Sartre, aşağıdaki cümlede M.Meyerson’un imgeyi nasıl açıkladığına değinmektedir:

“M.Meyerson imgenin neyi gösterdiğine değil, nasıl görüldüğüne dayanarak anlaşılması gerektiğini söylediğinde, imgenin kendine özgü doğası ile düşüncenin imgeyi nasıl kavradığını birbirinden ayırır; dolayısıyla, imgeyi, *kendinde* ele alındığında, bizim görmek istediğimizden hep başka bir şey (ahşap, kumaş, vb.) olan maddi bir simgeyle (örneğin, bayrak) özdeşler. Kaldı ki, genelde, imge anlaşılması gereken bir gösterge haline sokulduğunda, imge de aynı anda düşüncenin dışına yerleştirilmiş olur: gerçekten de, gösterge, anlam

taşıma niyeti açısından dış ve maddi bir yardım olmayı sürdürür gene de”(Sartre, 2006, 91).

Gerçek dünya yoktur, gerçek dünya ancak kurulur düşüncesini benimseyen Jean Paul Sartre, kurulan bu dünyanın imgenin gücüyle var olabileceğini, anamlanabileceğini ve hayata karşılık geleceğini belirtmektedir. Jean Paul Sartre’a göre:

“Hakiki imgenin özellikleri sorununun anlamı da derin biçimde değişikliğe uğruyor. ‘İmge’ veriler ya da ‘nesne’ veriler yok artık. Tarafsız verilerle işe başlayıp, nesnel bir dizge kurmak söz konusu. Gerçek dünya yoktur, gerçek dünya kurulur, ara vermeksizin elden geçirilir, esnekleşir, zenginleşir; uzunca bir süre nesnel sayılan herhangi bir öbek terk edilip gider; buna karşılık, uzun zaman boyunca yalıtık tutulan başka bir öbek birdenbire dizgeye katılır. İmgelerin ayırt edilmesi sorunu, nesnelliğin kuruluşu sorunuyla birdir. Duyumlanabilir veriler arasında, imge, nesnelliğe geçemeyendir. İmge, özneliktir”(Sartre, 2006, 101).

1. 2. Sözün Görselleşmesi Ve İmge

İmge, aslında hayattan ayrı duruyor gibi gözükse de özel bir yapıyla, ruhla, dille, tavırla hayattan izler taşımaktadır. Bu yönüyle imgenin canlılık özelliği taşıdığı söylenebilir. Nerede, ne anlamda bir davranış ve algılayış biçimi sergileyeceği tam olarak bilinemez. Bazen derin bir anlam, bazen de derin görsellikler taşıyabilir. Bu özelliklerin algılanması, tarihsel süreç içerisinde farklı yorumlara denk düşebilir. Görülen ve okunan her sanat ürünü, alımlayıcıyı kendine yaklaştırdığı kadar, farklı bir boyuta taşıyarak uzaklaştırabilir de. Anlam bu noktada, imgeden çok, zamanın ona yüklediğiyle ilgilidir. Şiire imge zemini ne kadar uyarsa, görsel olana da bir o kadar zemin oluşturduğu söylenebilir. Sözün imge gücü, alımlayan tarafından, söz bilinciyle test edilerek yorumlanırken, resmin imge gücü görsel bilincin algı düzeyiyle belli bir noktaya ulaşır. Çünkü sanat ürünü alımlayıcısıyla arasında zorunlu bir iletişim, zorunlu bir bağ kurar, kurulan bu bağ da, ürünün imgesinin bir başka bilinçte kök saldığı anlamına gelmektedir. Dolayısıyla alımlayıcı, ürünün özümsemişinde farklılıkları

algıladığı an imgesel bir yaklaşım içerisine girer. Bu süreç içerisinde, okurun kendi bilincinde adlandırmakta güçlük çektiği, kesinleştiremediği ama duyuları aracılığıyla edindiği imgelerle donatılmış olanı, algılayabildiği söylenebilir. Bu aşamada harekete geçen imgelemdir; imgeyi var olduğu alandan alıp, bir diğer alanda varolmayı sağlamak da, yine imgelem gücüyle ilişkilidir. Alımlayıcı imgeleminde dönüştürdüğü imgeleri de, daha sonra bir başka biçime dönüştürebilme olanaklarını arayacaktır. Bu arada uyaran nesne olarak söz (şiir) görsellikte birlikte, farklı içeriklerle, üretenin öznel dünyasında yeni bir bilinç oluşturarak var olmaya başlayacaktır.

Sanatsal imge, gerçek bir nesnenin kopyası değil, bir nesnenin ya da somut bir olayın, olgunun sanatçının imgeleminde bir araya gelerek dönüşüme uğramasıdır. Sanatçı kendi çevresine, kendi yaşamıyla, kendi birikimleriyle, kendi yaklaşımıyla eğilerek, kendine yakın olanları seçip yansıtır. Aynı kişinin portresinin iki sanatçı tarafından ele alınışının farklı sonuçlar doğurması, her iki sanatçının o kişi üzerinde gördüklerinin, etkilenimlerinin kendi birikimlerine, yaklaşımlarına ve daha özel olarak imgelemlerine bağlı olmasından kaynaklanır.

Varlığını kanıtlamış şiir, duyuları harekete geçirerek içsel, hacmi belirsiz duygulara dönüşür. Bu noktada sezgisel güç, şiiri ya da onu tamamlayan imgeyi aramakla meşguldür denebilir. Çünkü şiir imgesini bulmuş, alımlayıcı ise şaşkınlığının esas sebebini aramaktadır. Somut olan, düşünce değirmenine girmiş nitelik değiştirmiş, şiiri çoktan terk etmiştir. Somut üzerinden, sezilene doğru bağlar oluşmaya başlamıştır. Belki de hiçbir zaman tanımlanamayacak olan bu değişim duygusal hallerin yansımalarıdır, bu nedenle imgeler güçleriyle birlikte anılmayı sonsuza dek sürdüreceklerdir. İmgeler, peşinden koşturulan, hissedilen ama bir türlü dokunulamayan garip şeyler değil mi? Melih Cevdet Anday bu konuda başka kılıkta ortaya çıkacak olan imgeyi şiirde duyup, şiirde görebilmekteyim demektedir:

“Şiiri duyuyorum, hatta görüyorum, dokunuyorum sanki ona, yıllardır yapıyorum da, ama onunla her karşılaşmamda bir şaşkınlığa düşüyorum. Bütün tarihte, bütün dünyada şiir var, ama onun ne olduğunu bilen yok. Uğraşacaksınız, didineceksiniz, sizi sevindirdiğini görüvereceksiniz, tanımış gibi olacaksınız, ama yitiverecek o, başka sefer başka bir kılıkta çıkacak karşınıza...”(Anday, 1995).

Nesneleri yerinden eden imge alımlayıcıyı kendisiyle birlikte sarsar ve alışkanlıklarından uzaklaştırır, alımlayıcıya her şeyi yeni baştan kurması gerektiğini düşündürür. Özdemir İnce, imgeyi genel ve yazınsal anlamda şöyle ifade eder:

“ Genel anlamda imge, nesnelerin insan zihninde yansımaları; nesnelerin insan zihninde canlandırılması. Oysa yazınsal imge, nesnenin dile yansımalarının çağrışımlar yoluyla zihin tarafından, imgelem tarafından algılanmasıdır. Birbirinden az ya da çok uzak iki alana ait iki nesnenin birbirine yaklaşmasından imge doğar”(İnce, 1993).

Şiir dille ilişkisini en uçta sınar; dış gerçekliğin sözcüklere dağılmış anlamını imgelere dönüştürerek, kendi içinde yeniden üretilebilmesini olanaklı kılar. Şiirde eğretileninin gücünü sağlayan, tek bir an içinde birbirinin yerini tutabilen, birbirinin alternatifi olan nesne ve imgeler arasında kurulan ilişkidir. Şiir, bu benzetme ya da yerine koymaların yarattığı çağrışımdır. Şiirin bir diğer çekici yanı düşüncenin yarattığı nesneler arasında, düşünceye en yakın olması ve *nesne olma özelliğini* tüm öteki sanat yapıtlarından daha az taşımasıdır.

Şairler, imge oluşturma tarzları açısından birbirlerinden farklıdırlar. Bu süreç okurlar bazında düşünülürse, onların da, imgeleri algılama ve yorumlamaları birbirlerinden kuşkusuz ki farklı olacaktır. İşte bu yüzden, herhangi bir şairin imgeleminin temel özelliklerini belirleme girişimi, o imgelemi çözümleyen kişinin imgelemine sıkı sıkıya bağlıdır. Sözelimi, bir okura dokunsal gibi görünen bir imge, bir başkasına açıkça görsel olarak görünebilir.

İmge zihinde geliştiği ya da biçime dönüştüğü haliyle kalmayabilir. Şiirdeki imge resme dönüştüğünde, aynı imge, görüntünün dışına çıkarak ya da anlamı yeniden kurarak yaşamayı sürdürür. Değişim ya da dönüşüm, her zaman istenen sonucu vermeyebilir. İmgeyse eğer konu, her noktada şaşırmayı göze almak gerekir. Söz, söz olarak bile ayrı bir hacim oluştururken, görsellik kazanması bambaşka bir hacme denk gelecektir ki, imge güç kazanmaya bu noktada daha da yakındır. Çünkü dolaysız tanımlı olmayan, ele gelmeyen, bilinen her hangi bir anlama yakın durmayan şeyle karşılaşmak meselesidir. Bu özelliği resme taşımak imgenin kurallarıyla ya da kuralsızlığıyla

mümkündür. İlhan Berk şiirin tanımlanamayan bir şey olduğunu şu şekilde açıklamakta:

“Geçmişte vezinli kafiyeyle şeye şiir diye bakıyorduk. Buna bir de ‘ahenk’ sözcüğünü ekliyorduk. Öte yandan, tanım dün de bugün de gerçeği, yalnız onu öngörmeyi koşullandırıyor. Gerçekten kurtuluş yok. Gerçek de, elle tutulan, görülen bir şey. Şiirinse böyle bir gerçeği yok: Ne ele geliyor, ne de elle tutuluyor. Tanımı da yok. Her şeyden önce de şiir tanıma gelmez. Ne kadar şair varsa o kadar şiir tanımı var diyebiliriz”(Berk, 2004, 22).

Sözle oluşturulan kompozisyon, şiir diline yakınsa eğer, görsel olan için bir ön basamak oluşturur. Metnin, özellikle şiirsel metnin ‘açıklığı’nın bittiği yerde, onu görsel sanatlarla yorumlamak mümkün olabilir. Çünkü nesneler de her zeminde, kendi dilleri oranında varolacaklardır. İmgenin dilsel bir yapının dışında da olabileceğini savunan Ahmet Bozkurt, şunları söylemektedir:

“Bu dünyayı ve nesneleri adlandıran dil aracılığıyla salt sözden ve sözün özgüllüğüne dayanan anlık yaşamlarımızın resimsel *korpus*’unu oluşturur şiir. Sözün özgüllüğünü eşeleyip, durmamacasına resimsel bir imge yığınağına sözü mahkum eden şiir artık dilsel bir yapı olmaktan çok daha farklı bir şeydir. Bütün başlangıçları resimsel bir izlek eşliğinde paranteze alır: sessizlik ve susku silinmiştir artık. Söze dayanan anlamı artık çok daha dolayımşal bir görme biçimiyle yazımşal olanın sınırlarına dahil etmiştir”(Bozkurt, 2003, 19).

Her ne kadar şiir görüntüden bağımsız bir şeyler söylese bile, zihin kendi algıladığı görüntüyü, konuya uygun verilere dayandırarak onaylatmak ister. Bu algılama sürecinde yazma eylemi de, aslında kendi görselliğini oluşturma çabası içerisinde. Ahmet Bozkurt şiirin görünür olandan yola çıkarak kendi iç yapısını oluşturduğunu dile getirmekte:

“Sözcelem gücü en yüksek olan bir düşsellik olarak şiir her zaman görünür bir imgeden hareketle kurar iç yapısını. Dur durak bilmeyen bir

imgesellik halinden daha ziyade, nesnenin kendi hallerinde sunulduğu betimsel bir yapıda söze düşen şey bu gerçekliği onaylayan bir suskunluktur”(Bozkurt, 2003, 19).

“Zamanlara ve mekanlara göre değişse de aslında değişmeyen, hep aynı kalan şey adlandırdığımız şeylerin kendi kalıcılıklarını onaylattıkları yapıtlardır. Her şey yazı ile başlıyor ve yazı ile resme dökülüyor. Görünür olan simgelerin görselleştirilerek dilselleştirildiği bir alanda ortaya çıkar yazı. O günden bu zamana da fazlaca değişen bir şey yok aslında. Ressam, nasıl, Yunanca’da canlı olan her şeyi yazan kişi (zôgraphos), Latince de bir sanat yapıtını ortaya koyan kişi olarak adlandırılıyorsa bugün de pek farklı bir eylemselliğe sahip değildir”(Bozkurt, 2003, 22).

İmgenin gerçekliği, onun gerçek olduğundan çok, varolanla birliktelik oluşturarak gerçeği var ettiği tezini, Ahmet Oktay şunları ileri sürerek açıklamaktadır:

“Çünkü imge bir kendindenliği, tek başınalığı içerir, karanlıkta bir kıpırtıdır, ansızın gerçeklik kazanır. Bir yansıma vardır görüntüdeyse: Bir gerçeklik var etmez, varolan bir gerçekliği sunar bize”(Oktay, 1995, 45).

Şiiri okumak için kelimeleri görmek ne ise, anlama ya da anlamsızlığa yaklaşmak için de, imgeyi aramak odur. Aynı şey görsel sanatlar için de geçerli sayılır. Fırçanın ilk darbesinin imgeye denk gelmesi, hayatı yeniden yaratabilme cesareti verebilir resmi kurgulayana. Bu konuda Oğuz Demiralp nerdeyse görülen her şeyin imge olduğunu savunarak şunları dile getirir:

“Yalnızca şiirdeki söz sanatları değil, gördüğümüz binlerce resim, fotoğraf, film karesi de imgedir. İster görsel ya da yazınsal, ister yapıntısal olsun imge insanın dünyayı nasıl gördüğüdür. İmge, öznenin nesneyi yakalama, nesneye ulaşma, onunla barışma çabasıdır. Doğadan kopan varlık olarak insanın alın yazısıdır. İmge; dünyayı kurcalama, açınlama, anlama, dile getirme çabasıdır. İnsansal dünyayı kurucu

başlıca etkinliklerden biridir. Dünya ile ilişkiye girmiş imgelemin ürünüdür”(Demiralp, 2004, 75).

İmgenin yazılı ya da görsel zeminde varolduğunu saptamak, görme eylemiyle fazlasıyla ilgilidir. Neyin, nasıl görüldüğü belki çok pratik açıklanamayacak ama zihnin imgeye yüklediği anlam, algılayan için de yönlendirici olacaktır. İmgenin anlamıyla, algılananın oluşturduğu anlam, ters orantı oluşturduğu sürece, anlam genişlemeye devam edecektir. En azından varsayılan nesnenin sınırlarının dışında, başka bir varlık olarak anlam bulmayı sürdürecektir. Konuyla ilgili Langer şunları söylemektedir:

“Aslında bir imge tamamen sanal (virtual) bir “nesne” dir. Onun önemi, onu bize elle tutulabilir ve pratik bir şeye götürmesi için kullanmayıp ona yalnızca görsel nitelikleri ve bağları olan eksiksiz bir kendilik olarak bakmamızdan gelir. Başkaları yoktur onda; onun görünebilen özelliği bütün varlığıdır”(Langer, 2004, 95).

İmgelerle hayatı anlama yaklaşımı, düşünülen hedefi saptayabileceği gibi hedefi saptıran öğeleri de taşımaktadır. Bu nokta da sözel olandan, özellikle dil üzerinden en geniş anlama varabilecek bakış açıları farklı, bir ya da birkaç göz arandığı söylenebilir. Ya da bütün duyular alarına geçip büyük resmi, belki de, tek harfte fark etmek, anlamak, sezmek zorunda kalacaktır. Zaman içerisinde her sesin zihinde farklı bir imge oluşturacağını ileri süren Hüseyin Cöntürk, bu konuya değinmektedir:

“Bağlı ve serbest tasarımlar: Bir şiir okuduğumuz zaman ilk yaptığımız iş kelimeleri görmektir. Okuma, basılmış kelimelerin görüsel duyumu ile başlıyor demektir. Buradaki ana yaşantımız bir tasarı değil de bir duyum olmakla beraber, ayrı iki türlü tasartının bu yaşantımızla, duyumuzla, sıkı sıkıya bağlı olarak ve onunla birlikte oluştuğunu da görürüz. Bir şiiri sessiz okurken kelimelerin sesleri zihninizde yankır, canlanır, içimizde onların sesi yeniden duyulur. Gerçekte ise ağızımızdan hiç bir ses çıkarmış değilizdir, gerçekteki (actual) sesin bir benzerini düşünmekte tasartılmaktayızdır (to image)”(Cöntürk, 2006).

İmge konu olunca anlamlı bir karmaşadan söz edilebilir. Çünkü imgelerin, anlamı, sözcüklerin ise, imgeyi anlattığı ileri sürülmektedir. İmgeler anlamı, sözcükler imgeyi anlattığına göre, anlamı gün yüzüne çıkarmada imgeden, aynı şekilde bir imgeyi gün yüzüne çıkarmak için de, sözcüklerden yararlanılır. Sözcükler, imgelerin yuvasıdır, o zaman imgenin oluşabilmesinde ve sözcüklerin anlam kazanmasında, karşılıklı etkileşim söz konusudur. İmgeler anlama yakın durursa, doğru imgeler meydana gelir. Anlam imgelerle aydınlanır, aynı şekilde imgeler de sözcüklerle. Sonuç olarak: imgeleri açığa çıkarmak için konuşan imgelere uzanırız, bunun sonucu olarak da, sözcükler unutulur. Bu nedenle sözcükler için imgelerin sesli izleri denebilir, imgeler anlatımların gözle de görülebilen kurgularıdır. Böylece anlam ancak imgeler unutulunca yakalanabilir. Anlamın anlaşılması, imgelerin aşılması koşuluna bağlıdır, imgelerin anlaşılması da sözcüklerin aşılması koşuluna bağlıdır. Şiiri gerçekten bir görüntü sanatı olarak düşünmek doğrudur. René Waltz, ozanı “görüntüyle düşünen”(1992) bir yaratıcı olarak tanımlar.

İmgenin görüntü yöntemiyle alımlayanı düşündürdüğünü ileri süren Leibniz, görünen nesnenin kendinden başka bir şey olmadığını ve imgenin belirsizlikler taşıdığını dile getirmektedir. Leibniz’in açıklamalarını Sartre şöyle aktarmaktadır:

“Leibniz’in gözünde imge, başka olgulara benzer bir olgu hâlâ, imge durumundaki iskemle gerçek durumundaki iskemleden başka bir şey değil. Gerçeklik durumundaki iskemlenin, özdeş bir önermeye *hukuken* indirgenebileceği bir hakikate ilişkin belirsiz bir bilgi olması gibi, imge de belirsiz bir düşünceden başkaca değildir”(Sartre, 2006, 25).

Bellek hiçbir şeyin suretini saklamaz. Çünkü aslı vardır. İyi işlendiğinde aslına ulaşma yolunda imge basit ama kullanışlıdır demektir, Jean Paul Sartre:

“Belleğimizde şeylerin birer suretini saklamamız ve de bunları bir bakıma sayfaları karıştırır gibi karıştırılabilmemiz, basit, kullanışlı ama son derece çocukça bir düşüncedir”(Sartre, 2006, 126).

Şiirin, aklın kurallarını aşıp, başka bir akla dönüşmesini sağlayan esas güç, ‘imge’ başlığı altında açıklanabileceklerin toplamından oluşmaktadır. Dünyadaki

gereksiz doluluğun, anlamlı boşluğunu oluşturan imge, tek başına akıl yoluyla açıklanacak kadar kendini ele vermemiştir henüz. Montaigne, büyük şiir muhakemeyi tatmin değil allak bullak eder demektedir:

“Şiirin orta hallisi veya kötüsü için kurallar, ustalıklar bir ölçü olabilir; ama iyisi, yükseği, harikuladesi aklın kurallarını aşar. Onun güzelliğini tam ve sağlam olarak görenler, bir şimşegin ihtişamına benzer bir parıltı görmekle kalırlar. Büyük şiir, muhakememizi tatmin etmez, allak bullak eder”(Montaigne, 1947).

2. BÖLÜM

ŞİİRİN GÖRSELLEŞME OLANAKLARI VE RESİM

2. 1.Görsellik Ve İmge Bağlamında Resim

Şairin harflerle, seslerle gerçekleştirdiği ve oluşturduğu imgeyi, ressam çizgilerle renklerle gerçekleştirir. Aslında her ikisi de gerçeğin yapısını dönüştürmekle uğraşır. Bu süreç içerisinde biri görselliği tam olarak sunarken; bir diğeri görselliği alımlayanın zihnindeki sürece bırakır. Tarih içerisinde dile getirilen bazı ifadelerde görsel olan imgenin üstünlük taşıdığı üzerine durulsa da, görsel ve yazınsal imge birbirinden üstünmüş gibi düşünülmemelidir. Çünkü her iki alan da, birbiriyle ilişki içerisinde. Sözcüklerin yetersiz kaldığı yerde görsel olanın devreye girmesi, kuşkusuz ki imgelerin ifade biçimini ve gücünü artıracaktır. Ama imgenin bu gücünün, diğerine olan üstünlüğü gibi değil de, birbirinin tamamlayıcı gibi algılanması gerekir.

“İmgeler dili içinde, yaşantılarımızı sözcüklerin yetersiz kaldığı yerlere göre daha iyi bütünleyebilecek. (Görme, sözcüklerden önce gelir)”(Berger, 1995, 33).

John Berger bu sözleriyle imgesel açıdan görsel olanı yazınsal olanla kıyaslamış ve birini diğerinden görece üstün tutmuştur. Üstün tutulan, yazınsal olanın yeterli olmadığı durumlarda “yaşantılarımızın bütünleyicisi” olarak düşünülen görsel imgelerdir. Bu savunu büyük ölçüde doğru olarak kabul edilebilir. Ancak aynı zamanda akla şu soruyu da getirebilir: Yazınsal olanın da okurunun zihninde yarattığı görsel bir imge yok mudur?

Sanatçı hem düşünsel aşamada, hem de ürünün maddi biçime dönüştürülmesinde hayattan beslenmiştir. Bu üretme süreci, sanatçının hayata bir müdahalesi olarak değerlendirilebilir. Sanatçının hayata müdahalesi, onu imgesel algılayışında ve öznel olarak yorumlayışında anlam bulmaktadır. İmge yaratma, imgeyi biçime ve yapıya dönüştürme eylemi ve çabası, kendi içinde izlediği yatağı ve kolları olan büyük bir nehir gibidir. Bu akış içinde, yaratan özne; genellikle biçime sarılarak nehrin yatağında ilerler ve yüzeyde kalır. Biçim, nehrin bazı noktalarında yetersiz

kalabilir, yeterli olsa bile, nehir akış yollarını açık tutabildiği sürece, düşünceyi besleme özelliğini sürdürecektir, başka süreçlerin başlamasına önayak olacaktır.

Bu tez çalışması sınırları içinde yapılmak istenilen ise; şiir ile resim, şiir ile fotoğraf sanatının ilişkisinin varlığını ya da yokluğunu tartışmak değil, şiirin kurucu öğelerinden olan imgenin zihinde ortaya çıkardığı resimsel imgeyi irdelemektir. Yazınsal bir ürün olarak şiir, bir düşünce alanı olarak ele alınmış ve değerlendirmeye çalışılmıştır.

