

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

ŞİİR VE FOTOĞRAF

Şiirin Fotoğrafı
Fotoğrafın Şiiri

Ruhi İnan

Grafiker
TAYINLARI

ŞİİR VE FOTOĞRAF

Şiirin Fotoğrafı
Fotoğrafın Şiiri

Ruhi İnan

Ankara 2016

Şiir ve Fotoğraf

Şiirin Fotoğrafı

Fotoğrafın Şiiri

Yazar
Ruhi İnan

ISBN: 978-605-9247-11-5

1. Baskı
Mart, 2016 /Ankara
100 Adet



Grafiker®
Yayınları
Yayın No: 195
Web: grafikeryayin.com

Kapak ve Sayfa Tasarımı
Baskı ve Cilt



Grafiker®
Grafik-Ofset Matbaacılık Reklamcılık
Sanayi ve Ticaret Ltd. Şti.
1. Cadde 1396. Sokak No: 6
06520 (Oğuzlar Mahallesi)
Balgat-ANKARA
Tel : 0 312. 284 16 39 Pbx
Faks : 0 312. 284 37 27
E-mail : grafik@grafiker.com.tr
Web : grafik.com.tr

“Görme alanı, bana her zaman arkeolojik bir kazı sahasıyla karşılaştırılabilir bir şey gibi gelmiştir”

Paul Virilio (Crary, 2004: 13)

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ	9
--------------	---

ŞİİR VE GÖRSELLİK

Şiir, Fotoğraf ve Gerçeklik	15
Şiir, Fotoğraf ve Görme	25
Şiirin ve Fotoğrafın İşlevleri	29
Şiir, Fotoğraf ve İmge	32
Çoklu Okuma	38
Çözümleme Kılavuzu	50
Biçimsel ve Teknik Okuma, Anlamsal Okumanın Uysurları	50
1. Biçimsel ve Teknik Okuma	50
a. Işık	50
b. Odak Noktası	52
c. Simetri	53
d. Derinlik	54
e. Renkler	55
2. İçerik Okuması	55
a. Konu	55
b. Zaman	56
c. Mekân	56
d. Çerçevenin Dışında Kalanlar	57
e. Görsel İmgeler, Semboller, Mecazlar	58
f. Mesaj	58

5

MESAJ VE FOTOĞRAF

O Fotoğraf	59
Şiiri, Fotoğraf Gibi Okumak	61
1. Biçimsel ve Teknik Okuma	64
a. Simetri	64
b. Derinlik	65

c. Renkler.....	67
d. Perspektif.....	68
2. İçerik Okuması.....	70
a. Mekân.....	70
b. Sonuç.....	73

GÖRSEL TAHLİLİN ŞİİRİ

Bir Otobiyografi İçin Giriş Şiiri.....	75
Fotoğrafın Konusu Olarak Okuma.....	76
1. Biçimsel ve Teknik Okuma.....	77
a. Odak Noktası.....	77
b. Derinlik.....	79
c. Perspektif.....	79
d. Orantı, Simetri, Uyum.....	80
2. İçerik Okuması.....	81
a. Konu.....	81
b. Zaman.....	82
c. Çerçevenin Dışında Kalanlar.....	83
d. Mesaj.....	83
e. Sonuç.....	83

PORTRE

Şairin (Yanmış) Portresi.....	85
Portre Çekimi Şiiri.....	86
1. Biçimsel ve Teknik Okuma.....	88
a. Derinlik.....	88
b. Odak Noktası.....	89
c. Simetri.....	89
d. Arka Plan.....	90
2. Anlamsal Okuma.....	90
a. Mekân.....	90
b. Zaman.....	91
c. Kadrajın Dışındakiler.....	92
d. Konuların Tertibi.....	92

e. Perspektif	93
f. Sonuç	93

BAĞLAM

Fotoğraf	95
Şairin Gözünden Fotoğraf	96
1. Biçimsel ve Teknik Okuma	96
a. Işık	96
b. Odak Noktası	97
c. Perspektif	97
2. İçerik Okuması	98
a. Konu	98
b. Zaman	99
c. Çerçevenin Dışındakiler	101
d. Sonuç	101

ŞİİRİN FOTOĞRAFI

7

Fotoğraf	103
Kelimelerle Fotoğraf Çekmek	104
1. Biçimsel ve Teknik Okuma	105
a. Odak Noktası	105
b. Simetri	105
c. Perspektif ve Derinlik	107
2. İçerik Okuması	107
a. Konu	107
b. Zaman ve Mekân	108
c. İmge	109
d. Çerçevenin Dışında Kalanlar	109
e. Sonuç	110

ŞİİR YA DA FOTOĞRAF

Şahin'in Kopardığı Elmas	111
Şairin ve Fotoğrafçının Bakış Açısı	113
1. Biçimsel ve Teknik Okuma	114
a. Odak Noktası	114

b. Perspektif.....	116
c. Derinlik.....	117
2. İçerik Okuması.....	118
a. Konu.....	118
b. Zaman.....	119
c. Mekân.....	119
d. Çerçevenin Dışında Kalanlar.....	120
e. İmge.....	120
f. Sonuç.....	122

FOTOĞRAFİK ŞİİRLER

Objektif / Turhan Doyuran.....	123
Bir Fotoğrafta Park-Otel Üzerinedir / İlhan Berk.....	124
Fotoğraf / Gonca Özmen.....	125
Durmak / Turgut Uyar.....	126
Gizli Bir Fotoğrafın İçeriğinin Şiirsel Anlatımı / Tahir Ün.....	127
Resim / Oktay Rıfat.....	128
Fotoğraftaki Çocuk / Mücap Ofluoğlu.....	129
Resim / Murathan Mungan.....	130
Tevfik Abi'nin Kendisi ve Eski Bir Fotoğrafı / Ergin Günçe.....	131
Şairin (Yandan Yamsılı) Önden Portresi / Enis Batur.....	132
Resmim İçin / Mehmet Akif Ersoy.....	133
Bir Albümden Resimler / Behçet Necatigil.....	134
Camdan / Cemal Süreyya.....	135
Bir Fotoğrafta Sen / Ümit Yaşar Oğuzcan.....	136
Siyah-Beyaz / Şavkar Altınel.....	137
Eski Zaman Meyhanesinin Buzlu Cam Ardından	
Çekilmiş Resmi / Ali Haydar Aksal.....	138
Fotoğraf ve Saat / Roni Margulies.....	139
Anıların Künyesi / Refik Durbaş.....	140
SONUÇ	141
KAYNAKLAR	147
DİZİN	153

ÖN SÖZ

Türk edebiyatı için yeni olsa da Batı'da, bilhassa görsel disiplinlere dayalı okumaların eskiye dayandığı bilinmektedir. İletişimde görsele dayalı unsurlarının sıkça kullanılması ve bunun sonucu olarak çok disiplinli metinlerin ortaya çıkması, görsel disiplinlere dayalı metinlerin ve yaklaşımların dikkate alınmasını gerekli kılmıştır. Türk edebiyatında bu tür metinlerin en azından resme yazılan şiirler, görsel şiir veya somut şiirler bağlamında, bilinçli ya da bilinçsiz olarak yazıldığı bilinmektedir. Bu metinlerin başlangıçta az olabileceği düşünülse de araştırıldığında çok miktarda görsel temelli metnin olduğu ve bunların görsel disiplinlerin metotlarıyla incelenmesi gerektiği anlaşılmış; çalışma, bu tespitten yola çıkılarak hazırlanmıştır.

9

Kitabın ilk bölümünde fotoğraf ve şiir arasındaki ilgi tespit edilmiş, bu amaçla fotoğraf ve şiir için geçerli olan bazı temel kavramlarla ilgili iki disiplinin bakış açısı ortaya konmuştur. Bu değerlendirmeler daha çok iki disiplin arasındaki benzerlikler üzerine kuruludur. Şiir çözümlemelerinde fotoğraf okuma yöntemi esas alınmış, şiirler iki başlık altında incelenmiştir. Birinci kısımda biçimsel ve teknik okuma yapılmış; bu okumada ışık, odak noktası, simetri, perspektif, derinlik, renkler gibi unsurlar ele alınmıştır. İkinci kısımda ise içerik okuması yapılmış; konu, zaman, mekân, çerçevenin dışında kalanlar, imge, sembol ve mesaj gibi unsurlar dikkate alınmıştır. Bu başlıklardan bazıları, klasik şiir çözümleme yöntemlerinde kullanılıyor olsa da çözümlemede bu başlıklar fotoğraf tekniği açısın-

dan değerlendirilmiştir. Şiirler seçilirken; fotoğrafa yazılan şiirler, fotoğraf arkası şiirler, görsel ya da somut şiirler, bu çalışmanın dışında tutulmuştur. Çalışmada, anlatımıyla fotoğraf algısı oluşturan şiirler, fotoğraf tekniğiyle yazılmış şiirler ve muhteva olarak fotoğrafı tahlil eden şiirler esas alınmıştır. Seçilen şiirlerde bazı fotoğrafik öğeler ağırlık kazanırken bazı şiirlerde ise diğer fotoğrafik öğeler ağırlık kazanmıştır. Birbirinden farklı bakış açısıyla yazılmış altı örnek şiir, bahsi geçen perspektiften hareketle incelenmiştir. Edebiyat eleştirisinde yeni kabul edilebilecek bu metod, bahsi geçen fotoğrafik şiirlerin incelenmesi hususunda ufuk açıcı olacaktır. Kitapta tasnif edilen üç şiir çeşidi, Türk şiirinde daha önce somut ya da görsel şiir olarak tanımlanan şiirler kadar- en azından muhteva ve yazılma tekniği açısından- farklı bir yerde durmaktadır. Görselliği ya da fotoğrafı ön plana çıkaran bu tür şiirlerin, böyle bir metotla incelenmesi, bu metinlerin Türk şiirindeki yerinin tespiti ve anlaşılması noktasında önemlidir.

Ruhi İnan
2016

ŞİİR VE GÖRSELLİK

11

Resimle şiir arasındaki ilişki, Türk edebiyatından çok daha önce Batı edebiyatında tartışılan bir konu olmuştur. Özgül, Türk edebiyatı için bilinçli bir şekilde olmasa bile temelde resim ve yazı arasındaki ilişkinin, alfabelere kadar uzandığını ifade ederek Kiril ile Çin alfabelerinin görsel özelliklerinin; hatta Hurufilik eğilimlerinin görsellik temelli bir ilişkiye dayanabileceğini ifade eder (1997: 13-15). Osmanlıda söz ile görüntünün kavuştuğu metinlerin, yani görsel şiir olarak nitelendirilebilecek örneklerin, Klasik Türk şiirinde, çok daha eskilere dayandığı ifade edilmektedir. Tökel'e göre harflerin şekli bazı özellikleri, şairler tarafından değişik düşünceleri ifade etmek için kullanıldığından, şiirlerin anlamlandırılması aşamasında bu benzerlik ve niyetleri hakkıyla çözebilmek için Arap harflerinin şekil özelliklerini, hangi varlığın hangi harfe ne yönden ve ne sebeple benzetildiğini bilmek gerekmektedir (2003: 12).

Klasik Türk şiirinde tasvirlerin şiire sunduğu fırsatlar ölçüsünde, resim malzemesi olan renklerin, beyitlere görüntü ve duygu değeri kazandırdığı ve yazı sanatının şaire sunduğu imkânlarla da görselliğin oluştuğu, Bâki, Nedim, Nâili, Şeyh Gâlib, Zâti gibi Divan şairlerde görsel şiire ait örneklerin bulunduğu bilinmektedir. İslam sanatının görsel yönünü temsil eden hat sanatıyla görsel şiir münasebetinin, “ağaç” ve “leylek” biçimlerinde çizilen ve içerisinde gizlenmiş şiirler barındıran figürlerde yer aldığını ifade eden Şenödeyici, “Klasik Türk Edebiyat-

tı için harflerin suretlerinin ya da bizzat metnin istifinin manaya doğrudan tesirde bulunduğu eserleri kastetmek” maksadıyla kullanıldığını ifade eder. Divan şiirinde yukarıda ifade edilen şairlerde bu tür örneklerle rastlandığını ve görsel şiire yönelimin, şairlerin manayı sezdirme veya şifreleme yolunu tercih ederek sanatkârane bir hüner göstermek arzusuyla bu şiirleri kullandıklarını vurgular (Şenödeyici, 2015: 1, 7, 8, 51-57). Temel olarak mecmualarda bulunan görsel şiirler, “bir akım oluşturacak yeterliliğe sahip değildir.” Umumiyetle eski şairler, sözü bir cevher olarak gördükleri için ve onu nazım ipliğine dizmek, söze renk katmak maksadıyla bu tür şekli yollarla başvurmuşlardır (Şenödeyici, 2015: 183, 184).

12 Türk Edebiyatında, tablo altı şiirlerle başlayan resim şiiri ilişkisi, yerini fotoğrafın cemiyet hayatına girmesiyle fotoğrafa bırakır. Namık Kemal; Muallim Naci, Recaizâde Mahmut Ekrem, Fikret gibi şairler, fotoğraf üzerinden şiirler yazarlar. Yeni Türk şiiri, resimden devraldığı bu metodu, fotoğrafla bugüne getirmiştir. Özgül, modern Türk şiirinde resim ve şiir ilişkisinin farklı şekillerde görüldüğünün altını çizerek, tablo şiirleri kendi içinde şu şekilde gruplar:

1. Konu, anlatım, ruh ve teferruatça tabloya olabildiği kadar yaklaşan şiirler
2. Tablodan yalnız konuyu ve birkaç çizgiyi alan şiirler
3. Tabloyla ilgisi çok zayıf olan ve resmin sadece bir bezek olarak kullanıldığı şiirler
4. Tablonun şairde sadece bir ruh hâli uyandırdığı şiirler
5. Tablonun şiire ancak bir sembol olarak girebildiği şiirler (1997: 17-33).

Tabloya yazılan şiirler bir tarafa, fotoğrafa yazılan şiirler de Türk edebiyatında mebzul miktarda bulunmaktadır.

Namık Kemal'in, oğlu Ali Ekrem'e gönderdiği fotoğrafın ardına yazdığı bir kıtalık şiirini, Naci'nin tebessüm eden bir fotoğrafına, Recaizâde Mahmut Ekrem'in Abdulhak Hamit için gönderdiği fotoğrafa, Tevfik Fikret'in Ekrem'in bir fotoğrafına bakarak yazdığı şiirini, Recaizade Mahmut Ekrem'in oğlu için yazdığı "Resmin Karşısında" şiirini ve Mehmet Akif'in "resmim için" adını taşıyan şiirlerini burada unutmamalıdır (Özgül 1997: 28-33). Türk Edebiyatında Fotoğraf-Şiir başlığı altında toplanabilecek şiirler, metot olarak gruplanacak olunursa beş tür şiirden bahsetmek mümkündür:

1. Fotoğraftaki konunun ilhamıyla fotoğraf için yazılan şiirler
2. Fotoğraf altına ya da arkasına, alıcısına mesaj göndermek için yazılan şiirler
3. Görsel ya da somut şiirler
4. Anlatımıyla fotoğraf algısı oluşturan şiirler
5. Fotoğraf tekniğiyle yazılmış şiirler
6. Fotoğrafı tahlil eden şiirler

13

İncelemeye esas alınacak şiirler; 4. 5. ve 6. madde kapsamında düşünülen şiirlerdir. Türk edebiyatında somut ya da görsel şiirin varlığını sorgulayan hatta bunu biraz da endişeli bir yaklaşımla ele alan çalışmalar mevcuttur. Gökalg-Alpaslan, Türk edebiyatında Batı'dakine benzer tarzda, akım ya da edebî hareket hâline gelmiş bir somut şiir anlayışının varlığını tartıştığı makalesinde; sanatçıların, görsel şiirin Batı'daki örneklerinden haberdar olarak ya da olmayarak görselliği arayan, deneyen şiirler yazdıklarını, fakat bu durumun akım ya da edebî hareket niteliği kazanmadığı yargısına varır (2005: 9). Gökalg-Alpaslan somut şiiri, şiirin sözcüklerinin sadece imgesel olarak değil, aynı zamanda görsel olarak da kullanılmasını amaçlayan

bir şiir anlayışı olarak tanımlar. “Desen şiiri”, “şekilli şiir”, “görsel şiir” olarak da somut şiirin görülenleri, duyulanları, algılananları söze dökebileceğini; şairin, somut şiirlerle, dilsel olanı farklı bir biçimde yeniden görsel olana dönüştüreceğini ifade eder (2005: 3-4).

Doğan Aksan, bazı yazarların “görsel şiir (Almanca, Visuelle Poesie) dediği şiirlerin ya da bazılarının somut şiir (Almanca, Konkrete Dichtung) adını verdiği şiirlerin, anlatımda yeni imkânlar arama, eski kalıplardan kurtulma, görme yetisini de şiire sokma yolundaki çabaların ürünü olduğunu söyler” (1999: 249).

14 Görsel şiir ifadesiyle çoğu zaman somut şiir anlaşılsa da, bu iki şiir türü aslında birbirine akraba ayrı iki şiir hareketidir. Görsel şiir, somut şiirin şiire getirdiği yeni anlayışı, bir bakıma daha da ileri taşır. Somut şiir çalışan şairler, sözcükleri kullanmaktan vazgeçmeyerek onlara görsellik katarken, görsel şiir çalışanlar sözcükleri fotoğraf, resim, sinema gibi görsel sanatlarla, reklam diliyle birlikte kullanarak şiir üretmişler; çoğu zaman sadece görüntüleri şiir olarak sunmuşlardır (Kozan, 2008: 128-129).

Konuyla ilgili olarak 1980’lerde Amerika’da yazılmış bir makale oldukça dikkat çekicidir. Makalenin başlığı; “Picture into Poem: The Genesis of Cummings’ ‘I Am a Little Church’” şeklindedir. Bu makale, küçük bir kiliseyi anlatan, küçük bir şiirden (I Am a Little Church), 95 şiirden öğreneceğinden daha fazla şey öğrenebileceği iddiasına dayanıyor. Konu, “I Am a Little Church” başlığıyla bilinen bir şiir ile bu şiirin yazılmasına sebep olan “L’Eglise Saint-Germain-de-Charonne” adlı bir fotoğrafın okunmasıdır. Rushworth Kidder, bu tür okumaların şiirin üslubunun, biçimsel ve anlamsal özelliklerini tespit etmek noktasında önemli olduğunu vurguluyor. Özellikle önemli

disiplinlerden, sanatlar arası karşılaştırmanın metodolojisinden ve böyle bir çözümlemeyi denemenin zorluklarından bahsediyor (1980: 315). Kidder sanatlararası karşılaştırmanın metodolojisi üzerine yazıyor ve bir şiirle bir fotoğraf arasındaki ilişkiyi çözümlemeye çalışıyor. Yazar, iki metin arasında sözdizimsel paralelliklerin olduğunu, kilise fotoğrafı ile şairin otoportresinin benzerliğini; zıtlıklar, benzerlikler, “ve”, “ya da” bağlaçlarının işlevleri yoluyla şairin kendi otoportresinin kilise fotoğrafında görüldüğünü tespit ediyor. Netice itibarıyla bu tür çoklu okumalar, şiirin üslubunun, yapısal özelliklerinin nereden kaynaklandığını tespit etmek için oldukça önemlidir (Özer, 2007: 3).

Türk edebiyatında bu bakış açısına yakın, farklı ve çoklu okumalara müsait yukardaki 4, 5 ve 6. maddelerde tanımlanan şiirler bulunmaktadır. Bu şiirleri, Kidder’in denediği/bahsettiği farklı disiplinlerin kullandığı metotları kullanarak yeniden okumak gerekmektedir.

15

Şiir, Fotoğraf ve Gerçeklik

Görüntünün yüzey üzerine aktarılmasında kullanılan farklı resmetme teknikleri, 19. yüzyıla gelene kadar çeşitli değişimlerden geçerek farklı bir noktaya dönüşse de 1826 yılında Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) tarafından gerçekleştirilen teknikle, görüntü nitelik olarak çok farklı bir hâle gelir. 19. yüzyılın başında fotoğraf makinesinin atası sayılan “Camera Obscura”nın çalışma prensibi olan bedenden uzaklaştırılmış gözlemcinin yerine, artık gözü olması gereken yere iade eden yeni bir gözlemci modeli inşa edilir. Camera Obscura’da çerçevelenmiş bir görünüm olarak karşımıza çıkan bu sihirli nesnel dünya, fotoğraf makinesi tarafından kayıt altına alınmaya başlanır (Torre Tavira, 2016: 2-2).

Bugün fotoğraf denilen sihir, Camera Obscura ile başlayan yolculuğun son noktasıdır. Bu, Çinli mucit Mo Ti tarafından keşfedilen, karanlık bir ortama açılan küçük bir delikten giren ışığın dışarıdaki ışık alan nesnenin tümüyle ters bir yansıması şeklinde çalışan, basit bir sisteme dayanır. Çok sonraları 1850’lerde Sir David Brewster’in karanlık oda/kutu tekniğiyle elde ettiği ilk fotoğraflık görüntüler, hayal ya da gerçeğe ilgili pradiğmanın tersine çevrilmesi-ne ve hayal olanı gerçeğe yaklaştıran -hatta hayali yaşatan da denilebilir- önemli yöntemlerin oluşmasına, fotoğrafa bakışın değişmesine sebebiyet vermiştir. (Fotografya Der-gisi, sayı 2).

16

Fotoğraf, zamanın önünde duramayan insanın, öncelikle onun var olmasına ait bir delildir. Fakat bu delilin şaşırtıcı bir şekilde “gerçeklik zannıyla” birlikte düşünülmesi gerekir. Çünkü bu zannın bir ayağı gerçeğe basarken bir ayağı aslında vehmî bir âlemedir. Fotoğrafın günümüz insanı tarafından sıkça kullanılması ve popüler olmasını da işte bu vehme bağlamalıdır. Sontag’a göre de insanlığın cazibesine kapıldığı şey, bu varsayımın kendisidir; çünkü fotoğrafcıların en çok gerçekliğe ayna tutmakla uğraştıkları durumlarda bile, beğenin ve vicdanın söze dökülmeyen buyrukları, onların üzerine bir hayalet gibi çökmüş durumdadır (2008: 6). Bu şekildeki kullanımıyla fotoğraf, hiç de masum kabul edilemez. Çünkü bir fotoğraf çekilirken fotoğrafcının çektiği konulara, çekim esnasında görünmeyen bazı standartlara uymaları hususundaki uyarılara dikkat etme mecburiyeti her zaman vardır. O hâlde son şekliyle bize gelen fotoğraf, çeken kişinin süzgecinden, his ve aklından, ideolojisinden geçtikten sonra kişilere ulaşır. Birçok fotoğrafa daha geniş bir zaviyeden bakıldığında; aslında fotoğrafın belli bir anın, belli bir mekânın ve durumun çerçevesinin sadece bir fotoğraf-

cının vizörü tarafından belirlenen subjektif bir ışık yansımasından ibaret olduğu anlaşılabacaktır. İşte tam da bu yönüyle fotoğraf şiire benzer. Çünkü şiir de âlem içinde bakış açısıyla tek olan şairin his ve efkârının süzgecinden geçerek söze dönüşebileceği bir serencamın ürünüdür. Evet, şiir de bir hakikatin delilidir; şairin hatta toplumun en ufak nüvesi olmasından ötürü şiir, yaşadığı toplumun ve zamanın duygu ve efkârının delilidir. Şiir, her ne kadar sıfat ve tasvirlerin yanı sıra, imgelerle meydana gelen bir edebi tür olsa da kökünün, bir noktada hakikate ulaşması mukadderdir. Bu hakikat toprağı, zamanının ruhunun, toplumsal hayatın kendisidir. Her şiir bu yönüyle toplumunun bir mümessili ve mihenk taşıdır. Tıpkı bir fotoğrafın içinden çıkıp geldiği zamanın, toplumun temsilcisi olması gibi. İşte Nietzsche için de şiir, Dionysos'un "türküsü"dür; fakat bu şiir "İnsanlara varlıklarının anlamını öğretmek ve karanlık bir bulut olan insandan çıkan şimşegi" göstermek isteyen Zerdüşt'ün türküsü"dür (2005: 123). Yani ona göre şiirin yapaylıkla ilgisi yoktur; şiir, saf ve asıl olanla yani yaşadığı dünyanın hakikatiyle bağlantılı olmalıdır.

17

Fotoğrafın olmadığı zamanlarda, şiirin zihinlerde meydana getirdiği görece ve sonsuz tefekkür kabiliyeti; fotoğrafın hayata girmesiyle birlikte bilinen benzer görüntülerin, olaylara dayalı duygu ve hislerin çerçevesi çizili estetik objelere dönüşmesini de kaçınılmaz kılmıştır. Genel yapı olarak şiir, insanda anlamla ilgili çeşitli kurmacalar üretir ve zaman zaman bu kurmacalar, hayale daha fazla açılan çeşitlemelerini insanın zihninde renklendirir. Fotoğraf da görselliğiyle, manaya zaman zaman hem derinlik hem de sadelik katarak, kadrajla billurlaşan şiirselliğin ortaya çıkmasına, görsel anlamlandırmalar yoluyla fotoğrafın çeşitli kurmacalara dönüşmesine sebep olur.

Bu iki sanatın benzerliği, fotoğrafik şiirsellik ifadesini akıllara getirir. Nedir bu fotoğrafik şiirsellik? Fotoğrafik şiirsellik, şiirin kelimelere kattığı o sihirli şaşırtma gücünün, sesin de ötesine taşınması hâlidir; yani rengi, ışığı ve benzer görsel unsurların da işin içine dâhil edildiği, benzerliğe ya da yakınlığa dayalı insicamın, tek bir somut görüntüye indirgendiği, etkili bir şekilde yansıtmanın adıdır. Fotoğrafik şiirsellik, şairin, “esrarına yol bulduk onun anlatışından” şeklinde ifade ettiği “anlatış” tanımlamasındaki sırrı, fotoğrafın öğelerini kullanarak, yeniden kurgulanabilen bir gerçeklik hâline dönüştürme eylemidir, fotoğrafik şiirsellik.

18 Fotoğraflarda, görünen ifadelerin arkasındaki anlamlar irdelenmeye başlanıldığında, yukarıda ifade edilen şiirsel kurgu ve esrar, çoklu okumalar vasıtasıyla farklı anlam hâlelerini de ortaya çıkaracaktır. Bunun sebebinin şiir ile fotoğrafın ortak paydasında aramak gerekir. Şiir de fotoğraf da anlık hissedişler neticesinde ortaya çıkar ve bu an bitiminin ardından, fotoğraf ya da şiir, elbette okurunun katkılarıyla yeni anlamlar kazanmaya başlar. Yani görünenin ötesinde, bilinenlerin zihindeki iz düşümleriyle birlikte yeni anlamlar türetir.

Şiirin ve fotoğrafın izlediği bu yöntemi, bir başka edebî tür olan ama neticede birbirlerine çok da uzak olmayan, hikâye türünde de görmek mümkündür. Hikâye, temel olarak şiirin biricik hakikate açılan cümle kapısı gibidir ve nazmın nesre düşmüş gölgesidir. Hikâye denilince “Oğlumuz” ya da “Semaver” tadında bir muhtevadan; yani okunulduğunda, akılda ve kalpte bir şiir hazzı bırakan, anlatmanın ve dinlemenin insanın hafızasına yer ettiği kısa hikâyeleri anlamak gerekir. Borges, bu yönüyle geleneksel yapıda şiir ve hikâyenin farklı olmadığını, hem şiir söyleyenler hem de dinleyenler açısından ayırtırlamaya-

cağını ifade eder: “Dikkat edilecek bir başka olgu var: Şairler, bir zamanlar bir hikâye anlatmanın önemli olduğunu, hikâyeyi anlatmanın ve şiir söylemenin farklı şeyler olarak düşünülmediğini unutmuş görünüyorlar. Bir adam bir hikâye anlatırdı; onu söylerdi; dinleyenleri onu iki görevi gerçekleştirmeye çalışan bir adam olarak değil, daha çok iki yönlü bir görevi gerçekleştirmeye çalışan bir adam olarak düşünürlerdi. Ya da belki de iki yönlü bir görev olduğunu hissetmezlerdi de, her şeyi tek bir temel şey olarak düşünürlerdi.” (2007: 45). Borges’e göre hikâye anlatmak ve şiir söylemek tekrar bir araya gelebilirse, o zaman çok önemli bir şey gerçekleşebilir. “Öykünün anlatılması hazzının yanı sıra şiirin asaletinin ilave hazzını da alırsak, o zaman büyük bir şey gerçekleşmiş olacak. (...) Şairin bir kez daha bir yaratıcı olacağına inanıyorum. Demek istediğim, şair bir öykü anlatacak ve onu söyleyecek de bu iki şeyin farklı olduğunu düşünmeyeceğiz, tıpkı Homeros’da ya da Virgil’de bunların farklı olduğunu düşünmediğimiz gibi.” (2007: 48).

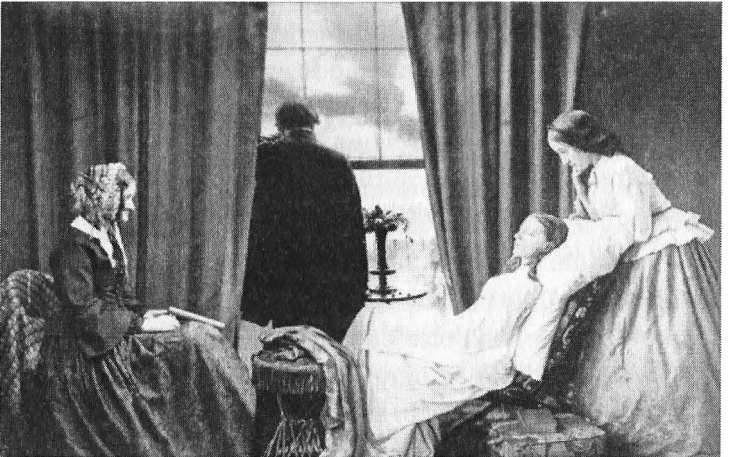
Acaba şiir ya da hikâyeyi bir araya getiren üçüncü bir tür var mıdır? Hikâye ve şiiri bir metinde birleştiren yapının aslında bir fotoğraf çerçevesinde gizlendiğini belirtmek gerekir. Sartre’ın dediği gibi “Fotoğrafın görüntü bütünlüğü, okumanın görüntü kıtlığına denk düşer (Barthes, 2010: 107).” Zira fotoğraf hem şiirin esrar ve büyüünden hem de kısa hikâyenin vazgeçilmez geniş anlam dünyasından birçok şeyi içinde barındırmaktadır.

Fotoğraf, günlük hayattan alınan bir anın kadrajlanmasıyla oluşan bir kesit olsa da kesilip alındığı konunun dışındakilerle birlikte, fotoğrafın farklı şekillerde anlamlandırılmasında rol oynar. Bu sebeple bir fotoğraf, sadece fotoğrafın görünür tarafında okura sunulan objelerle sınırlı değildir. Bütünsel anlam ve mesaj, fotoğraf kadrajının dı-

şında kalanların içindekilere dâhil edilme süreciyle önem kazanır. Fotoğrafçı ilk bakışta belli görüntüler etrafında, kendi küçük dünyasını çiziyor gibi görünürken, kadrajın dışında kalan bir figür, bakış açısında görünmeyen muhatap, tel örgülerle çevrili gökyüzünün dışında kalanlar, yani çerçevenin dışında tutulanlar hakkında geniş ama aynı zamanda sırlı bir bilgiyi de kadrajlamakla meşguldür.

Bir şiir için de dış dünyadaki şeyler hakikatin çok basit bir parçası değildir. Onlar gösterge olarak artık farklı bir hakikati söylerler şiirde. Şiir o görüntüyü yansıtır, kırar, bozar, bağlamından koparır ve değiştirir. Yani bir manada dış ve iç dünyadaki şeyleri yoğurur. Hangi sanat dalı olursa olsun, sanatta kullanılan bütün göstergelerin ideolojik bir tarafının olması sebebiyle kendi içinde oluşagelen bir gerçekliği vardır. O sebeple fotoğraf ve şiir birbirine benzer. Ne şiir sadece bir sözdür ne de fotoğraf sadece bir görüntüden ibarettir. Ama hakikate vurgu yapan bir bağ, her ikisinde de mutlaka vardır.

20



Henry Peach Robinson'un 'Karma veya Son Nefes' adlı fotoğrafı.

1958 yılında Henry Peach Robinson'un 'Kararma veya Son Nefes' adlı yukarıda verilen fotoğrafı hakikat ve sanat arasındaki bağlantıyı daha iyi izah edebilir. Beş farklı "negatif" şeklinde basılan yukarıdaki fotoğraf, ölüm döşerinde hasta bir kızın etrafındaki aile fertlerini tasvir eder. Rivayet odur ki fotoğraf sergilendiği vakit oldukça büyük bir infial meydana getirmiştir. Günümüzde ölüm, hastalık, afet gibi olayları anlatan fotoğraflar, sıradan bir olay gibi karşılanırken; Kraliçe Victoria döneminde bu fotoğraf ayıp karşılanmıştır. Zira dönem İngilteresinde bu tür acılı ve üzücü sahnelerin, en azından fotoğraflarda görülmesi tasvip edilmeyen bir durum olması bir yana, fotoğrafın bu tür bir kurmacayla sunulması da insanların alışık olduğu bir şey değildir. Demek oluyor ki bakışların nereye, hangi yöne ve kime çevrildiği, aslında sıradan bir alışkanlık üzerine inşa edilmektedir. Bununla birlikte o güne kadar İngiltere'de meşhur ressamların birçok resminde savaşın, kanın ve hüznün izlerine tesadüf edilmesi kimseye şaşırtıcı gelmez (Dora, 2004: 151). Bu durumu, insan psikolojisinin fotoğrafı hakikate yakın; resmi ise realiteden oldukça uzakta görmesiyle açıklamak mümkündür. Dönem, sanat anlayışı olarak natüralizmin etkisi altındadır ve realizm o dönemde hâlâ tartışılan bir konudur. Daha açık söylemek gerekirse fotoğraf öncelikle çerçevenin dışında tutulanlar hakkında var olan; geniş ama gizli bir bilgiyi "Fotoğraftan daha gerçekçi ne olabilir ki" gibi bir mantığı kulaklara fısıldamaktadır. Diğer sanat dalları içerisinde fotoğraf, gerçekliğe her zaman daha yakın sanat dalı olmuştur.

21

Şüphesiz şiirin de benzer bir etkisinin olduğunu unutmamak gerekir. Tevfik Fikret'in dönemin ve kendi ruhunun hastalıklarını yansıttığı "Doksan Beşe Doğru" adlı şiirindeki keskin dilin ve tasvir edilen fotoğrafın etkisini burada görmezden gelmemelidir. "Silmez fakat elvahını tarih-i

muanit / Doksan beşi aç! gölgesi bir tâc-ı harîsin / Saklar mütelaşı, mütereddit, mütemerrit, evca-ı şebengîzini bir yevm-i habîsin. / Hala o vesâvis, o desâyis, o mefâsit.” şeklindeki sadece birkaç dizesi alınan bu şiirin meydana getirdiği hakikat algısının, Kraliçe Victoria döneminden çok da farklı olmadığı bir gerçektir. Zira bu tür metinler, kendi dönemlerinde, erkin dikkatini çekecek kadar gerçek bir etki meydana getirmişlerdir. Temel olarak şiir, kullanılan sıfatlarla rengi; takdim ve tehirlerle vurguyu; fotoğrafın paradoksal yaklaşımına benzer kelime seçimleriyle ve anlamdaki keskinlikle hakikati çok net biçimde tasvir eden sihirli bir tür değil midir?

22

Fotoğraftaki bir konunun;¹ arkasında, yanında, fonunda, ışığında yer alan bütün yardımcı değişkenler, netice olarak mükemmel şiirsel bir üslup, hatta bir hikâye meydana getirebilir. Cahit Sıtkı'nın “Otuz Beş Yaş” şiirindeki “Şakaklarım kar mı yağdı ne var! / Benim mi Allahım bu çizgili yüz / Ya gözler altındaki mor halkalar / Neden böyle düşman görünürsünüz / Yıllar yılı dost bildiğim aynalar” dizeleri ya da Borges'in Ay şiirinde geçen; “Parlak bir ayı göremeyeceksin artık / Tükettin yazgının sana bağışladığı fırsatların toplamını” dizleri yaşlı bir adam portresinin altında ne kadar da büyük bir hikâyeyi / fotoğrafı okurlarının ayaklarına serer. Şiirin görselleştirme kabiliyetini göz önünde bulunduran ve üslubunu ona göre şekillendiren Borges'i ve Cahit Sıtkı'yı okuyunca; şiirlerde sınır tanımayan görsel panoramalarının fotoğraf ve şiir birlikteliğini ortaya koyan önemli bir delil olduğu görülecektir.