Şiirdeki görselliğin yaratıcısı bir ölçüde sözcük sözcük, dize dize bir imgeyi inşa eden şair ise de, bir ölçüde de o şiiri okuyan alımlayıcıdır. Bu görsellik okuyucunun zihninde biçimlenmekle şiiri sinema, fotoğraf ve resmin görselliğinden ayırır. Buradaki resmi okuyucunun zihni çizer. Şairin ürettiği şiirin düşünüş alanı olarak değerlendirilmesi ve şiirin kaynak olarak alınması sürecinin sonunda oluşan resim, şiiri yazan şairi tatmin etmeyebilir. Çünkü oluşan bu resim okuyucunun duyuşsal ve bilişsel sürecinin bir ürünü halini almıştır. Okuyucu, şiiri bildikleri çerçevesinde anlar, yorumlar, analiz eder ve sonunda da, zihninde kendi görsel imgesini oluşturur. Her okurun algılayışı, okurun donanımı ve bilgi sınırları doğrultusunda değişiklik göstereceği için, her bir okur için algılama süreci, yeni ve farklı anlamları doğuracaktır. Bu da şiirdeki bir imgenin yarattığı görsel olanakları çoğaltacaktır. Çağın tanığı olan sanatçı, şair, imgeleri oluştururken bu süreç içerisinde görmenin öneminin farkındadır. Bu görme biçiminin diğer bir alan olan resme ve resmin diline dönüşüm sürecini Ahmet Bozkurt şöyle açıklamaktadır:

“İmgeleri dehşetengiz şekilde çoğaltan bir çağın yangınına kendisini kaptıran bir şair elbette ki sözün özgüllüğüne ve var oluşa kökensel mahiyetini kazandıracak olan bir görme’nin, bakışın açtığı bir gedikten resmetmenin ve resmin diline ulaşacaktır”(Bozkurt, 2003, 25).

Her alımlayıcı, okuduğu metinle ilgili bilgiyi, sınırlar içerisinde de olsa, görsel bir şeylere benzetecektir. Zihin benzetebildiği sürece canlılığını koruyacağı için zihne düşen resimlerle metin arasında ilişki varlığını her noktada kanıtlamaya devam edecektir. Bu yaklaşım diğer metinler için de geçerlidir. Çünkü metni renklendiren, her okuyuşta yeniden boyayan imge, sanatsal ürünler içerisinde, özellikle şiirle mümkün

gözükse de, daha çok görsel olana, ayrıntıları ve derinlikleriyle yakın durmaktadır. Alımlayıcının görsel ve yazınsal imgeleri algılamadaki bilinci arttıkça, bu ilişkinin sonsuzluk oluşturabileceğini söylemek imge çağrışımlarına, oluşumlarına pek de uzak düşmez. Sezai Sarioğlu, Cemal Süreya'nın söylemine dayanarak şunları özetlemektedir:

“Şiiri şiir yapan tüm kurucu öğelerin görsellik ile ilişkisi rastlantısal değildir. Tek başına ya da birlikte şiirin gereksindiği dili, sözcükleri düz anlamlarıyla bile ele alsak, onların imlediği bir resim, fotoğraf beliriverir. Cemal Süreya'nın ‘şiir, dilde yangınlar çıkarma meselesidir’ cümlesinden yola çıkarak söylersek, şiir, dili yangına, imgeye dönüştürdükçe, öznelerin ve nesnelerin ‘düz anlamın’ ötesine geçip yeni anlam katmanları yarattıkça, derin bir görsellik olmazsa olmazlık olarak ortaya çıkar. Şunu söylemek istiyorum, şiirin imge düzeni doğal olarak bir görsellik düzeni de sunar. Aslında dilin ve sözcüklerin düz anlamlarının ötesinde sembollerin, imgelerin, metaforların, mecazların, tasvirlerin ortaya konduğu tüm sanatlar için görsellik bir veridir. Ne ki şiirde içkin olan görsellik, sanatsal bir disiplin olarak sinemanın, fotoğrafın ve resmin görselliğinden farklıdır. ‘Soyut şiir’den, ‘kapalı şiir’den, ‘anlatıcı şiir’den, açık bir hikayeye dayalı ‘açık şiir’e kadar hemen her şiir bir görüntü, görsellik ile ilgilidir. Şairin kastettiğinden bağımsız olarak okur, yeni bir görselliği imgeleminde yeniden canlandırır. Her şiir bir resim çizer, bir fotoğraf ortaya çıkarır hatta kısa-uzun metraj film görüntüleri düşürür insanın zihinsel dünyasına. Böyle bir canlandırma zaten şiirin olmazsa olmaz koşuludur. Dilin, imgenin ve temanın ortaklaşa oluşturduğu bir görsellik ile birlikte o şiir bizde bir karşılık bulur”(Sarioğlu, 2003, 14).

Şiirin zihinsel canlandırma işlevini Can Yücel ‘dili bilmek’ kavramıyla açıklar. Can Yücel’in ifade ettiği ‘dili bilmek’ gerekliliği, imgelere çok anlamlılığı kazandırma yolunda birinci koşul olarak dile getirilmiştir. Peki, dili bilmek okura çoğul anlamlara ulaşma konusunda nasıl bir yardımda bulunur? Bu gereklilik yalnızca yazar/şair için geçerli değil midir? Şu an varolan sanatın ve sanatçının beklentisi dikkate alınırsa ikinci soruya hayır yanıtı vermek pek de zor olmaz. Günümüzde sanat alanlarının tümünde;

sinema, tiyatro, edebiyat, resim, heykel... vb bütün alanlarda üreten sanatçıların ortak yaklaşımı şudur; sanat ürünü, sanatçının yaratma ediminin başladığı anda var oluşu başlayan ve bittiği anda da tamamlanan bir şey değildir. Yani sanat ürünü yaratıcısının elinden çıktığında hala eksiltili bir varlıktır. Sanatçı ürününe bilerek ve isteyerek virgül koyar. Çünkü onun beklentisi, alımlayıcının ürünü tamamlamasıdır. Yani günümüz sanat ürünü son halini alımlayıcısının zihninde (oluşan imgeyle) alır. Bu bir film, bir oyun, bir resim, bir şiir...vs alımlayıcısıyla buluştuğu ve onun zihninde bir imgeye dönüştüğü anda tamamlanır demektir. İşte bu durum da alımlayıcıya bazı sorumluluklar getirir. Alımlayıcının sanat ürünü ile karşı karşıya geldiğinde ürünü doğru alımlayabilmesi için, o sanat ürününün dilini bilmesi gerekir. Bu bilgi düzeyi arttıkça anlamın en derinine ulaşma olanağı da artacaktır. İşte o zaman da Can Yücel'in imgelere çok anlamlılığı kazandırma yolunda ikinci koşul olarak dile getirdiği 'dibi bilmek' daha mümkün olacaktır. Böylesi bir alımlama sürecinin sonunda, sanatçının yarattığı imge alımlayıcının zihninde oluşan imgeyle buluşacak, bütünleşecek; ve sanat ürünü tamamlanmış olacaktır.

Şiirde 'dili bilmek' imgelere nasıl çok anlamlılık kazandıracaktır? Diğer sanat üretme alanlarından farklı olarak şiirde ve diğer edebiyat ürünlerinde soyut dilin yanı sıra somut dil de kullanılır. Ürün, bu dil kullanılarak oluşturulur. Bu dili iyi bilmek okurun yüzeysel anlamların ötesine geçmesine yardımcı olur. Şiiri ya da metni farklı anlam örgüleriyle de düşünme fırsatı verir. Çünkü dilde yer alan her bir sözcük, farklı bağlamlarda farklı anlam olanakları yaratır. Hatta her kültür, her yaşam biçimi dile yeni anlamlar kazandırır. Bu nedenle 'dili iyi bilmek' yanında 'dibi iyi bilmek' gerekir. Dipten kasıt yaşamın kendisidir. Yaşam, çok katmanlı yapısıyla dili doğrudan etkiler. Bu konuda Sezai Sarioğlu, Can Yücel'in bir sözüne dayanarak şunları söylemektedir:

“Can Yücel'in “Dibi bilmek gerek, dili bilmek gerek!”dizelerinden yola çıkarak şiir-resim-görsellik konusunda düşünebiliriz. Dili ve dibi bilmek meselesi, şiirdeki çok anlamlılık ve çoğul görsellik sorunu ile yakından ilgilidir”(Sarioğlu, 2003, 16).

Resim-imge ya da söz-imge birlikteliğinin örneklerine, geçmişte sıkça rastlanmasa da, bu birliktelik zaman zaman gündeme gelmiştir. Sanat tarihinin, bazı disiplinler arası ilişkilerden oluşuyor olması, sözel ve görsel imgenin birlikteliğini

olanaklı kılmaktadır. Görülen ve anlatılan iki ayrı alan ve algılama biçimi vardır. Yazınsal alanın anlatımı, görsel alanın ise, biçimi ortaya koyduğu dile getirilebilir. Kuşkusuz ki, içerik biçimden ayrı değildir. Bir yazarın, şairin, veya ressamın, bir biçimle yapıyı ifade etmeye başlaması, kendi öznel anlatım biçimini oluşturduğunu ve birbirinden apayrı duruyormuş gibi gözüken farklı alanların birbirine yaklaştığının görülmesini sağlar.

İmgenin metin içerisindeki alanı düşünce ortamında geliştirilebilenlerle sınırlıdır. Söz ya da resmi tamamlayan öge, kendi varlığını kısmen oluşturabilecek görüntü parçaları aracılığıyla var edeceği için, yeni oluşacak olan, alışılmış imgenin baskısı altındadır. Düşünce bu noktada belirli bir tercihin oluşumuna da yardımcı olmaktadır. İmgenin keşif niteliğinde olması, görme biçimlerinin zamana ve mekâna göre değiştiğini de göstermektedir. Bu konuda Ahmet Bozkurt ‘sürekli akışkanlık içerisinde evrilen resimsel görünümün anlamı tüketen bir temsilden ziyade anlamı dilsel dolayımı içerisinde zaman ve mekânın özgüllüğüne yayarak kalıcılık sağlar’ demektedir ve şöyle devam etmektedir:

“Hakikatin ontik bir mekânda dile geldiği bir sanat olarak görebileceğimiz resim sanatında imgesellik her zaman had safhadadır. Bundan dolayı da aynı olanın tekrarı vardır. Bir bütün olarak imge başlı başına söylemsel bir keşiftir. Hem şiirde hem de resimde söylenecek şeyleri ve temsile el veren bütün görme biçimlerini kuşatan imge sessizliğe uğratılmış bir dünyayı sözcükler dolayımında görünür kılmaktadır. Oysa şimdi çok daha açık bir şekilde duyumsuyoruz: *Resmin dinginliği, şiirin yazıya sinmiş edilgenliği ve dile geldiği suskunluğudur.* De te fabula narratur (anlatılan senin hikâyendir) diyen aynı Horatius ‘şiir de resme benzer’(ut picture poesis) diyordu. Sanatın mimetik olandan yola çıktığını düşünen Platon için de zaten şairler de ressam gibi: her ikisi de doğayı taklit ederler. Sürekli bir akışkanlık içerisinde evrilen resimsel tüm görünümün anlamı tüketen bir temsilden daha ziyade anlamı dilsel dolayımı içerisinde zaman ve mekânın özgüllüğüne yayarak bir kalıcılık sağlaması sayesinde oluşur. Görüntünün dile aidiyeti neyse dilin de görüntüye aidiyeti böyle bir temsiliyet içerisinde gerçekleşir. Onun için yazınsal alanın sınırları

dahilinde hep bir temsiliyet edimi içerisinde var olur resim ve şiir. Birbirlerini dışılamayan; ne içerisi ne de dışarısı diyebileceğimiz bir ara uzamda yerlemlendirebileceğimiz bir sorunsal olarak durmaktadır daha çok”(Bozkurt, 2003, 23).

Tüm algılar öncelikle göz aracılığıyla merkeze danışır, görünenle öyle ilişki kurarlar. Gözün metni tarayarak edindiği aracılık görevini, imgenin oluşumunda yine göz üstlenir. Bu nedenle öncelikle görmek fiilleri üzerindeki etkileri ve aşamaları geçmek gerekmektedir. Duyusal dünyaya, sözeli ya da görseli, imgesiz kabul ettirebilmek, pek de çekici gelmemektedir. Özellikle imgenin bu karakteri, hayatı canlı tutacak öğelerin hayat içerisinde var olduğunu işaret etmektedir. Çünkü nesneler duyusal uyarım yaşamadan, anlamsal uyarımlara geçememektedirler. Duyusal bağlamda uygun görülen uyarılar, bilinçaltı atölyesine yönlendirilir. Orada işlenen imgeler ise, duyguları besleyerek, duyusal bilinci oluşturmaya başlarlar. Aristo ‘imgeler algının içeriği gibidir’ der ve bunu “Ruh üzerine” metninde şöyle açıklar:

“ ‘Duyu, duyulabilir nesnelerin biçimini maddelerinden bağımsız olarak alımlayabilendir; tıpkı, artık orada olmayan mührün izinin balmumunda kalması gibi.’ Aristo’ya göre, imgelem de nesnelerin duyusal uyarımları olmadan bu izleri zihinde tekrarlama yetisidir. Aristo, *phantasia* adını verir bu yetiye; ışıktan türetilen ve görünüş anlamına da gelen bir sözcüktür bu, çünkü ‘görme duyusu en gelişmiş duyudur’ ve bütün öbür duyular için de bir model oluşturur. ‘Düşünen ruh için,’ der Aristo, ‘imgeler algının içeriği gibidir’(...) Ruhun imgesiz düşünememesinin nedeni de budur”(Aristoteles, 1957, 137-177).

Algı sürecinde görsel olanlar önceliklidir: Algı ne kadar dağınık olursa olsun, bütünü oluşturacak parçaları yan yana getirmekte, okumakta, anlamakta imgeyi yakaladığı sürece toparlanmakta zorlanmayacaktır. Bu noktada esas zorluk aranacaksa eğer, alışılmış imgenin değişim sürecindeki hali ile yenilenmiş hali arasındaki yaşananlardan söz edilmelidir. Çünkü imgenin değişim rolü sonsuzlukla açıklanabilir. Bu süreç alımlayıcıyla birlikte yaşandığı için, düşünsel merkezdeki imge bilincinin, anlaşılır açıklıkta olması, imgenin kabul edilmesini kolaylaştıracaktır. İmgenin görselleşmesi ve zihindeki temsili ile ilgili Orhan Koçak şöyle der:

“İmge, modern estetikte çoğu zaman duyusallıkla birlikte düşünülür. Kendisi burada olmayanın bütün duyusal özellikleriyle (rengi, dokusu, sesi, tınısı, fizyonomisi, vb.) anımsanması ve zihinde temsil edilmesidir. Duyusal doluluk, kurucu ilkelerinden biridir modernist sanatın. Maleviç’in rengi ve organik biçimi reddeden resmi bile, reddettiği bütün o duyusal fona karşı anlam kazanır”(Koçak, 1995, 48).

Düşünce, algılanana sürekli açıklık getirme, anlam kazandırma, ve anlaşılabilirlik çabasıdayken; imgenin tam tersi bir anlam davranışı içerisinde olması, düşüncenin mi imgeyi, imgenin mi düşüncüyü var ettiği tartışmasını başlatmıştır. Düşüncenin sınırlarının imgenin sınırlarıyla açıklanması, imgenin bütün sanatların öznesi olduğu, bu durumun ise açıklanamaz karakterinden kaynaklandığı şekliyle yorumlanmaktadır. Jean Paul Sartre sarı ve mavi renklerinin nasıl oluyor da bize bilinçli olarak yeşil rengi fark etmemizi sağlıyor sorusuyla okuru buluşturuyor. Ve bu durumu şu şekilde açıklıyor:

“İmge sonsuzluğun ışık geçirmezliğine, düşünce ise sonlu ve çözümlenebilen niceliğin açık-seçikliğine sahip. Her ikisi de anlatımcıdır. Ancak, imge, kendi içlerinde ussal olmakla birlikte bilinçdışı öğeler, sonsuz anlatım ilişkileri (bu nedenle, düşüncenin onurundan pay alan) olarak ele alınabilse de, öznel yanı gene de açıklanmadan kalır. Örneğin, sarı ve mavi renklere ilişkin bilinçdışı algılarımızın toplamı, nasıl olur da bizim bilinçli olarak yeşil rengi fark etmemize yol açar? ”(Sartre, 2006, 18-19).

İmgelerin çoğu başlangıçta olmayanları, bilinmeyenleri, gerçekleşmiş olmayanları anlatmaya çalışır. Bu nedenle, durağan bir anlayıştan, belirli bir boyuttan ya da mekansal bir sınırdan söz edilemez. Çünkü imgelerin sanrı özelliği de taşıdığı söylenir. Öncesi ve sonrasıyla farklı algılayışlar, farklı bakış açıları imgeyi zenginleştiren öğelerdir. Yeniden yaratılmış imgeler, yaratma gücüne sahip duyu organları aracılığıyla, nesneleri kendi gerçeğinden farklılaştırarak, bir başka gerçeğe dönüşmesini sağlarlar. John Berger bu değişimle ilgili şunları dile getirmektedir:

“Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan –birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için- kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir”(Berger, 1995, 9-10).

Açıklanan bu görünümler düzeninde imgeler, başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılırken zamanla imgenin canlandığı şeyden daha kalıcı olduğunu John Berger şöyle açıklar:

“İmgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır. Zamanla imgenin canlandığı şeyden daha kalıcı olduğu anlaşıldı. Böyle olunca imge bir nesnenin ya da kişinin bir zamanlar nasıl görüldüğünü –böylece konunun eskiden başkalarınca nasıl görüldüğünü de- anlatıyordu. Daha sonraları imgeyi yaratanın kendine özgü görüşü de, yaptığı kaydın bir parçası olarak kabul edildi”(Berger, 1995, 10).

İnsanın zihni, çevresini algılamaya başladığı andan itibaren yaşamdan görüntüler kaydeder. Bu görüntüleri gruplar ve zihinde belli alanlara yerleştirir. Kuşkusuz ki kaydedilen bu görüntülerin bir kısmı diğerlerine oranla daha etkili olabilmektedir. Kimi imgeler unutulurken, kimi imgeler ise, bellekte derin anlamlar oluşturabilir. Yaşam insan zihnine her an lekeler, çizgiler, ışıklar ve renkler işler. Toplamı kapsayan bu renk ve ışıklar hayatla birlikte yol almayı sürdürür. Bir imgenin anlamı imgenin hemen yanı başında gibi gözüke de var olduğu tüm alana yayılır der John Berger ve şu şekilde açıklar:

“Bir imgenin anlamı onun hemen yanında görülen ya da hemen arkasından gelen şeye göre değişir. O imgenin taşıdığı yetke, içinde görüldüğü tüm bağlama yayılır”(Berger, 1995, 29).

2.2. Görsellik Ve Gerçekliğin İmgesel Kavranışı Bağlamında Şiir – Resim İlişkisi

“Ozan/şair, esinlenenden çok esinleyendir” (Paul Eluard, 2001, 43).

Horatius, MÖ 65-69 yılları arasında yazmış olduğu *Ars Poetica* adlı mektubunda “Ut pictura poesis-şiir de resim gibidir” demiştir. O günden bu yana hala şiir ile resim arasındaki ilişkiler tartışıla gelmiştir. Geçmişten günümüze dek sanatın bütün dalları ve bu dalların her birinde ürün veren sanatçılar kimi zaman bir başka sanat ürününün-sanatçının nesneleri ya da olguları, kısaca hayatı kavrayışından ve bu kavrayışı sanatsal ifadeye dönüştürme becerisinden, kimi zaman da yarattığı güçlü duygulanımlardan etkilenmişlerdir. Bu etkileşim; edebiyattan resme, müzikten resme, resimden resme, edebiyattan sinemaya (bu örnekler genişletilebilir) uyarlamalara ya da yeni yorumlamalara örnek oluşturacak dönüşümlere yol açar. Kuşkusuz ki zamanda uzamda bu süreçten ayrı düşünülemez. Lessing “Resim ve Şiirin Sınırları Üzerine bir Deneme” adlı 1776 yılında yayınladığı metninde şiirin zamanın, resmin ise uzamın sanatı olduğunu belirtmektedir. Bunları dile getirirken zamanın ve uzamın tamamen birbirinden kopuk olduğunu dile getirmemiştir. Çünkü sanatın herhangi bir alanındaki üreticinin, alanı dışında varolan diğer bir sanat alanından etkilenmesi ve bu etkilenmeyle oluşan düşünce ve duygulanımları sonucunda, kendine özgü yeni anlatım olanakları oluşturma çabası, aynı zamanda sanat ürününün varoluşsal gerçekliğine işaret eden ‘nesnenin dönüştürülmesi’ çabasını da içinde barındırır. Bu çalışma, şiir ve resim arasındaki ontolojik ilişkinin sınırları içinde kalarak, yeni bir örnek oluşturma öngörüsünü taşır.

Geçmişe bakıldığında, resme bakıp şiir yazma ya da bunun tam tersi olan şiiri resimleme anlayışının yer aldığı az da olsa görülmektedir. Fakat yapılmış olan her iki çalışmanın da, yapılması planlanan çalışmayla, düşünüş biçimi bakımından tam olarak örtüştüğü söylenemez. Kuşkusuz, alışlagelmiş şiir-resim ya da resim şiir ilişkisinin dışına çıkabilmiş örneklerle karşılaşmak olası. Fakat başta dile getirilmiş olan bu yapı, Türkiye özelinde düşünülürse, bu iki anlayıştan baskın olanın, daha çok, resimlerin şiirleştirilmesi olduğu görülecektir. Bu bağlamda örnek bir çalışma olarak M. Kayahan Özgül’ün hazırlamış olduğu “Resmin Gölgesi Şiire Düştü, Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri” adlı kitabı görmekteyiz. M. Kayahan Özgül bu kitabında, şöyle bir saptamada bulunmaktadır; “Bizde modeli şiir olan tablolar pek azdır. Bunun sebebi,

klasik şiirimizin ve onun XIX. asırdaki uzantısının mazmunlar ve sürrealist hayaller üzerine kurulmuş olmasıdır”(Özgül, 1997, 20).

Yakın geçmişte yeralan örneklerle bakıldığında, şiir-resim ilişkisini örnekleyebilecek çok sayıda sanat ürünü vardır. Bunlardan birkaçı; “Eugene Delacroix’nın Dante, Shakespeare ve Byron’un şiirlerinden resmettiği sahneler, Rafaello’nun Angelo Poliziano’nun tek mısrasından çıkardığı ‘Peri Galateia’ tablosu... Jules Laforque’un şiirlerinden M.Duchamp’ın ‘Merdivenden İnen Çıplak’ı, Harold Rosenberg’in şiirinden Robert Motherwell’in ‘İspanyol Ağrıtlar’ı, Zacharie Astruc’un şiirinden Manet’nin ‘Olympia’sı, Mayakovsky’nin ‘Protto’şiirinden Rodchenko’nun fotomontajları, Chirico’nun bir tablosunda Apollinaire’i anması gibi...”(Oktay, 1987,20). Ancak bu çalışma şiirle/şairle resim/ressam arasındaki etkileşimin nesnelleştirilmesi sürecini içermesi nedeniyle diğerlerinden ayrı tutulmaktadır. Şiirin bir düşünüş biçimi olarak ele alınması ve değerlendirilmeye çalışılması diğer bir anlamlı yanıdır.

Yaratıcılık özelliği taşıyan sanat ürününde, üretime ait bir yorum vardır. İfade, yaratıcılığın yanında duyguların, algıların ve fikirlerin yorumu kanalıyla can bulur. Kendi benimsediği normlara ait sorunsallara, sanatçıyı çözümleme anlayışıyla oluşturduğu yeni araştırmalara, yeni yorumlara yöneltebilir. Sanatçı boyayı kullanımında, bir formu ele alışında, bir konuyu işleyişinde, bu çözüm arayışından dolayı ısrarcı olabilir, yine de yaratıcılık ürünü olan yapıtlar sadece kendileriyle ilgili olanı değil, diğer sanatlarla olan ilişkilerini de özünde barındırır ve yeni bir yorum olarak karşımıza çıkarırlar.