Nietzsche, şiirin konusunun bu dünyanın haricinde, bir şair zihninin fantastik olanaksızlığı olarak yer almadığını; tam da bunun tersi, şiirin hakikati makyajsız anlattığını,

¹ Fotoğrafta konu, fotoğrafı çekilmek istenen ana nesne, kişi, unsur demektir.

bu yüzden kültür insanının o sözüm ona gerçekliğinin yalancı süsünü üzerinden atması gerektiğini ifade eder. Sanatın özü olan şiirde “asıl doğa hakikati” vardır. Bu “doğa hakikati” karşısında “biricik gerçeklikmiş gibi davranan kültür yalanı” vardır. Nietzsche, oldukça keskin cümlelerle şiirin ne olması gerektiğini anlatırken, bir taraftan da ne olmaması gerektiğinin sınırlarını çizer. Şiirin, kültür yalanının ötesinde bir gerçekliğe oturması gerektiğinin altını çizer (2005: 59).

Heidegger, şiiri “herhangi bir şeyin amaçsız tasavvuru, boş tasarımlamanın (imgelemin) amaçsızca uçuşması ve gerçek olmayana yönelik bir hayal kurmak” olmadığını ifade eder. Çünkü şiir ve şiir yazmak “hakikatin gerçekleşmesini” sağlamak demektir. Böylece, “hakikatin gerçekleşmesi” veya “hakikatin sanat eserine yerleşmesi” demektir şiir sanatı (2003: 60). Benzer cümleleri Susan Sontag fotoğraf için kullanır: “Fotoğraf, resim gibi yalnızca bir görüntü olamaz. O, hakikatin kardaki ayak izi gibidir. Fotoğraf her ne kadar asıl anlamından uzaklaştırılmış olursa olsun, neticede fotoğrafta görünen nesnelerin bir zaman var oldukları gerçeğini değiştirmez. Genel anlamda nesnel bir delil olarak fotoğraf, hakikatle daima iç içedir.” (2008: 22). Fotoğraf, dünyanın varoluşundan beri kimliğini arayan insanın, içinde yaşadığı boşluğa, hayata inanma ihtiyacına cevap vermektedir. Bu sebeple de fotoğraf çekirmek basit bir biçimde varlığını doğrulamanın bir aracı olmuştur.

23

Yukarıda bahsi geçen fotoğrafın gerçeklikle olan irtibatını, hakikatin yeniden kurgulanması bağlamında da düşünmek gerekir. Bütün algıların temelinde önce görsellik gizlidir. Bu görsellik, zihinde oluşan algıların kurgulanmasıyla fotoğraf ya da şiir olarak yeni bir gerçekliğe dönüşür. Bu durumun en güzel örneğini Batı’nın zihnindeki oryantalist bakış açısında bulmak mümkündür. Farklı sebeplerle

İstanbul'a gelip fotoğraf çeken seyyahlardan; *Souvenirs et Paysages d'Orient* (1848), Frederich Goupil Fesquet (1806-1893), Maxime du Camp (1822-94) gibi fotoğrafçıların, *Beaute Oriental, Türk Kadınları ve Hayranları, Francis Fritt, Gourney* konulu benzer fotoğraflarından hareketle Doğuyu, Osmanlı şehirlerini ve Osmanlı / Doğu insanını, kurguladıkları kompozisyonla Batı'ya götördükleri bilinir. Yani Batı zihninin arkasındaki Doğu, Osmanlı ve Türk algısı, netice itibariyle bu tür bir kurgu ve okumanın sonucudur.

24

Türk edebiyatında özellikle şiir ve hakikat kavramları üzerine yapılmış oldukça geniş bir tartışma vardır. Mesela Muallim Naci ve Beşir Fuad'ın mektuplaşmalarında şiir ve hakikat konusu önemli bir yer teşkil eder. Beşir Fuad, Namık Kemal gibi hakikatin şiir için önemli bir edebîlik ölçütü olduğunu düşünmektedir. Muallim Naci, Beşir Fuad ile aynı fikirde olmasına rağmen hakikatin ölçüsü konusunda anlaşmazlığa düşer. Beşir Fuad, hakikat konusunda Namık Kemal'den de ileri giderek bilimsel ölçülere dayalı bir hakikat anlayışını savunur (Ağır, 2012: 60). Muallim Naci ise şiir için gerçeklik ölçüsünü 'hakikate müşabehet' yani gerçeğe yakınlık olarak belirler.

Muallim Naci ve Beşir Fuad hayal konusunda da farklı düşünürler. Mesela; Beşir Fuad, hayali, hakikati gölgeleyen bir unsur olarak değerlendirirken; Muallim Naci, hayalin hakikati güzelleştirdiğini ifade eder. Ona göre, hayalden yoksun olan şiir, giydiği güzel elbisesi çıkarılmış, üryan bırakılmış kuru bir metinden ibarettir. Naci, hayalin sınırlarını belirlerken "Daire-i tabiat ve imkân dâhilinde olması. Haricinde bulunacak olursa latif olmaktan başka cinnet kadar gülünç olur." der (Ağır, 2012: 72, 100).

Ekrem'e göre, efradını cami ağyarını mani bir terkipte inşa edilen şiir, hakikat açısından da yeni anlayışın ilkelerine

uygun olacaktır. “Eserin mevzuu olan fikr-i esâsiye iltihak edecek bir hayli teferru’ât-ı efkâr içinde ne çok fâ’ide bahş olanlar hangileri ise onları intihab ile fazlasına iltifat etmemek ve bunları da mültezim olan fayda ve tesiri tamamıyla hâsıl edecek bir tertipte sırasıyla irad eylemekten ibarettir.” (Kacıroğlu, 2011: 212).

Şiiri, hayal ve hakikatin arasında gidip gelen bir figür olarak gören edebiyat eleştirmenleri fotoğrafla ilgili çok doğru bir tespiti belki de farkına varmadan ifşa ederler. Fotoğraf da şiir gibi bir gerçeklik-hayâl sarmalının içindedir. Bir fotoğraf; vehmî bir varoluşla, o varoluşun imkânsızlığını birlikte dile getirmenin sevdasındadır. Mesela çok güzel kabul edilen bir manzara fotoğrafı seyredildiğinde, fotoğraf hayalen de olsa o an, orada bulunmanın imkânsızlığını bize yaşatır ve aynı zamanda bizde uyandırdığı isteklerle, farklı bir hakikatle bizi yüzleştirir. Yani fotoğraflar, farklı bir gerçeklikle insanı karşı karşıya getirirken, o gerçekliği sahiplenmeyi de normal kılar. Baudrillard’a göre “anlam gösterge aracılığıyla iş gördüğünden, göstergenin bulunmadığı yerde geriye dil adlı fanatik bir yapıdan başka bir şey kalmamaktadır.” (2005: 69). Yani; “göstergenin gerçeklikle birlikte ölümü” mümkündür ve “göstergeyle kurulan anlamsal ilişkiler, gerçekle kurulan anlamsal ilişkilerle birlikte sanal ve sayısaldan oluşan bir evrende ortadan kaybolup gitmiştir” (2005: 68).

25

Şiir, Fotoğraf ve Görme

İmgelerin çok hızlı ve sürekli bir şekilde aktığı/değiştirdiği dünyada insan, yaşadığı dünyayı algılarken ‘görme duyusu’nu hep ön planda tutar. Aristoteles; “tüm duyuların sadece görme duyusuna güvendiğini” ve hatta diğer tüm duyuların da önceliği görmeye verdiğini belirtir (Chandler, 2001: 33). John Berger de aynı şekilde görmenin

sözden önce geldiğini, bir çocuğun yaklaşık iki sene boyunca etrafında olup biteni gözlemledikten sonra konuşmayı öğrendiğine dikkati çeker (1990:7). Zihinde meydana gelen olayları anlamlandırma eyleminde, göz ve göz aracılığıyla algılanan her türlü bilgi oldukça önemlidir. Gördüğümüz ve aynı zamanda algıladığımız imgeler hakkında yaşanan tecrübelerle dayalı bilgiler, kodlar ve ezberler beynin onları okumada başvurduğu ilk kaynaklardır.

26 Foucault'un görme ve söyleme ilgili fikirleri şöyledir: "Görme ve söyleme edinimi; her dönemin yarattığı olanaklar veya sınırlar içinde kendilerine yer edinir; bireyi, niyeti ve arzuyu aşar, iktidar oluşumları tarafından belirlenir. Görmenin olanakları karanlığın ışımasından, söylemenin olanakları sessizliğin sesinden doğar. Bireyler kendilerini ve özelliklerini ancak kendilerini görünür ve söylenir kıldıkları zaman ortaya koyabilirler. Böylece var olmaları ışığın ve dilin varlığı miktarı kadardır. Buradan hareketle bireylerin görünür olmaları, düşündüklerini söylemeleri, arzularını ve tercihlerini açığa vurmaları ve konuşmaları onlara yönelik oluşabilecek kaygıları, belirsizlikleri, riskleri aza indirgemelerine bağlıdır denilebilir" (Hülür, 2008: 186-187). Yani görmek bir anlamda varlığını ifşa etmektir. Bu ifşayı ancak; fotoğraf, yazı ya da sözle yapmak mümkündür.

İlhan Berk de görüntü ve şiir arasındaki bağın oldukça sıkı olduğunu düşünenlerdendir ve şiirde olduğu gibi görüntüde de niteliğin altının çizilmesi gerektiğini vurgular. "Görüntü şiirin gerçekten önemli bir ilkesidir. Sözcükler bu işe yarar. Sözcüklerle iki şeyi kolayca yaparız; anlam ve görüntü. Anlamla görüntüyü ayırıyorum çünkü anlam keskinliği gözetir, görüntü her zaman, anlamdan anladığımız şekliyle bir şey anlatmaz. Kısaca görüntü anlam değildir. Birçok şiir bir görüntü çizdiği hâlde bir şey anlatmaz." (Berk, 1992: 109).

Nesnelere sadece dikkatli bakmanın önemli olmadığını düşünen Ronald Barthes'e göre öncelikle görme mirasını reddetmeli ve bundan sonra görülen şeyi daha dikkatli düşünmelidir. Ona göre görmek, sıradan bir şey değildir. Bakışlarımızın nereye, hangi yöne ve kime çevrildiği, sıradan bir alışkanlık üzerine kuruludur. Fakat bu alışkanlık, duygularla bağlantılı kılındığında, bakılan şey sıradan olmaktan çıkar. Zira bakılan şeyler aslında ruhumuzla da dokunduğumuz şeylerdir. Evet görüntüler; geçicidirler, alışılmıştır. Dışarda görülen o kadar görüntü içinde fevri bir bakışı hak edecek görüntü; o güne kadar ezberlediğiniz bir görüntü değildir; aksine ezberin bozulduğu görüntüdür (2014: 39). Evde otururken aniden gözün televizyonda bir ölüm haberine takılması, aslında o bakışın farklılığının bir göstergesidir. O ana kadar bütün bilinen ölüm haberleri, bilinen bütün ölüm şekilleri, hafızalara kaydedilmiş bütün fotoğraflar, birden sıradanlaşmaya başlar. O görüntüden arta kalan tek şey, sedyenin yanına düşüveren koldaki saatin görüntüsüdür. İşte o görüntü, alışlagelmiş bütün ölüm tanımlarının da içinden geçerek kalbe dokuverir. Bu kırılmayı oluşturan, ölen birinin kolunda hâlâ işlemeye devam eden bir saatin görüntüsüdür. Barthes, bu durumu "punçtum" olarak tanımlar ve iki tür görme biçiminden bahseder; bunlar, Studium ve Punctum'dur. "Studium tam anlamıyla kaygısız tutkunun, değişken ilginin, tutarsız adın o geniş alanıdır: severim/sevmem. Studium âşık olma düzeyinde değil, hoşlanma düzeyindedir; yarım bir tutku, yarım bir istek harekete geçirir; "idare eder" bulduğumuz insanlara, eğlencelere, kitaplara ya da giysilere karşı duyduğumuz gibi belirsiz, kaypak ve sorumsuz bir ilgidir." İkinci kelime olan Punctum, "studium'u kırar (ya da deler). Bu öge sahneden yükselir, bir ok gibi dışarı fırlar ve bana saplanır ve Bu yarayı, bu diken batmasını, sivri uçlu bir aletle yapılan bu izi" anlatır der Barthes. "Punc-

tum demek ayrıntı, ısıruk, benek, kesik, küçük delik anlamına gelmektedir. Fotoğrafın gören kişi üzerindeki ekisi, dikkatini çeken şey demektir.” (Barthes, 2014:39-40).

28 Bu görme biçimi insanın doğasında olan ve öğrenilen bir şeydir. İnsanın sevdiği ya da nefret ettiği şeyler tümüyle onun öğrenmesiyle ilgilidir, korkular gibi. Görmek, zihinde geçmişten başlayıp yakın zamana doğru hızlı bir şekilde ilerleyen, ön değerlendirme süreci demektir. Barthes’in, insanın her şeyde bir benzerini araması olarak ifade ettiği süreç de budur. O bunu sinsi bulur ve kendi ifadesiyle “daha içe işleyen şey budur; fotoğraf bazen gerçek bir yüzde göremediğimiz bir şeyi görünür kılar, genetik bir özellik, insanın kendisinin ya da herhangi bir atadan gelen bir akrabanın bir parçası.” olarak niteler (2010: 58). Fotoğrafta nesneler dünyasını, bir “görünen” bir de “görünmeyen” olmak üzere ikiye ayırmak mümkündür. Gerçeklikte görünen dünya kesintisiz ve bütünlüklü bir yapı oluşturur. Fotoğraflar ise bu dünyanın kesilmiş ve parçalanmış yeniden sunumudur ki gerçekte göremediğimiz bir şeyi, okura oldukça etkili bir biçimde sunar.

Şiir de şairin bakış açısıyla varlıkların esrarına yol bulduğu, kesilmiş ve parçalanmış bütünlüklü bir yapıdır. Bu yönüyle en az fotoğraf kadar ideolojik misyonu vardır. Zira şiir, faydadan tümüyle arınmış kabul edilemez ve bu sebeple şiir kelimesi başlangıçta az da olsa ideoloji kelimesiyle anılır. Şiir aslında bir görme biçimidir ve onun üzerine yapılan birçok tanımlamanın, şekil odaklı şiir tanımlaması olmaksızın öteye gidemeyeceği unutulmamalıdır. Bu sebeple şiir denilince akla ilk olarak vezin, kafiye, kıtalar gelmektedir.

Sanat, nesnenin oluşunu hissettirme aracıdır; daha önce ‘olmuş’ olanın sanat için bir önemi yoktur.” (Todorov, 2005: 78). Aslında şiir ve fotoğrafın yaptığı en gerçek şey budur. Nesnenin oluşumunu hissettirmek. Şiir bunu yaparken bel-

ki fotoğrafta olduğu gibi renkleri kullanmaz fakat şiirin de inisiyatifinde olan bazı unsurlar fotoğraftan aşağı kalmayacak düzeyde bir şiiri fotoğrafa dönüştürebilir. Sıfatlar, renk ifade eden kelimeler, sıfatlara bezenen hislerle bir şiir bir fotoğraftan daha canlı hâle gelebilir. İşte bu tam da bir görme biçimini ele verir. İyi bir şairi bakış açısıyla renklere, duygularla ruh verir ve Todorov'un ifadesiyle nesnenin oluşumunu okuruna hissettirir. Haydar Ergülen'in şu dizeleri, şiirin görselliğini yansıtır niteliktedir: "Susacak kadar büyütürüz ya çok şeyi / ben en çok yoksulluğumuzdan korkarım / nasıl da yoksuluz sessizliğin karşısında / korkuyoruz kelimelerin de bunca yükselmesinden / ya düşerlerse aramıza! Harflerden kumu / üfleyince çöl görünür mü bilinmez, fakat / sözler kaybolunca görünen ufukta, hayat / herkesi ıssız adasına indiren gemi... / niye mırıldanıyorsun yağmuru?." Haşim'in şu dizeleri de şiirde görselliğin güzel örneklerindendir; "Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden / Eteklerinde güneş rengi bir yığın yaprak / Ve bir zaman bakacaksın semaya ağlayarak / Sular sarardı yüzün perde perde solmakta / Kızıl havaları seyret ki akşam olmakta."

Şiirin ve Fotoğrafın İşlevleri

Büyük Türkçe Sözlükte şiir; "zengin sembollerle, ritimli sözlerle seslerin uyumlu kullanımlarıyla ortaya çıkan edebi anlatım biçimidir" şeklinde izah edilirken Aksan, "şiir içinde barındırdığı yoğun duyguların, imgelerin ve ses kalitesinin sözcük zevki ile kulağa ulaşması, kalpte iz bırakması ve zihinde merak uyandırmasını sağlayan hassasiyet ve titizlikle örülmüş dil yapısıdır." (1999: 8). şeklinde şiiri tarif eder. Kiefer'e göre güzel bir şiir; bir nesnenin, duygunun veya düşüncenin cevherini yakalamış olan yaşantıların takdir edilmesi ve dile gelmesidir" (2010: 341). Netice olarak şiir denilince; ses, ölçü, ritm, imge, estetik gibi unsurlar akla gelmektedir.

İsmet Özel'in "sahicilik arayışdır" diye tarif ettiği şiiri Necip Fazıl, "Allah'ı aramak" olarak kabul eder. Her iki şaire göre de şiir bir hakikati aramaktan ibarettir. O hâlde bu hakikat nedir? Her şairin, şiiriyle arayıp bulduğu şey o şaire göre hakikattir. Çoğu fotoğraf sanatçısının fotoğraf nedir sorusu karşısında söyleyeceği kelimelerden bir tanesi mutlaka "hakikat" kelimesi olacaktır. Herkes inandığı o hakikatin peşinden gitmektedir. Barthes'in fotoğrafa yaklaşımı da bu tezi doğrular niteliktedir. "Mit biçiminde olmadıkça, geçmişe ve tarihe inanmaya karşı umutsuz bir direncimiz olduğunu düşünüyorum. Bu dirence ilk kez fotoğraf bir son verebiliyor." diyor. Yine onun deyişiyle fotoğraf neyin olmadığını söylemez, o neyin olmuş olduğunu söyler (2010: 91, 103).

30

Necip Fazıl'a göre şair bilinçli olmalıdır. "Hem içinden gelenler, hem de dış tesirler söz konusu olduğunda şair, bir "şuursuz âlet" değildir. O hâlde şair bu bilinçlilik hâliyle etken ve şuurlu olmalıdır. Şiir, "Mutlak hakikati arama işidir" ve "mutlak hakikat" de Allah'tır. Necip Fazıl'ın en fazla dile getirdiği kavram "arayış"tır (Kısakürek, 2002: 471, 473, 474, 496). Necip Fazıl'a göre gerçek şair, "gaibi kurcalayan çilingir"dir (Kocahanoğlu, 1983: 483). Şair, o gaibin peşinden giderse gerçek vazifesini yerine getirecektir.