Dil varlık nedenini semboller üzerinden anlatma çabasına düştükçe, sadece dil olarak kalmaz, dil içerisindeki resmi açığa çıkarmaya yarar ipuçları da verir. Bu nedenle iletişimi sağlamak amacıyla oluşan semboller, resmin dili olarak da algılayabiliriz. Görüntü denen kavram, insanın varlığıyla anlam kazanmaktadır. Görüntünün dile, dilin görüntüye çevrilebilme özelliği anlamı renklendirerek, hayata yeni resimler sunabilmektedir. Sezai Sarioğlu sanatta ve şiirde var olan görselliğin, yeniden üretilbildiğini, ancak var olan bu görselliğin nesnelerin görselliğine dayandığını şu şekilde açıklamaktadır:

“İnsanlık tarihinin belli bir aşamasında dilin ve sözcüklerin ortaya çıkışıyla birlikte sözcükten, dilden önce var olan görüntüyü dilin ve sözcüklerin devralması dilin/sözün, şeyleri sembollere dönüştürüp üstlenerek temsil eder hale gelmesi, şeylerin görüntüsünü de üstlenmesi anlamına geldi. Şöyle de söylenebilir, tarihin belli bir evresinde insanın dili ve sözcükleri geliştirmesinin miladı insanın şeyleri isimlendirmeleriyle de ilgilidir. Şeylerin artık bir ses ve sembol ile ifade edilmesi daha işin başında sözcüklerin görsel bir dünyayı üstlenmesini birlikte getirdi. Sanat da dil gibi sonuçta merkezinde sembollerin olduğu bir alışveriş sistemi olarak her zaman bir görüntüler toplamı da olageldi. Sembol ve metaforlarla işleyen sanat, bütün semboller dünyasında olduğu gibi şeylerin görselliğini kendi anlamını kurduğu zeminde devralır ve temsili bir görsellik ağı ile ilerleyerek kendi yasallıklarını oluşturur. Çünkü sanatta ve şiirde var olan görsellik, yeniden üretilse de köken itibarıyla, şeylerin görselliğinin tarih içinde oluşmuş vekâletine dayanır”(Sarıoğlu, 2003, 14).

İmgenin, benzeyen mi, benzetilen mi olduğu tartışmaları, günümüzde de sürmektedir. Zihnin tasarladığının dış dünyada herhangi bir nesne veya durumla ifade anlamında ilişkilendirilmesi, hayal edilenin tasarısı olarak algılanabilir. İmge bu süreci ya zihinde başlatarak, dış dünyada bir şekle bürünmeyle sonlandırır, ya da değişimi zihne taşıyarak algılanmış olanı kendi anlamına çekerek kendi gerçeğini oluşturur. Orhan Koçak imge için bir varlığın sadece ‘duyusal anısı olmadığını’, benzeme mantığını kullanarak görselliğe kapı aralamaktadır. Çünkü gerçeğin imgesine varabilmek yaşamı iyi okuyabilmekle ilgilidir. Orhan Koçak gerçek ve imgesi üzerine şunları söyler:

“Gerçek ve imgesi. Belki her görünüş modern anlamıyla imge değildir; ama ister bir dış nesnenin zihindeki kopyası olarak alalım, ister özerk bir yaratı olarak, her imge bir görüntüdür, bir beliriş ya da görünüştür. Ve her görünüş de bir benzeyiştir. İmgenin Arapça karşılıkları bunu daha iyi ortaya koyar. İmge hem hayal olarak karşılanır, hem de misl olarak. Birinci karşılık, Romantizm ve modernizmin öne çıkardığı o özerk var etme yetisine bağlanır: Hayalgücü, imgelem. İkinci karşılığın

türevleriye imgenin doğasındaki asıl-suret ikiliğini daha açıkça belirten terimlerdir: Misal, emsal, masal, mesel, temsil, temessül... Benzetmek, 'gibi olmak', bir başkasının sureti olmak ögesi vardır hepsinin içinde. Buna göre, bir varlığın sadece duyuşsal anısı değildir imge; bizi dosdoğru gerçeğin kendisine götüren saydam bir görünüşten de ibaret değildir; aynı zamanda, varlığın kendinden ayrılmasıdır. Beliriş ve 'buraya/şimdiye geliş' kadar, buradan uzaklaşma ve bir eksiklik düzlemine kayma da vardır imge kavramının içinde. Varlık ve varlığın eksilmesi, hakikat ve hakikatten uzaklaşma – bu iki anı da içeriyor imge kavramı”(Koçak, 1995, 51-52).

Şiirin iç dinamiğinde, kendisini yenileyen bir özgürlük alanı oluşturma düşüncesinin her zaman varolduğu söylenebilir. Bu özellik bir çeşit içsel bağımsızlık özlemidir. Sanatın diğer alanlarında da bu özgürlük alanını görmek olasıdır, ancak şiir bağımsız yapısıyla daha ayrıcalıklı ve ayrıksı durur. Şiir; günlük yaşamda kullanılan dili, bir üst dile dönüştürme derdine düşer. Çünkü varolma özelliklerinden birisi dilin olanaklarıdır. Sanatla, özellikle şiir ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi ve bu algılanış sürecini Ahmet Oktay şöyle belirtmektedir:

“ Sanatın, şiirin gizemli bir yaratım olduğunu öne süreceğim değilim. Ama, sanatın, özellikle *şiirin* gerçeğin birebir yansıması olduğu da söylenemez. Şiir açıkladığından çok gizlediğiyle beliren bir sanat olarak düşünülebilir. Rimbaud'nun Baudelaire'i ilk *gören* olarak nitelemesi boşuna değildir. Henüz *belirmemişi* görebilme yetisi: Budur büyük şiirin temel özelliği. Bergson, *Ahlak ile Dinin İki Kaynağı* adlı yapıtında, insanda bir uyurgezer (somnambulic) kişilik'ten ve iradi sanrı (hallucination) yeteneğinden söz eder. Her büyük şairin, bize gerçeği, olduğu kadar gerçek olmayanı da anlatan her şairin, belli oranda *karanlığın içinden de* konuştuğunu düşünebilmeliyiz. Şiir, genelinde sanat apaçıklıklardan söz etmez. Onun aradığı gerçek daha derinlerdedir: *Dilin ve Tinin* içerilerinde. Sanatın, şiirin *bilinmezle* ilgisini kesmeye çalışmak, *düşlemsel* ve *imgesel* pek çok ögeyi dışlamak anlamına gelir”(Oktay, 2004, 19).

Şiirin amacı, günlük yaşamın, günlük söylemin sınırları ötesine geçebilmek için dilde saklı olanakları bulup çıkarmak ve bu olanakları zenginleştirebilmektir. Şair, günlük konuşma dilinden bıkmış bir insan portresidir; varolan dille kimsenin özel tatlar bulamadığının, hatta anlaşılanın sığ olduğunun farkında olandır. Varolan bu dile, yeni ufuklar açmak için çabalayandır. Konuşma ve anlaşma dili, şairin gizli hazinesi olma özelliğini taşımaktadır. Bu yüzden şair, en sıradan sözü söylerken bile okuyucuyu ve alışagelmiş tüm algıları alt-üst edebilir. Tükenen ve tekdüzeleşen dünyayı yeniden anlamlandırır, sevdendir. Şiirin kullandığı en önemli öge eğretilmeli imgelerdir. Şiirin bu noktada söylediği aslında zihinde çizmeye çalıştığı resimle ilgilidir. Çünkü şiir gizleyebildiği imgenin resmiyle ya da resmin imgesiyle varlık kazanacaktır. Sezai Sarioğlu bu konuyla ilgili gizli bir resimden söz etmektedir:

“Şiirin yasallığının özü sayılan imgeler ise, imgeler içine gizlenmiş görüntüler ise onun yasa dışılığıdır, diyebiliriz... Bu gizli resmin, görüntünün sözcüklerin ötesinde yeniden görünür olması için okurun iyi bir okur olması ve şiirin çok katmanlı anlamlar dünyasına sızması değil girmesi gerekir. Bu da şairin görüntülerinin tersine okurun orada yeni görüntüler bulması ile ilgilidir”(Sarioğlu, 2003, 15).

Dilin yapısal özelliğine göre anlatımın temel ögesi olan sözcükler, birbirleri ile kurdukları karşıt ilişki ile değer kazanabilmekte ve işlev yüklenebilmektedir. Anlatım, öğelerin ayrı ayrı toplamından değil, karşılıklı yapısal ilişkilerin zorunluluğundan oluşabilmektedir. Bu nedenle, sözcüğün tek başına bir ses olmaktan başka önemi yoktur ama söylemin oluşmasına katkıda bulunan işlevi vardır. Bu durumda şiir-resim ilişkisi içerisinde yer alan bir öge de işlevselliktir. Buna ek olarak, her iki sanat alanında da ses, ritim, armoni, anlam, uyum, biçim, içerik, düzen öğelerine rastlanmaktadır. Şiirde de, resimde de, her bir elemanın işlevsel bir yanının olması, biçimin ve içeriğin bu elemanları fark etmemizi sağlaması önemlidir.

İmgenin gizli görüntüsü resimle karşılaştırıldığında, şiirde yer alan sözcükler aracılığıyla hem anlamı, hem de düşlenen görüntüyü bulabiliriz. Fakat, resimde anlamla görüntü, her zaman aynı şeyi göstermeyebilir.

Jakobson’a göre resmi algılamamızı sağlayan, resmin kendisi değil, resmin gösterdiği obje/sujedir. Alımlayıcı, resim ile resmin obje ve sujesini “eşzamanlı bireşim” süreci içinde kavrar. Şiirde ise bu algılayışın tam tersine olduğunu İlhan Berk şöyle açıklar:

“Şiir, eşzamanlı bireşimin oluşmadığı, şiirle fiziksel nesne arasında tam bir birlikteliğin kurulmadığı ara noktada çıkar”(Berk, 1995, 170).

Sanat dallarının birlikte yaşam istemleri her zaman gözlenmiştir. Çünkü bu birlikteliğin ihtiyaçtan öte şeyleri kapsadığı sınırlıda olsa anlaşılmıştır. Yeryüzünde dilsiz hiçbir varlık olmayacağına göre; hiç olmazsa bu nedenden ötürü her şeyi dikkate almak zorunluluğu olmalıdır. Dil de bir noktadan sonra, başka biçimde açıklanmaya ihtiyaç duyacak, gerek görüntünün gerek notanın gerekliliğine başvuracaktır. Sezai Sarioğlu’nun yorumları, Jakobson’un ‘resmi algılamamızı sağlayan resim değil onun objesidir’ düşüncesine pek de uzak düşmemektedir:

“Çünkü sözcükler ve dil, görüntüye hacettir. Belki de ‘hep söyleyemeyeceğini söyleyen dil’, yapamayacağını(!) da yapıyor, bir resim çiziyor bize, bir görsel dünya da sunuyor. Konuşmanın ve dilin, açığa çıkardığından çok daha fazla şeyi gizleyerek yanılısma da yaratması, tanımladığından çok daha fazla şeyi belirsiz hale getirme iddiası, ilişkilendirdiğinden çok daha fazla şeyi koparması ve insanı semboller ormanında kayıp hale getirmesi, onun görsellik ormanı oluşturmasını engellemiyor...”(Sarioğlu, 2003, 15).

Kelimelerin nesnelerin anlamını hapsettiğini, hatta, onları silip süpürdüğünü, kişiliksiz duygusuz bir yokluğa terk ettiğini, bu nedenle kelimelerin gücü artarken, nesnelerin güç kaybettiğini, dolayısıyla nesnelerin gücünü kelimelerden değil, kendi gerçekliğinden aldığını, Sezai Sarioğlu, Nietzsche’nin düşüncelerine dayandırarak şöyle yorumlamaktadır:

“Dilin, dolayısıyla kelimelerin bir görselliği içermesi onun doğal seyri içinde bir gerçekliktir. Nietzsche, ‘Kelimeler şeyleri kişiliksizleştirerek

duygusuzlaştırır, kelimeler kişisizleştirir; kelimeler; olağandışı olanı olağanlaştırır.’ Kelimelerin lehine, şeylerin, eşyaların aleyhine olan bu durum sembolleştirmenin kaçınılmazlığı ile ilgili olarak da okunabilir. Bu kez, eşyayı, şeyleri temsil eden dil, sözcük, onun sembolik bir resmini de çizer, ya da fotoğrafını çıkarır. Ses ve görüntü sözcüğün içinde bir arada bulunur. Biraz şımararak, şiir sözcüğe, sese ve görüntüye kayıtlıdır, bile diyebiliriz...”(Sarioğlu, 2003, 15).

İnsanoğlu herhangi bir sanat dalını, diğer sanat dallarıyla kıyaslamayı her zaman diliminde her aşamada düşünmüş, yorum biçimine göre de inceleme ve araştırma yöntemleri geliştirerek, elde edilen düşüncelerinin, sanat tarihi içerisinde yer almasını sağlamıştır. Şiir ve resim arasındaki ilişkiye dönem dönem değinilmiş olsa bile bu ilişki belki de hiçbir zaman tam olarak bilinemeyecek, bilinenler de tahminlerle sınırlı kalacaktır. Ancak bugün sanatlar arasında kurulan ilişkilerden anlaşılan bir şey var ki, sanatçının sanatla uğraşmasının sadece merak kaynaklı olmadığı, alanlar arasındaki esaslara ve ilişkilere anlam verebilme ihtiyacı duyulmasındandır. Bu çerçevede, birçok sanat dalını, yan yana, iç içe ya da birlikte düşünmeyi olanaklı kılar. Sözü resimle, resmi sözle ifade etmeyi düşünen çalışmalar, hayatı verili anlayışlar üzerinden kısmen ayrıcalıklı kılacağı gibi hayatın yeniden oluşumuna olanak da sağlayabilir. Bu nedenle sanat dalları, nerdeyse her dönem tartışılan konular arasındadır. Bilinen o ki, insan varlığını bir biçimde, özellikle de sanat aracılığıyla ifade etme zorunluluğunu her dönemde yaşamıştır. Yaşamak, yaşamdakini anlamak bu zorunlulukla karşı karşıya gelmekle mümkündür. Orhan Alkaya yazınsal metinle, resim sanatı arasındaki ilişkiyi şöyle dile getirmektedir:

“Şiir ya da daha geniş anlamda yazınsal metinle resim sanatının ilişkisi, şiirin(yazının) başlangıcına kadar gidiyor aslında. Homeros’u, isteyen vak’anüvis, isteyen gazeteci, isteyen de şair olarak tanımlayabilir. Bu konuda önemli olan, bizim, sözgelisi Troya savaşı ile ilgili ‘görüntüleri’ ondan almış olmamızdır.

Yazınsal metinle resim sanatının en mutlu buluşması, kuşkusuz, natüralistler iktidardayken gerçekleşti. Dış dünyayı alımladığımız ‘göz’ümüzün nesneleri ve doğayı çarpıtmakla malûl olduğunu söyleyen natüralistler, ‘yanılsamayı okura iletme’ görevini yazara yükleyerek,

yazının merkezine ‘göz’ü yerleştirmişlerdi. Natüralistler, giderek Parnasyenler, yazıda(şiiirde) öznel bir evren yaratmayı, bu evreni ‘resmetmeyi’ önemsiyordu.

Bu ölçüde direkt bir ilişki olmamakla birlikte, sanat yapıtının ‘sentetik’leştirilmesi süreci başladığından beri, ki bu konuda mihenk taşı olarak Wagner’in ‘gessamtkunstwerk’ (birleşik sanat yapıtı) kuramına da atıfta bulunabiliriz, yazı’nın, şiiirin resim sanatıyla sıkı bir ilişkisi hep olagelmıştır. Sözelimi Dada ve Sürrealizm çıkışları, sık olarak resmin ‘tanıklığına’ başvurmuşlardı. İşi, Appolinaire gibi, sözcüklerin gövdesini resmetmeye kadar götürenler de olmuştur. Zaten, oluşturdukları ‘çevre’lerde ağırlık, şairlerde ve ressamlardaydı”(Alkaya, 2003, 12).

Şiirsel güç, sadece söze yaslanarak oluşmaz. Bir çok ‘şey’i olduğundan öte görmeyi, okumayı ve anlamlandırmayı işaret eden özellikler de sunabilmelidir. İşaret edilen varlıklar, şiir diliyle söze dönüşme zorunluluğu karşısında olsalar bile, bu hallerinden ötürü tartışılır duruma gelirler. Kısaca kimliklerinin resmedilmesine izin verdikleri sürece başkalaşırlar, ve görselliği açık anlamlara dönüşürler. Bu noktadan sonra her ‘şey’ başka bir dille konuşur. Şiirin görselliği sözü yok etmeden, etkili imgeyle, yeni ifadeler oluşturmaya devam eder. Bu konuda Ahmet Oktay, şiirin ya da genel anlamda sanatın görünen ve görünmeyen kısmıyla ilgili olarak şunları dile getirmektedir:

“Varolmayan, gerçeklikten doğmamış gibi görünen bir varlık olarak şiir, kurduğu imge düzeni ve ürettiği fantazyaya dünyasıyla gerçekliğe ilişkin *olumsuz* tavrını dile getirir. Orada bulunmayanın, *suskunun içeriği*, bir imge, bir sözcük aracılığıyla yukarı yükselir, belleği canlandırır”(Oktay, 2004, 96).

İmgelerin ve imgelemin toplumsal işlevler üstlenerek hayatın gerçek değerleriyle hem geçmişe hem geleceğe ait oldukları söylenebilir. Gerek yazınsal gerek görsel imgelerin varolan gerçekliği yorumlayarak tarihsel gerçeği iletme istekleri taşıdıkları unutulmamalıdır. Sanatın imgesel ve düşlemsel yapısının gerçekliği gizleyebildiğini ve açığa vurabildiğini Ahmet Oktay, Marcuse’nin düşüncelerine dayandırarak şöyle açıklamaktadır:

“Bir kez daha Marcuse’e göndereceğim: “İmgelemin gerçek değeri, sadece geçmişe değil geleceğe de bağlıdır: İmgelemin uyandırdığı özgürlük ve mutluluk kalıbı, tarihsel gerçeği *iletme* isteğinde bulunur. İmgelemin, gerçeklik ilkesi tarafından özgürlük ve mutluluk üzerine konulan sınırlamaları kabul etmeyişinde, olabilecek olanı unutmayı reddedişinde, hayalin eleştirici fonksiyonu gizlidir.

Şiirin imgesel ve düşlemsel yapısının gerçekliği hem gizlediği hem açığa vurduğu söylenebilir. “Anımsayamadığımız nedeni” bize ancak imgelem sezdirebilir. Ancak imgelem ve düşünem bizi oraya yöneltebilir: Gerçekliğe, geçmişe ve geleceğe. *Ortaya çıkmamış* olanı imlemek, onun bulutsu varlığını kekelemek, bir vaat ediş ve arayış isteğini sayıklamak bizi *verili dünyanın* farkına varılamayan, unutilan, doğallaşmış olarak görünen olgularını sorgulamaya, onları algılamaya ve kabul etmemeye zorlar”(Oktay, 2004, 96).

Şiir tepkisel bir fenomeni içinde barındırır. Metin olarak da, en çok bu zemine yakın durur. Dolayısıyla açıklanmaya ihtiyaç duyulan birçok şeyi, etkili kılmak adına imgelerle buluşturur. Çünkü bu noktadaki imgeler, nesnelerin gerçekliğinin yanında, imgesel görselliği de yansıtır. İmgeler bir yandan da gerçekliğin farklı bir şekilde algılanan yönüdür. İmge bu noktada kendi dili ve kendi ışığıyla var olur. Ahmet Oktay Marcuse’nin düşüncelerini şu şekilde dile getirir:

“Şiir, ‘yerleşik gerçeklikte’ ezilmiş, bastırılmış olana ve susturulana söz, ton ve imge verir. Şiirin gizi ve gerçekliği bir anlamda, altı çizilen sessizlikte, orada olmayan şeyde ve nesnelerin mikrokozmosmik ve makrokozmosmik görünüşlerindedir”(Oktay, 1992, 38).

Dünyanın oluşumu saptanabilmiş bilgi ile açıklanabilirse de, anlaşılması, yorumlanması, yaşanılır kılınmasında sanat ve sanatsal öğelerin benzersiz bir yeri vardır. Günlük yaşamdaki söz kalıpları aşılardan, kuru ifadelerle dünyayı, yaşamı anlamak ya da anlatabilmek fazlasıyla zor gözükmektedir. Dünyanın algılanmadaki boyutu özellikle ortak payda oluşturduğu için çok önemlidir, yaşamın dünya içindeki halleri sadece sözel dönüşüme ya da tek sanat dalı kapsamına sığmayacağı içindir ki,

her sanat dalı diğeriyle ilişki içerisinde olma zorunluluğundadır. Bu ilişki baskın gelenin ekseninde gelişmeler de gösterebilir. Ahmet Bozkurt dilin arzu nesnesi olarak kullanılmasının narsistik düşünceler geliştirebileceğine dikkat çekmektedir:

“Dünyayı söze dönüştüren bir edime sahiptir şiir ve her şeyden önce şiirde adlandırma ilkin resimsel olanın anlamlandırılma girişiminden ibarettir. Fakat, tüm ilksel aidiyet formlarının tamamen dışında bir bakışla bakan şiirin bu bakışı, ‘görmek’ le yetinmeyen bir bakıştır. Bu dünyaya ait nesneleri resmeden, onu kendi devinimi içerisinde eriten bir bakıştır bu. En çok da bağlamsal tüm sınırların eşğinde dili bir arzu nesnesi olarak kodlayan şiirsel söylem narsistik bir ilişki sonrasında kendisini hem şeylerin hem de nesnelerin dünyasına açarak yüce olana yaklaştırmaya çalışır”(Bozkurt, 2003, 19).

İmgenin kendi içinde bütünleştirici rolü olduğu kadar, parçalayıcı olduğu da söylenebilir. Simgeyi, göstergeyi veya sözcüğü aynı anda verebildiği için, imge daha çok anlamı netleştirmekte ortaya çıkar. Netleştirici ya da farkındalığı somutlaştıran bir unsur olarak da değerlendirilebilir. İmge görsellik üzerinden özellikle aslından kopmadan değişime uğrar. Bu serüvende görüntüsel değişimler, imgenin içsel sorununu oluşturur. Emmanuel Levinas bu durumu farklı yorumlarla dile getirir:

“İmgenin simgeden, göstergeden veya sözcükten farkı nedir? Nesnesine gönderme yapma tarzı: Benzeyiş. Ama bu, düşüncenin imgeye gelip takıldığı, çünkü imgenin belli bir mantık (ışık geçirmezlik) içerdiği anlamına gelir. Bir gösterge, bütünüyle saydamdır, kendi başına önemi yoktur. Öyleyse, aslına benzeyen bağımsız bir gerçeklik olarak mı alacağız imgeyi? Hayır; ancak benzeyişi imgeyle asıl arasındaki bir kıyaslamanın ürünü olarak değil de, imgeyi doğuran hareketin kendisi olarak görmek koşuluyla. Öyleyse gerçeklik de sadece kendinden ibaret olmayacak, sadece kendi hakikati olmayacak, ama aynı zamanda kendi ikizi, gölgesi, imgesi olacaktır.

Varlık sadece kendisi değildir, aynı zamanda kendinden kaçıyor. İşte karşımızda bir adam var, kendisi olan bir adam. Ama tuttuğu nesneleri ve onları tutuş tarzını da unutamıyoruz; jestlerini,

kollarını, bacaklarını, bakışını, düşüncesini, derisini unutamıyoruz. Bunlar, adamın kimliğinin (özdeşliğinin) altından kaçırıyorlar; yırtık bir torba gibi bu özdeşlik, tutamıyor onları. İnsanın yüzünde, özdeş olduğu varlığın yanı sıra, kendi karikatürü, kendi pitoreskliği de durur (...) İşte çok aşına olduğumuz sıradan bir eşya; ama aynı zamanda, bu eşyanın nitelikleri, rengi, biçimi ve konumu sanki kendi varlığının gerisinde kalıyor gibidir; tıpkı uzaklaşan bir ruhun geride bıraktığı ‘eskimiş beden’ gibi, bir ‘ölü doğa’ gibi. Oysa bütün bunlar da kişinin ve nesnenin kendisidir. Öyleyse bir ikilik vardır, bu kişinin, bu nesnenin varlığında. Kendisidir ve kendisine yabancısıdır; ve bu iki an arasında bir ilişki vardır. Nesnenin hem kendisidir hem de imgesi. Ve nesneyle imgesi arasındaki bu ilişki de benzeyiştir(...)

Bir varlık, hem kendini hakikati içinde açığa vuran şeydir, hem de kendine benzer, kendi imgesidir. Asıl (orijinal) sanki kendinden biraz uzakta duruyormuş gibi verir kendini, sanki kendini bizden çekiyormuş, alıkoyuyormuş gibi; varlığın içinde bir şey, varlığın gerisinde kalıyordur sanki”(Levinas, 1987, 6).

Metni imge üzerinden yorumlamak, hayatla ilişkisi olan asıl metni ya da görselleşen ürünü yeniden yorumlamakla mümkündür. Her yorum farklı anlamlara, her anlam da, farklı imgeye ulaşmayı kolaylaştırır. Metnin hayatla olan ilişkisi, hayatın sınırlarını imge yoluyla aşabilir. O sınırları tanımlamak zorlaşsa bile, bir sonraki anlama geçecek imgenin diğer yanı geride kalan metin üzerinden alımlayıcıyla buluşur. Bu nedenle bir imgeyi, başka bir imge üzerinden yaratmak arkada kalanlarla değil, akılda kalanlarla mümkündür. Çünkü akılda kalanlar aklın sınırlarını yoklamış ve belirli olgunluğu erişmiş imgelerdir. Bu noktada yeni bir şeylerin habercisi görevini üstlenirler. İmge hem kendi hakikatini, hem de dönüştüğü, dönüştürdüğü hakikat üzerinden anlam bulur. Başkalaşana yakınlaşır, çünkü görüntüyle imge birlikte var olacaktır. Orhan Koçak bazı düşünürlerin bu konudaki görüşlerine dayanarak konuyla ilgili düşüncelerini şöyle dile getirir:

“İlk adımda, bir tecelli olduğu düşünülebilir imgenin, Joyce’un kullandığı anlamda bir *epiphany*: İmge, kendi aslının (nesne, soyut fikir, aşkın varlık, burada olmayan şey) yerini almıştır. Ama yeriyle birlikte

anlamını ve (eğer ‘başarılı’ bir imgeyse) duyusal acilliğini de devralmıştır. Varolmayandır imge; gerçek dünyanın parçası değil sureti veya belirişidir, aslı gerçek dünyada kalmıştır. Ama aslın yokluğu (orada olmayışı) imgenin şiddetini daha da artırır. Aslıyla ilişkisi çok dolaysız ve basit olmayan imgenin sezdirme ve esinleme gücü daha büyüktür. Bu asıl, kendi yokluğunun içinden, günlük yaşamda algılayamayacağımız özellikleriyle birlikte ilk kez doğuyor gibidir.

Ama tam bu noktada, imgenin sadece bir artı işareti (doğum, tecelli) değil, aynı anda bir soru işareti, hatta bir eksi işareti olduğunu da düşünmeye başlarız. Bir ikilik vardır imgede, bir ilişkidir; ve her ilişki gibi bir kopma olasılığını içerir. Modernist imge kuramına göre, varlığın kurtarıcısıydı imge; varlığın görünüşünde günlük yaşamın sıradanlaştırdığı ve kararttığı her şey imgede yeniden doğacaktı. Oysa Levinas, aslın uzaklaşan bir ruh gibi kendi imgesini boşaltıp gidişinden de söz ediyor. Modernizme göre imge nesnenin kendisi değildi, çünkü ondan daha fazlaydı: Tikel varlığı Varlığın tecellisine dönüştüren görünüş. Oysa imgenin karikatür gibi sırttığı bir an da var, hep var: Varolmayanın ‘varlıktan-fazla’ değil, ‘varlıktan-eksik’ olduğu bir an: İmgenin bir ‘eskimiş bedene’, bir varlık atığına, varlık müsveddesine dönüştüğü an. Tanıyoruz onu: Anlayışsızlığın, anlamsızlığın, sıkıntının âni, alayın ve küçümseme ihtiyacının âni. Galerilerden, konser salonlarından anımsıyoruz: Telaşsız ama sistemli bir dinleme ve kavrama çabasına girmedikimizde yapıtın bize hiçbir şey söylemediği, duyusal doluluğun da gereksiz bir fazlalık olarak görüldüğü bir matlık, ışıksızlık noktası.

Günlük iletişimin ötesine geçen her yapıtı bekleyen bu yersizlik ve anlamsızlık tehlikesi, imgenin doğasında daha da tekinsiz bir olasılığın habercisidir. Nesne-görünüş ilişkisinin zorunluluğunu yitirme ve kopma olasılığı varsa, her türlü görünüş ve benzeyişin yitirildiği hipotetik bir an da olacaktır: Yokluğun varlık içinde bir olasılık (bir varlık boyutu, varlık eklentisi) olmaktan çıktığı, tersine varlığın yokluk içinde bir uğrak olarak görüldüğü, yokluğun kendini tanımlamak için varlığa artık ihtiyaç duymadığı bir kayıtsızlık bölgesi”(Koçak, 1995, 53-54-55).

Hüseyin Cöntürk imgenin ruhsal bir olgu olduğunu ileri sürer. İmgenin aslıyla kopyası arasında sonsuz denebilecek bir hareket yeteneğine sahip olduğunu belirterek konuyu kendi üslubuyla değerlendirir:

“Tasartı, konu olarak ruhbilimde ve edebiyatta ele alınır. Edebiyatçıları ve ruhbilimcileri ilgilendirdiği başka başka yönlerden olmakla beraber, tasartının tanımı her iki kolda da birdir. Daha doğrusu edebiyat, ruhbilimin yaptığı tanımlamayı kabul eder. Çünkü tasartı ruhsal bir varlıktır.

Ruhbilimde tasartı, geçmiş bir yaşantıyı temsil eden ruhsal (içsel, zihinsel) bir yapıntı veya zihnimizin tasarımılaştığı bir resim, anlamına gelir. Buradaki yaşantı (experience) duyu organlarımızın bize mal ettiği bir yaşantı olabileceği gibi idrak edilmiş bir yaşantı da olabilir. Bu iki yaşantıya birlikte ‘başımızdan geçen ruh durumları’ da diyebiliriz. ‘Yapıntı’yı yaratılan şey anlamına alıyoruz. Bu yapıntıda ‘hatıra’da olduğu gibi bir yeniden canlandırılış, yeniden yaratılış hali vardır. Yani yapıntının her zaman bir aslı vardır, o sanki bir kopyadır, resimdir.

Şiirde tasartıları ‘getiren’ kelimelerdir. Örneğin ‘gül’ kelimesi okunduğu veya işitildiği zaman gözlerimizin önüne bir gül gelir. Bu gül kırmızı, beyaz veya başka bir renktedir. Bahçede, çiçekçi dükkânında, vazoda veya havada durmaktadır. Bu, önceleri gördüğümüz bir gülün hatırlanmış şekli olabileceği gibi zihnimizin tasarladığı bir gül de olabilir. Bütün bu gül tasartıları göz organımızla (görme melekemizle) ilintilidir, yani gözümüzün önünde canlandırılmışlardır, görüsel tasartılardır.

Kimi hallerde tasartı sadece gözümüze hitap etmekle kalmaz arkasından başka şeyler de getirir. Yaşayışımızda geçmiş gülle ilgili bir olay veya anıyı da hatırlamamıza sebep olabilir. O takdirde, gül kelimesi bizim için o olayı hatırlatan bir sembol yerine geçmiş olur. Bu yol sembolik etkiler gül gibi yalın kelimelerden çok mecazi kelimeler, sözler ve benzetiler kullanılmak suretiyle daha derin ve yaygın olarak yaratılabilirler”(Cöntürk, 2006).

Anlam bakımından imge, kendisiyle, oluşturacağı yani yapısal görüntü arasında bir yerlerdedir. İmgenin üstlendiği anlama ‘aracılık’ sözcüğü fazlasıyla yakışmaktadır. İmgenin varlık üzerinden kılık değiştirmesi dolaylı bir bağımsızlık örneği üzerinden de açıklanabilir. İmgenin her nesnenin anlamına kattığı içsellik, yeni yorumlarla, bağımsızlık özelliğini önemsediği düşüncesini etkin kılmaktadır. Jean Paul Sartre imge ve nesne arasındaki ilişkiyi şu şekilde değerlendirmektedir:

“Bir imgeyi imge olarak dolaylısızca kavramak ile genelde imgelerin doğası üstüne düşünceler kurmak başka başka şeylerdir. İmge olarak varoluşa ilişkin hakiki bir kuram oluşturmanın tek yolu, bu konuda düşünömlü bir deneyden doğrudan kaynaklanmayan herhangi bir şey ileri sürmekten kesinlikle kaçınmaktır. Gerçekten de, imge olarak varoluş güçlölkle ele geçirilebilecek bir varlık kipidir. Zihnimizi yormamızı gerektirir; ama en önemlisi, tüm varoluş kiplerini fizik varoluşu örnek alarak kurma yolundaki neredeyse alt edilmez alışkanlığımızdan kurtulmamız gerekir. Varlık kiplerinin birbirine böyle karıştırılması, başka her yerde olduğundan daha akılçeler burada, çünkü imge olarak kağıt yaprağı ile gerçeklik olarak kağıt yaprağı, birbirinden farklı iki varoluş düzleminde tek ve aynı yapraktır zaten. Dolayısıyla, zihnimizi, imgeyi imge olarak katıksız murakabeden ayırır ayırmaz, imgeler kurmaksızın imgeyi düşündüğümüzde, bir kayma yaşar ve imge ile nesne arasındaki özsel aynılığın ileri sürölmesinden, bir varoluşun aynılığının ileri sürölmesine geçeriz. İmge, nesne olduğuna göre, imgenin nesne gibi var olduğü sonucu çıkartılır”(Sartre, 2006, 9).

Kuşkusuz ki bütün sanat alanlarında olduğü gibi şiir sanatında, özellikle yazma eyleminde, belli bir algı süreci olduğü söylenebilir. Her ne kadar şiir görüntüden bağımsız bir şeyler söylese bile, zihin kendi algıladığının görüntüsünü konuya uygun verilere dayandırarak oluşturmak ister. Bu tez çalışmasında şiirin bir düşünce alanı olarak ele alınması, imgenin de aslında bir düşünme biçiminin ürünü olduğunun göstergesidir. Yani imge düşünceye karşı çıksa da düşünceden ayrı düşünölmez. Çünkü imge de bir düşüncedir. Jean Paul Sartre bu konuyu şöyle dile getirmektedir:

“Açık-seçik düşünceye karşı çıksa da, imgenin açık-seçik düşünceyle gene de ortak bir yanı vardır ki bu da, imgenin de bir düşünce olmasıdır; düşüncenin daha alt mertebeden bir yanı gibi kendini ortaya koyan karışık bir düşüncedir, ama anlıktaki ilişkilerin aynıları burada da kendilerini gösterir. İmgeler bünyesinde sarıp sarmalanmış özlerin gelişmesi sayesinde birinden ötekine geçilebildiği için, imge ile anlık kesin biçimde ayrı değillerdir. İmgeler apansız ortaya çıkarlar ve oldukları gibi dolayısızca sunarlar kendilerini”(Sartre, 2006, 17-42).

Geçmişten gelen içeriğin, şeklin imge gücüyle inşa edilip, yeniden anlamlandırıldığı bilinmektedir. Bu yaklaşımla, olanaklarını daha da güçlendirmiş olan imge, özel yaratım özelliğine, öngörülmezliğini de katarak, büründüğü yeni anlamın şekli içeriğinde değişimi sürekli hale getirerek, varlığını kanıtlamayı sürdürmektedir. Bu konuda Jean Paul Sartre şunları söylemektedir:

“Duyumlanabilir içerik hep ordadır, ama büründüğü biçim durmadan hep bozulur ve hep yeniden kurulur. İmgeyi geçmişinden kurtararak yeterli bir şey yapıldığı sanıldı: gerçekte, imgelemin yaratıcı işlevinin daha iyi anlaşılmasına olanak verildi, çünkü her imge, kendiliğindendir, öngörülemmez, özetle, bir yaratımdır”(Sartre, 2006, 69).

İmge zihinde anlık iletilerin kaynağıdır da. Çünkü zihinde gelişecek ilk uyarı onun aracılığıyla gerçekleşir. Düşünsel içeriğin tümünü şekillendiremeye de oluşabilecek imge hareketleri için ön bilgi sayılacak kurgunun parçalarını algılamayı sağlar. Bu noktada gelişenler mantıksal bir gerçeklik ile gösterge işlevi görürler. İmgenin aldığı biçimsel yapı gösterenle gösterilen arasındaki çözülmesi gereken yeni bir bütünü oluşturur. Kuşkusuz ki imgenin almış olduğu bu biçimsel yapı içerisinde anlamları da barındırır, bunu yaparken de kendinden başka bir şeyle bağıntı kurar. Bu konuda M. Meyerson şunları söylemektedir:

“İmge gösterge işlevine sahip demek ki... İmge bir anlam taşır, kendisinden başka bir şeyle bağıntı kurmuş bulunur; bir vekildir. Anlıksal bir içeriğe sahiptir, mantıksal bir gerçekliğin belirtkesidir. Asla tümüyle yalıtık değildir: bir imge-göstergeler dizgesinin parçasıdır; bu

dizge sayesinde anlaşılır. Tümüyle akışkan değildir, başka imgeler ve başka göstergelerle karşılaştırılabilecek kadar istikrarlıdır, kesindir, biçime ve biçimsel türdeşliğe sahiptir. Karmaşık bir bütündür: gösterenle gösterilen, ‘duyumlanabilir’ ile ‘kavranılabilir’ birbirine karışır ve çözülmez bir bütün oluştururlar. Anlam katmanları, yanları, yüzleri ya da duyumlanabilir yana sahip ayrıntılar bulunabilir, ancak böyle yapıp da bir bölüm yalıtıldığında, söz konusu bölümü anlamak için bütünü akılda bulundurmak gerekir...”(Meyerson, 2006, 89).

İmgenin, aklın ve düşüncenin yaşamsal öğelerdeki karşılığı olduğunu ve algı aracılığı ile oluşarak yeniden düşünülen bir algıya dönüştüğü ileri sürülebilir. İmge her seferinde yeniden düşündürme özelliği taşıdığı için, esasa dair çizgilerini çok net ortaya koymaz. Bu özellik ise Meyerson tarafından, ussallaşmış algı olarak değerlendirilir. Ve Meyerson bu konuda şunları dile getirir:

“İmge, güçten düşmüş bir algı ya da duyum değildir; geçmişin soluk bir yansıması değildir. İmge soyutlama ve genelleme yolunda yer alır; düşüncenin yolunda yer alır... Öyleyse, yeniden düşünülmüş bir algıdır imge ve hala bir ölçüde silikleşmiş görünebiliyorsa da, ussallaştırılmış bir algıdır; duyumlanabilir verinin ussallaştırılmasıdır”(Meyerson, 2006, 108).

İmge, Barthes’in dediği gibi hazır anlamın içinde değil ötesinde kaldığı için değişimin esas unsurlarındandır. Bu konuda Celal Soyca’nın, yeni anlamın oluşturulan sanatsal malzemenin içinden, ortak bilinçlerle çıkabileceğini belirten önemli tespitleri olduğu söylenebilir.

“Her estetik düzlem, nesnel gerçekliği yeniden yapılandırarak yeni bir anlam kurar. Her nesnel gerçekliğin içerdiği anlam, o nesnel gerçeklikte temsil edilir. Estetik kodlarla kurgulanan sanat yapıtı ise, Barthes’in değişiyse ‘*hazır anlamın kendisinden daha ötede*’ yepyeni bir anlam kurar. Bu yeni anlam, sanatsal malzemenin olanakları içinden verilir ve malzemenin her defasında biriciktir. Malzemenin düzenlenişi ve elbette bu düzenlenişin mantığı, her sanat yapıtında verili gerçekliğin ve

tanımlanmış anlamın ardındaki ortak toplumsal bilinci hareketlendirir. Ortak toplumsal bilinçle oluşan bu hareketlenme, göstergesel olarak yeni bir düzenlemenin içinden geçer ve daha zenginleşmiş olarak yatağına döner. Burada hemen söylenmelidir: Her estetik kurgu, farklı da olsa, yeni bir iletişim arayışıdır. Gerçekliğin yeni biçimi, kurgulayanın öznel gerçekliği olsa da, o özneliliğin tutarlı ve uyumlu bir bütünsellik içinde sunumu, onun ortak toplumsal bilinçle ilişki istemini ele verir”(Soycan, 2003, 12).

İmge gücünü ifade edilebilenlerden çok, ifade edilemeyenler üzerinde sınırlar. Bu özelliği sayesinde karşıtlık oluşturur ve bilinmeyen kısırtarak yoruma açık hale getirir. Ahmet Ada, Octavia Paz’ın bir sözünü alıntılarak bu konuda şunları dile getirmektedir:

“ ‘İmge sözcüğünü şairin söylediği ve hep birlikte şiiri oluşturan bütün sözel biçimleri, ifadeleri veya ifade gruplarını anlatmak için kullanırız.’ İmgenin birbiriyle ilgisiz, karşıt gerçeklikleri birbirine yaklaştırdığını vurgulayan Paz, ifade edilmez olanı ifade edebileceğini belirtir”(Ada, 2004, 67).

İmge metin üzerindeki gücünü doğal olarak okurla sınırlar. Yani okurun algı düzeyi, imgenin gücüne sınır koyduğu yerde sonlanır. Bu yaklaşıma, okur için metindeki imge işlevini o noktada tamamlamıştır denebilir. dolayısıyla okur bilincinde geliştirebildiği imge aracılığıyla fikir geliştirecek böylece şiirle ilişki kurmayı sürdürecektir. Ahmet Ada bu konuda şöyle demektedir:

“Nesnel gerçeğin özel ya da öznel yansıma biçimi olarak şiir, gerçeğin nesnel bütünselliğinin biçimlendirilmesi. Bütünsellik sorunu gerçekçi yöntemin önemli bir sorunudur. Her gerçeğin tek yanlı oluşmadığını bilmek, bağlantıları, ilişkileri ve arka planıyla düşünmek, şiirsel imgeye dönüştürmek, gerçekçilik karşıtı bir duruma düşmemizi önler. Bu da şiirin okurla kurduğu ilişki ile sınırlanır. İlişkinin sonunda şiir okurun bilincinde yeniden üretilir. Okurun bilincinde uyanan imge, onu ‘gerçek

hakkındaki yanlış görüşlerden' caydırıyorsa, gerçekte şiir ilişkisi estetik düzeyde kurulmuş demektir.

Gerçekliklerin, bizi kuşatan, içinde varolduğumuz doğa ve toplumdan bilincimize yansımalarına, oradan da estetiksel imgeler haline dönüşme sürecine *yeniden üretim* diyoruz. Gerçekliğe yeniden üretim sürecinde müdahale eden, yön veren bilinçtir. Gerçekliği dönüştürme, ona yön verme işi *bilinçle* gerçekleşir”(Ada, 2004, 145).

Metin(şiir) ile görüntü (resim) arasındaki bağ; her iki biçem için de belirli bir yapının hakikatini temsil ettiği sürece vardır. İç içe geçmiş bütün sanat temsilleri için farklı yollar deneniyor olsa da, sanat ürünü karşısında alımlayıcının duruşu çoğu zaman sanatçının anlatmak istediğinden bağımsız olarak alımlayıcının hakikatiyle şekillendirebileceği bir durumdur.

Gerçeği kayrayabilmek, mutlaka bilgiye ulaşmakla mümkündür. Bu nedenle bilgi her alanda olduğu gibi sanatın da anahtarı özelliğindedir. Dolayısıyla imge için, belirli bir bilgi düzeyinin ürünüdür denebilir. İmgeyi yaratan da, algılama sürecinde olan da, algıladığını donanımındakilerle test edecek ve varlığını ortaya koymak için bilgiye başvuracaktır. Ahmet Ada bu zorunlu ilişkiyi belirlerken şunları söylemektedir:

“Gerçekliği kavramak, şiirsel imgeler halinde değişimine katkıda bulunmak bilinçli bir çabayı gerektirir. Bu da bilgiyle mümkündür. Tarihin bilgisi, yaşamın bilgisi, gidenin ve gelmekte olanın bilgisi, insanlar arasındaki ilişkilerin bilgisi, çelişkilerin bilgisi, gerçekliğin değişen bilgisi, gerçekliği kavramamız için zorunludur”(Ada, 2004, 145).

İmge dönüşümünü gerçekleştirdiği nesnenin varlığı üzerinden hayat bulacaktır. İmge varettiği nesneyi anlama dönüştürmede güçsüz kaldığı an, işlevini yerine getiremeyecek, dolayısıyla hayattaki özgürleştirici tavrını yitirecektir. Ressam algıladığı gerçekliği resimle yansıtırken şair de şiirindeki imgeyle yansıtır. Her iki sanatta alımlayıcıya ulaşma biçemlerini farklı tutsalar da aslında aynı yapının içinden gelmektedirler. Ressam da şairde imgesel bir dilin peşindedir. Şairin harflerle, seslerle, sözcüklerle gerçekleştirdiği ürünü ressam çizgilerle, renklerle gerçekleştirirken aslında

her iki sanatta gerçeğin suretini değiştirmektedir. Bunu yaparken de imge aracılığı ile nesnelerin anlamlarını ve yapılarını değiştirirler. Ahmet Ada bu konuda Cezanne’ın bir sözüne değinerek şunları belirtmektedir:

“Cezanne: ‘Ben bütün insanlara gerçeği söylemekle yükümlüyüm ve bunu resim yoluyla yerine getireceğim’ diyordu. Şiirsel imge de, sınırsız, özgür ve çok katmanlı imgelemin özgün imgesidir. İmge, hayatın, nesnelliğin imgesidir. İmge nesnesini yitirirse şiir özgürleştirici işlevini yapamaz. İmge nesnesini yitirmediği sürece insanı özgürleştirici, gerçeklikleri dönüştürücü estetiksel işlevini sürdürecektir”(Ada, 2004, 316).

Her yapıt, her metin gibi eksik yanlarını yorumlarla tamamlama ihtiyacı içerisindedir. Bu tamamlanma süreci yapıt oluştuğu, kendi içerisinde sürece olan sonsuzluğu da barındırmaktadır. Umberto Eco sanat yapıtını ‘sonlu içine konmuş bir sonsuzluk’ olarak dile getirir.

“Sanat yapıtı bir formdur, tamamlanmış bir harekettir. Sonlu içine konmuş bir sonsuzluktur. Yorum çeşitliliğinin kökeninde, birey olarak yorumcunun kişiliğindeki kadar, yorumlanacak yapıtın yapısındaki karmaşa da vardır... Yorumcuların sonsuz bakış açılarıyla, yapıtın sonsuz çehresi birbirleriyle karşılaşır, birbirlerini yanıtlar ve karşılıklı olarak birbirlerini aydınlatırlar. Yorumcu yapıtı bütünlüğü içinde ortaya koyabilmek için, onu özel görünümünden biriyle kavramak zorundadır. Buna karşılık yapıtın özel bir görünümü de, ancak yapıtı tüm yaşamsallığıyla kavrayabilecek ve önerebilecek doğru bakış açısını beklemeye hazırsa, yeni bir ışık altında bütünlüğünü ortaya koyabilir”(Eco, 1997).

Her şey yaşama dönükse eğer, ne kadar tarafsız da durulsa, içinde bulunduğumuz bütün değerlerle ilişki kurulması kaçınılmaz gözükmektedir. Anlaşmak, uzlaşmak, var edilebilecek olanaklarla mümkün gözükmektedir. Sanat hayatı tekleştirmeyecek sıkı bir güce sahiptir, bu güç içinde sonsuzluk ilkeleri geçerli olmasına rağmen ilişkiler sanat aracılığıyla değil, egemenlikler aracılığıyla kurulmakta

ısrar edilmekte. Dolayısıyla gerçekte değil, onun yerine geçebileceklerle ilişkiler kurulmakta ve esas olandan oldukça uzaklaşmaktadır. M. Kagan Gerçekliğin imge üzerinden doğru okunması gerektiğini ve sanatın gerçek dünyayla bu tür bir ilişkiyle imgeler kurarak yaratma gereğini şu şekilde açıklar:

“Sanatta, sanatsal imgesel olarak modelleştirilecek şey, nesne-nesne ilişkileri değil, varlığın değer yönüdür. Nesnel dünya öznenin dışında, salt kendisi olarak, başlı başına ele alındığında, değerce hiçbir önem taşımaz; onun için sanatta kendi varolduğu biçimde yeniden yaratılamaz nesnel dünya! Sanat yaşamda verili olan şeyleri dönüştürmeli, değişikliğe uğratabilmeli; gerçeklikten farklı, hatta onunla benzerliği olmayacak biçimde, yaşamın kendi öğelerinden kurabilmelidir ki nesnenin imgesi ile öznenin imgesi birbirine denk düşebilsin, gerçeklik bilgisi aynı zamanda gerçekliğin değer yönlendirilmiş yorumu olabilir”(Kagan, 1993, 277).