Sontag'a göre bir fotoğraf, verili bir olayın gerçekleşmiş olduğunun su götürmez bir kanıtıdır. Fotoğrafı çekilmiş olan durumun çarpıtılmış olması mümkündür. Ancak; bu çekimin her zaman için, o fotoğraftakine benzer bir şeyin mevcut olduğuna ya da olmadığına dair bir kanaate kapılmayı sağladığı aşıkardır (Sontag, 2008: 5). Fotoğraf bu yönüyle hakikatin bir kanıtı olarak düşünülmelidir. Bunun yanı sıra şiirin gerçeklikle ilgili şüpheli bir tavrının olduğu da bir hakikattir. Çoğu şair, "Bu şiirdeki siz misiniz

ya da bu şiiri falana mı yazdınız?" gibi şiirin gerçeklikle bağlantısının ima edildiği sorularla muhatap olmaktadır. Çünkü şiir de fotoğraf gibi, nesneler dünyasıyla sebep sonuç ilişkisine dayalı kuvvetli bir rabita ile bağlıdır. Şiirdeki sevgili, ampirik bir okumayla âşığı akla getirebilir. Fakat fotoğrafta olduğu gibi çekilen her güzel kadın portresinin, çeken kişinin sevgilisi olma ihtimali ne kadardır? Elbette kimse, resimlerde çizildiği gibi görünümü normal olmayan bir şeyin gerçekten var olup olmadığı ile ilgili bir soru sormayacaktır.

Şiirle fotoğrafın birbirinden ince bir çizgiyle ayrıldığını belirtmek gerekir. Fotoğrafa müdahale edilecek imkânlar bellidir ve sınırlıdır. Kötü bir manzaradan sadece güzel olan birkaç kareyi çekerek, o mekânı görülmeye değer, çok güzel bir yer yapmak mümkündür. Bu algı doğru olmayabilir fakat bu algıyı doğru yapmayan şey, fotoğrafın sunum şeklidir. Bununla birlikte fotoğraftaki o kareler, çekildiği kare boyutuyla gerçektir. Şair; bir ressam gibi renkleri, sesleri, vurguları, ritimleri, şiire konu olan her şeyi; akıl, duygu ve bilinç denilen algıyla söze çevirir. Bu noktadan bakıldığında şiir de fotoğraf gibi öznelidir. Fotoğraf, daha işin başında bu öznel yaklaşımı tercih ederken; şiir yazma süreci boyunca, sırtını gerçeğe yaslamış bir öznelin peşindedir.

31

Bütün sanat türlerinde olduğu gibi şiir, öncelikle kendini anlatır. Sanatın asıl işlevi budur. Kimilerine göre şiir veya fotoğraf gibi sanatlardaki iç anlam, boşlukta öylece yüzer durur; kararsız madde gibi sürekli görünüm değiştirir. Yani şiir ya da fotoğraf, işlevsel olarak sürekli anlam üreten/kendini yenileyen bir konumdadır.

Fotoğrafın; bildirmek, öğretmek, açıklamak, etkilemek, saklamak, tarihe tanıklık etmek gibi işlevleri yapan bir

gücü vardır. İşlevsellik noktasında bazı fotoğrafçılık dallarının şiirle alakası oldukça zayıftır. Mesela haber ya da belgesel fotoğrafçılığının bildirmek/öğretmek/saklamak gibi bir işlevi vardır fakat şiirin doğrudan böyle bir görevi yoktur. Şiir ciddi bir dozda ve doğrudan olmasa da aslında bu işlevleri gizli bir şekilde yapar. Fakat bunlar şiirin esas amacının olduğunu göstermez. Şiir her şeyden önce, herhangi bir hesap kitap yapmadan hayatı anlatır. Hayatı fotoğraflar, belgeler saklar hem de duygularla birlikte yapar bunu. Fotoğraf görsel olarak geçmişin var olmasının bir yoludur; geçmişteki insanlar, yerler ve olaylar hakkında bilgi veren değerli ve önemli bir kaynaktır.

Şiir, Fotoğraf ve İmge

32

Felsefeye göre imge “duyulur bir kaynaktan gelen tasarım”ın bütünüdür. Yani bir anlamda var olan gerçekliği yeniden üretmek anlamını taşımaktadır (Hançerlioğlu, 1977: 233). Hayali bir kabul ediş olarak ifade edilen imge; şiirde anlamı yakalamanın bir yöntemi, onu daha somut hâle getirmenin ve görünür kılmanın, şiirdeki anlamı gerçek nesneler ve olaylar arasında bağlantılı kılmanın biçimidir. Bazen bu tam tersi bir ilişkiyi de barındırabilmektedir. İmge; “anlatılmak isteneni daha canlı, daha duyulur biçimde anlatmak için onunla başka şeyler arasında bağlantı kurarak tasarlanan yeni biçimler.” (Özkırımlı, 1990: 681). Aksan’ın ifadesiyle “sanatçının duyularıyla algıladığı kendine has bir görüntünün, dille aktarılışı ya da yeni bir okuma ve yazma türü” olarak tanımlanabilir (1993: 32).

Oktay’a göre şiirde imge kullanmak, bir anlamda bilinen alışılmış kalıpların dışına çıkıp gerçek anlamda özgün ve yaratıcı bir sanat üretmeye sebebiyet verir (Oktay, 1982:

112). Yani her sanat nihayetinde şahsi tecrübelerle ilgilidir ve bilinen hakikati bu bireysel kullanımların dışında düşünmek, her şeyden önce sanatın özüne aykırıdır. Görme ve işitme yolları, yalnızca gelişmiş ve incelmış bir sinir düzeninin değil, aynı zamanda yeni toplumsal gerçeklerin de üretmiş olduğu olanaklardır. İmge, farklı gerçeklik kategorileri arasında yaşar; bir ayağı soyutta bir ayağı somutta durur; bir ayağı toplumda, öbürü bireydedir; bir yanıyla kurmaca, bir yanıyla hakikattir. Şiirde imgenin amacı, bu farklı düzlemleri birbirine yaklaştırmak, yani biricik olan ile realiteyi birbirinin içinde eritmek, onlardan yeni bir dünya meydana getirmektir (Ecevit, 2001: 32).

Şiirsel imge sadece benzeştirme ve eğretilme değildir. Bu tür tanımlamalar, şiiri şairini istediği mana kalıbına sokmak içindir. Bu tür ögeler, şiiri daha sınırlı anlamlara, daha bilinen neticelere götürür gibi görünse de imgeler bir bakıma, şiirin efradını ve ağıyarını tertip eder. Burada bütün bu kalıpların dışında kalarak, daha uçuk bir şiirden bahsetmemek lazımdır. Akıldan uzaklaştırılmış bir imge ile duygudan uzaklaştırılmış bir imge arasında hiçbir fark bulunmaz. Şiirdeki imge hakikatten beslenerek yeni ama sınırları olmayan bir düzlemde olmalı ama asla aklın uzağında olmamalıdır.

33

Fotoğraf, anlamını görmeye ve belgeye dayalı bir oluşumdan alır. Fotoğrafın bütün mesajları, görmeye dayalıdır ve o delil olmadan fotoğraf hiçbir şeydir. O nedenle fotoğrafın vereceği mesaj, gerçektir ama bir yönüyle de gerçek dışı kabul edilebilir. Görsel söylemin bağımlı olduğu görsel tanıma sistemleri, nerdeyse bütün kültürlerde o kadar yaygın hâle gelmiştir ki kurgulanması, seçme ve düzenleme unsurlarından bağımsız gibi görünmektedir. Görsel metinler, aktardıkları imgelerde gerçekliğin izleri-

ni yeniden üretmekte olduğu izlenimini oluşturmaktadır. Aksine imgelerin, bir şeyi ifade etmek üzere bir araya getirildiklerinin makul bir kesinliğe ihtiyacı vardır. Gerçekte görünümlerin bizzat tabiatında yapısında var olan anlamı, fotoğrafı çeken kişi seçme aşamasında açığa çıkarmaktadır. Bu açıdan, fotoğraf çekme ediminde bir nedensellik ilişkisi vardır. (Erkaslan, 1995: 45-46). Temel olarak şiirin de böyle bir gerçeklikle bağlantısı olmak zorundadır. Mesela Tefvik Fikret'in öncelikle zihninde bir hayal tasarladığı ve sonra şiir yazdığı ifade edilir. Eğer Fikret'in zihninde bir imaj teşekkül etmiyorsa, konularını dışarda teşekkül etmiş bir imaj olan resimlerden, okuduğu hikâyelerden ya da Batı şairlerinin eserlerinden aldığı bilinir. Kaplan, böyle bir yöntemin kaynağı ne olursa olsun, Fikret'in şiirleri bir hayal veya tablo etrafında teşekkül ettiği tespitini yapar (Kaplan, 1987: 85). O hâlde şiir imgelemine sadece hakikatten değil aynı zamanda hakikatin bir manada resmi ya da fotoğrafı olan malzemeden de deruhte edilebileceği ortadadır.

Tefvik Fikret'in bu yaklaşımı belki de yüz yıl sonra farklı bir şekilde ortaya çıkar. İkinci Yeni hareketi, şiirini Fikret'e atfedildiği gibi tablo, hikâye ya da benzeri şeylerden teşekkül etmese de onların ürettiği imgeler, oldukça uçuk hatta anlamsızlık modunda algılanabilecek hayali imgelerle doludur. Cemal Süreya, İkinci Yeni'nin bu "imge çılgınlığı"nı, Türkçe'de bir "iç ses" arama çabalarına bağlar. O, şiirin dil içinde bir dil olduğunu savunur. Ona göre imge bir şeyin "daha iyisi, daha kötüsü, daha gerçeği, daha gerçek dışı durumu, daha temizi, daha kirlisi, daha hafifi, daha ağırlı, daha nasıl söyleyeyim, daha kendisi"dir (Süreya, 1997: 177).

Ece Ayhan "Doğrudan doğruya imgelere, çağrışımlara yaslanan şiirlere okuyucunun zor girebildiği" eleştirile-

rine cevap olarak; şiirlerinin temalarını, tarih kitaplarına pek girmeyen, ama toplum hayatında derin izler bırakan "ayrıntılar"dan aldığını, bu konuda kültür seviyesini yükseltme çabası içine girmeyen okurun suçlu olduğunu ileri sürmektedir. Ona göre imge; aslında anlam, anlam taşıyıcısı, şiirin birimidir. Ama sadece araç değildir, bir değer vardır. Okur, kentli okur olduğu için müthiş tembel; şöyle bir göz ucuyla 'parasız yatılı' herhangi bir şiire girilebilir mi? (1996: 76) şeklinde soruyla karşılık verir. Bu tespit doğru kabul edilebilir zira zaman, aynı zamanda şairi doğurandır. Şaire göre benzer hassasiyet ve algısı olmayan okurun, şiirdeki zamanın ve şiirin dışında kaldığı da bir gerçektir.

Türk şiirinde bilhassa belli dönemlerde kullanılan sembolleri de imgenin kullanım şekline benzetmek mümkündür. Çünkü nihayetinden semboller de imgeler gibi bir manayı somutlaştırmak gayesini güderler. Aralarında sadece bir fark vardır; şiirde sembol, imgelerdeki gibi yeniden oluşturulan bir unsur değildir. Semboller şiiri sadece gerçeğe benzeştirmek gibi bir görev üstlenirler. Evet genellikle semboller, kendilerine has bir benzeşmeden hareketle çağrışımlar vasıtasıyla anlam oluştururlar. Meşhur sembolistlerden Haşim'in şu mısralarında geçen; "Eğilmiş arza, kanar, muttasıl kanar güller / Durur alev gibi dallarda kanlı bülbüller / Sular mı yandı? Neden tunca benziyor mermer? / Bu bir lisân-ı hafidir ki ruha dolmakta / Kızıl havaları seyret ki akşam olmakta" dizelerindeki akşam bir semboldür ve bu sembol, gerçeğin izdüşümünü benzeşme yoluyla şiirde yansıtır. Yahya Kemal'in "Artık demir almak günü gelmişse zamandan, / Meçhule giden bir gemi kalkar bu limandan. / Hiç yolcusu yokmuş gibi sessizce alır yol; / Sallanmaz o kalkışta ne mendil ne de bir kol. "gemi" kelimesi insan ile ilişkilendirilmektedir. Şair bununla da yetin-

mez, “demir almak”ı ölümle de bağlantılı kılar. Böylelikle zihinde; gemi ve yolculuk, demir almak, sessizlikle birlikte hayatı, ölümü ve ölüm sonrasını düşündüren imgeler hâlesine dönüşmektedir

İsmet Özel' e göre insanoğlunun en sahici dili şiirdir ve insan, en soyutlanmış, en somut görünümüyle şiir çerçevesi içerisinde ortaya çıkar. Şiirin nesneler dünyasındaki çok renkli, çok biçimli yüzünün merkezinde ‘beşeri olan’ bulunur. Dolayısıyla beşeri olanın soyut ifadesinin yoğun olarak gerekli olduğu her yerde şiir kelimesi, insanların yardımına koşmuştur, aslında imge kadar şiirin kendisi de dil üzerinden özel bir anlam hâlesi oluşturma eylemi içindedir. Evet şiir bir dildir, ama günlük konuşmanın dışında, sıradan olmayan etkileyici bir dildir (2002:30-38). O, imge ve sembolleri kullanırken gerçekliğin bir parçası olarak basit bir cümle ya da ifade değildir. Kendi içinde bir gerçekliği bulunur. Bu sebeptendir ki hammaddesini hayat-tan aldığı o gerçekliği; değiştirebilir, sıradanlaştırabilir ya da özelleştirebilir. Bu sebeple şiirdeki görsellik ya da kelimelerle çekilen fotoğraf, birebir nesnenin kendisine benze-
mez. Çünkü o cümleler, sadece gösterilen şeyin zihindeki tasarımıdır. Yani o gerçeklik şair vasıtasıyla söze dönüştü-
ğü vakit, ete kemiğe bürünüp, yunus olmuştur.

Leppert’a göre, “İmgeler maden cevheri gibi kazılıp çıkarılan şeyler değil, belli bir sosyo-kültürel ortam içerisinde belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeylerdir.” (2002:14). İster sinema ya da televizyon görüntüsü, isterse fotoğraf veya resim olsun, imgeler insan bilincinin bir ürünüdür. İnsan zihni ne kadar direnirse dirensin, az ya da çok bir derecede üretilen bu imgelerin aslında kendisine gösterilenlerin etkisinde kalmaktadır. Okumak ve kavramak için önce “bakmak” gerekir (Aktaran Buehler, 2000:8).

İmge, daha çok hakikatin farklı görünümüleriyle ilişkilidir. Bu hâliyle de nesnelerle efsunlu bir ilişki içindedir ve insana hemen tesir edebilen bir kabiliyete sahiptir. Belki özgünlüğü ve yeni/farklı bir üretim olmasıyla bağlantılı olarak imge, insanı her zaman şaşırtmayı başarmaktadır. Mesela fotoğrafta, modern çağın en belirgin ve sık kullanılan imgesi kadındır. Bütün görsel temelli iletişim kanallarında bu imge oldukça sık kullanılmaktadır. Fakat, her defasında bu imge kullanımı muhatap kabul ettiği kitleyi şaşırtmaktadır. Farklı kullanım ve anlamlarıyla kadın imgesi; moda, modernite, acı, mutsuzluk, hırs, masumiyet, güzellik vs gibi anlam dünyası içinde tesirli bir şekilde kullanılmaktadır. Berger'in bilhassa üzerinde durduğu kadın bedeninin çıplaklığının edilgenliği, yani sadece seyirlik meta hâline getirilmiş kadın cinselliği, kadın imgesinin günümüzün -özellikle-reklam sektöründeki cazibedar, şehvetli kadın imgesine taşıyarak nesneleştirmiştir. Berger'e göre imgeler, başlangıçta orada olmayan şeyleri gözde canlandırmak için yapılmıştır. Zamanla imgenin canlandırma vazifesi canlandığı şeyden daha kalıcı olmaya başlamıştır, kadın imgesinde olduğu gibi (Berger, 2014: 10). Çoğunlukla meşhur tablolarla masumiyeti anlatmak amacıyla – hatta çıplak olarak- çizilen kadın, bir dini ritüelin vazgeçilmez elemanıdır.

Freedberg, çeşitli sanatlarda kullanılan imgelerden korkulduğunu; çünkü imgelere gerçekmiş muamelesi yapıldığını belirtir ve imgenin aslına gerçek olana benzemesiyle hâkimiyetini ilan ettiğini bir örnekle açıklar: Bizans imparatorunun imgesi, ulaştığı kent ve köylere aslında imparatorun kendisini götürürdü. Yani Bizans imparatoru, imgesiyle orada var olurdu, o imgeye zarar vermek kuşkusuz ona karşı gelmekti. İmparatorun imgesinde onun düşüncesi (eidos) ve biçimi (morphe) vardı (Parsa, 2011: 2).

Fotoğrafta kullanılan imgelerin, diğer plastik sanatlarda meydana getirdiği imgeler gibi varlıklardan bağımsız bir karakteri yoktur. Diğer sanatlar imgeleri, canlandırıp aklın anlamasına yakınlaştırırken aynı zamanda gerçek anlamda fiziksel olarak var olmanın da vasıtası hâline gelirler. Bu durum, fotoğraf üretme yöntemi noktasında diğer sanatlara nispeten bariz bir şekilde farklılık gösterir. Fotoğraf, ürettiği ile nesnenin imgesini temsil etmez; bilakis onu fiziksel olarak ispat eder. İmge ve gerçeklik noktasında, fotoğraf ile resim arasında bilinen bazı farklılıklardan bahsetmelidir. Turan'a göre fotoğraf, başlangıçta temellerini binlerce yıllık birikimi olan resme dayandırmıştır. Bu sebeple de fotoğraf resmin o ezeli gücünün ezikliğinden kurtulamamış ve fotoğraf severler tarafında sanki kimyasal ve fiziksel yollarla resim yapılan bir ortammış gibi algılanmıştır. Bu durum doğal olarak resmin yöntemlerinin fotoğrafa yansımalarına da sebep olmuştur. Bir müddet sonra resimdeki gibi imgeler resme yerleştirilirken kadraj çerçevesine girecek konular da bu yolla deruhte edilmiştir. Fotoğraf bir yerde resmin bu ezikliğinden kurtulmuştur (2012: 22).