İmgenin alımlayanı kuşattığını, hatta öznenin, imgenin yerine düşünmeye başladığını, gördüğü ağacın gerçekliğinden başlayarak, oluşmaya başlayan dönüşümü, Rollo May, Cezanne’ın gerçekte kurduğu bağı şöyle dile getirmektedir:

“Cezanne bir ağaç görüyor. Ağacın daha önce hiç kimsenin görmediği bir biçimde görüyor. Kendisinin söylediği gibi hiç şüphesiz ‘ağaç tarafından ele geçirilme’yi yaşamakta. Ağacın kemerlenen ihtişamı, kucaklayıcı yayılışı, toprağı kavrayışındaki narin denge tüm bunlar ve sinirsel yapısı boyunca hissediliyor. Bunlar onun yaşadığı görünün parçaları. Bu görü, sahnenin bazı yanlarının dışarıda bırakılmasını, diğer bazılarını daha fazla vurgu getirilmesini ve sonra bütünü yeniden düzenlenmesini içeriyor; ama tüm bunların toplamından daha da fazla. Evvela bu artık bir ağacın görüsü değil, Ağaç’ın görüsü; Cezanne’nin bakmakta olduğu somut ağaç, ağacın özü biçimini alıyor. Görüsü her ne kadar tekrarlanamaz ve özgün olsa da onun o özel ağaçla karşılaşmasından doğan tüm ağaçların görüsü yine de”(May, 1994, 92).

Mallarme'nin şiirleri üzerine bir dizi resim yapan Matisse'in dile getirdiği görüşler, bu çalışmanın amacının açıklanmasına katkıda bulunmaktadır: “ İyi bir ozanın, başka türden bir sanatçının imgelemine coşturduğunu ve ona kendi tarzında şiirin eşdeğerini yaratma olanağını verdiğini görmek güzel bir şey. Plastik sanatçı, kendi verilerinden en iyisini çıkartabilmek istiyorsa, metne çok da köle olmamaya dikkat etmeli. Tersine özgürce çalışmalı; kişisel duyarlılığı, resimlemeye çalıştığı ozanla ilişki kurdukça zenginleşecektir nasıl olsa. Mallarme'nin şiirlerini resimleme işinin sonuna geldiğimde, yalnızca şunu söylemek isterim ben: İşte, Mallarme'yi büyük bir tad alarak okuduktan sonra yaptığım çalışma”(Uygur, 1999, 20).

Sanatçı ister ressam ister şair olsun kendi varlığını ve dışındaki varlığı yeterli görmez, sanatçının bütün derdi bu yetersizliği aşmaktır. Yerini sevmiş imge, şiiri sınırsız bir okyanusa dönüştürebilmekte; bazen okyanusun en küçük bir adasına, bazen de en derinine götürebilmekte okurunu. Başka bir deyişle kimi zaman şiirin bütünselliğinden ayrı düşünülmemekle birlikte tek bir dize şiir – resim ilişkisini yönlendirebilmektedir. Türü ne olursa olsun her sanat dalı, varolan hakkındaki bilgiyi ve dolayısıyla da dünya ile olan etkileşimi derinleştirmeye yarayan bir tanıma biçimi olarak değerlendirilebilir.

3. BÖLÜM

HAYDAR ERGÜLEN VE ŞİİRİ ÜZERİNE

3. 1. Haydar Ergülen'in Özgeçmişi

14 Ekim 1956'da Eskişehir'de doğdu. İlk ve ortaokulu Eskişehir'de, liseyi Ankara'da okudu. ODTÜ Sosyoloji Bölümünden mezun oldu (1981). 1982'de İstanbul'da çeşitli dergi ve ansiklopedilerde çeviriler yaptı, metin yazarı olarak çalıştı. 1983 yılında Eskişehir Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesinde Araştırma Görevlisi oldu, Reklamcılık Ve Halkla İlişkiler Yüksek Lisans programına devam etti. Aynı yıl istifa ederek İstanbul'da reklam yazarı olarak çalışmaya başladı. 2005 yılında reklamcılığı bırakarak emekli oldu. Halen Boğaziçi Üniversitesi'nde 'Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri' dersi ile AdSchool Reklam Okulunda 'Yaratıcılık ve Yazı' dersleri veriyor. 1998'den beri Radikal Gazetesinde "Açık Mektup" köşesinde yazılar yazıyor.

İlk ürünlerini 1971-1973 yılları arasında Eskişehir'de yayımlanan "Deneme" ve Ankara'da yayımlanan "Gelişme" dergilerinde, Erkan Güçlü ve Umur Erkan takma adlarıyla yayımladı. Edebiyata hikaye ile başladı, şiir ve denemeyele sürdürdü. Kendi adıyla ilk şiirlerini 1979'da "Somut", "Felsefe Dergisi" ve "Türk Dili" dergilerinde yayımladı. "ÜÇ Çiçek" (1983) ve "Şiir Atı" (1986) dergilerinin yayın kurullarında yer aldı. Halen Eskişehir'de yayımlanan "Yazılıkaya" şiir dergisinin yayın kurulu üyesi. Pek çok edebiyat ve şiir dergisinde, Cumhuriyet ve Radikal Kitap eklerinde, şiirler, şairler, dizeler, şiir sorunları, kitaplar hakkında çok sayıda yazı yazdı. Güney Kore, Almanya ve Fransa'da uluslararası şiir toplantılarına ve yurtiçinde çok sayıda şiir etkinliğine katıldı. Şiirleri İngilizce, Almanca, Fransızca, Farsça, Azerice, Hollandaca ve Koreceye çevrildi, çeşitli dergi ve antolojilerde yayımlandı. Behçet Necatigil, Cemal Süreya, Varlık Dergisi, Altın Portakal Şiir Ödüllerinde seçici kurul üyeliği yapmıştır.

Kitapları

ŞİİR

Karşılığını Bulamamış Sorular (1981)

Sokak Prensesi (1990)

Sırat Şiirleri (1991)
 Kabareden Emekli Bir Kızkardeş (Lina Salamandre adıyla, 1995)
 Eskiden Terzi (1996)
 40 Şiir ve Bir (1997)
 Hafıza (Hafız adıyla, 1999)
 Karton Valiz (1999)
 Ölüm Bir Skandal (1999)
 Nar: Toplu Şiirler 1 (2000)
 Hafız ile Semender: Toplu Şiirler 2 (2002)
 Keder Gibi Ödünç (2005)
 Yağmur Cemi: Seçme Şiirler (2005)

DENEME

Haziran, Tekrar (2000)
 Üvey Sokak (2005)
 Düzyazı:100 Yazı (2006)

Ödülleri

Gösteri Dergisi 2.lık Ödülü ('Unutulmuş Bir Yaz İçin' şiiriyle, 1981)
 Halil Kocagöz Şiir Ödülü ('Eskiden Terzi' kitabıyla, 1996)
 Behçet Necatigil Şiir Ödülü ('40 Şiir ve Bir' kitabıyla, 1997)
 Cahit Külebi Özel Ödülü ('40 Şiir ve Bir' kitabıyla, 1998)
 Akdeniz Altın Portakal Şiir Ödülü ('40 Şiir ve Bir' kitabıyla, 1998)
 Dionisos Şiir Ödülü (2004)
 Cemal Süreya Şiir Ödülü ('Keder Gibi Ödünç' kitabıyla, 2005)

3. 2. Türk Edebiyatındaki Yeri ve Katkısı

Haydar Ergülen, 1980 li yılların şairleri arasında özel bir yere sahiptir. O yıllarda yazdıklarıyla, özellikle şiirin iç sorunlarıyla ilgili, birçok tartışmayı gündeme getirmiş, diğer taraftan da, toplumsal hareketlerin başladığı bir dönemde, şiirini hayat felsefesiyle buluşturmayı başarmış, dönemin kendine has engellerinden korunabilmiş şairlerdendir.

Haydar Ergülen'in şiir poetikası tamamen olmasa da, aynı dönemde yazılan şiirden yola çıkan, ancak belli kopuşların habercisi olarak değerlendirilebilir. O, İç dünyasının farkındalığıyla yazmayı sürdürür. "Ben" olamadan (kastedilen birey olmaktır) "biz" olunmayacağı anlayışının yan etkilerini fark eder ve şiir anlayışını bu doğrultuda geliştirir. İçsellik o'nun esas yolculuğudur. Bu yolculukta içsel merkeze yönelişleri kapsayan farklı tarzlar geliştirir. Haydar Ergülen'in içsel yolculuğu tesadüfi değil, bilinçli yapılmış tercihler arasındadır. 1980'li yıllarda yazmış olduğu şiirlerinin pek çoğunda da, şiir anlayışının değişme yolunda olduğu gözlemlenebilir. Kendi öznesinden başlayarak şiire yönelen Haydar Ergülen, ötekine de aynı mantıkla varılabileceğinin farkındadır. Şiir hayatı şiirine dahildir. Bu yönüyle, kendini en fazla şiiriyle hissettiren şairlerden biri olarak değerlendirilir. Yazdıklarıyla adeta özdeşleşen, kişilik olarak da örnek tavırlar ortaya koyan ve hala sürdürmeyi başaran iyi şairlerdendir. Birçok yönüyle edebiyata önemli katkılar sunduğunu belirten Mehmet H.Doğan, Haydar Ergülen hakkında şöyle söyler:

"Haydar Ergülen 80 Sonrası Şiirinin en başta gelen adlarından biri. İnsan, aslında kendinden başlayarak gider 'öteki'ne. Kendini tanımadan 'öteki'ni tanımak neredeyse olanaksızdır. Bu da iki şeyle olur: Felsefe ve şiir. Ergülen'de bu, başkasında kendini, kendinde başkasını arayan birey biçiminde görülür; bunun için de şiir hep bir başkasına seslenme, başkasıyla konuşma olarak gelişir. Ergülen: 'Şiir sanki bir deniz feneri ya da sahil güvenlik gibidir. Sanki biraz kendimi korumak, sakın sularda durmak için yazıyor gibiyim' diyor"(Doğan, 2001, 213).

Haydar Ergülen şiiri dış dünyadan çok, iç dünyanın ölçülerini ortaya koymaya çalışır. Onun şiiri kendini arayış olarak nitelenebilir. Mehmet Can Doğan'la yapmış olduğu bir söyleşide söyledikleri Ergülen'in bu kavramlar üzerinde hayat kurma özlemini işaret eder:

"Şiir yeni bir anlam olmaktan çok, sorunlar, durumlar ve eylemlerle insan arasındaki ilişkiyi anlamlandırma çabası bence. Bu anlamda da, insanın kendini arayışındır, pekala, varlık için bir anlam araştırmasıdır"(Ergülen, 1997, 25).

Şiirin insanlığın ilk etkinliği olduğu düşüncesi sadece Haydar Ergülen’ de değil, birçok şairde görülür. Şiir için, edebiyatın bir kolu olmadığını söylerken belki de, şiirin edebiyatın beyni olduğunu açıklamaya çalışıyordu. Yine Mehmet Can Doğan’la yaptığı bir söyleşide bu konu üzerine yoğunlaşmaktadır:

“Aslına bakılırsa şimdi de tek derdim şiir yazmak. Şiiri, edebiyat ya da sanatın bir kolu değil, insanın doğrudan söz aldığı, dile geldiği bir imkan olarak görüyorum. Bu yüzden şiirin kendisi da bizatihi bir anlam oluşturduğu için gerektiği ya da yeri geldiği zaman şiire giriyor. Okunan metnin şiir olduğunu hissettirmesinden çok, insanın hayatla kurduğu temel ilişki biçimlerinden biri olarak kendini hatırlatıyor. Öncelikle de bir insan teki olan şairine. Bir tavır ya da kaygıdan söz edilebilirse, budur”(Ergülen 1997, 25).

Günümüz sanat anlayışı içerisinde, şiirle şairinin yan yana durması, çok doğru anlaşılmasa da, Haydar Ergülen bu konuda kendi doğrusunu bulmuş davranışlar sergilemeyi ısrarla sürdürür. Hatta şiiriyle iç içe olmayı başaran ender şairlerden sayılır. Söz onda arınır, söyleyeceğini sadece söylemez, sözcükleri farklı tatlarla dener, aslına doğru yol almayı sağlar. Bazen parlatırken bazen de köreltir, bu noktada hayatla iç içe olan imgeler bulur. Yol bu şekilde devam eder. O’nun şiir aracılığıyla sürdürdüğü yolun esas amacının ne olduğunu Şeref Bilsel şöyle dile getirmektedir:

“İnsanın gölgesi altında kalmış sözcükler var. Bazı şairler, bu sözcüklerle insan arasındaki perdeyi kaldırmaya kendini adar. Onlar ki, merhametin kederli mürekkebiyle yazılmış ve böyle olduğu için dünyadan atılmış mektupları cümlemize taşımaya yazgılıdır. İşte onlardan, yaşayan şiirimizin az sayıdaki “sefîr-i kebîr”lerinden biri: Haydar Ergülen...” (Bilsel, 2006, 2).

Haydar Ergülen hayata karşı yanıtsız kalmış sorularını, şiir aracılığıyla sorar. Çünkü karşılıksızlığın şiire mahsus olduğunun farkındadır. Baki Asiltürk ‘Çocuk Derviş’ benzetmesiyle şunları söyler;

“Haydar Ergülen, ‘sözüne uçurumlar kapanan çocuk derviş’ olarak şiirin meşakkatli yolunda 1980’lerden beri yürümektedir. Ülkemiz şiir gündeminin politik yoğunluktan poetik yoğunluğa kıvrılıp uzayan çetin yolunda karşılığını aradığı sorularla ilerleyerek gelmiştir günümüze. Bir şair kişi olarak, sorularının çoğuna cevap bulduğunu sanıyorum”(Asiltürk, 2006, 2).

Şiirin hayat gibi sürekli akan bir nehir olduğunu söylemek yanlış olmasa gerek, bu nehrin bir yerinden girip bir yerinden çıkılması özveri gerektiriyorsa da, bu durumu Ergülen baştan kabullenmiş gibi gözükmemektedir. Kuşkusuz üretimi göze alabilmek kolay olmayacaktır. Baki Asiltürk’ün, Haydar Ergülen’in şiir serüveni ile ilgili dile getirdikleri kabul edilebilir. Ancak Haydar Ergülen şiiri tümünden incelendiğinde sorulmamış soruların, cevaplardan çok olduğu görülür. Bu yaklaşımı, Haydar Ergülen’in hala şiir yazıyor olmasıyla da açıklamak mümkün.

Haydar Ergülen bu dünyanın gerçekleri içerisinde, yaşanır yerler bulma ustalığı gösteren, şairlerdendir. Çıkmazlar onun şiirinde hayatla buluşma olanağı bulabilmektedir. Bu durum yapaylıklara uzak, iç dünyasındaki doğallıklarla, yakınlıklar içerir. Kişiliği ve şiiri birbirini tamamlayan davranışları kapsar. Günün gerçeği, onun şiirinde bazen ironi, bazen de anlaşılır gerçeğin, başka bir ifadesidir. Cenk Gündoğdu bu konuyu tamamlayan saptamasını şöyle dile getirir:

“Kumrulara yem atan, hırkasını çocuklara, kuşlara ve yoksullara yuva yapan, rüzgarı ağzında ısıtıp bir nefesle bırakan dervişin kederli ve mayhoş üzümleri gibi ağzımızın içinde dağılan çocukluğun, lirizmin ve taşranın korunaklı şiirini yazıyor Haydar Ergülen. Tehlikeli bir şair, dokunduğu her şeyi şiire çevirebiliyor. Gözünün gördüğü sesleri, tüm halleriyle darda nar edip elleri açık bir zarfın içinde postacıların uykusuna bırakan kırmızı sakallı bir yeryüzü çocuğudur...”(Gündoğdu, 2006,2).

Her okurun zihninde farklılaşan şiiri, alımlayıcı algısal bilinciyle şekillendirir. Belki de bu yönüyle, şiir, hiçbir zaman diliminde farklılığı keşfetmekten geri durmamıştır. Her ne kadar şiirin tüketilmezliği üzerinde duruluyorsa da, şiir çok özel de

olsa, dolaşım aracıdır. Günü geldiğinde bu dolaşım evrimini tamamlayacak, başka bir biçime dönüşecektir. Adı değişen şey, belki de yapı olarak değişmeyen bir hal alacaktır. Değişimi ve dönüşümü insana yansıyan her tat, neden şiiri kapsamasın. Ayten Mutlu, Haydar Ergülen’le ve bu konuyla ilgili farklı görüşler ileri sürmektedir:

“(...) Şiir, tüketilemeyen, her okuyanın algı düzleminde yeniden ve yeniden, sonsuz kere üretilebilen bir yazın biçimidir. Şairden bağımsız olarak vardır. (...) Her okuyanda farklı çağrışımlar yaratan bir şiir, her okunuşunda da başka anlamların kapısını açabilir. (...) Ama bu tür şiirler genellikle düz ve basit anlatımdan uzak, derin yapısı zengin, imge kapısı geniş şiirlerdir. (...) Görünür yapısında ipuçları taşıyan ve okuru derinlerine çeken şiir. Bu tarz şiirlerin, değil okuru uzaklaştırmak, tersine tutkulu şiir okurlarının artmasına etken olacağı tabiidir. (...) Haydar Ergülen, işte böyle bir şiirin peşinde. Özellikle son kitaplarındaki şiirleriyle iyice kapalı bir anlatımı benimsemiş görünen şair, okurunu döne döne şiirini yeniden keşfetmeye yöneliyor. Anlamı derinleştirdiği ölçüde sesini de denetliyor.

Hermetik şiirin handikaplarını, şiir tekniklerini kullanarak aşıyor. Sözcük değişimleri ve kırma dizelerle yer yer deformasyona kattığı düz söylemdeki güncel olan, böylece özgün imgelere dönüşebiliyor. Bağırıyor Ergülen’in şiiri, sızlanmıyor da. Usul bir ezgiyle kendi yolunu aç aça lirizmin ırmağında akıyor.

Ergülen’in 1981’de yayımlanan ilk kitabı ‘Karşılığını Bulamamış Sorular’, 1990’da ‘Sokak Prensesi’, 1991’de ‘Sırat Şiirleri’, 1995’te ‘Eskiden Terzi’ ile ‘Kalbindeki yangınla suyu barıştıran külü’ eşelemeyi sürdürüyor”(Mutlu, 1997, 315).

Şiir, aslında kendini saklayan, ele verme ihtiyacı duymayan gizli bir tat olarak adlandırılabilir. Bugüne kadar herhangi bir tanıma sığdırılamadığına göre, tanım şiiri daraltır anlamına da gelir.

Söylenmemişi biçim ve özü de yıkarak söyleyebilmek, şiirin derin arzusu içerisinde sayılabilir. Yitirilen bir anlamdan söz ediliyorsa eğer, belki de aranan şiirin derinliklerindedir. M. Can Doğan şiirin geldiği yeri, şairin durduğu yerle açıklar:

“Derin kazı çalışması ya da varoluşsal boşluğun çekimi, şairin bulunduğu, durduğu yerden başlar. Burada şiir, bir anlam sorununa, anlam arayışına dönüşür. Ergülen anlamın hiçbir zaman olmadığını, her şeyin saçmalıktan öte bir değer taşımadığını düşünmez; anlam vardır ama yitirilmiştir”(Doğan, 1997, 20).

3. 3. Şiirinin İmge Yapısı Ve Şiirinde Sıklıkla Kullanılan İmgeler

Haydar Ergülen için varoluşla şiir arasında çok önemli bağlar vardır. Şairin dünyadaki varoluşunu kanıtlayan şiir, söz olarak isteneni kanıtlamış ise, şairin şiir aracılığıyla yeniden kuracağı dünyanın tek anahtarı konumuna gelmiştir. Haydar Ergülen varoluşuyla şiiri arasındaki ilişkiyi “Dünyadaki varoluşumu şiirle tanımlıyorum”(Ergülen, 2003, 81) diyerek açıklamaktadır.

Bu çalışmada Haydar Ergülen’in şiirlerinin incelenmesi, birçok nedene dayanmakla birlikte, şiirlerin güçlü bir imge yapısına sahip olmasındandır. Bir imgenin farklı farklı şiirlerde yinelenerek, yeni anlamlar içerisinde varlığını sürdürmesi, şiirlerini daha çekici kılmaktadır. Belli aralıklarla tekrarlanan imgeler, okurda ritim duygusu uyandırmaktadır. Haydar Ergülen şiirinde tanık olunan özne, sık sık değişime uğrayarak, özünden kaybetmeden farklı özneler de dönüşebilme özelliği gösterir. İlk dönem şiirlerini başka isimler altında yayımlaması, onun “başkası” diye yorumladığı; başkasına açılabilen gerçek yanını ortaya koymaktadır. Haydar Ergülen, şiir izleğini kitap bütünlüğünde irdeler. Haydar Ergülen’in şiir kitaplarını inceleyenler, belli imgelerin belli kitapları kontrol altına aldığı, hatta o imgelerin kitabı oluşturduğunun farkına varırlar. Onun şiirlerinin bütününde sarsıcı bir öğeye rastlamak pek olası görünmemesine karşın, bir dizinin etkileyici ve sarsıcı yanına rastlamak her an mümkündür. Haydar Ergülen’in yaşam felsefesini belirleyen birlik, paylaşım ve bütünlük (kolektif bilinç) gibi yaşamsal öğelerin yansımaları, şiirlerinde de görülmektedir. Şiirlerindeki konuşma dilinin, üslubunun ve biçiminin yorumu yapıldığında, şiirlerinin dışa dönük olmaması, O’nun içbükey bir söylemi ısrarla tercih ettiği kanıtlanmaktadır. Bu düşünce biçimini şairin kendisi “kıyıda fazla açılmamak” biçiminde ifade etmektedir. Dizelerin kapalı ve yoğun anlamlar barındırması, O’nun şiirine bu anlamda bilinmişin dışında gizem özelliği kazandırmıştır. Haydar Ergülen,

şiiirlerinde imgelemenden yola çıkarak, anıları derinleştirmeyi, geçmişle hesaplaşmayı ve hayatı bellek üzerinden sorgulamayı amaçlamaktadır. Geçmiş ve geçmişe özlem öğeleri şiiirlerinde etkili bir yer tutar. O, hayatla ilintili olan imgeyi daha çok ayırıştırmakla, saflaştırmakla meşguldür. Hayatla bağları zayıflayan imgeleri şiiir üzerinde yaşatmaya özel gayret sarf eder. Yaşatma eylemi tamamen imge gücüyle ilgilidir. Şiiirlerinde söylenen ya da yapılan ne varsa, doğal ve somut olana yaslanarak anlam bulur. Şiiiri, şiiir gücünün dışında başka anlamsal derinlikler de oluşturur. Bu derinlikler belirli kaldırma gücüne sahip, insanı yutmayan sular gibidir. Ergülen'in imgeleri, anlamı artıran yapılar içerir. Okur edindiğı derinliğın boyutunu imgeyle buluşturduğı sürece şiiire ulaşacaktır.

Ergülen'in kitaplarında sıklıkla kullandığı imgeler şunlardır: nar, üzüm, şarap, tren, ahşap, su, yağmur, mavi, deniz, gövde, rüya, yıldız, heves, oda, ev, pul, mektup, zarf, turna, eskişehir, şiiir... Sayılan imgelerin dışında da şiiirini etkileyen imgeler yok değıil. Kitaplarında işlenen ortak imgelerin sentezi yapıldığında, Haydar Ergülen'in şair kimliğine çok daha çabuk varılabilir. O'na ait imgeler şair ve şiiir kimliğini en derin açığa vuran öğeleri kapsar. Bu imgeler, şairin şiiir hayatının vazgeçilmezlerini öne çıkarır. Özellikle dünyada varolan doğal "uyum"u, kendi sistematiğı içerisinde anlamayı, yorumlamayı, öne çıkaran, imgelere yaslanarak varolma çabası, daha çok dikkat çekmektedir. Bu çalışmada da, nar ve oda imgeleri üzerinde bu yüzden durulacaktır.

Ev'in yapılan bir mekân olması ile şiiirin yapılan, kurulan bir tasarım olması arasında benzerlik kurulmaktadır. Şiiiri, ev olarak nitelemek mümkün. Evin içine doğulur, tıpkı dilin içine doğulduğı gibi. Şiiirinde içine doğulur. Şiiir insanın yurdudur denir ya, bu bir bakıma da, şiiir evdir odadır demeye gelmektedir. Şiiir gibi ev de insan ruhunun çözümleme aracı olarak ele alınabilir.

Bazı imgelerin insan hayatındaki gereklilik içerisinde nasıl bir nedene sahip olduğunu Mehmet Can Doğan söyle açıklamaktadır:

"Ev, oda, balkon, bahçe, nar temaların insanın varoluşundaki yeri nedir bunlar birer korunak olarak mı tasarlanıyor yoksa bir kopuşu mu işaret ediyor"(Doğan, 1997, 23).

Ergülen'nin şiirinde belki de imgelerin toplamı sadece insandır. İnsanı anlamak serüvenidir. Mustafa Aydoğan, Haydar Ergülen şiirleri için, temel değer insan ve onun hevesleri olduğunu şu şekilde açıklar:

“Onun şiirinde temel değer olarak insan vardır. Hatta, insan, tek değerdir. Diğer değerler onun varlığı etrafında dönerler. Heves, önemli imgelerinden biridir. İnsan odaklı bir şiirin başat imgelerinden birinin heves olması son derece anlaşılır bir şeydir. Çünkü, insan hevesleriyle vardır”(Aydoğan, 2003, 101).

Haydar Ergülen şiiri hayatın geçmişine doğru kapılar aralar, özellikle çocukluğa ve anneye hasret her şiirde yeralır. Bazı şiirlerinde hasret ya da hasrete konu olanlar, mekansal öğelerin yardımıyla dile getirilir. Örneğin ev kendini oluşturduğu boşluk, varoluşa dönüşerek, doluluk yakalayan bir imge olarak ortaya çıkar. M. Can Doğan Viktor Frankl'ın ‘varoluşsal bir boşluk’ tanımlamasıyla, ergülen'in ev imgesini buluşturarak şunları dile getirmektedir:

“Haydar Ergülen'in daha ilk kitaptan başlayarak beşinci kitabına kadar süregelen bazı temalar, imgeler hep bu geri dönüşlerdeki oyuğun yankısını duyururlar. Boşluk önemli imgelerden biri olarak karşımıza çıkar. Viktor Frankl'ın bir tanımlamasını kullanarak söylemek gerekirse bu ‘varoluşsal bir boşluk’tur, bir vakumdur. Balkon boşluğa açılır, anne bir uçurumun dibinde kalmıştır, çocukluk kör kuyulardadır” (Doğan, 1997, 20).

Şiir, şair için önemli korunaklardandır. Haydar Ergülen de birçok şair gibi, kendini bu yolla var etmeye çalışmaktadır. İçsel sıkıntıları, sosyal çevrenin baskısı ve diğer nedenler, uzaklaşmayı zorunlu hale getirdikçe, şairin sığınak arzusu şiirle sınırlı kalmayacak, fiziksel mekanlara da dönüşecektir. Şiir yazmanın geliştirdiği içsel bağımsızlık, sosyal çevrede karşılık bulmadığı sürece şairin/sanatçının kapanma arzusu, kendiliğinden oluşacaktır. M.Can Doğan bu sığınma halini korkularla, kuşkuyla ilişkilendirerek, şöyle açıklamıştır:

“Haydar Ergülen’in şiirlerindeki kapalı mekanlar da birer sığınak olarak tasarlanmıştır. Unutulmamalı, her sığınak bir kopuşu, korkuyu ve elde bulunanları korumayı da işaret eder. Bahçe ile çevrili bir ev, boşlukların bölünmesi olarak düşünülebilecek odalar, birbirlerinin üzerlerine kapatılmıştır sanki. Kazı, bu mekanlarda da sürer ya da bu mekanlarla oluşan boşluklar da çeker şairi. Aynı şekilde Ergülen’in zamanının çoğunlukla ‘gece’ oluşu, gizlenmeyi, örtünmeyi, görünmeme özlemini belirginleştirdiği kadar, karanlığın yutuculuğunu da çağrıştırır”(Doğan, 1997, 21).

Balkon önemli bir imgedir Ergülen şiirinde. Balkon sığınılan evin bir parçası olmakla birlikte, evin dışında kalan kısımdır da. Evin dışı açılma isteğini balkon üzerinden düşündürdüğünü varsayarsak, seyirlik bir sığınak da olarak tanımlanabilecek bu durumu, Mehmet Can Doğan kopuş olarak açıklamaktadır:

“Balkon, Ergülen’in şiirinde çok özel bir imge halinde oluşur. Her ne kadar ‘bahçe’nin ölümü anısına kurulmuş seyirlik bir sığınak olsa da bir kopuş yeridir aynı zamanda balkon. Çünkü boşluğa ve evin dışına açılır. Nietzsche’nin ‘düşmek isteyen nasıl da çekiyor derinlikler’ sözünü doğrularcasına ürpertir balkon imgesi”(Doğan, 1997, 21).

Haydar Ergülen şiirlerini hayat içerisinde tamamlar, evrenin büyüklüğü ve içsel düzeni şairin hayattaki yerini ciddi biçimde sorgulamayı da gerekli kılar. O’nun kitapları bu tanıma sığınan şiirlerle doludur. Ergülen şiiri için M.Can Doğan büyük şiirlerin parçalarını sunmakta der:

“Hem şiirsel arayışlar, hem varoluşsal boşluğun doldurulmuş gibi görünmesi, hem de soru soran adamın hayat, dünya ve evren karşısındaki duruşu yönünden son iki kitap ayrıca değerlendirmeyi gerektirir. Şimdilik şunu söylemekle yetineyim: Dönüş mitosu ve boşluk imgesi bu kitaplardaki şiirlerde de farklı bağlamlarda yeniden üretilir, kurgulanır. Haydar Ergülen, her kitapta bir büyük şiirin parçalarını sunmaktadır sanki. Bu büyük şiirin anahtarları, ilk kitapta boşluğa

atılmıştır ve o boşluktan yankılana yankılana dönerek sonrakilere gelmektedir”(Doğan, 1997, 22).

3. 4. Haydar Ergülen İle Söyleşi

1- Haydar Ergülen şiirleri, okuyucusuna her ne kadar, tam anlamıyla betimsel bir görsellik sunmasa da, şiirlerin derin ve yoğun imge yapısına sahip olması, alımlayıcıyı canlı tutup, dizelerdeki imgelerin algılanmasını ve imgenin görselliğinin yavaş yavaş inşa edilmesini sağlamakta. Sizin, şiirsel sürecinizi ve şiirlerinizi böyle bir yapı içerisinde ele almaya çalışmamın temel nedeni, Mustafa Ergin Kılıç’ın Gösteri dergisinde yer alan sizinle yaptığı söyleşide dile getirdikleriyle ilgilidir. “...*dizelerinizle artık söylemek istenileni en sade ama en derine işleyerek...*” söylüyor olmanız ve “...*imgeleri fazla yormadan, sözcükleri kırıp dökmeden en yetkin şekilde...*” dile getirme yetinizdir. Buna ek olarak, ayrı şiirlerde ve farklı dizelerde yinelenen imgelerin, zamana karşı güç yitimi yaşamadan, aynı sağlamlıkta içsel gücünü koruyarak çoğalabiliyor olmasıdır. İşte tam bu noktada sormak isterim: imge gerçekten gerekli mi, şiir için değil, sanatın tüm alanları için imge şiirin ya da sanatın gerçeği midir? Siz, imgelerle olan serüveninizi nasıl değerlendirirsiniz?

30 yıldır hayli şiir yazdım, bunların da hemen tümünü 13-14 kitap halinde yayımladım. İlk şiirimi yayımladığım günden bugüne, evet bunları ‘şiir’ olarak ya da ‘şiir olsun’ diye yazdım ama, bunları yazan adamın ‘şair’ olup olmamasını hiç umursamadım. Bana göre, şiir yazmak için şair olmak şart değil ya da şiir yazmak ve yayımlamak da insanı şair yapmaz. Daha doğrusu ‘şair’ olmak şart değildir, önemli de değildir. Bu yüzden kendime ‘şair’ demem, diyemem. Doğrusunu isterseniz, ‘şiir kuramı’ üstüne kitaplar okumaya da 40 yaşımdan sonra başladım, biraz da zorunluluktan ötürü diyelim, çünkü aynı dönemde çeşitli üniversitelerde şiir dersleri de vermeye başlamıştım. Şairler, şiirler hakkında epey bilgi sahibiydim ama, şiir kuramından pek de haberim yoktu! Kendimi bu hususta yeterli ve bilgili biri olarak görmem hala. Esaslı ve ayrıntılı sorunuza yanıt vermek için sözü uzattığımı farkındayım, fakat birazdan söyleyeceklerim için bu gerekiyor. Şiir tanımı kadar olmasa da çok fazla imge tanımı olduğunu da biliyorsunuz. Benim ‘imge’den anladığım, imgenin kelimelerin anısı olduğudur. Şiiri kelimelerle yazıyoruz ve bazılarımızın sözlüğü geniş, zengin, ben gibi bazılarının sınırlı ve kısıtlı bir sözlüğü

var. Neredeyse 30 yıldır aynı kelimelerle yazıyor, aynı kelimelerin etrafında dönüp duruyor olmamın sebebi de bu sanırım. Dışa doğru açılan, genişleyen, zenginleşen bir şiirden çok, sık sık içine düşen, içine doğru yolculuğa çıkan bir şiir yazdığım söylenir ki buna ben de katılıyorum. Aynı kelimeleri farklı şiirlerde farklı temalar bağlamında tekrarlayışım da bu yüzden olsa gerek. Yani, benim bir anı olarak sakladığım, şiirlerimde bir anıyı canlandırmak üzere yer alan kelimelerin özellikle ‘geçmiş zaman’a, ‘eski dünya’ya dair hatırlattıklarıyla oluşuyor, var oluyor imgeler. O yüzden ‘imgeleri fazla yormamak’tan söz ediyorum, bu da bir bakıma geçmiş ve anıları fazla yormamakla eş anlamlı. İmgenin gerekliliği, şiir yazmak için kelimelerin gerekliliği ya da yaşamak için anıların, hatıraların gerekliliği gibidir. İmgelerle olan serüvenim bu yüzden anılarla olan serüvenimle aynı şeydir ya da benzerlikler taşır, diyelim.

2- Bu çalışmayı oluşturmak amacıyla yola çıktığımda; kendime hep şu soruyu sordum. İmgenin imgesini yapabilmeye çalışmak nasıl bir süreci doğuracak? Kuşkusuz ki bütün sanat alanlarında olduğu gibi şiir sanatında, özellikle yazma eyleminde, belli bir algı süreci olduğu söylenebilir. Her ne kadar şiir görüntüden bağımsız bir şeyler söylese bile, zihin kendi algıladığının görüntüsünü konuya uygun verilere dayandırarak oluşturmak ister. Sizinle yaptığımız kısacık görüşmede, görsel olanla pek de ilgilenmediğinizi dile getirmiştiniz. Görsellikle ilgili esas kastınızın resim sanatı olduğunu biliyorum ama şunu da sormak isterim bu algılama sürecinde yazma eylemi de, aslında kendi görselliğini oluşturma çabası içerisinde değil mi? Sizce gerçek olanın imgesini oluşturmak mı, yoksa imgenin imgesini oluşturmak mı keyifli bir serüvendir?

Özellikle son 10 yıldır benimle yapılan söyleşilerde, şiirin yanısıra temel ilgi alanlarımdan biri olan sinemayla ilgili sorularla da sık sık karşılaşıyorum. Sanatların özerkliğinin, ironik bir biçimde, onların birbirleriyle girdikleri etkileşimlerle mümkün olabileceğini ya da güçlenebileceğini düşünüyorum. Melih Cevdet Anday’ın, Oktay Rifat’ın şiirlerine baktığımızda kelimelerle çizilen mükemmel resimler görürüz sözgelimi. Benim bazı şiirlerimse, türkü söylemek isteyip de beceremeyen bir adamın bunu şiir yoluyla terennüm etmesi isteğinin sonucudur. Uzun şiirlerimde ise, yine beceremesem de, bir sinema dili oluşturmak, yakalamak isterim. Bazı filmlerse düpedüz şiir gibi gelir bana. O yüzden sinemanın da şairleri olduğunu düşünürüm. Aslında şiire bakışım da biraz böyledir, evet, şiir kelimelerle yazılır ama, bazen sessizlik, bazen fotoğraflar, görüntüler, film kareleri de kelimelerin yerine geçebilir.

Dünya sinemasında ‘şair’ olarak gördüğüm, sevdiğim usta yönetmenler olduğu gibi bizim sinemamızda da bunun yetkin temsilcileri var. Örneğin, bu yıl izlediğim, Zeki Demirkubuz’un son ve bence en muhteşem filmi ‘Kader’i ben baştan sona bir ‘şiir’ olarak seyrettim, gördüm, okudum. Hiç de şu klişe ‘şiirsel’ sıfatıyla ilişkisi olmadığı, şairane davranmadığı ya da ‘edebiyat’ yapmadığı ve üstelik çok sert bir film olduğu halde, Demirkubuz’un bu filmi, niyeti o olmasa da, şairlerin yerine bir şiir olarak yazdığını ve çektiğini düşündüm. Öyle bir şiir yazmak isterdim doğrusu. Filmi izledikten sonra ilk tepkim bu oldu. Doğallığıyla, yani sertliğiyle demek istiyorum, imkansız bir aşkı dile getirirkenki doğruluğuyla, hakikatiyle, insan hallerini ve zaaflarını bizi ikna edecek ve inandıracak bir yalınlıkta sunmasıyla, değme şiirin yanına yaklaşamayacağı bir büyük şiir olarak gördüm ‘Kader’i. ‘Gerçek olanın imgesini oluşturmak’ cümlesinden kastınız bu muydu bilmiyorum ama, benim de şiirde yakalamak, oluşturmak istediğim şey tam da böyle bir şeydir. Son kitabım “Üzgün Kediler Gazeli”nde yer alan ve Orhan Kemal’in aynı adlı romanından Halit Refiğ’in sinemaya uyarladığı “Gurbet Kuşları” filminden hareketle yazdığım şiiri bu anlayışa örnek olarak verebilirim.

3- Üzerinde çalıştığımız için soruyorum. Sizin narla olan derdinizin içsel anlamları şiirinizi okuduktan sonra, beni fazlasıyla ilgilendirdi. Nar, somut görsellik taşıması ve ortak kültürümüze seslenmesi açısından da önemli. Nar, şiir hayatınızı tümüyle kaplıyor gibi. Esas hayat kabuk altındaki, hatta çekirdeğin içindekiyle ilgili... Nar imgesiyle hangi varlık arasında yakınlık oluşturuyorsunuz?

Bu bağlamda diğer imgeleriniz için de (oda, üzüm, şarap, tren, ahşap, su, yağmur, mavi, deniz, gövde, rüya, yıldız, heves, ev, pul, mektup, zarf, turna, eskişehir, şiir) bir şeyler söylemek ister misiniz?

Bu güzel sorunuzun içinde güzel yanıtınız da var aslında: “Nar, şiir hayatınızı tümüyle kaplıyor gibi. Esas hayat kabuk altındaki, hatta çekirdeğin içiyle ilgili” diyorsunuz ya, sağolun, benim yerime de cevap vermiş oluyorsunuz böylece. Nar, biraz da mektup gibi bir şey benim için, zarfı ve mazrufu olan. Kabuğu zarf, içi mektup, onun şiirini yazmaksa sanki üstüne pul yapıştırmak gibi bir şey. Bazı şeyler görünüşte göz önündedir, ‘görünüşte’ diyorum, çünkü çoğu zaman onları görmek hayli zaman alır, onları görünceye kadar başka şeylere bakarız. Belki de hayatta (ve şiirde) olgunlaşma dönemi olarak görülen 40 yaş civarında görürüz asıl gözümüzün

önündekini. Ben de narı görünceye, narı buluncaya kadar hayli zaman geçirdim, narı bulunca da, sözünü ettiğiniz diğer imgeleri de bir bakıma onun içine koymuş oldum ya da zaten onlar narın içinde mevcuttu, gizliydi ama bana ancak 40 yaşında göründüler. O yüzden de önceki sorunuzdaki saptamanız gibi, nar benim için tam anlamıyla ‘gerçek olanın imgesini oluşturma’ işlevini gördü. Geçen yıl yayımladığım “Narkız’ın Söylediğidir” şiirinde şöyle dizeler var: “Nar kadar içli/daha ne gördüm ki ben/ sen bende kaç nar edersin/sevmekle bitiremem”. Galiba hem saymakla, hem sevmekle bitiremeyeceğim tüm imgeler, yani anılar da böylece narda vücut ve ruh bulmuş oldular.

Narın taşıdığı görsellik ve ortak kültür motiflerimizden biri olmasının yanı sıra, asıl taşıdığı anlamı da unutmamak gerek: Bir’in içindeki çokluk ve çokluğun içindeki birlik. Bu tam da benim hayat, dünya ve şiir görüşümü temsil ediyor çünkü. Birarada farklılıklarımızla yaşamayı temsil ediyor, barış içinde zengin bir yaşamı temsil ediyor. Çokkültürlü, çokdilli, çoksesli, çokrenkli bir ülkeden yana olmanın ateşli ve bereketli bir karşılığı nar. Öte yandan mensubu olduğum Alevi-Bektaşî inancının da en önemli simgelerinden biri, ki Alevi tasavvufu, şiirleri, deyişleri, nefesleriyle narın kutsallığını da özel olarak vurgular. Aslında bu insanın, birarada olmanın, 73 millete bir nazarla bakmanın da kutsallığıdır. Haklı olarak belirttiğiniz gibi, üzümden şaraba, hevesten turnaya pek çok oluşa kendini açan da nardır:”Narın bir evi var pek kalabalık/keşke biz de otursaydık orada !” Belki yalnızca bu istek ve hevesle, yani nar sebebiyle şiir yazdığım bile söylenebilir.

4- İmgelerinizi oluşturmada bilişiniz mi, duyuşunuz mu etkin? Bu süreç sizin için nasıl işliyor, bunların oranlarını nasıl denkliyorsunuz ya da ayrışımını nasıl sağlıyorsunuz. Hangi durumda zihninizdeki imgeye daha çok yaklaştığınızı düşünürsünüz?

Duyuşun daha etkin olduğunu hemen söyleyebilirim. Bilmekten çok duymaya eğilimli bir yaşam anlayışının doğal sonucu olarak görüyorum bunu da. Bilmenin değil anlamının, yani hissetmenin, duymanın temel olduğu bir yaşam, elbette kendini en çok şiirde gösterir. Bilmeyi önemsemediğimden değil, belki onu da anlamının içine kattığımdandır bu. Tek başına bilmek, hayatı da sanatı da şiiri de karşılayamaz çünkü, belki hiçbir şeyi karşılayamaz. Belki de sanat, edebiyat ve şiir bunun için vardır. Hayat bilgisini tamamlamak, onun eksikliğini gidermek için oluşturduğumuz şeylerdir. Hayata, varoluşa bir anlam katmak, onu zenginleştirmek, dünyaya katlanmak,

insanlararası yakınlığı kolaylaştırmak, diğer canlılara ve doğaya saygılı davranmak için ihtiyacımız olan şey, duymak, hissetmek, hissettirmektir. Kimbilir belki imgeye de böylece yeni bir tanım kazandırabiliriz. Yani imgenin bildiğimiz ya da bildiğimizi sandığımız şeyleri hissetmek, hissettirmek gibi bir tanımı, işlevi de olabilir. Süreç böyle işliyor bende, zihinsel süreç diyelim, tamamlamak üzere işe koyuluyor. Bu kuşkusuz sanatçıyla diğer insanları kesin çizgilerle ayıran ya da sanatçıyı bir adım öne çıkaran, onu başkalarından farklı kılan bir zihinsel işleyişin sonucu değil. Tam tersine, bazen ‘kışkırtıcı’ bir şekilde, ‘şiiri öncelikle kendim için yazıyorum’ dediğim gibi, öncelikle bu duyuşa benim ihtiyacım olduğunu düşünüyorum. Çünkü böyle bir ihtiyaç duymasaydım şiir yazmazdım. Duymak ve duyumsatmak, ‘şair’in diyelim hem kendi ihtiyacını hem de onu okuyanların ihtiyaçlarını karşılamak üzere yola çıktığı hareket noktasıdır, kaynaktır.

5- Şiirinizde veya şiirde görselliği sağlayan ana unsur imge ve imgenin kuruluş biçimi midir?

Yazdığım şiirler ve kitaplar hakkında çıkan yazılarda zaman zaman bu imge kuruluşuna da değinildi, kimi yazılarda ‘yoğun imge’ kullanımından söz edildi, kimisinde ‘çağrışımlarla zenginleşen’ bir imge anlayışı vurgulandı, bazen de ‘imgelerin denetlenemez bir biçimde başını alıp gittiği’ ve şiirin ‘imgelere boğulduğu’ böylece de ‘anlamsız’ bir hal aldığı söylendi. Belki de yazdığım şiirlerin imge kuruluşundan söz ederken, dışadönük /içedönük biçiminde ayrılan insan psikolojisine de bakmakta yarar var. Daha çok ‘içedönük’ olarak nitelenebilecek ruhsal yapım, sanırım yazdığım şiirleri ve onlardaki imge düzeneğini de etkiliyor, hatta belirliyor denilebilir. Bir de bir ‘kuyu’ metaforundan söz edebilirim. Az ve aynı ya da birbirine benzeyen kelimeleri, temaları, motifleri kullanmak, bazen bir şiiri neredeyse tek bir sözcüğün muhtelif varyasyonlarıyla yazmak, örneğin eylül, cümle, nar, sanırım bu ‘kuyu’ metaforuna denk düşüyor. Bir kuyudan yukarı doğru çıkmak değil, tam tersine bir kuyuya eğilmek, bakmak ve onun içine birdenbire değil yavaş yavaş düşmek... Yazdığım şiirlerde böyle bir hal görüyorum ve o kuyunun içinden görebildiklerim ne kadarsa şiirin görselliği de haliyle o kadar oluyor. Biraz detay çalışan bir ressam gibi de diyebilirim. Yani narın bir bütün olarak yapısını, görselliğini de seviyorum ama onun içiyle, çekirdeğiyle uğraşmaya daha çok eğilimliyim diyebilirim. Dışarıdan içeriye doğru, bütünden parçaya doğru bir imge kuruluşundan söz edebilirim şiirlerim için. Doğrusu zaman

zaman kuyudan çıkmak, kelimeleri de çıkarmak istesem de galiba bunu beceremiyorum.

6- Şiirlerinizde yer alan sözcükler çok katmanlı derinlikler oluşturmakta, sırf bu nedenle bile imgeye yüklenen anlamı (şiirde anlam tartışmasının dışına çıkarak diğer taraftan imgenin üst anlam oluşturduğu varsayıldığını da hesaba katarak) imgenin şiiri görselleştirmesini nasıl değerlendirirsiniz?

Çok teşekkür ederim, bu yerinde değerlendirmeniz üstteki yanıtları da tamamlıyor bir bakıma. Gerçekten de bu değerlendirmenizin beni çok heyecanlandırıldığını söylemeliyim, hem yeni bir saptama hem de galiba bir türlü dile getirmeyi beceremediğim bir tanımlama yapmışsınız ki, artık bundan sonra benimle yapılacak söyleşilerde izninizle bu tanımla kullanmak isterim. Evet, sanırım, imge, benim yazdığım şiiri görselleştiriyor. Aynı kelimenin farklı dizelerde kullanılmasıyla görüntüler, tıpkı bir filmde olduğu gibi üst üste biniyor ve okundukça hareket kazanıyorlar, böylece bir tür hareketli bir görsellik oluşuyor. Ayrıca bir betimlemeye ya da betimsel bir görsellik çabasına girmeme de gerek kalmıyor. Bu doğru tespitiniz üstüne, size tamamıyla katıldığımı söylemekten başka ne diyebilirim ki ?

7- Görsellik ve şiir arasında daha başlangıçta bile yoğun ilişki görüyorum. Ressamın resim öncesi hazırlanışı gibi, bir şairin hazırlanışından söz edilebilir mi? İlginç bulduğunuz ve önceden belirlemiş olduğunuz sözcükleri saklayıp arada bir başvurduğunuz özel kutunuz var mı? Çünkü sizi okuyan birinin, iyi bir sözcük tasarrufçusu (az sözle çok şey söylemek) olduğunuzu görmemesi olanaksız. Bu anlamda şiire başlarken zihninizde belirlemiş olduğunuz sözcükler mi yönünüzü belirler, yoksa hiç hesapta olmayan ve süreç içerisinde beliren sözcükler mi?