Çoklu Okuma

Teknolojinin hızlı bir şekilde hayatın her alanına girmesi, farklı disiplinlerin etkileşimi kolaylaştırmıştır. Bu durum disiplinler arası ilişkilerin daha yakın bir o kadar da karmaşık hâle gelmesini, kurguladığı bağlama göre daha karmaşık iletişim formlarının ve anlamların oluşmasını sağlamıştır. İşte bu çoklu form, çok-yönlü iletişimi/anlamayı/çözümlemeyi/uygulamayı da kaçınılmaz hâle getirmiştir. Artık disiplinlerin her alanında yeniden yapılanmaya ve oluşan bu duruma göre, farklı değerlendirme/inceleme metotlarına ihtiyacı vardır (Kress, 2005:5).

Nerdeyse bütün sanat dallarında; bilinen, klasik eleştiri ve değerlendirme yöntemleri yanında, diğer disiplinlerde var olan ya da yeni oluşan yöntemler de hesaba katılmıştır. Edebiyat veya diğer disiplinler içerisinde; çok fazla görsel, sesli ve şekli unsur içeren alışılmamış, farklı tekniklerle üretilmiş, sayısız metin bulunmaktadır. Geleneksel anlayışın çoğunlukla basılmış metinleri önceleyen tek-yönlü yaklaşımı, artık eski etkisini kaybetmektedir. Şimdi okur, metinlere tek-yönlü yaklaşmak yerine, teknolojinin de zorlaması/katkısı ile çok-modlu bir yaklaşımı tercih etmektedir. Teknoloji ilerlerken onunla birlikte yeni çok-modlu edebi, şiirsel ve sanatsal ifade biçimleri de gelişmektedir (Gibson; 2004: 110). Gunther, “mod” ifadesini, “anlam üretmek için kullanılan hayatın içinde kendi kendine şekillenen kültürel kaynaklar” olarak cevaplar ve bu modları; görüntü, hareketli görüntü, yazı, jest, konuşma, müzik, tasarım gibi unsurlarla örnekendirir (2005:54).

39

Teknoloji, insanın hislerinde ve zihninde oluşan anlam örgüsünü; karmaşık, iç içe, kolay ayrılmayan, birbirine bağlı ve bağımlı hâle getirmiştir. Görsele dayalı metinlerin değerlendirilmesi de bu sebeple çok disiplinli çalışmaları gerekli kılmıştır. Günümüzde artık nerdeyse bütün cümleler bilhassa görsel ağırlıklı ve çok-modludur. Reklamlar, mesajlar, geri bildirimler, figürasyonlar vs. Dildeki sözlü ya da yazılı ifadeler, çoklu iletişim modlarının kullanılmasıyla farkında olunmadan meydana gelen iletişimin vazgeçilmez bir unsuru hâline gelmiştir. Bahsi geçen bu modlar; jest ve mimikleri, görüntüleri, yeni oluşan anlam hâlelerini, tasarımı, renkleri, oynayan şekil ve resimleri vs gibi unsurları ihtiva etmektedir (Norris, 2004: 102). Bugün herhangi bir sosyal medya ortamı vasıtasıyla birine mesaj gönderilecekse, mutlaka minik mesaj

figürlerine ve görsellerine ihtiyaç hissedilmektedir. Sosyal medyada paylaşılan mesajlarda; fotoğraflar, şiirler, yazılar nerdeyse diğer disiplinlerin kullandığı materyalleri kullanmayınca eksik algılanmakta, bu sebeple bahsi geçen unsurların kullanımı mecburiyet kazanmaktadır.

40 Medya araçları, toplumsal yaşam içerisinde varlıklarını hissettirmeye başlamış, siyasal ve gündelik yaşamın önemli araçları hâline gelmiştir. Bu sebeple bu araçların bireyi nasıl etkilediği önemli bir konudur ve iletişim çalışmalarını açısından da bilimsel merakın ilk yöneldiği alanlardan birisi olmuştur. Dan Laughey'e göre her ne kadar izleyiciler duydukları ya da okudukları şeylerden etkilenip etkilenmedikleri sorulduğunda bunu itiraf etmekten çekiniyor olsalar da, medyanın -dolayısıyla daha çok görsellerin- insanların duygu ve düşünceleri üzerinde etkili olduğuna inanmaktadır (2010: 39). O hâlde farkına varılmadan birçok disiplinin katkısı olduğu düşünülen yazılı ve görsel metinlerin mesajları/şifreleri, nasıl okunmalıdır? Kabaca günlük hayatta kullanılan bu tür şifrelemeler, sosyal medya vasıtasıyla ve ortam öğrenmesi sonucunda hızlı bir şekilde öğrenilmektedir. Bunun dışında kalan sanatsal metinler için bu tür şifrelemeler nasıl çözümlenmeli ve nasıl okunmalıdır?

Bilenen anlamda şifreleme, bir metni ete kemiğe bürüten, onu sanat yapan en önemli unsurdur. Bir metni sanat kabul edebilmek için sadece yazınsal/görsel metnin "yüzeyindeki biçimsel özellikleri değil, aynı zamanda ilettiği anlamlarla sunduğu dünyayı" da dikkate alarak bir takım ortak şifrelerle ve doğru bir mantık silsilesiyle okura ulaştırmak gereklidir (Akşit, 1998:47). Okura/izleyiciye sunulan bu dünya, bilhassa şiir türündeki metinlerde şairin haddesinden, fotoğrafçının kadrajından geçtikten sonra alıcısına ulaşmaktadır. Öyleyse basit görünen bir konuyu,

şiiir/fotoğraf yapan şey nedir, şiiir ya da fotoğraf-elbette sıradan bir fotoğraf kastedilmiyor- kavramları bir okur için neyi ifade etmelidir?

İster şiiirde ister diğer türlerde olsun, “Gerçek yaşamdan alınan öğelerin (olay, olgu, durum, kişi gibi) dil yoluyla var olup olmadığı kesinlenemeyen ama somut gerçeğe benzeyen öğelerin düşsel bir gerçekliğe dönüştürülmesi süreci”ne sanat denir (Özkırımlı, 1991: 28). Unsurlarını gerçek hayattan almış olsa bile bir konu/tema, gerçekle doğrudan ilişkilendirilemez. Çünkü belirttiğimiz bu unsurlar gerçekte var olduğu biçimleriyle, anlam değerleriyle şiiirde ya da fotoğrafta yer almazlar. Bu unsurların “işlevleri okura tanış gibi görünerek, bir olguyu ya da olguları sunmaktır. Bu tanışıklık, metnin donanımındaki bildik öğelerin birbirleriyle ilişkisinden doğarak, yeni anlamlara açılmanın başlangıç noktası olması açısından önemlidir.” (Akşit, 1998:76-77). Dahası bu anlamlar, bildiğimiz bir gerçeğin birebir aynısı değildir; değiştirilmiş, eklenmiş, hatta bozulmuş, yeni anlamlar yüklenmiş şeklidir. Bir bakıma sanat, şairin/fotoğrafçının bir metni, okuru yakalayacak bir kodlamayla tertip etmesi hâlidir. İfade edilen bu kodlama/şifreleme bir metni sanat yapan en önemli unsurdur.

41

Bununla birlikte elbette şiiir ya da fotoğraftaki gerçeklikle, dış dünyadaki gerçeklik aynı değildir. Fakat şairin fotoğrafçının kurguladığı mesaj gerçekliği de burada unutulmamalıdır. Zira bütün olaylar/duygular bir kurmaca tertibiyle verilse bile okurda bıraktığı intiba dikkate değerdir ve bu hakikattir. Bu sebeple Dranas’ın “Fahriye Abla”sı, Sezai Karakoç’un “Mona Roza”sı, Abdurrahim Karakoç’un “Mihriban”ı, Cahit Sıtkı’nın “Abbas”ı, Ümit Yaşar’ın “Ayten”i, Attila İlhan’ın “Aysel”i, Steve McCurry’nin “Afgan Kızı”, Frank Fournier’in “Omayra Sanchez”i,

Kevin Carter'e Pulitzer Ödülü'nü getiren "Gıda Kampına Doğru Sürünerek Giden Afrikalı Çocuk"u bütün hepsi bir gerçeklik algısıyla birlikte düşünülmüştür. Kimdir bu kişiler ve şairin nesi olmaktadırlar. İşte şiir ya da diğer sınıfsal türlerdeki olaylar ya da kişiler böyle bir gerçekliğin istimi üstünde durmaktadırlar. Fakat bu istim üstü hâli, aslında Fuzuli'nin "aldanma ki şair sözü elbet yalandır." ifadesindeki ironiden daha güzel tanımlanamaz.

Akşit'in kurmaca metnin oluşumuyla ilgili olarak ifade ettiği aşağıdaki üç madde, şiirin ya da fotoğrafın ruhuna ne kadar yakındır. Bu maddelere, elbette birçok maddeyi de eklemek mümkün ama bir metin okuması yapılacaksa ilk önce müracaat edilmesi gereken esas maddeler bunlardan oluşmalıdır.

42

1. "Kendi dilinde daha önce varolagelmiş metinlerin tümü
2. Toplumsal tarihsel değer dizgeleri
3. En geniş anlamıyla toplumsal-tarihsel bağlam" (Gök-türk, 1998: 76).

Şiirin soyut bir tarafı olsa da çoğu şiir/fotoğraf, bir kurmacayı aynı zamanda yukarıdaki maddelerde ifade edilen bir gerçekliği de içinde barındırır. Şiir dış dünyayı yansıtan birebir kopya olmadığından onun gerçeklikle ilişkisini, metnin dışında kalan tarihsel, toplumsal, kültürel figürlerde aramak gereklidir. Bir fotoğrafın, gerçeği birebir yansıtmadığını bilip kare dışında kalan dünyayı bu okumaya dâhil etmelidir. Bu unsur ya da figürler okura; gelenek olarak, duyuş hissediş biçimleri ve dünya görüşü şeklinde yansır. Dahası şiirin ya da fotoğrafın gerçeklikle ilişkisi aslında ideoloji yönündedir denilebilir. Yani metin okunduktan sonra okurdaki izlenim/his, tasavvur yapılan kodlamanın gerçek hayatla ilişkisi, metnin tek hakikatidir.

O hâlde hiç kimse, eserin meydana geliş şuurunu yahut gerçeklikle bağlantılı düşünülen okumaları görmezden gelip, bu sadece bir kodlamadır demek kolaycılığına gitmemelidir.

Üretilen sanatın kendine ait mantıksal bir tutarlılığı mutlaka vardır. Şiiri/fotoğrafı bu bakışla değerlendirmek gereklidir. “Sanat yapıtı sanatçada, bir örgenleştirme (organisation) sürecinin ürünüdür. Buna göre kişisel deneyler, olgular, değerler, anlamlamalar bir gereçle birleşirler, artık onunla bir olmak, onunla özümsemek üzere.” (Eco, 1992: 42). İşte bu noktada okur da inşa sürecine dâhil olur. Zira okur, metin için önemli bir unsurdur. Okuru olmayan bir metin “tembel bir araçtır.” Metni canlandıracak olan okurun bizzat kendisidir ve bir metin, okur tarafından tüketilmek üzere oluşturulur. Eser denilen şey, üretildikten sonra ancak okurla yani takdir edicisiyle kendini tamamlar. Bu sebeple de sanatçılar ürettikleri sanatı üretim sonrasında kendilerinin olmaktan çıktığını ve artık o metne, okur tarafından sonsuz bir anlam dünyası yüklenemediğini, “şu eserimde ne anlattım” şeklindeki bir yaklaşımın sanatı kısırlaştırmayla yüz yüze getireceğini ifade ederler.

43

Bu bakımdan her okumanın metni inşa etmek için yeterli olup olmadığı da tartışılmaya değer bir meseledir. Gerçek anlamda bir okumanın meydana gelebilmesi için başta okurun metni algılayacak düzeyde olması, yeterli seviyede bilgi birikimine, metnin okunduğunda yeni anlamlara yol açabilecek göndermelere ve sonra da metnin/sanatın, okura yön gösterebilecek düzenlenişe sahip olması gerekmektedir (Akşit, 1988: 88). Fotoğraf için yoruma soyunan kişi, “fotoğrafın bir fotoğrafçı tarafından bazı tercihler ve niyetler doğrultusunda üretilmiş ve paylaşılmış olduğu” varsayımını çıkış noktası olarak ele alır.

Bu doğrultuda izleyici; fotoğrafçının içerik, biçimsel ve teknik unsurlardaki tercihlerini betimler (kendi farkındalığını yaratır) ve bu görsel tercihlerin betimlemesi ışığı altında, sunum koşullarını da dikkate alarak, fotoğrafçının fotoğrafı bizlerle paylaşma niyeti konusunda bir takım fikirler ortaya koyar. Yorum yapan kişi söz konusu görüntüden uzaklaşmadan, sahip olduğu bilgi birikimi doğrultusunda, fotoğrafla ve fotoğrafçının niyetiyle ilgili ruhbilimsel, toplum bilimsel, tarihsel, bilimsel, sanatsal veya kültürel bazı fikirlere de ulaşabilir. Bu, yorumcunun fotoğraftan çıkarttığı ve ürettiği anlamlardır.” (Engin, Fotoğrafya 18).

44

Bu bakışla da birçok okur tarafından, bir metnin bütünsel anlamını, okurun kucağına çabucak bırakmamasından ötürü “Bu şiir/fotoğraf, iyi bir şiir/fotoğraf değil; çünkü, bir şey anlamadım” şeklinde değerlendirilmesi haksız bir serzenişten ibarettir. Hâlbuki gerçek bir okur, metni okurken kendisine sunulan bu manalar zincirini hemen yakalayamayacağını bilir; bütünüyle anlama yeteneğini ve dikkatini bu metnin üzerine yöneltir. Sanat metni bir kuşsa, anlam onun yere düşen gölgesi gibidir. O hâlde okur tarafından bu gölge ne kadar kuşa benzetilirse o şiir/fotoğraf o kadar iyi anlaşılmış, amacına ulaşmış demektir.

Fish’e göre metnin anlamlandırılması, “okuma süreci içinde okurda uyanan yaşantılardan başka bir şey değildir.” (Moran,1991:227). Yani her okur tecrübesine, bilgisine, düşünce yapısına, dili anlamlandırma düzeyine dayanarak metne anlam verir. Dolayısıyla böylesi bir durum kişiden kişiye değişeceğinden “kocaman dolambaçlı bir bahçe” olan metin; sonsuz/kısıtlı bir şekilde anlamlandırılabilir ya da anlamlandırılmaz. Bununla birlikte çoğu zaman popüler olamayan şiirler/fotoğraflar, gerçekten okurdan

böyle bir beklentiyi karşılamak için mi üretilmişlerdir bu da ayrı bir tartışma konusudur.

Fotoğraf için de benzer bir durum söz konusudur Engin'e göre fotoğrafı yorumlayan kişinin sahip olduğu kültürel yapı, fotoğraftan çıkardığı anlamı da belirleyecek hatta başka bir izleyicinin yorumuyla da farklı hâle gelecektir. Aynı fotoğraf Uzak Doğu kültüründe, Batı kültüründe, Arap kültüründe farklı anlamlandırmalara neden olabilir. Hatta aynı toplum içerisinde farklı yaşam hikâyelerine sahip kişiler arasında bile, kültürel farklılıklardan dolayı yorumları farklılaştırabilir. Bu durum, o metne sonsuz anlam hâlelerini de beraberinde getirecektir. Birbirine taban tabana zıt bile olsa, yorumların "doğru"luklarından ziyade ancak "tutarlılık"larından (görüntüye uygunluklarından) söz edilebilir. Zira, aynı görüntüden farklı kişilerin ortak bir yorum üretmesi düpedüz bir ütopyadır (Fotoğrafya 18).

45

Okuma, okurun anlamları metindeki temel ipuçlarına yaslanarak yarattığı bir uslamlama tekniğidir (Widdowson, 1993: 17) ve Sema Rifat'a göre bu iki defa yapılır. Birinci okumada "naif okur", ikincisinde de "eleştirel okur" açığa çıkar (Rifat, 1994: 5). Elbette okuma sürecinde yapılan yorumlar metnin mantığıyla paralel olmalıdır. Yani "ilkece sonsuz sayıda yorumsal tahmin yapılabilir ama en sonunda bu tahminler metinsel tutarlılığın sınanmasından geçirilecektir." (Eco, 1991: 22). Bunu, fotoğraf için iki şekilde yapmak mümkündür. Öncelikle metin biçimsel okumadan geçirilmeli, daha sonra ise anlamsal okumadan geçirilmelidir.

Genel olarak okurla ilgili yukarıdakine benzer bir sınıflandırmayı Eco da yapar, ona göre de okur iki türlüdür. Bir metin/fotoğraf okunduğunda, gerçek okurla gerçek şair/

fotoğrafçı karşı karşıya gelir. Bu iki unsur metnin dışındadır. İlerleyen süreçte bu okurun “ampirik okur” mu yoksa “örnek okur” mu olduğu ortaya çıkacaktır (Eco, 1995: 35). Okur bu bahçeyi kudreti elverdiğince dolaşır ve dolaştığı kadar da farklı şeyler görmesi mümkün olur. Belirtilen iz sürme eylemi, metinle beraber karşımıza gelen şifreler bütünüünü çözmekle mümkündür. O hâlde okur bu şifreyi nasıl çözmelidir? Yukarıda da belirtildiği üzere tecrübe, bilgi, dönem kültürü, dili vb. unsurları yeterli seviyede olması şartıyla, okuru yönlendiren bir takım öğeleri de dikkate almalıdır. Bunlar; anlatıcı, olay, zaman, mekân, şahıslar, üslup, anlatıcı seviyesi vb. unsurlardır. Tabi bütün bu maddelere fotoğraf için teknik okuma bilgisi de eklenmelidir.

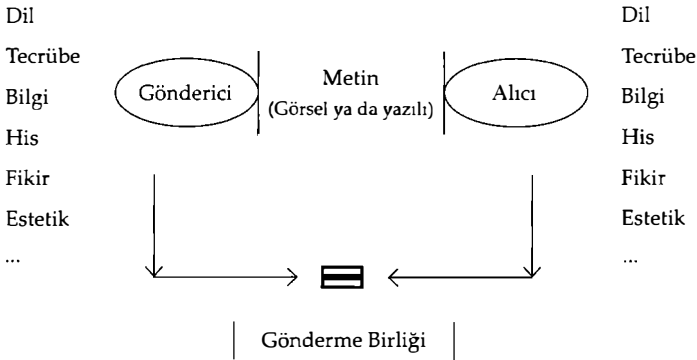
46

Okur tüm bunların ışığında metni anlamlandırma yoluna gitmelidir. Gerekli olan şey yazarın beklentilerini okurun çözmesidir. Bir başka deyişle “gönderme birliği” olarak ifade edilen bu durum “eserde ifadesini bulan mesaj, fikirler ve insanlar arasındaki ilişkiler vb. hususlarda belirli ölçüde de olsa, metinde anlatılanlarla okuyucu arasında bir ortaklığın bulunması halidir. İşte bu ortaklığın tamamına ‘gönderme (referent) birliği’ adı verilir. Gönderme birliğinin tam sağlanabilmesi için göndermesi kendi içinde olan “itibari metin” daha önce ifade edilmiş durumları, imajları, kavramları, tanıtılmış kişileri tam olarak anlamak gerekmektedir (Aktaş, 1993: 31).