Galiba hesapta olmayan ve süreç içinde beliren sözcükler yerine, önceden, yani şiire başlarken zihnimde belirlemiş olduğum sözcüklerin varlığından söz etmek daha doğru. Dünyayı anılardan doğru hatırlamak ya da dünyaya anılarla katlanmaktan söz etmişim, bir şiirimde de, Kuzguncuk Oteli, şöyle bir dize vardır: “Ben bir anıyı ağırlamakla geçen hayatlardanım”. Sanırım bu yazdığım şiirler için de geçerli. Artık ‘Nar’ın içinde duran sözcükler bana yetiyor zaten, hem ben herkesin, her şairin kelimelerden nasibi olduğuna inanırım, herkesin nasibi bellidir ve ben daha fazlasına el

uzatmak, başkasının kelimelerini almak, başkasının nasibine uzanmak istemem. Sina Akyol'un yazdığı gibi, beni de 'yetinmek sevindirir' çünkü. Kelimeler bellidir ama süreç, yani o şiirin yazılma anı, süreci kesinlik, belirlilik taşımaz, bunu şair arkadaşım Mahmut Temizyürek'in son kitabım "Üzgün Kediler Gazeli" üstüne yazdığı bir yazıyla daha da anlaşılır kılmak isterim. Şöyle diyordu, "Başkası olmanın şiirsel deneyimi" (Radikal Kitap, sayı:332, 27 Temmuz 2007 Cuma, sf.13) başlıklı yazısında Temizyürek: "Her şiirin yazılış amacı belirli bir yere doğru geliyor; sözcüklerin kıvrılıp bükülmesinden, her deneyimde yeni bir kılığa bürünmesinden bir hayat çıkacağının umuduna dönüşüyor şiirler. Her bir parçada keder ile umudun çarpışmasını, her birinin çırpınışını izlerken şairin oyununu bütün şeffaflığıyla, iskeletine kadar görebiliyoruz. Söz açık, oyun belirli. Şair, raslantısala da açık, kurgusala da; ikisi de var ve iç içe. Şiirin doğuş anı, bir gövde edinerek, bu demek sözcülerini bularak gelişirken, süreç 'o anda' okuyan da oradaymış gibi işliyor. Başka deyişle, şiirin ortaya çıkışı Ergülen'de açık bir atölye olarak beliriyor.../...Öyle bir şiir deneyimi ki öznenin her şeyi gözler önünde."

Sanırım tastamam böyle bir şey.

...

Çalışmalarınızın yoğun olduğunu biliyorum. Zaman ayırıp sorularımı yanıtlamanız beni çok mutlu etti. Çok teşekkür ederim.

Ben de size zorlu, sıkı, dikkatli bir gözlemin ve iyi bir okumanın ürünü olan sorular hazırladığınız için çok teşekkür ederim.

4. BÖLÜM

ŞİİR ANALİZLERİ

4.1. Nar Şiiri

Çalışmada yer alan şiirlerin analizleri Baki Asiltürk ve Adnan Gül tarafından yapılmıştır.

NAR

Kış büyük geliyor nara gidelim
soğudu günlerin yüzü nara gidelim
narın bir diyeceği olur da bize
açılır yazdan binbir sıcak söz
dilimiz kurudu burdan nara gidelim
narın bir evi var pek kalabalık
keşke biz de otursaydık orada
ev büyük geliyor şimdi her oda
bir ayrılık, çocuklar kapalı kutu,
bahçeler dağınık: Bir salkım üzümü
paylaşırken nasıl da bağ bahçe arkadaşlık,
meğer yapraklarından soymaya başlamış
bahçeyi hırsız, bağ çıplak kalmış!
Narın bahçesine bir hoyrat girse
tenden önce dile yoksulluk düşer
dil üşümeden daha üzülmekten ten
açılıp saçılısın bize nara gidelim;
ev ki nar gibi içiçe bahçe
kadın aşka bahçe, deli sarmaşık
tutunup aşkına hemen nara gidelim

Nârın elinden kopardık şu aşkı diyelim!

Baki Asiltürk’e göre:

Nar, bir “tek”in içindeki “çok”u taşıması bakımından anlamlıdır. Görünürde tek olan nar, aslında içinde binlerce tek’i taşır. Bu yönüyle gerek Halk şiirinde gerekse yeni şiirimizde çeşitli biçimlerde şiire girmiştir. Şiirdeki “narın bir evi var pek kalabalık” dizesi bunu gösterir. Bu şiirde nar adeta insan gibi düşünülmüş, kendisiyle sohbet edilen bir insan gibi kişileştirilmiştir. Nar hem “kendisi” olabilen hem de ötekilerle birlikte var olabilendir: “Bir salkım üzümü / paylaşıırken nasıl da bağ bahçe arkadaşık” diyen şair, buluşmanın narda olması gerektiğini düşündürür; çünkü nar tek bir kabuk altında bütünü toplayabilmektedir. “ev ki nar gibi iç içe” derken de yaşadığımız evlerin oda oda olduğu halde, her oda bir nar tanesini karşıladığı halde evin bizi buluşturduğu hissettirilir. Bir başka yönden de narın içinde bulunanlar aslında narı oluşturan taneciklerdir. Narın içindeki kalabalık, narın kendisi olmaktadır bu durumda. Şiirin sonunda narın aşkla birlikte anılması nar sözcüğünün “ateş” anlamına gelmesiyle de ilgilidir.

Adnan Gül’e göre:

Doğasından kopan her yapı sancılıdır. Hele de kopuk yaşamaya mahkûm beden ve ruhsa... Bu sancıyı ruhuyla yaşayanların, yeni ancak henüz ahengi bozulmamış korunaklara ihtiyacı olduğu bilinir. Bu ihtiyaç sanatçılarda, özellikle şairlerde yaratılışı özneleştirilen, destekleyen, çağrışım özellikleri taşıyan organik ürünlerin yapıtlara kazandırılmasıyla, önemli girizgahların temsilciliklerini oluşturmuşlardır. Nar imgesi Haydar Ergülen şiirinde çoğunlukla organik yapıda değildir. Hatta ev imgesiyle aynı anlamlardadır. Şair evren üzerindeki yerini belirlemede, kişiselliklerini, zaaflarını, törpüleyebildiği sürece doğru saptamalar ortaya koyacak; saptamalar iç dünyayla eşleşerek şiirleşecektir. Şiirin doğasındaki dinamiğe katılan yeni ivmeler yapıtlara da yansımaktır. Özne, nesneye yaklaştıkça içtenlik güç kazanacak, dıştan değil, içten bakmanın yöntemlerini öğrenecek, öğrendikçe de, doğal ahengin erişilmez sırlarını keşfedecektir. Bu keşif evrenin boyutlarını, şairin ve şiirin evren içindeki yerini, şairin ev olarak düşündüğü dünyanın kendisine olan

bolluğunu anlayacak ve olmasını düşlediğine biraz da fantastik öğeler katarak, fizikselliğini dışta, düş gücünü içte tutabilecek nesnelere yönelecektir.

Haydar Ergülen'in Bektaşî kültüründen etkilenmiş bir şair olması, nar imgesine bir başka felsefi boyut katmaktadır. Ortodoks bir anlayışın hayatı çerçevelediğinin farkındadır şair. Bu konu, üzerinde çalışılması gerekenlerdendir. Kısa bir hatırlatma sadece... Diyeceğim sıradan bir mistisizm yaklaşımıyla izah edilemeyecek kadar derin bir konu.

Alevilik ve dedelik anlayışı, nar imgesini meyve sıfatından çıkarıp, ateşle özdeşleştirmekte. Bu benzetme arınmanın özüyle ilgilidir. Dedelik felsefesinde, arınmanın; olgunlukla, pişmekle, ilgili öğeler, mertebeler içerdiği ileri sürülür. Haydar Ergülen, ağacı içinde saklı, hafif çekirdekli, sakallı bir nar türüdür, onun bu felsefeden aldıkları dallarının arasına gizliyse de, onu görenler görmek istemeyenlerden fazladır.

Haydar Ergülen şiirinde nar imgesi, yerkabuğunun içerisindeki aitliklerin yaşamla ilgili düzenini anlatır. Çünkü hayatın gerçeği kabuğun (perdenin) arkasındakidir. Kabuğun gerçeği anlamaya dönük ön fikir taşıma özelliği vardır. Bu doğal düzen, aynı zamanda olması imkansız gibi duran, ancak hayali sıcaklık oluşturan bir ruh düzenliliğinin görüntüsüdür. Yeryüzünde yan yana olup da, itişmeden kakışmadan, bu kadar düzgün saf tutabilen, kolektif anlayışı destekleyen, nardan başka örnek yoktur. Şiirinin dağınıkmış gibi duran dizeleri ve anlam çokluğu, bu gizli düzeni destekler. Belirli bir aşamadan sonra da, narın yaratılıştan kaynaklanan tanrısal bir öğe olduğu çağrışımını güçlü kılar.

Haydar Ergülen şiirindeki mistisizm ağza pelesenk olan klasik biçimiyle değil; "ne incin ne incit" anlayışına yakın durur. Oluşan düzenin hak ve hukuku iç içedir. Hak ayrı, hukuk ayrı denemeyecek kadar iç içedir. Çünkü kabuğun altı narın evidir. Taneler son derece huzurlu bir mekanı tercih etmişlerdir. Her tane hak hukuk, sınır anlamında koruması mutlak olan özel değerleri kapsar. İnsan yaşamında nar felsefesinin yer edinmesi, hayatı insandan daha fazla kolaylayacaktır.

4.2. Başkasının Odası Şiiri

başkasının odası

kimse yokken bir odaya
kendi odan gibi girebilirsin
Başkası yoksa odası da yok
Biri varken girdiğin oda
yabancı bir şehir olur sana
Başkası varsa yabancı sayılırsın
Başkasının odasını göze alıyorsan
orada bir başkası olacağını unutma!

Baki Asiltürk’e göre:

Bu şiirde “başkasının odası” ile şair başkalarının yaşam alanını, başkalarının yaşam alanına girmeyi düşündürür. Biri orada olmadan onun odasına girmek, oraya kendi odan gibi girmek kişiyi bazı gerçeklerle yüz yüze getirir. Oranın aslında başkasına ait olduğunu görürsünüz, eşyaların düzeni bambaşkadır, orada siz bir yabancı olarak var olabilirsiniz. Odanın sahibi olan kişinin artık orada olmaması sizi de dünyaya yabancılaştırır. Öte yandan, başkasının yaşam alanına giren kişi ondan mutlaka etkilenir. Herkes kendi odasında olmalıdır, kendi odasında kendisi gibi yaşamalı, başkasını taklit etmemelidir. Eğer yaşamak için başkalarının sınırlarını geçmeyi göze alıyorsanız siz de kendi hayatınıza yabancılaşırsınız.

Adnan Gül’e göre:

Nar imgesi ev olarak da karşımıza çıkar, işlev burada da değişmemiştir. Başkasının odası, henüz şairin bile tam olarak algılayamadığı, tanıyamadığı, güvenemediği bir başka dünyanın odasıdır. Yalnız kalmakla, başkasının dünyasını göze almak sarmalındadır şair. Çünkü bu mekan zamanın cömertçe sakladıklarıyla döşelidir... Kendine has iklimi, mevsimi, zamanı olan odaların dünyasıdır.

İnsanın bir şeye, bir yere ait olma duygusunun verdiği güven tartışılabilir, bu durum doğal taleplerle ilgilidir. Oda öncelikle sığınmayı çağırır ki bu yaklaşım fizyolojik taleplerle ilgilidir. Herkes gibi şair de korunacak mekan derdindedir. Aynı zamanda başkasının acılarına açılacak bir mekanla özdeşleşmiştir.

Zorunluluk bile olsa, insanın kendi odasına sığınmasının ayrı bir direnç oluşturacağına dikkat çekmektedir. Bozulmuş olan orda onarılacağı gibi, bir şeylerden arınma, kaçınma da orada gerçekleşecektir. Çünkü yazılmış, çizilmiş, yaşanmış ne varsa, o ana kadar verili dünyanın sunduklarıyla ortadadır. Yani başkasının odasının içine girmese de, odadakilerin hayata genel yansımalarının farkındadır. Çünkü şair derdine uygun ferman yazılabilecek mekanlar peşindedir; neresi olursa olsun kendini arayıp bulabileceği, yüzleşeceği yakınlıklar derdindedir. Bu yakınlık, kendine has özel ve ayrıcalığı olan bir yakınlıktır. Ev ve nar yakınlığı kadar, ikisinin de düzeni içinde, sırrı kabuğunun altındadır. Her ne kadar Haydar'ın odasının çatısı olmasa da, yıldızları vardır geceleri onları örtünür?

Sonuçta verili hayatın olanaklarıdır; başkasının dünyasından başlayıp, kendi dünyasına alınan yolun toplamı... Sayılırsa, şair için ayırım denen kırılma, işte bu noktanın doğru okunmasıyla ilgilidir.

5. BÖLÜM

UYGULAMA ÖRNEKLERİ VE ÜRÜN ANALİZLERİ

5.1. Uygulama Analizleri

“Sanat yorumlarının da gelip dayandığı bir tehlike anı var: Yapıta bazı sorular yöneltiriz, ama bulduğumuz cevabın başlangıçtaki soruyu silmesi de mümkündür. Bir bilmedir yapıt, bilinmeyen ve bilinmek isteyen şey. Yorumcu, yapıtı yorumlarken (icra ederken) saydamlaştırır da onu. Yapıtın bilinme isteğine uyuyor, onun gereklerini yerine getiriyordur; ama bu saydamlaşma, yapıtın sorusunun (bir soru olan yapıtın) kaçırılmasına da yol açabilecektir: Adorno, dönüp arkasına baktığında hiçbir şey göremeyen kişinin durumuna benzetmişti bunu: Birinin gözlerini sırtımızda hissetmişizdir, başımızı çevirip bakarız ama kimse yoktur, önümüze döndüğümüzde aynı duygu yine başlar.” (Koçak, 1995, 38)

İzleyen süje, karşısındaki sanat ürününe baktığında, süjenin ilk olarak algılayacağı, o ürünün maddesel (real) yanı, yani biçimi olacaktır. İrreal yanda ise; ürünün içeriği yer almaktadır. Yani irreal olanın, real olanda nesnelleşmesi gibi içerik de, biçimde nesnelleşen bir yapıdır. Geçmişten bu yana sanat tarihi içerisinde, hep tartışılan önemli bir konu olmuştur, biçim ve içerik sorunu. Kimi görüşler biçimi içerikten üstün tutar, kimisi de, içeriğin üstün olduğu konusunda directir. Oysa düşünüldüğünde, bir biçimi oluşturanın, içerik zenginliği olduğu kolayca kavranabilir. Öte yandan her içerik, bir biçim şeklinde sunulduğu takdirde var olabilir. Biçim ve içerik birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak değerlendirildiğinde, daha sağlıklı sonuçlar elde etmek mümkün olacaktır.

Diğer yandan, bir sanat ürününün yaratılışı, yukarıda da farklı yönlerine kısmen değinildiği gibi, sadece çevresel ve çağsal sorunlardan ibaret değildir. Bütün toplumsal pratiklerde olduğu gibi, sanat pratiğinin de, kendine özgü bir takım kuralları vardır. İşte, sanat ürünü, sanatçının dış gerçekleri özümleme, irdeleme ve yorumlamasındaki yeteneği yanında, onları özerk sanat biçimlerine aktarmasındaki yetenekleri, yani içerik biçim uyumunun birleşmesiyle başarıya ulaşabilir. Sanatçının özümleme gücü, ne derece yoğun olursa olsun, ürün biçimsel varlıktan yoksun olursa, ortaya konulan ürün kuşkusuz ki kısır olacaktır. Sanatçının, kavramı ya da içeriği görselleştirme eylemi ve

eylemin ortaya konulduğu ana kadar yaşanan süreç, ortak bir iletişim ağının dışında gerçekleşiyorsa, içerik biçim ikilisi de, birbirleriyle örtüşebilme olanağını yitirebilir.

Yaşanılan alandan, dönemden, toplumsal yapıdan ayrı düşünilemeyen birey, üreten bir yapıya büründüğü anda, yaşamı ve kendini daha da irdelemeye başlar. Bu irdeleme üreten insanı bazen sıkıntıya soksa da; kalıcı bir ürüne dönüşmesi keyif verici olabilir. Var olanı farklı bir şekilde algılayan ve var olanlara farklı anlamlar yükleyebilen birey, bu doğrultuda da üretimine devam edecektir.

Yaşamda var olan her şey, insanın varlığından kaynaklanmakta ve insanla var olmaktadır. İnsanın bilinçli müdahalesiyle de biçimlenmektedir. Sanat, bu saptamanın bir anlamda görünen kısmıdır. Sanatçı us yoluyla etrafındaki canlıların, nesnelerin var oldukları ortam içindeki yerlerini gözlemleyerek, müdahale ederek birtakım üretimlerde bulunur. İlgi ve dikkat, sanatçının bulunduğu yakın çevreden uzak çevreye doğru gerçekleşmektedir. İnsanın doğduğu anda en yakınında olanı tanımaya başlaması gibi, sanatçı da, öğrenme ve gelişim sürecinde gerçekleştirdiklerine katkı sağlayacak görsel ve teknik malzemeyi, en yakınındaki olanaklardan yararlanarak, üretme yoluna gitmektedir. Kuşkusuz ki araştırmacının algı dünyasının farklılığı, görsel etkileşime girdiği nesnelere bakış açısı, araştırmacının kendi kişisel yapısıyla da ilgili olacaktır. Ayrıntıyı bütünün parçası olarak algılamakta fayda olduğunu düşünen araştırmacı, bütün olan üzerinde yoğunlaşmaktadır. Dipte olanla yüzeyde olanın bağıntısını, nar imgesinde irdeleyen araştırmacı, tekil olanla çoğul olan arasındaki bağıntı üzerinde durmaktadır. Resimlerde alışılmış olana bağlı kalarak değil, şiirdeki imgenin araştırmacıya açtığı algı yolları izlenerek, görsel imgelere ulaşılmaya çalışılmıştır. Nar imgesi, şair için kaybolan değerlerden biri olan, birlik, beraberlik ve kolektif düşünce biçimlerini içinde barındırmaktadır. Nar varlık olarak sağlamlığı temsil eder. Çünkü uzun zaman var olan yapısını koruyabilir. Bir doğa nesnesi olan nar, resmin olanakları içerisinde farklı nesnelerle ilişkilendirilerek ele alınmıştır. Nar imgesi varolan nar nesnesini imlerken, resimde varolan bu imgenin, salt doğada yer alan nesneyle sınırlı olmadığı da vurgulanmıştır. Bu nedenle aynı nesne görüntüsünün oluşturulduğu birçok resim bulunmaktadır. Her resim, farklı tekniklerle başka biçimlere bürünebilmektedir. Gelişen bu biçimsel yapıya imgesel yeni boyutlar eklenebilmektedir. Resimsel nesne ile o nesnenin bulunduğu resimsel mekân arasındaki ilişki, her resimde farklılık göstermektedir. İmgesel olarak kurgulanan nesnelerin kompozisyon açısından ayrı ayrı

işlevi bulunmaktadır. Resmin yüzeyine göre oluşturulan figürler, bu yüzeyin işlevsel anlamda birer unsur olarak değerlendirilebilir. Fakat doğrudan doğruya imgeler kendilerinin belirleyeni değildir. Yani nesneler ya da figürler, hem kendileridir hem de, değildirler. Doğa nesnesi konumundan resim yüzeyine geçmişlerdir. Ürünlerde boyanın ve çizginin olanakları birlikte kullanılmıştır. İmge oluşturulan formun içsel taşıyıcılığını üstlenmiştir. Bir meyve olan narın formunu yansıtan resimdeki imgesidir. Fakat resimdeki nar imgesi, önceki meyve haliyle birebir örtüşmez. Ürünlerdeki imgeler birkaç renkle oluşturulmuştur. Özellikle kalın ve yoğun boya kullanımı, bu resimlerin pentür tadını öne çıkarmaya yöneliktir. Resimlerde nesneyi ya da figürü ayrı çalışmalarda tekrar tekrar ele almak, resmin kompozisyon olanaklarını denemeye çalışmak olarak değerlendirilebilir. Yapılan bu çalışma sistemi aynı temaya ilişkin resimlerin de birbirini izleyerek, daha ileri düzeye ulaşmasını sağlamakta. Kurgulanan resimlerin zamana yayılmış yapısı incelendiğinde, ürünlerin başlangıcındaki nar imgesinin daha sonraki süreç içerisinde, belirli değişimler geçirdiği görülmektedir.

Araştırmacı, şiiri ya da yarattığı imgeyi, şairin kendi kişiliğiyle bağıntılı olarak ele alarak, şairin yaşadığı toplumu ve kültürü de irdelemiştir. Yaşanılan ortamla şairin eylemleri belli noktalarda birbirini tamamlamaktadır. Bu nedenle ürünü yaratan kişinin yaşamındaki değişiklikler, bulunduğu ortamlar, ürünün içerik olarak bilinen arka planında bir tür gösterge değerler olarak, resim aracılığıyla kendini dışa vuracaktır. Haydar Ergülen'in şiirinde de, bu yapı yer almaktadır. Şairin birtakım gözlemlerden yola çıkarak yansıtıcı değil, yorumlayıcı, görsel değil, düşünme eylemini harekete geçirerek düşüncede gelişeni kavratmaya yönelik bir tutumu vardır. Bu tutumun yaşama ve sanata geçirilmesinde, sanatla yaşamı ortak bir alanda görebilmenin önemli bir payı bulunmaktadır. Bunu yaparken de, şair algıladığı şeyleri kendi deneyimi ile bulmaya çalışmaktadır.

Hayatı algılayışını tercihleri doğrultusunda gerçekleştiren alımlayıcı, okuduğu metinde, şiirde ya da resimde, kendini ifade edebilmek için seçtiği malzemede ya da üründe, hep bir biçime sarılarak var olanı kendince algılamaya ve anlatmaya çalışır. Oluşturulan bu biçim izleyiciye, üreten kişi ve ürünü hakkında bilgi vermektedir. Sanatın herhangi bir alanında üreten insan, ister şair, ister ressam olsun, alımlayıcının dikkatini yoğunlaştırmasını istediği yöne doğru çeker. Bunu da, diğerlerine oranla daha fazla önemseddiği elemanları ya da nesneleri vurgulama yoluyla gerçekleştirir. Haydar

Ergülen, tercih ettiği imgeleri işte bu doğrultuda oluşturmuştur. Haydar Ergülen'in hayat anlayışını kapsayan nar imgesi ve oda imgesi bu araştırmada ele alınarak uygulama örneklerinde değerlendirilmeye çalışılmıştır. şairin kelimelerle kurguladığı dünyayı, araştırmacı resimsel bir dille, imgenin katmanlarından yararlanarak resmin olanakları dahilinde kurgulamaya çalışmıştır. Çünkü en soyut kavramları bile, imgelemede canlandırma yönündeki istek, insanoğlunun temel özelliklerinden biridir. Görsel imgeler yalnızca zihinsel planda değil, duyuusal alanda da, ön sıralarda yer alma özellikleri taşırlar. şairin doğanın imgelerini zihninde oluşturma ve boyama yeteneğiyle, ressamın aynı imgeleri tuvalinde boyama yeteneği, bu iki sanatı birbirine yakınlılaştırmıştır.

Görsel ve yazınsal imgeler, kendi içlerinde imgesel gösterge kurmanın her türlü aracına hizmet edebilirler. Resim sanatının da, kendine özgü bir imgesel gösterge yapısına ihtiyacı olduğu söylenebilir. Buradaki göstergeler, birer açık dizge niteliğinde yeni anlam biçimleri üretirler. Biçim, bir imgesel gösterge modeli ve sistemi olma özelliğini taşımaktadır. Öyleyse imge, dış dünyadan edinilen izlenimlerin ya da gerçek dışı şey ya da olguların kendisi olarak nitelendirilir. Çünkü imgenin dönüşüme uğraması, insan bilincindeki yeni duyuusal ya da düşünsel yansılarını oluşturacaktır. Özellikle sanatlarda imgenin rolü önemlidir. Resmi anlamlandırma sürecinde, kişisel imgelem gücünün ve önbilgilerin etkisi oldukça büyüktür. Resimdeki imgelerin alımlayıcı tarafından algılanması, bir takım birikimleri gerektirir. İmgeler, sanatçının kendi düşünce ve duygularını dile getirmesi konusunda, sanatsal yaratımın genel ve mutlak bir öğesi olup, onsuz hiçbir sanat alanının düşünölemeyeceğini öne sürerler. Resim sanatı her zaman bir başka uyarana bağlı, gerçeği yansıtan birer bildiri niteliği taşıdığı gibi, resmin kendisi de, varlık olarak bir gerçek oluşturur. Herhangi bir nesnenin, bir olayın imleyeni olduğu gibi, nesne olma niteliklerini de içerisinde saklar.