Okurun metinle bütünleşmesi için metinle/fotoğrafla okur arasında bilgi, his, tecrübe ortaklığının olması gerekmektedir. Ama bunların başında dil gelir. “İtibari metinlerde” gönderme birliği “ilk seviyede mana birliklerinin dış âlemdeki karşılıklarını esas alan bilgi, zevk ortaklığı olarak düşünülmelidir.” (Aktaş, 1993: 31). Fotoğraf için bilgi kısmına fotoğraf tekniğini de eklemek gerekir. Zira bir

fotoğraf okunurken; okur, konunun fotoğraftaki duruşu, yeri, renklerin etkisi, net alan derinliğinin mesaja katkısı gibi teknik okuma unsurlarından haberdar olmalıdır.

Yukarıda ifade edilenler şöyle şekillendirilebilir:



Prag Semiolojisi'nin, Hermeneutik'in, Roman İngarden ontolojisi ve Umberto Eco'nun etkileriyle oluşmuş olan alımlama estetiği, metni anlamlandırmanın bir başka yöntemidir. Prag Semiolojisti Mukorowsky'ye göre sanat yapıtı, estetik bir göstergedir. Bu estetik gösterde dilsel alışkanlık içinde verilmez; tersine o, dil dışı alışkanlıklara dayanır ve alımlayıcı (adressat) sanat yapıtına bununla yaklaşır (Mesbah, 1997: 9). Kısaca alımlama estetiği bir edebi eserin yorumlanması demektir ve eserin nasıl anlaşıldığı, onun araştırma alanını oluşturur (Eagleton, 1990: 101). Sevinç Mesbah, alımlama estetiğini, eser-okur –gerçeklik ilişkilerini araştırarak metni kimin, niçin, nasıl anlamakta olduğu hakkında sorular soran ve bu sorulara yanıt arayan araştırma kuramı olarak tarif eder (1997: 9).

Tunalı'ya göre alımlama estetiğinde iki önemli unsur vardır:

1. Somutlaştırma (Konkretisation)
2. Yeniden Kurma (Rekonstruktion)

Somutlaştırma okuyucunun kendi kabiliyeti ve hayal gücü ile metindeki belirsiz yerleri bir takım düşünce ve görüşlerle doldurmasıdır. İşte bu fiili bir somutlaştırma-
dır (Tunalı, 1993: 111). Yeniden kurmada ise alımlama es-
tetiğinin kurucusu olan İngarden'e göre metnin içindeki
unsurlar, belli bir bakış açısına göre verilir. Okur da bu
unsurlara hayatiyet kazandırır yani metni "aktüelleştirir."
Dolayısıyla nesnelerle dolaylı bir ilginin yerine, algıya
benzer bir alımlama etkinliği oluşur. Bu etkinlikle beraber
artık nesnel ilginin yerini algıya benzer, sanki görsel, duy-
gusal bir ilgi alır. Böylece bir "aktüelleşme" oluşur. İşte
böyle bir sürenin etkinliğine "yeniden kurma" adı verilir
(Tunalı, 1993: 112). Bu durum fotoğraf içinse şöyle gelişir.
"Anlam fotoğrafta düzgünce paketlenmiş hâlde bulunan
sabit bir kavram değildir. Fotoğrafın anlamlandırılması
etkin bir süreçtir. Görüntü ile izleyici arasındaki etkileşim
sonucu ortaya çıkar; hem kişiler arasında, hem de aynı
kişiye ait farklı zaman dilimleri içinde değişim gösterebi-
lir." (Engin: Fotoğrafya 18). Örneğin bir ekmek sırası fo-
toğrafında kadrja giren biri yaşlı, biri çocuk, biri kadın
olan üç figür, okur için yoksulluk ve trajedinin en somut
göstergesidir.

İletişim kavramını "alıcının iletiden anlam üretmesi" ola-
rak gören göstergebilim, fotoğraf yorumlama konusunda
çıkış noktası olarak yararlanılabilecek önemli bir çözüm-
leme yöntemidir. Okur somutlaştırma ve yeniden kurma
işlemini yaparken metnin dışına çıkar. Bağlantılarını met-
nin dışındaki dünyadan sağlar. Okur, "örtük bağlantıları
bulur, boşlukları doldurur, sonuçlar çıkarır ve bütün bun-
ları yapmak için genelde dünya, özelde edebî gelenekler
hakkında yeterli bilgiye sahip olmalıdır. Gerçekte metnin
kendisi bir dil parçasını anlamlı kılmak için okura sunulan
bir davetiye, bir dizi ipucundan başka bir şey değildir."

(Eagleton, 1990: 100) Bu nedenle metnin anlamı doğrudan ve hazır bir şekilde metnin içinde bulunmaz; okur bazı ipuçlarını dikkate alarak metni yeniden kurar ve somutlaştırır.

Okur, bir metni yeniden anlamlandırmak üzere değerlendirirken, Jaus'un "beklenti ufku" diye tabir ettiği dönem kültürü ve insanı olarak sahip bulunduğu psikik nitelikler ile yaklaşmalıdır. Bu beklentiyle metin arasında bağ kurulur ve beklenti ufku metin ile okur arasında bir "köprü" oluşturur (Tunalı, 1993: 123). İngarden "gerçekte bir metnin okunuşunda –baştan sona değin- her yeni okunan öge, metnin daha önce okunmuş ögelerini etkiler, onu yeni anlam ilişkilerine sokar. Bir tümcenin anlamı hiçbir zaman, yalnız o tümcede yer alan sözcüklerin anlamlarıyla belirlenmez. Tersine (metinde önce geçmiş) başka tümcelerin anlamı, içeriği aracılığıyla daha bir biçimlenir, birçok yönde de değişikliğe uğradığını ifade eder." (Akşit, 1988: 155).

49

Yukarıda Hermeneutik'in alımlama estetiğine katkısı olduğu belirtilmişti. Hermeneutik'in kullandığı "anlama" ve "yorumlama"ya "uygulama" da eklenerek sanatsal bir metnin bu şekilde alımlanması yoluna gidilir. Bir metni anlamak, "içinde bulunduğumuz tarihsel durumu, metnin tarihsel durumu içerisine yerleştirmek ve onda eritmektir." (Tunalı, 1993:118). Böylelikle metnin anlamını ve estetik değerini somut hâle getirilebilir. Metnin somut hâle gelmesi demek onun yorumlanması demektir ki bu da uygulama bölümüdür. Mesbah'ın ifadesiyle "uygulama" yorumlama ve anlama işlemini sorular sorarak bulma araştırma bölümüdür.

Bir Fotoğrafik Okuma nasıl olmalıdır? Öncelikle elbette çok oluşumlu bir metinden hareket edilmeli ve okuma da

bu mikyasa göre yapılmalıdır. Metnin oluşumunda, hangi disiplinler ağırlıkta ise metne o disiplinlerin de metoduyla bakmak gerekmektedir. Elbette bir metin, birçok disiplinin bir arada olduğu sanatsal bir ürün değildir. O hâlde yapılması gereken çoklu okuma yöntemini kullanmak yani o metinde hangi disiplinin ağırlığı daha yüksekse o disiplinin yöntemlerini de dikkate alacak bir çözümleme ve anlamlandırma yöntemi uygulamak gerekmektedir.

Çözümleme Kılavuzu

50 Şiire bakarken bilhassa o metnin bir fotoğrafçı tarafından bazı tercihler ve niyetler doğrultusunda üretilmiş ve paylaşılmış olduğu varsayımından hareket edilmelidir. Bu sebeple okur; metnin içerik, biçimsel ve teknik unsurlarına dikkat etmelidir. Zira şiirdeki bu şekli ve teknik unsurlar, aynı zamanda metni anlamlandırmak için çok önemlidir. Yani bir masanın insana uzaklığı ya da konu denilen unsurun durduğu yer, metni anlamlandırmak noktasında oldukça mühimdir.

Biçimsel ve Teknik Okuma, Anlamsal Okumanın Unsurları

1. Biçimsel ve Teknik Okuma

a. Işık

Fotoğrafın en önemli unsuru ışıktır. Işığın kaynağından çıkış pozisyonuna göre resim üzerinde en açık ve en koyu noktalarının arasında oluşan yoğunluk farkı kontrastı meydana getirir. Işığın geliş yönü, konunun anlatılmasında, vurgulanmasında çok önemlidir. Doğal olamayan bir ışık kaynağının konu etrafına yerleştirilmesi ile konun farklı şekillerde aydınlanır ve algılanır. Doğal ışıktaki ise konu etrafında dolaşan fotoğrafçı her noktada farklı aydınlanma etkisi alır. Işığın geliş yönü konuya çok yakın ise

ya da bir cephe ışığı veriyorsa, konu üzerinde ayrıntı ve derinlik olmaz.

Işık kaynağı, konuya doksan dereceyle gelse, ayrıntı ve derinlik etkisi çoğalır. Konunun dokusunun en iyi şekilde algılanması, konuyu teğet geçen bir aydınlatma ile sağlanır. Fotoğrafta ışığı görmek, takip edebilmek önemlidir. Fotoğrafın en iyi şekilde çıkması, ışığın doğru yön ve doğru zamanda verilmesidir. Güneş ışınları her mevsimde, günün her saatinde farklı açılardan dünyaya ulaşır, dolayısıyla bu durumun meydana getirdiği farklılık da fotoğrafa yansır.

Aynı zamanda ışığın kadrajda meydana getirdiği renkler de bir fotoğraf okumasında önemlidir. Mesela siyah ve beyaz renklerinin bir fotoğrafta oluşturduğu algı gerçekten dikkate değerdir. Bunun yanı sıra diğer renklerin renk sıcaklığı da fotoğraf için önemlidir. Şiirde bu sıcaklığı ve rengi veren şey sıfat ve tasvirlerde aramalıdır. Bazen şiirde kullanılan tezat kelimeler, olumu olumsuz cümleler, karşılaştırmalar şiir içinde siyah beyaz algısı meydan getirmektedir.

51

Şiirde ışığın yerini şairin fikir ve kalbi alır. Şairin bir konuya karşı pozisyon alması, tamamen onun ideolojisi ve hisleri ile ilgilidir. Bunun yanı sıra gerçek anlamda elbette gün ışığı, şairin ruh halini değiştiren çok önemli bir unsurdur. Gün batımında yazılan bir gün batımı şiiri ile gün ortasında yazılan bahar şiiri ya da doğal olmayan bir ışık ortamında yani kapalı mekânda işçi konulu bir şiirdeki etki tamamen bu farkla açıklanabilir. Hüzünlü bir şiirin sabah yazılması çok zordur. O hâlde şiirde bu farklılığı sağlayan unsurun, öncelikle zaman olduğunu bilmek gerekir. Zaman, renkler, fotoğrafik şiirsellik içinde yer alan ışık kaynağı, metni değerlendirirken esas alınmalıdır. Mesela Necatigil'in şiirinde geçen "Gökten düşen mavi

ışık / Mavi ışıklarda dünya. / Evlerin yaşaması / Sen olunca.”. ya da Bedri Rahmi’nin “Ağaç bütün / Meyve bütün / Işık bütün / Benim dünyam paramparça / Bir büyük ayna kırılmış / Kırılıp yere dökülmüş / Kainat içine düşmüş / Düşmüş ama paramparça” gibi ışığın açığa çıkardığı, bulunduğu hangi şiir varsa bu bakışla ele alınmalıdır.

b. Odak Noktası

Netleme olarak da ifade edilen odak noktası, fotoğraf makinesinin ya da lensin üzerinde bulunan mercek elemanlarının bir takım küçük sistemlerle hareket ettirilmesi ve konunun daha net hâle gelmesi olayıdır. Yani fotoğrafçı için konunun hangi yönü önemli ise fotoğrafçı ona göre bir netleme pozisyonu alır. Bir manzara çekiminde, insan çekimlerinde, portrede mutlaka odaklanması gereken yer bellidir. Eğer bu kuralın dışına çıkılırsa fotoğraftan istenen sonuç alınamaz.

52

Fotoğraftaki perspektifi de bu başlık altına dâhil etmek gerekir. Zira odak noktası ve perspektif uyumlu olduğunda mesaj daha kolay okura ulaşır. Odak noktasına alınan konunun, diğer figürlere karşı aldığı pozisyon perspektifi meydana getirir. Bir anlamda lensin konu ya da konulara olan uzaklığının, ayrıca konuların birbirine olan uzaklığının kadrajda bıraktığı etkidir.

Şiirde de böyle bir netleme ya da odaklama meselesi vardır. Bir şair ne tür bir mesaj vermek istiyorsa seçtiği konunun o yönüne yoğunlaşır. Tanpınar’ın “Bursa’da Zaman” şiirinde geçen, “Bursa’da bir eski cami avlusu, / Küçük şadırvanda şakırdayan su; / Orhan zamanından kalma bir duvar... / Onunla bir yaşta ihtiyar çınar” dizeleri bu odaklanmayı çok net biçimde gösterir. Şair vereceği mesaja uygun olarak öncelikle bir tarihi mekâna odaklanmış-

tır. Şiirde bakış açısı ve konuların tertibini de bu kısımda düşünmelidir. Mesela şiirde ya da fotoğrafta kaç konu var ve bunlar hangi sıralamaya göre verilmiştir? Şiirde bokeh olarak verilen kısım ya da ikinci palanda kalan figürler bu bakımdan değerlendirilmelidir.

c. Simetri

Bir fotoğrafta ögeler arasındaki uyum, belirginlik ve bütünlükle birlikte en önemli unsur dengedir. Denge, merkeze alınan öge ile merkez dışında kalan ögeler arasında, şekil, renk, boyut, ton ve kontrast uyumun sağlanmasıdır ve bu durum, anlatımı güçlendirir; fotoğraftaki uyumu, belirginliği ve mesaj bütünlüğünü sağlar.

Simetri denildiğinde ilk olarak iyi ortalanmış ve dengelenmiş parçaların oluşturduğu genel bir yapı akla gelir. Diğer taraftan, hayali bir çizgiler ve noktalar vasıtasıyla konunun yerleştirildiği yer de simetri olarak kabul edilir. Asimetrik dengeyi de buraya eklemek gereklidir. Bazen verilmek istenen mesaj asimetrik bir kompozisyonla çıkabilmektedir. Simetriyi sağlayan diğer unsurlar; kontrast, yerçekimi, devamlılık ve yöndür.

53

Şiirde simetri öncelikle konu ile arka planda kalan figürlerin ele alınış sırasında görülür. Ayrıca şair bir tasvir yaparken ya da bir portre çizerken mutlaka simetriye ya da asimetriye dikkat eder. Başlı başına simetriyi veren şiirleri de unutmamalıdır. Yavuz Sultan Selim'in "sanma canım herkesi sen can-ı dilden yar olur / herkesi sen dost mu sandın belki ol ağyar olur / can-ı dilden- belki ol âlemde bir dildar olur / yar olur ağyar olur dildar olur serdar olur." kelimelerle oluşturduğu simetrik şiir ya da Cansever'in "Adam yaşama sevinci içinde / Masaya anahtarlarını koydu / Bakır kâseye çiçekleri koydu / Sütünü yumurtasını koydu / Pencereden gelen ışığı koydu" dizeleri kelimelerin / nes-

nelerin bir şiirdeki yerleşiminin manayı etkilen mühim bir unsur olduğunu ispatlar.

Şiirdeki kurguya uygun olarak konunun şiir içindeki yerleştirilmesi incelemede esas alınmalıdır. Şairin şiirde neyi niçin öncelediği ve buna göre tertip edişi oldukça önemlidir.

d. Derinlik

Fotoğrafta kadrada yer alan herhangi bir konuya netleme yapıldığında, konunun önünde ve arkasında nispeten daha net alan oluşur. Bu alana net alan derinliği denir. Bu derinlik dışında kalan bölge ise bulanıktır yani net değildir. Böylece fotoğrafta yer alan konu, harici unsurlardan sıyrılarak, daha belirgin bir hâl almış olur. Alan derinliğini bilinçli kullanmak, fotoğrafı kurgulayabilmek açısından çok önemlidir. Fotoğraftaki derinlik, fotoğrafı sadeleştirmek içinde de kullanılır.

54

Şiirde bu durum, konu olarak seçilen unsurun etrafındaki diğerlerden ikinci ya da üçüncü derecede bahsetmekle ya da hiç bahsetmemekle gerçekleşir. Şair seçtiği tema ya da mesaja uygun olarak öncelediği konu haricinde kalan figürleri, arka planda bırakır. Bulanık olarak algılanabilecek bu figürler, anlam noktasında da pek işlevsel ve belirgin değildir.

Şair derinliği, bazen somut göstergeler üzerinde değil; daha çok imgeler üzerinden bir anlamsal derinlik de meydana getirebilir. Seçilen kelimeler bunun en güzel örneğidir. Mesela Cemal Süreya'nın "Fotoğraf" şiirinde seçilen; hüznün, çocuk, anne, elleri ceplerinden bir adam, durak kelimeleri şiirin içine nüfuz etmeden de büyük bir anlam derinliği meydana getirir. Böylece şiirde verilmek istenen mesaja uygun olarak, harici figürler geride kalır. Yine aynı

şiiirde geçen; adamın giyimi, kadının saçlarının rengi, çocuğun cinsiyeti, durağın nerde olduğu şiiirde belirgin de değildir, önemli de değildir.

e. Renkler

Fotoğraf özümlemesinde renk faktörü önemli bir unsurdur. Renkli ve renksiz fotoğrafların hem vermek istediği mesaj hem de işlevi farklıdır. Fotoğrafik şiiirde de renk unsuru önemlidir ve dilin bu imkanı bu tür şiiirlerde sıkça kullanılmıştır. Bu durum şiiirde, Haşim'de olduğu gibi hem renk olarak gerçek anlamda hem de imge olarak mecazi anlamda kullanılırken aynı zamanda siyah beyaz şeklindeki bir tezatlığı ortaya koymak için de kullanılır.

2. İçerik Okuması

a. Konu

Anlamsal okumanın önemli unsurlardan biri, konu olarak seçilen unsurların neye göre seçildiği ve neye göre öncelendiğidir. Fotoğrafik bir şiiirde, şiiirin mesajını daha iyi anlayabilmek ve onu daha iyi analiz edebilmek için bilhassa bu unsurların tertibine dikkat etmek gerekir. Seçilen; oyun oynayan çocuklar fotoğrafı içinde, yalnız başına oturup onları seyreden bir ocuksa öncelikle bu görüntünün yansıtılması, verilen mesajın daha iyi ve net bir şekilde anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Elbette bir şair ya da fotoğrafçı metne oyun oynayan çocukları değil, oyun oynayan çocuklara bakan yalnız çocuktan başlamalıdır. Onun bakışıyla, oynayan çocuklar veya oyun mekânı anlatılmalıdır. Seçilen konunun; işçi-fabrika-ekmek ya da yaşı kötü giyimli bir adam-metruk bir bina-kalabalık gibi iro-nik ve paradoks içeren ülemelerin, okura mesajı vermede daha etkili olduğu bilinmelidir. O sebeple konu tespiti-nde bu üçleme ya da birbirini tamamlayan zıt unsurlardan istifade edilmelidir. Bu sebeple görsel bir şiiirde konunun

yeri, kompozisyon içindeki bağlamı, mekân-insan ilişkisi, uzaklık ve tertip gibi şekli bazı unsurlara özellikle dikkat edilmelidir.

b. Zaman

Şiirde ya da fotoğrafta zaman, farklı metotlar kullanılarak verilir. Zamanı bir fotoğrafta çok kolay bir biçimde vermek mümkündür. Kıyafetler, binaların mimari şekilleri, renkler vs. Şiirde ise zamanı; ideoloji, şekli özellikleri veren sıfatlar, kıyafetler, zaman ekleri gibi unsurlar verir. “Şakaklarıma kar mı yağdı ne var” dizesinde yaşlı bir adam; “dört kişi parkta çektirmişiz / Ben, Orhan Okay bir de Şinasi / Anlaşılan sonbahar / Kimimiz paltolu kimimiz ceketli” dizelerinde olduğu gibi zamanın farklı unsurları kullanılarak verildiği, birçok şiire tesadüf edilebilir. Şiirde özellikle zamanla ilgili bir bağlam varsa zamanı öne çıkaran dolaylı figürler metnin anlaşılması açısından önemli rol oynar.

56

c. Mekân

Mekân, bütün sanatlar için vazgeçilmez bir anlam unsurudur. Şiirde ya da fotoğrafta kullanılan mekân, mesajı ve anlamı tamamlayan çok önemli bir unsurdur. Metinlerde mekân, bazen doğrudan bezen de dolaylı olarak verilir. Genelde şiirlerde imge olarak yer alan mekân, bir şahısla, ideolojiyle veya bir medeniyet/tarih tasavvuru ile birlikte verilir. Narlı’ya göre, “...kimi şairler, şehri, medeniyetin eşyaya sinmiş hâli olarak görürken; kimi şairler şehri, doğal ve sıradan yaşamakların mekânı olarak görürler. Şehri, insanda güzellik ve uyum düşüncesi uyandıran manzara- lar olarak gösteren şairler olduğu gibi; yoksulların ve varlıklıların uyumsuzluk içinde yaşadıkları bir çatışma alanı olarak gören şairler de vardır. Bazı şiirlerde, şehir, insanı bireyleştiren ve özgürleştiren yer olarak görünürken; bazı

şiiirlerde insani değeerleri yiyip bitiren yok edici bir mekân olarak görünür." (2007: 160). Yavuz Bülent Bakiler'in "Cebeci istasyonunda bir akşam üstü / incecikten bir yağmur yağıyordu yollara / yeni baştan yaşıyorduk kaderimizi / sıcak bir kara sevda / yüreğimizin başında bağdaş kurup oturmuştu; / acımsı, buruk. / mühürlenmişti ağzımız bir sessizlik içinde / sessizliği / üstümüzden atamıyorduk / bir saçak altında kararsız, yorgun / saatlerce duruyorduk / kimse görmüyordu bizi" istasyonu ve insanı aynı karede birleştiren, şiirde mekânın kullanıma çok iyi bir örnektir. Necip Fazıl'ın Kaldırımlar'ında anlattığı "kaldırım" ve "sokak" imgesi bir fikir örgüsü içinde düşünülmelidir. "Kara gökler kül rengi bulutlarla kapanık; / Evlerin bacasını kolluyor yıldırımlar. / İn cin uykuda, yalnız iki yoldaş uyanık; / Biri benim, biri de serseri kaldırımlar." dizeleğinde görüldüğü gibi mekân, adeta şahıslaştırılarak yalnızlık vurgusunun işlendiği nadir şiirlerine biri olmuştur.

Görsel şiirde seçilen mekân ve konu ilişkisi mesaj vermek için genelde birlikte düşünülür. Bahsi geçen mekân kadraja yakın bir yer de olabilir, kadrajın bütününe kapsayan bir iç mekân ya da dışında kalan dış mekân da olabilir.

d. Çerçevenin Dışında Kalanlar

Fotoğrafta kadrajın dışında kalanlar, konu fotoğraflanırken seçilen çerçevenin dışındakiler ya da kadrajla bağlantılı dış unsurlar olarak izah edilebilir. Görsel şiirlerde de bu unsura dikkat edilmelidir. Şiir tabiatı itibariyle böyle bir yorumlamaya müsaittir. Zira şiir de fotoğraf gibi onu meydana getiren arka planla daima bağlantılı düşünülmüştür. Görselliği ön plana çıkan şiirlerde, şiirdeki konu ya bir olayın/görüntünün bir parçası ya da devam eden bir şeyin sadece görünen kısmı olarak algılanabilir. Şiirin bu yönünü okur, geride kalan o kısmı tamamlayarak oku-

malıdır. Fotoğrafta kesilen yani çerçevede olmayan kısmın fark edilmesi daha kolay iken şiirde bu durum, okura ufak ipuçları ile verilir. Orhan Veli'nin "Hiçbir şeyden çekmedi dünyada / Nasırdan çektiği kadar; / Hatta çirkin yaratıldığından bile / O kadar müteessir değildi; / Kundurası vurmadiğı zamanlarda / Anmazdı ama Allah'ın adını, / Günahkar da sayılmazdı. / Yazık oldu Süleyman Efendi'ye" dizelerinde, doğrudan söylenmeyen ama ima yoluyla ifade edilen şiir arkası anlamlar oldukça fazladır. Daha belirgin bir örnekse Ernest Hemingway'in bir bahis sonucu yazdığı söylenen "Satılık bebek ayakkabısı, az kullanılmış" şeklinde bir cümleden oluşan kısa hikâyesi, çerçeve dışı anlamlandırmaya en güzel örnektir. Zira bu fotoğrafın ya da hikâyenin görünmeyen kısmı daha trajik ve daha fazla kurmaca içermektedir.

58

e. Görsel İmgeler, Semboller, Mecazlar

Mecaz, soyut bir duygu veya düşüncüyü anlatmak için, somut bir nesne kullanmaktır. Fotoğrafta ya da şiirde gösterilen somut nesne, soyut kavrama benzetilerek onunla özdeşleştirilmektedir. Örneğin siyah renk görüntüsü ölüm kavramı ile eşleştirilirken, beyaz renk barış kavramı ile eşleştirilmektedir.

f. Mesaj

Bütün sanat dallarının esas amacı bir mesaja dayanmaktadır. Bu sebeple de ister fotoğraf ister şiir olsun mutlaka bir mesajı bulunmaktadır. Yukarıda belirtilen bütün unsurlar aslında okuru mesaja götüren işaret levhalarıdır. Konun fotoğrafta yerleştirilme şekli, tertibi, kişilerin tercih edilmesi, fiil ya da isimlerin kullanım oranları, mekân seçimi gibi unsurlar mesajı belirgin hâle getirmektedir.

MESAJ VE FOTOĞRAF

O Fotoğraf

Yaşından da yaşlı bir 'adam'
kuyruğun üçüncü sırasında
yüreği acıdan nasır bağlamış
kendisine değil, torunlarına
alacağı üç ekmek, bir de rüzgâr
katık olsun diye gözyaşına

59

O fotoğraf, çünkü ömrünün hikâyesi

Yaşadığı yaşından büyük bir 'çocuk'
kuyruğun sekizinci sırasında
ucuza kapatılmış yoksulluğu
kendisine değil, kardeşlerine
alacağı beş ekmek, bir de gökyüzü
yorgan olsun diye rüyalarına

O fotoğraf, çünkü ömrünün hikâyesi

Anıları çalınmış bir 'kadın'
kuyruğun en sonunda
alnında nakış misali kederi
kendisine değil, çocuklarına
alacağı altı ekmek, bir de umut
sermaye olsun diye hayatına

O fotoğraf, çünkü ömrünün hikâyesi

Ömrüm de bir 'fotoğraf' olarak yaşıyor artık
yaşından da yaşlı bir 'adam'
yaşadığı yaşından büyük bir 'çocuk'
anıları çalınmış bir 'kadın' sûretinde
rüzgâr ve gökyüzü, bir de umut olarak
sabahı erken, akşamı geç ekmek kuyruğunda...

O fotoğraf, benim de ömrümün hikâyesi çünkü...

(Durbaş, 2001: 20)

Şiiri, Fotoğraf Gibi Okumak

Oktay Akbal'ın "Karanlık Benim Ülkemdir" adlı hikâyesi, sinemada yer gösterici olarak çalışan bir kadının hayallerini ve düşüncelerini sinema göstergesi üzerinden anlatır. Sadece karanlıkta insanların yüzüne bakabilen karakter, tıpkı rüyalandaki gibi film başlayınca hayallerinin perdesini aralar, ardından bir anda kendisini sinema perdesinin içinde bulur ve filmin kahramanlarından biri olur. Aslında hikâye o kadar da gerçek dışı bir kurguya sahip değildir. Böyle bir karaktere çoğu zaman hayatın içinde de tesadüf etmek mümkündür. Hikâyede anlatılan bu durum, başkalarına kapalı iç dünyasına sahip karakter yapısının, yine kendisine oynadığı bir aldatmaca olarak düşünülebilir; fakat Akbal'ın hikâyesini ilginç kılan şey sadece bu durum değildir; sinema üzerinden bir karakterin anlatılmış olması hikâyeyi daha ilginç hâle getirmiştir.

61

Refik Durbaş'ın fotoğrafla olan ilişkisi de Akbal'ın hikâyesindeki karakterle olan ilişkisine benzer bir bakıma. Türk şiiriyle ilgili hazırladığı antolojinin girişinde ifade ettiği cümle, yani; "bir yüzyıla yayılan Türk şiirinin zaman dilimini kadrajı içine almaya" çalıştığını ifade ettiği o cümle ve giriş yazısının "Cumhuriyetten Günümüze Türk Şiirinin Fazla Net Olmayan Bir Fotoğrafı" şeklindeki başlığı, kendisinin şiire bakışını ve fotoğrafa olan ilgisini ortaya koymak noktasına önemlidir. Ona göre şiir, fotoğraf gibi toplumsal bir hafızadır. Fotoğrafın algılarımızı değiştirdiği bu fotoğraf çağında, bir film kadar olmasa da fotoğrafın içinde her insan, çocukluğuyla, gençliğiyle, geçmişinde ne varsa kaybolur, zamanın yüzünde bıraktığı manidar izleri seyreder (Fotoğrafya 14).

Tahmin edilenin aksine fotoğrafçı gözüyle şiiri okumak, şiirin tabiatını zorlamak değildir. Elbette burada net bir şekilde fotoğraf kokusu alınan şiirlerden bahsetmek gerekir.

Evet, şiir bir fotoğraf değildir; fakat fotoğraftan çok uzak bir şey de değildir. Hatta şiir, fotoğrafa en yakın disiplindir bile denilebilir. Hele de okuduğunuz şiir, görsel unsurları yoğun bir şekilde içinde barındırıyorsa ve şairinin fotoğrafla ilgisi varsa, o hâlde tabii olarak, o şiiri fotoğrafik çözümlemekten geçirmemek, şiiri mana açısından eksik bırakmak anlamına gelecektir.

62 Batı edebiyatında görsel okumayla ilgili nerdeyse yüz yılı aşan bir birikim bulunmaktadır. Yukarıda ifade edildiği gibi artık çok yönlü bir iletişim ağı içerisindeyiz ve metinler de yavaş yavaş bu yöne doğru değişim geçirmektedir. Gürsel Korat, çok yönlü okumaların bu yönüne dikkat çeker ve sözün görselleşmesiyle ilgili olarak şunları söyler; “Benim sözün görselleşmesinden anladığını Calvino’nun “Ay’ın Uzaklığı” adlı hikâyesinden ve ardından Sartre’ın “Duvar” hikâyesinden alıntılıdığı “Bizi büyük beyaz bir odaya soktular, gözlerim kırpışmaya / başladı, ışık gözlerimi rahatsız ediyordu. / Sonra bir masa ve masanın arkasında dört herif gördüm, / sivildiler, kâğıtlara bakıyorlardı.” cümlelerine yer vererek açıklar. Ona göre görsel şiir için öyle çok fantastik cümlelere gerek de yoktur. Çünkü mesela yukarıda verilen cümleler, öykünün giriş cümleleridir: ‘Biz’, ‘odaya sokulmak’ ve ‘herifler’. Tutukluları anlatmak için seçilmiş olan bu sözcükler ve her bir söz, çok iyi hesaplanarak oraya konulmuştur hikâyede. Konuyu bir çırpıda anlatacak özlü söz kıvamında öyküleme ve bu öykülemeyi anlamlı hâle getirecek görsel işaretlerin bulunması, hikâyede görsel dilin nasıl kurulduğunu ortaya koymaktadır.” (2014: 182-183).

Esas olarak dilin kullanımının çok boyutlu olduğu bilinir ve düşünme becerisinin farklı insanlarda farklı şekilde tezahür edeceği vurgulanır. Aksan’ın ifadesiyle dil, kişiden kişiye farklılık arz eden bir kurumdur ve bu yönüyle de bireyseldir (2007: 80). Benzer olaylar farklı kalemlerden

farklı bir şekilde ve türlerde ifade edilebilmektedir. Bu da dilin bireyselliğini gösterirken aynı zamanda kişilerin geçmişinde onları besleyen şeylerin ayırıcı özelliklerinin olmasına da işaret etmektedir. Son yıllarda iletişim alanında, her seviyesinde meydana gelen gelişmeler, çok farklı disiplinlerin birlikteliğini ve etkileşimini zorunlu kılmıştır. Yani yaşadığımız bu çağ, insanlığa çok-modlu bir iletişim şekli dayatmaktadır. Söz konusu yeni durum, karmaşık ve iç içedir; kolay ayrılabilir değil, birbirine bitişik ve bağımlıdır. İletişimin farklı bir türü olarak görebileceğimiz edebiyat çalışmalarının bu gelişmelerden uzak kalması imkân dâhilinde değildir. Teknoloji ilerlerken aynı zamanda yazınsal ve sanatsal ifade biçimleri de gelişmekte ve değişmektedir. 1990'lı yılların ortalarından itibaren internet ortamının içerisinde onun araçları aracılığıyla tasarlanan kurgular, yazınsal alanda yeni bir gelecek öngörmektedir. Hem dünyada hem ülkemizde artık okur, yazın alanında günden güne artan bir hızla, içerisinde çok fazla görsel, sesli ve tipografik unsur barındıran yeni ve yaratıcı kurgusal tekniklerle üretilmiş, birçok kurmaca yapıtla karşılaşmaktadır. Geleneksel anlayışın yücelttiği, daha çok basılı yazınsal türe önem veren tek-modlu yaklaşım artık elindeki gücü çoklu-modlu yaklaşımlara devrediyor görünmektedir (Tüfekçi, 2014: 85-87). Şiir için de aynı durum geçerlidir, Türk şiirinin resimle başlayan serüvenini de işin içine dâhil ederek görsel şiirler şeklinde niteleyebileceğimiz metinler, bu şekilde çoklu-modla yeniden okunmalıdır.

Korat'a göre son zamanlarda sanatın çok farklı alanlarında meydana gelen bu çoklu okuma, bilhassa tiyatrodâ daha belirgin hâle gelmiştir. Artık yazılan metinlerin bir senaryo gibi çabucak görselliğe dönüşecek biçimde yazıldığı ifade ediliyor. O hâlde neden bir tür, diğer bir türün alanına bu kadar müdahale etme gereği duymaktadır. Korat'a göre bu durumun tek bir açıklaması vardır; çağ artık görüntü

çağıdır. Çoğu zaman sosyal ortamlarda paylaşılan yazıların ve görüntülerin beğenilme ya da okunma oranına baktığında bu gerçek daha bariz bir biçimde ortaya çıkmaktadır (2014:176).

1. Biçimsel ve Teknik Okuma

a. Simetri

Durbaş'ın şiirindeki ilk dizlere bakalım.

“Yaşından da yaşlı bir ‘adam’
kuyruğun üçüncü sırasında
yüreği acıdan nasır bağlamış
kendisine değil, torunlarına
alacağı üç ekmek, bir de rüzgâr
katık olsun diye gözyaşına
O fotoğraf, çünkü ömrünün hikâyesi”

64

Yaşından da yaşlı bir ‘adam’, Yaşadığı yaşından büyük bir ‘çocuk’, Anıları çalınmış bir ‘kadın’ dizelerinde nasıl da güzel bir görselleştirme söz konusudur. Üç kişi vardır ve bu üç kişi durdukları yer itibarıyla fotoğraf okumalarında benzer bir şekilde, ters bir simetri ile okura yansıtılmaktadır. Şiirdeki ifadeyle tezat sanatı kullanılmıştır; fakat bu dizeler sadece bir tezat sanatı olarak düşünülmemelidir. Şair bu simetriyi seçtiği tezat ifadelerle verir. Yaşından da yaşlı- bir adam / yaşından büyük- çocuk / Anıları çalınmış- bir kadın. Bu dizelerde öncelikle bir fotoğraf vardır. Şairin geçmişinde onu besleyen fotoğrafik bakış açısı okura fotoğrafçı gözüyle durumu anlatmasını sağlamıştır. Yaşından da yaşlı bir adam; yüzünde derin çizgilerle birkaç ırmak ve gözlerinde küskün bir bakış, belinde kaderin külfeti, üzerinde mağduriyetin kıyafeti ile karşıda yaşının üzerinden bir vakarla durmaktadır. Çocuk, yaşadığı yaştan da büyüktür. Hayalleri ve rüyasıyla var olan kadının anıları çalınmıştır. Bütün bunların sebebi şiirde konu ola-

rak seçilen kişilerin kendileri değildir. Yaşlı olmak, yaşındaki büyük olmak, anıları çalınmak ifadeleri edilgen bir bakışla verilmiştir. Şiirde, bir durum tespiti yapılmaktadır.