Nar, tek bakış noktasından kavranan bir bütün olup, tüm parçaların, aynı amaca yönelik olma özelliğini içinde barındırır. Ayrıca bu parçaların karşılıklı uyumu, gerçek bir bütönlük oluştırmaktadır. Bu nedenle oluşan ürünlerin temsil ettiği şey, sürekli oluşum halindeki süreçten bir kesittir.

Ürünlerde rengin, salt ait olduğu nesneyi temsil etmesi halinde, resmin özgürlüğünden ödün verileceği düşüncesi ile nesnelerin varolan renklerine sadık

kalınmamıştır. Resimlerdeki figürler, renk aracılığıyla değil, doğrudan doğruya rengin kendinde varolmaktadır. Bu noktadan hareketle, kimi zaman nerdeyse tanınmaz hale gelen figür, tamamen boyanın ve rengin olanaklarına bırakmıştır kendini. Ürünlerdeki her bir imgenin ya da biçimin çağrıştırdığı kavram ya da kavramlar vardır. Çünkü resmin dili de doğal dil gibi, bir çeşit iletişim aracıdır.

Ürünlerde kullanılan renk, çizgi, yüzey gibi temel bileşenlerin bir araya gelme olasılıkları, resmin kendi dilini oluşturmaktadır. Araştırmacının bu elemanları kişisel bir seçim yaparak kullanması, kendi üslubunu oluşturmaya katkı sağlamaktadır. Resimlerdeki dizgenin, plastik olarak, çizgi, renk, doku, kütle gibi biçimlendirme unsurlarıyla olduğu görülebilir. Ürünlerdeki elemanlar, anlam üreten bir düzlem oluşturmakta ve düzlemde aranan anlam çok yönlü olabilmektedir.

İlk aşama çalışmalarını oluşturan desenler, narin kütleli olarak betimlenmesini içermektedir.



Resim1 Kağıt Üzerine Füzen 12x17



Resim2 Kağıt Üzerine Füzeler 12x17



Resim3 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 17x24



Resim4 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 25x35



Resim5 Kağıt Üzerine Füzlen 25x35



Resim6 Kağıt Üzerine Füzen 25x35



Resim7 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 19x27



Resim8 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 19x27

5.2. Nar-Ada Yakınlığı

...narın bir evi var pek kalabalık/keşke biz de otursaydık orada

Coğrafi bir kavram olma özelliği taşıyan ada, var olmak için ulaşılmaya çalışılan yer olarak da düşünülebilir. Şiirdeki nar imgesinin düşündürdükleri de, bu algılama biçimi içerisinde değerlendirilebilir. Nar, günden güne kaybolan değerleri içerisinde barındıran birçok değere, ev sahipliği yapmaktadır. Şu an var olan toplumsal yapıda yer alan insanın, nar'ın içine sığınarak, ortak bir şekilde var olmaya çalışması, ada ve nar imgelerini birbirine yakınlaştırarak her iki imge arasında benzerlikler kurmaktadır. Şiirdeki nar imgesi, toplumda yitirilen değerlerin şair tarafından imgeye dönüştürülmesi, gerçeğe ait olan nar meyvesiyle ilişkilendirilmiştir.

Diğer taraftan ada ve nar imgeleri, gerçek dünyadan kopma, gizlenme ve korunma kavramlarını da çağrıştırmaktadır. Akşit Göktürk'ün, ada kavramı için dile getirdikleri, şiirdeki nar imgesinin araştırmacıya düşündürdükleri ile bağlantılıdır. Akşit Göktürk ada kavramı için şunları söyler: “Dünyada tedirgin olan kişi için ada, yaşamaya bir güven, derli topluluk, süreklilik; dünyada mutlu olan kişi için de tutsaklık, darlık,

can sıkıntısı yönünden duygular uyandıran bir ortamdır.” (A. Göktürk, 1982, 148) Ada (İngiliz Yazınında Ada Kavramı) İstanbul Adam Yayıncılık

Şu anki yaşama, bireylerin yaşayış biçimine ve toplumsal yapının aldığı sürece bakıldığında, şairin nar imgesinin içerisine sığdırmaya çalıştığı değerlere rastlanması, pek de olası gözükmemektedir. Bu nedenden ötürü nar, aynı zamanda ütöpik öğeleri de barındırmaktadır. Çünkü ütopya kavramı daha iyi ilkelerle işleyen, ideal toplum olma özelliğini taşır. Ütopyacının ya da şairin oluşturmaya çalıştığı nar imgesi, birlik ve bütünlük içerisinde iyi ve eksiksiz yaşama düzeni olan bir toplumu imlemektedir. Çünkü dış çevresindeki kabuğu ile nar, dışardan gelen her türlü olumsuz etkilere kapalıdır. Dolayısıyla resimdeki nar imgesi, kendi anlamını şiirin düşündürdükleri ile kendi benzeyiş ilişkileri doğrultusunda oluşturmaktadır. Ürünlerde imge, kendi örtük anlamının gerisinde kalanlara dayanarak, bir başka bedene bürünmüştür. Bu beden bir şair için nar imgesi iken, diğer biri için, başka bir imgedir.



Resim9 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 18x20



Resim10 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 25x25



Resim11 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 23x31



Resim12 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 33x33



Resim13 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 25x25



Resim14 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 25x30



Resim15 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 34x37



Resim16 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 25x34



Resim17 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 33x33



Resim18 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 33x33



Resim19 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 25x30



Resim20 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 20x25



Resim21 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 12x17



Resim22 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 22x25

5.3. Nar-Kafes Yakınlığı

...narın bahçesine bir hoyrat girse/ tenden önce dile yoksulluk düşer

Resimde var olan biçim ile içerik arasında derin bir bağ vardır. Resimdeki göstergelere bağlı olan sistem, işte bu sıkı bağıntının sonucunda kendini gösterir. Resmin dış biçiminin iki boyutlu olduğu bir yapı, bir yandan resmin içeriğine cisim veren maddi bir yapıdır, diğer yandan bu içeriği dile getirmeye çalışan ve biçimin maddi varlığına dayanarak kendini gösteren bir sistemdir.

Kafes içerisinde yer alan nar imgesi, ilk bakışta alımlayıcının zihnine özneleşen narın tutsaklığını imleyebilir. Oysa ki, imge, anlamını ilk anda temsil ettiği şeyle, her zaman örtüşmeyebilir. Resimde imgenin doğru algılanabilmesi algılayan için kapsamlı bilgi gerektirmektedir. Kafesteki nar'a alışlagelmiş çağrışımlarla yaklaşıldığında, kafese yüklenen ilk anlam olan esaret altına alma fikri, nar için de düşünülebilir. Ancak bu resimde kafes imgesi, nar'ın tamamen korunması gerekliliğiyle ilgilidir. Üstelik açık bir ortamda, ihtiyaç duyulacağı ana ve yere kadar korunarak bu sürece devam eder. Çünkü çürüyen bir tanenin, zamanla bütün gövdeyi çürüteceği düşüncesiyle nar, kafes

aracılığı ile koruma altına alınmıştır. Nar'ın taneler aracılığıyla bütünü yaratması ve içerisindeki uyumu koruması gerekir. Çünkü nar'ın dünyası öncelikle şaire, dışlandığı dünyanın ötesinde, saf, temiz, ahenkli özellikler sunmaktadır. Dışarıdaki kirlenmiş yapıların özlenen dünyayı etkilememesi gerektiğine inanılmaktadır. Bu anlamda içi gözüken kafes imgesi tercih edilmiştir. Nar'ın karanlık kapılar ardında saklanıyor olması da nar'a haksızlık olurdu.

Şiirde kurgulanan nar imgesinin toparlayıcı bir unsur olarak düşünülmesi ve içerisinde geçmişe ait değerleri barındırması, görsel imgeye dönüşen nar'ın korunarak, bu anlayışta betimlenmesi gerekliliğini doğurmuştur. Şiirdeki nar imgesi, bir anlamda yüceleştirilerek, içerisindeki değerlere sahip çıkan bireylere karşı, koşulsuz bir kabulü de taşıyan bir hale gelmiştir. Yüceleştirmekten anlaşılan ise, kendi değerlerinden yola çıkarak, şiirdeki imgenin şairin ortaya koyduğu bir sorunu, herkesin sorunu olarak anlatabilmesidir.



Resim23 Kağıt Üzerine Füzen 17x25



Resim24 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 19x27



Resim25 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 33x34



Resim26 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 32x34



Resim27 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 25x35

5.4. Nar-Kitap Yakınlığı

... narın bir diyeceği olur da bize/açılır yazdan binbir sıcak söz

Nar imgesinin, diğer çalışmalarda yer alan nesnelerle ilişkilendirilmesi, nar ve kitap nesnelerinin bir arada betimlendiği resimlerde de görülmektedir. Ürünlerde nesnelerin birbirleriyle konumsal bir yapı içerisinde bulunmaları, bu nesnelerin, birbirleriyle ilişkili olduğunu göstermektedir. Ürünlerde ele alınan nar ve kitap nesneleri, kendi içlerinde belli bir düzen oluşturma çabasını taşımaktadır. Resim sanatının olanakları ile betimlenmiş olan bu nesneler, dış gerçekliğe ilişkin yapılar içermelerine karşın, var olan bu gerçeklikle de, doğrudan bir bağlantı içerisinde değildirler. Bir anlamda bu nesneler, simge olma özelliği gösterirler. Nar'ın içerisinde ayrı ayrı alanları barındırabilmesi ve her tanenin ayrı bilgileri içermesi, kitap nesnesi ile yakın anlamlar taşıdığının göstergesidir. Her iki nesne de açıldıkça çoğalan, çoğaldıkça kendi dinamiğinde uyum yaratan yapılar oluşturmaktadır. Yazar kurguladığı olaylar dizgesini kitap nesnesi içerisinde toplarken, şair şiirindeki imgeye (nar) kendi değerlerini sığdırmaya çalışmaktadır. Nar'ın içindeki katmanlar ve açıldıkça çoğalma özelliği, tıpkı kitabın sayfaları ve içeriği anlamındadır. Tek tek katmanlar aralanacak, algılananlarla öze varılacaktır.



Resim28 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 19x27



Resim29 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 33x37



Resim30 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 28x34



Resim31 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 33x33



Resim32 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 34x45



Resim33 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 36x37



Resim34 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 17x25



Resim35 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 18x20

5.5. Oda

...başkasının odasını göze alıyorsan/orada bir başkası olacağını unutma!

Mekânlar, zaman verilerini barındıran yaşam alanlarıdır. Birey hayatla alışverişini bu noktada dener, algıladıklarıyla ve yaşayış biçimiyle uygun gördüklerini seçerek, mekânını kendine ait bulduğu bu verilerle donatır. İçinde bulunulan mekân, orada yaşayan birey hakkında ipuçları sunabilir. Mekân, bireyin nesneler arasındaki ilişkiye müdahale olanağını saklı tuttuğu sürece, alımlayıcı için kayda değer bir anlam taşıyabilmektedir.

Evin bir parçası olan oda, hem bütünün içerisinde, hem de bütünden ayrı özgür bir alandır. Oda görüntüleri, adlandırılmış bir zaman dilimini yaşayan bir canlıya ya da ortama benzetme yolunu, nesneler aracılığıyla oluşturmaktadır. Böylece nesnelerin

varlığından hareket ederek, o odada, varlığını sürdüren bireyin kişiliği hakkında verilere ulaşılabilmektedir. Odalar, içerisinde yaşayan kişilerin varlığını ve seçtiği nesnelerin özelliklerini barındırırlar. Oda imgeleri, algılayana hem dağınık imgeler, hem de bir imgeler bütünü sağlamaktadır.



Resim36 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 20x20



Resim37 Kağıt Üzerine Karışık Teknik 20x20



Resim38 Tuval Üzerine Karışık Teknik 38x40



Resim39 Tuval Üzerine Karışık Teknik 38x40



Resim40 Tuval Üzerine Karışık Teknik 38x40



Resim41 Tuval Üzerine Karışık Teknik 38x40



Resim42 Tuval Üzerine Karışık Teknik 38x40



Resim43 Tuval Üzerine Karışık Teknik 38x45



Ressim44 Tuval Üzerine Karışık Teknik 38x45



Resim45 Tuval Üzerine Karışık Teknik 38x45



Resim46 Tuval Üzerine Karışık Teknik 38x45

ALTINCI BÖLÜM

UYGULAMA ÖRNEKLERİNİN ŞAİR TARAFINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

6.1. Meltem Gül'ün Resimleri Üstüne 'İçiçe' Notlar

Bazen bir 'okur', bazen bir 'bakar', bazen de bir 'çizer', ayrı zamanlarda ayrı ayrı düşündüğünüz, yazdığınız kimi şeylerin (yazı, şiir) aslında 'içiçe' olduğunu gösterir size. Meltem Gül'ün 'oda' ve 'nar' resimlerine bakarken düşündüm bunları. Benim kendi bağlamlarında 'içiçe' düşündüğüm, nar zaten öyledir de, odanın ve narın da birbirlerine içkin olduğunu, birbirlerinin içinde durduğunu görmeme yol açtı bu resimler. Benim 'şiir anlayışım'da, bir 'tekrar'dan ibaret gördüğüm şeylerin aslında bir yandan da 'içiçe' olduğunu gösterdi bana.

'Başkasının Odası', hem benim odamdı, hem kedilerimin odası, hem de başkasının odasıydı. Kediler yalnızca mekanın ve sahibinin 'sahibi' değil, kitapların da asıl 'sahibi'dir. Benim ana-kız iki kedim, Mısır ile Kiraz, en çok çalışma odamı, hem orası en çok 'çalışırken', 'başkasının odası' sayılmaz mı, ve yazı masamı severlerdi. Mısır kızım ne yazık ki 3 ay önce, o oadadan da, bu 'dünya' dediğimiz odadan da daha geniş bir odaya, umarım orası daha ferahdır, 'Göçmüş Kediler Bahçesi'ne gitti. Sonra da ben 'başkasının odası'na fazla giremedim.

Benim evde olmadığım saatlerde, işten döndüğüm saatlerde Mısır'ı, tıpkı resimdeki gibi, masama uzanmış, kitapları seyrederken bulurdum. Uykusu oyuncaklarında kalmış bir çocuk gibi, Mısır'ın uykusu da o kitaplarda sıcacık duruyor şimdi. Kiraz'sa benim girmedığım o odaya, sanırım artık sahiden de bir 'başkasının odası' diye nerdeyse hiç girmiyor artık. Resimlerle birlikte hepimiz, yani olan ve olmayan kedilerimle birlikte ben de, bir kez daha girmiş olduk.

...

'Nar' resimlerine baktığımdaysa aklıma 'içiçe' olduğunu sandığım şöyle cümleler geldi:

-Nar bir kitap olsaydı, herhalde 'Binbir Gece Masalları' olurdu.

-Japon bahçesinde kiraz yerine nar çiçek açıyor gibi.

- İki nar görücüye çıkmış, ikisi de nişanlı kalmaya söz vermiş sanki.
- Narın kışı: Herkes gitmiş, bir o durmuş doğanın nöbetine.
- Nara sorsalar, ‘içim dışım mavi’ derdi belki de...
- Nar kafeste, belki de ‘cankuşu’ sanıyor kendini, ömür uçup gitmesin diye !
- Evinden pazara gidiyorsa nar, daha söylenecek ne var ?
- Narın kabuğu kafeste, ruhu her daim heveste.
- Nar adası, ıssız bırakmaz kimseyi.
- Narın da içinin taşıdığı anlar vardır, nar kayığıyla geçer kendi içinden.

...

Meltem Gül’ün ‘iç’li resimlerine bakıp, bir şiir yazmak geliyor içimden, o şiiri yazdığımda ilk dizeleri şöyle olacak:

“Nar ve oda: İççe iki ada
İçimizde iki ada...”

HAYDAR ERGÜLEN

YEDİNCİ BÖLÜM

SONUÇ

Bu çalışma sanatın farklı iki alanının ilişkisi içerisinde imgenin olabildiğince derinlikli incelenmesini kapsamaktadır. Gerek yazınsal imgenin, gerek görsel imgenin, zihinde oluşturduğu bir görüntünün varlığından söz edilmektedir. Düşünceyi objeyle buluşturan bu görüntü oluşacak yeni zihinsel çağrışımların habercisi konumunda değerlendirilmektedir. Dolayısıyla tez bu yaklaşımın döngüsünü oluşturmaktadır.

Verili anlayışın dışında farklı algılama ortamı yaratarak, şiirin, özellikle şiirdeki imgenin, görsel kurgulama biçimlerine yakınlığı ve yatkınlığı araştırılmış ve değerlendirmeye alınmıştır. Özellikle düşünsel imgenin görsel kurgusunun olanakları araştırılarak bu bağlamda diğer yaklaşımlara katkı sağlayabilmesi amaçlanmıştır.

Bu çalışmayla farklı iki düşünüş biçimi birbirlerine yakınlaştırılarak aralarındaki ilişki saptanmış ve değerlendirilmeye çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

- Ada, Ahmet (2004), *Şiir Okuma Durakları*, Mersin: Isık dergisi yayını
- Akdeniz Altın Portakal Şiir Ödülü Sempozyumu (1998), “ ‘40 Şiir ve Bir...’
Odağında Haydar Ergülen Şiiri,” Antalya: Altın Portakal Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları
- Alkaya, Orhan (2003), “Bakmak ile Görmek,” *Le poète travaille(şair çalışıyor)*
Dergisi, S.7, ss.12.
- Anday, Melih Cevdet (1994), *İmge Ormanları*, İstanbul: Adam Yayınları
- Anday, Melih Cevdet (1995), *Yağmurun Altında*, İstanbul: Adam Yayınları
- Anday, Melih Cevdet (1999), *Geçmişin Geleceği*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları
- Aristoteles, (1999), *Poetika*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Aydoğan, Mustafa (2003), “Haydar Ergülen, 40 Şiir ve Bir ve Diğer Şiirleri,” *Hece*
Dergisi, S.83, ss.101.
- Bachelard, Gaston (1996), *Mekanın Poetikası*, İstanbul: Kesit Yayıncılık
- Berger, John(1995), *Görme Biçimleri*, İstanbul: Metis yayınları
- Berk, İlhan (1992), *Şairin Toprağı*, İstanbul: Simavi Yayınları
- Berk, İlhan (1995), “ Logos 11,” *Hürriyet Gösteri Dergisi*, S.170
- Berk, İlhan (2004), *Adam Sanat Dergisi*, S.222
- Bozkurt, Ahmet (2003), “şiir: gölge-resim,” *Le poète travaille(şair çalışıyor)*
Dergisi, S.7. ss.19.
- Cengiz, Metin (2006), “İmge üzerine,” *Mortaka Dergisi*, S.6. ss.36.
- Cöntürk, Hüseyin (2006), *Çağının Eleştirisi*, İstanbul:YKY
- Demiralp, Oğuz (2004), “İmaj Değil, İmge,” *Kitap-lık Dergisi*, S.74. ss.75.
- Doğan, M.H. (2001), *Yüzyılın Türk Şiiri (1900-2000)*, III. Cilt, İstanbul: YKY
- Doğan, Mehmet Can (1997), “Dünya Boşlukta Dönüyor, Şiir De! ,” *Son Duvar*
Dergisi, S.7, ss.20.
- Doğan, Mehmet Can (1997), Haydar Ergülen ile söyleşi “Kırk Şiir ve Bir...
 Şair: Haydar Ergülen,” *Son Duvar Dergisi*, S.7, ss.25.
- Eco, Umberto (1997), *Yorum Aşırı Yorum*, İstanbul: Can Yayınları
- Ergülen, Haydar (2002), *Hafız ile Semender (Toplu Şiirler II)*, İstanbul: Adam Yayınları
- Ergülen, Haydar (2002), *Nar (Toplu Şiirler I)*, İstanbul: Adam Yayınları
- Ergülen, Haydar (2003), *Hece Dergisi*, S.83, ss.81.

- Ergülen, Haydar (2006), *Yağmur Cemi*, İstanbul: Toroslu Kitaplığı
- Friedman, Norman (2004), “İmge,” *Kitap-lık Dergisi*, S.74. ss.80.
- Hançerlioğlu, Orhan (1996), *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- İnce, Özdemir (1993), *Yazınsal Söylem Üzerine*, İstanbul: Can Yayınları
- Kagan, M. (1993), *Estetik ve Sanat Dersleri*, Ankara: İmge Kitabevi
- Kırkoğlu, Serdar Rifat (2004), “Anlatı Sanatının Olmazsa Olmazı: İmge,” *Kitap-lık Dergisi*, S.74. ss.76-77.
- Koçak, Orhan (1995), *İmgenin Halleri*(Mithat Şen’in Resmine Doğru Üç Deneme), İstanbul: Metis Yayınları
- Langer, Susanne K. (2004), “Benzerlik,” *Kitap-lık Dergisi*, S.74. ss.95.
- Lenoir, Béatrice (2004), *Sanat Yapıtı*, İstanbul: YKY
- May, Rollo (1994), *Yaratma Cesareti*, İstanbul: Metis Yayınları
- Montaigne, (1947), *Denemeler*, İstanbul: MEB Yayınları
- Mutlu, Ayten (1997), “Yalnız Bir Yıldız Gibi,” *Cumhuriyet Kitap*, S.315
- Oktaç, Ahmet (1987), “Resim ile Yazın: Hiç Kopmayan Bir İlişki Üzerine,” *Milliyet Sanat Dergisi*, S.164, ss.20.
- Oktaç, Ahmet (1992), “Günümüz Şiiri Üzerine Kenar Çıkmaları,” *Defter Dergisi*, S.19, ss.38.
- Oktaç, Ahmet (2004), *İmkansız Poetika*, İstanbul: Alkım Yayınevi
- Özgül, M. Kayahan (1997), *Resmin Gölgesi Şiire Düştü, Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri*, İstanbul: YKY
- Salman, Yurdanur (2004), “İmge Zor Yakalanır Bir Görselleştirme,” *Kitap-lık Dergisi*, S.74. ss.65.
- Sarioğlu, Sezai (2003), “Yeni bir renk buldum sonunda;şiirin rengi...,” *Le poète travaille(şair çalışıyor) Dergisi*, S.7. ss.14.
- Sartre, Jean-Paul (2006), *İmgelem*, İstanbul: İthaki Yayınları
- Soycan, Celal (2003), “Şiirsel Söylemde İletişim-Anlam ve Dil,” *Yaratım Dergisi*, S.1, ss.12.
- Soysal, Ahmet (2004), “İmge,” *Kitap-lık Dergisi*, S.74. ss.78.
- TDK (1998), *Türkçe Sözlük*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi
- Uygur, Burhan (1999), *Bir Kitapta Resim Şart*, İstanbul: YKY
- Ziss, Avner (1984), *Gerçekliği Sanatsal Özümlemenin Bilimi Estetik*, İstanbul: de Yayınevi

ÖZGEÇMİŞ**KİŞİSEL BİLGİLER**

Adı Soyadı : Meltem GÜL
Doğum Yeri ve Tarihi : Adana 25-09-1980
Medeni Hali : Bekar
Adres : Barış M. 114 S. Yenikent A. A/Blok K:5 N:16
Seyhan/ADANA
e-posta : meltgl@hotmail.com mgul371@mynet.com

EĞİTİM DURUMU

Yüksek Lisans : Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
2003-2007 Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı
Lisans : Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş
1999-2003 Eğitimi Bölümü
Lise : Adana Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi
1994-1998
Ortaokul : Necdet Kahraman İlköğretim Okulu/Adana
1991-1994
İlkokul : Selçuklular İlkokulu/Elazığ
1987-1991

YABANCI DİL

: İngilizce-İyi

İŞ DURUMU

2006-2007 : Grafiker
: Ekin Reklam Ajansı