Şiirde görselliğin kullanımı, basit kabul edilebilecek ifadeleri daha renkli ve popüler hâle getirmektedir. Bununla birlikte şiir gibi popülerliği çoğu zaman az olan bir türün, şiiri destekleyen bir disiplinden faydalanması olumlu karşılanmalıdır. Zira eski kullanımıyla resim (fotoğraf), her şeyden önce bizi çerçeveleyen ve sürekli olarak belirip kaybolan görüntülerin onaylanmasıdır. Resim diğer bütün sanat dallarından dolaysız bir biçimde var olanın insanlığın içine fırlatıldığı fiziksel dünyanın olumlanmasıdır (Berger, 2014:20-30). Bugün birçok ortamda, bunun örneklerine rastlamak mümkündür.

b. Derinlik

Durbaş şiirde, kuyruğu şu sıralamayla verir; adam 3. sırada, çocuk 8. sırada ve kadın da kuyruğun sonundadır. Şairin kadının beklediği sırayı belirtilmemiş olması dikkat çekicidir. Şair burada fotoğrafın derinliğini, bir anlamda da yaşanan büyük sıkıntının derinliğini de anlamsal olarak çerçevenin içine dâhil etmiştir. Böylece konuyu belirginleştirmek ve öncelikli olarak ekmek kuyruğunun çok uzun olduğunu vurgulamak ister gibidir. Bu sebeple de anneyi son sıraya koymuştur. Ampirik bir okuma ile “sıra kalabalıklmış” anlamıyla geçirilebilecek olan bu tertip ve ayrıntı, başta okurun dikkatini çekmeyebilir; fakat fotoğraftaki net alan derinliği vasıtasıyla, konunun ön plana çıkarılmaya çalışıldığı ve mesajın daha da açık hâle getirilmek istendiği anlaşılmaktadır. Bir portre fotoğrafı çekilmek isteniyorsa, portrenin dışındaki diğer unsurları kadrajın içine koymamak, konu dışındakileri belirgin kılmamak gereklidir. Zira amaç portredir ve yüz hatlarını okumaya, belirginleştirmeye uygun, görsel bir ortam ha-

zırlamak gereklidir. O sebeple portrenin yanında ya da arkasında görülmesi muhtemel bütün şeyler fotoğrafta, “f” değeri mümkün olduğunca kısılarak bokeh² tekniği ile bu sorun çözülebilecektir. Net alan derinliği fotoğrafta mesaj için çok önemli bir yöntemdir. Kanburoğlu, net alan derinliğini şu şekilde açıklar: “Alan derinliği netleştirme yapılan yerin önündeki ve arkasındaki alanın netlik sınırlarını ifade eden bir kavramdır. Çünkü siz herhangi bir çekim için herhangi bir odak uzaklığında bir objektif kullanarak, herhangi bir diyafram değerinde ve herhangi bir uzaklıktaki bu objeyi çekerken objenin önündeki ve arkasındaki alanlar belli bir oranda net alanın sınırları içerisine girer. İşte siz bunu kontrol edebilirsiniz (2010: 118).

66

Her ne kadar Refik Durbaş’ın ait olduğu toplumcu gerçekçilik akımında, şiirin estetiğini ikinci plana atıyormuş algısı var olsa bile, Durbaş’ın birçok şiirinde bu estetik kaygı, onun bakış açısıyla bağlantılı olarak hep önemli olmuştur. Mesela aynı dönemde ve aynı zihniyette olan Arif Damar’ın “İkinci Dünya Harbinden Portreler I” şiirinde;

“Sana,
istediğin zaman
istediğin ağacın altına oturup
dinlenebilmek kadar uzak
ve ağır yumruğunu soğana vurup
ekmeğini yiyebilmek kadar uzak
uzaklar,
uzak buralara.”

² Teknik olarak bunlara Japoncada kelime olarak bulanıklık anlamına gelen “bokeh” yani kısaca “bokeh” tekniği ile çekimdeki amaç ana objenin arkasındaki alanı bulanıklaştırmaktır. Fotoğraf çekilirken, fokus yani odak dışında kalan net olmayan kısımların fotoğrafçının seçtiği objektif, kullandığı diyafram gibi avyalar neticesinde fotoğrafta oluşan bulanıklık efektidir. Bokeh’in belirleyicisi öncelikle objektiftir. Her objektifin bokeh’i farklı olduğu gibi, seçilen diyafram değeri ile bokeh efekti ve derecesi değişebilir.

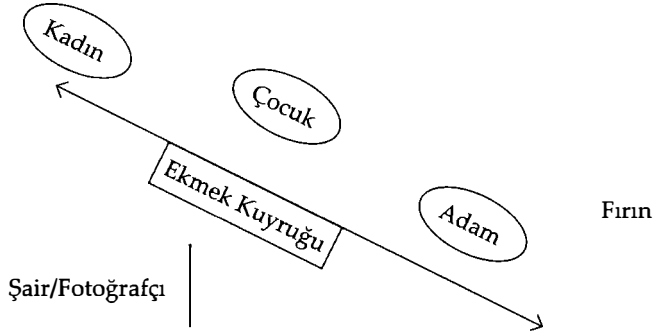
dizelerinde “uzak olanı” tanımlarken şiire ideolojiyi katıksız dâhil eder. Şaire göre idealize edilen mekân, “Soğana vurup ekmeğini yiyebilmek kadar uzak” tır. “Uzak olan” aslında yaşanan yerlerdir. Fakat Durbaş’ın Damar’a göre “uzak olan”ı tasvir edişindeki marifeti, arzulanan şeyi, mesajı doğrudan vermeyişi ile ilgilidir. O hâlde hangi üslup ya da yöntem tercih edilmelidir; ekmek kuyruğunda çoluğu, çocuğu, yaşlısı ve kadınıyla yansıtılan hayatın içinden bir fotoğrafın sihri mi; yoksa umutsuzluk içindeki umudunu, sadece soğan ekmek yemek kadar uzağa götüren bir yumruğun hamâseti mi?

Şiirdeki fotoğrafta, bu üç kişinin haricinde bir başka nesne ya da insan bulunmaz. Yukarıda ifade edilen manada bir derinlik oluşturmak maksadıyla böyle bir tercih yapılmıştır. Ayrıca bu derinliğe diğer insanlar da eklenerek, kuyrukta bekleyen ötekilerin de bu üç şahıstan farkı olmadığı vurgulanmıştır. Onca şahıs arasında, şiirde konu olarak üç şahsın seçilmesini, şiirin mesajının okura sarsıcı bir şekilde verilmek istenmesine bağlamak gerekir. Aynı zamanda bu üç kişi, sıkıntıyı büyük oranda yaşayan üç sınıfı da temsil eder.

67

c. Renkler

Şiirin bir rengi yoktur; yani fotoğraftaki gibi geçmişin izlerini renklerle vermek mümkün değildir; fakat şiirdeki üç kişinin insani olarak yaşadıkları / bulundukları durum, aslında siyah ve beyaz renklerde var olan keskin bir paradoksun göstergesidir. Şair bu tezat durumu; ekmek / kuyruk; yaşlı adam / gözyaşı; sıradaki çocuk / rüya; sıradaki kadın / umut kelimeleriyle hem estetik olarak hem de fotoğraflarda rastlanan paradoksal bir göndermeyle şiire yansıtmıştır. Şiir, fotoğraf olarak çekilmiş olsaydı aşağıdaki şemada görülen bir tertip ile çekilebilirdi.



Kişiler, farklı bir kompozisyonda verilmiş olsaydı, mesaj hem fotoğraf tekniği açısından hem de şiirsel olarak zayıf kalacaktı. Şiirdeki sıralamanın yukarıdaki şekildeki gibi tasarlandığını, şairin üç şahsı da aynı anda kuyrukta tespit etmesinden anlaşılmaktadır. Öte yandan mesajını anlamak için konuların (üç kişi, kuyruk ve fırın unsurlarının) yerleşim düzenine dikkat edildiğinde de yukarıdaki gibi bir yerleşim planının, verilmek istenen mesaja daha uygun olduğu anlaşılır. Ekmek kuyruğunun uzun oluşunu okura anlatmak için hem fotoğraf tekniğine hem de şiirsel bir okumaya en uygun tertibin seçilmesi gerekmektedir.

d. Perspektif

Fotoğrafta açı ve mesafe oldukça önemlidir. Fotoğrafçının seçtiği kişi ya da kişilerin konu olarak objektife uzak ve yakınlığı önemli bir meseledir. Şair, fotoğrafladığı karakterlerin sıralamasını, hangi ölçüte göre yapmıştır ve neden önceliği adama vermiştir? Mutlaka şair, belirlediği kompozisyon ve ilgi odağı olarak fotoğrafta adam olmalı diye düşünmüştür. Fotoğraf okunurken sıralama; yani bakan kişinin gözünün önce ve sonra neleri gördüğü önemlidir.

Durbaş, önce adamı sonra çocuğu ve en nihayetinde anneyi görür. Bu sıralama başlı başına bir mesaj içermektedir. Kadının sıralamada en sonda olması, bütün her şeyin ardında esasen bir ana/bir kadın vardır mesajını belirginleştirmiştir. Sonraki aşamada konunun vücudu, duruşu ve yüz ifadesi nasıl görünüyor? Yani bir duygu mu veriyor yoksa sadece bir izlenim mi veriyor? Bir duyguyu mu yoksa izlenimimi yansıtıyor? Eğer konuşabilselerdi neler söylerlerdi? Nesnelerin, insanların, şekillerin bu çerçeve içinde yeri nedir? Bütün bu sorular ışığında şiire bakıldığında görülecektir ki şair bu soruların cevabını şiirde açık bir şekilde vermiştir.

Adam:

“Yüreği acıdan nasır bağlamış”; hüznü bir yüz hâlinin olduğu ve çok acı çektiği anlaşılmaktadır.

69

“Üç ekmek, bir de rüzgâr katık olsun diye gözyaşına”; üç ekmek ve adam ifadeleriyle muhtemelen adamın yalnız yaşadığına vurgu yapılmıştır. O günlerin hayat şartları düşünüldüğünde, sıraya girilmeden ekmek alınmayacağı için bir günlük ekmek bir defada alınmaktadır. Dolayısıyla her öğüne bir ekmek alındığında, toplamda üç ekmek alınması gerekmektedir.

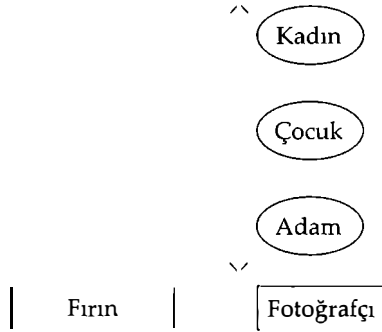
Çocuk:

“beş ekmek, bir de gökyüzü, yorgan olsun diye rüyalarına”; beş ekmek almaktadır muhtemelen aynı ailenin sıradaki yedek elemanıdır. Kalabalık bir ailedir, “gökyüzünün rüyalarına yorgan olması” cümlesi çocuğun ailesinin evinin olmaması ihtimalini yükseltir. İlginç olan şey ise şair, burada ikinci bir fotoğraf daha çekmiştir. İçinde çocuğun da görüldüğü genel panoramanın dışında, çocuğun da hikâyesi burada okura hissettirilir.

Kadın:

“Kendisine değil, çocuklarına, alacağı altı ekmek, bir de umut, sermaye olsun diye hayatına, alnında nakış misali kederi” dizleri ile alnında acının kalıcı izler oluşmuş, çilekeş ve bir o kadar da erken yaşlanmış sırada bir anne bulunmaktadır. Alacağı altı ekmek, geleceğinin sermayesi çocuklarını yetiştirmek içindir. Ekmek sayısı olarak annenin ekmeği hesap edilmemiştir. Bu kısım, tamamen şairin mesaja yönelik olarak kurduğu bir cümledir; hatta çocuğunkine benzer bir hikâyeyi de içinde barındırır.

70



2. İçerik Okuması

a. Mekân

Fotoğrafın temel teknik unsurlarından birisi olan alan derinliği kavramı, mekânla izafi bir uzaklık/belirginlik algısıyla bağlantılı kullanılır ve bu durum iki farklı alanın objektife olan mekânsal alakasıyla açıklanabilir. Bu iki temsili alan, bir anlamda estetik ve varlık boyutları açısından paradoksal iki alan olarak kabul edilir. Yani fotoğrafa yansıyan alan derinliği ile konu arasında tezat bir alaka vardır. Bazın, alan derinliğinden imgelerin görünümüyle ilgili bir düzlemde bahsetmez, ona göre alan derinliği sadece

varlık ve yokluk arasındaki ilişkiden ibarettir (1967: 33-35). Yani fotoğrafın iki boyutluluğa dayanan belirtisellik özelliğinin, mekânsal derinlik ve üç boyutluluğun temsil edildiği formlar ile paradoksal bir ilişki içinde olduğunu söyleyebilir. Başka bir deyişle fotoğraf, mekânsal derinliği temsil etmeye başladığı anda, iki gözlü modeli veya üç boyutluluğu yeniden üretmeye çalışmakta, mekânı 'düzlediği' anda ise ona kendine özgü realizmini veren belirtisellik özelliğini kazandırmaktadır. Dolayısıyla, sadece nesne üzerinden temellenen bir realizmden bahsetmezsek, genel olarak fotoğrafik realizmin mekânla kurduğu ilişki, iki gözlü bir modele yani insana dayanmaktadır." (Değirmenci, 2015: 8).

Şiirde mekân, biraz farklı bir imgenin oluşmasına sebebiyet verir. Fotoğrafta mekân seçimi elbette bu algıya göre şekillenirken; şiirde seçilen mekânlar daha çok mesaja doğrudan etki edebilecek alanlardan tercih edilmektedir. İmgelem (muhayyile) kuvvetini insan doğasının esas vasfı olarak görmek gerekir ve şiiri, gerçeği ve gerçekdışını dokuyan ve insana suni olmayan aynı zamanda ritmik bir tedavi sunan tür olarak düşünen Narlı'ya göre bir bakıma şiir insanın "kendi içinde oturmasına" yardım eder, yani mekân "yalnızca anılarımızı değil, unuttuklarımız da içimizde barındırmaktadır. Ruhumuz için bir oturma yeridir ve evleri, odaları sürekli anımsayarak kendi içimizde oturmayı öğreniriz." (Narlı, 2007; 19-26-28).

Narlı'ya göre, edebiyat ve mekân ilişkisi, mekândaki hafızayı ve hafızalaşmış mekânı, hatıra ve rüyalar yoluyla çözümlemeye; mekânın yansıtıcı vasfını görmeye dayanır. Mekânın insan, insanın mekân üzerindeki izlerini edebi eserlerde aramadan yapılan her analizin eksik kalacağına işaret eder. Yani şiirde mekân; bazen sahip olunan bazen esiri olunan, hayatın içinde ve dışında, gerçek ya da haya-

li, tanınan ya da tanınmayan bir zıtlıkla kullanılır. Bu zıtlık bazen bir sırrı/mesajı vermek için hastalıklı bir mekân duygusuyla modern şiir içerisinde yer alır. Bu anlamda şehirlileşme bağlamında mekân, toplama karşı yabancılaşmayı beslerken bir taraftan da insanın kendine olan yabancılaşmasıyla birlikte düşünülür (2007: 31).

“O Fotoğraf” adlı şiirde geçen mekânın bir ekmek sırası olduğu görülmektedir. Çünkü orası “sabahı erken, akşamı geç ekmek kuyruğunda” ortak bir kaderin yaşandığı toplanma yeridir. Şair, bu olguyu daha da pekiştirmek için her sınıftan, her yaştan, iki cinsten de unsurları bu sıraya yerleştirir. Belli ki şairin, bu zıtlıklar hiyerarşisinden, mesaj içeren bir fotoğraf çıkarmak düşüncesi vardır. Şayet şair, sadece bir kişiyi görecektir bir perspektifte yer seçmiş olsaydı, belki de şiirin vermek istediği mesaj daha farklı olurdu. Fakat şair bu üç karakteri de görebilen bir mekâna objektifini yerleştirmiştir.

72

Peki bir ekmek kuyruğunu şiirde mekân olarak seçen sanatçı neyi amaçlamaktadır? Öncelikle “ekmek kuyruğu” ifadesinin Türkiye’nin sosyal ve ekonomik tarihinde ayrı bir önemi vardır. O dönemle ilgili bir belgeye ulaşmak istendiğinde, dönemin sosyolojik durumunu yansıtan en iyi metin, yine bir görsel metin olacaktır. Zira fotoğraf, şiire göre hakikatin daha gerçekçi ve çarpıcı delilidir. Dönem gazetelerinde sıkça görülen “kuyruk” imgesi, okuru doğrudan Türkiye’nin ekonomisinin bunalım yaşadığı yıllara götürmektedir. Fotoğrafik bir imge olarak “kuyruk”, şiir için de oldukça geniş bir mana hâlesini okuruna sunmaktadır. Bu tür oluşumların yaşandığı yıllar, 70-80’li yıllardır ve bu kuyruk imgesinin birden fazla da türü vardır. Ekmek kuyruğu, tüp gaz kuyruğu, şeker kuyruğu şeklinde şiirde kullanılan kuyruk imgesi; ekonomik sıkıntıyı, fakirliği, Türkiye’nin kendi içinde kavga yaptığı, kavganın

sonuçlarını da yine kendisinin ödediği yıllara gönderme yapmaktadır. O yıllardaki çaresizliği ve bunalımı, en iyi anlatan fotoğraf, şairin kelimeleriyle çizdiği bu fotoğraftır.

b. Sonuç

Genellikle İkinci Yeni etkisinde kendine özgü şiirler yazan Refik Durbaş'ın fotoğrafla olan yakın ilgisi, şiirlerine de yansımıştır. Fakat onun şiiri ile ilgili değerlendirmelerde, şiirinin bu yönüne hiç değinilmemiştir. Hâlbuki onun "Kim Bilir Hangi Fotoğrafide" adlı şiirindeki, "Her sabah 8,15'te Üsküdar'la Kuzguncuk / arasında düşlerimin gündüz uykusu / gecelerimin yurdu belirsiz kâbusu / ve bir 'Zeplin' gökyüzünün kucağında / Biraz da ben konuşayım diyor deniz / Denizin mavisinden aldım rengimi diyor bulut / Şair ne zaman yazacaksın şiirimi diyor sis" dizlerinde olduğu gibi çoğu şiiri, bir fotoğraf kurgusuyla ve fotoğrafçı bakış açısıyla yazılmıştır. Bu sebeple Durbaş'ın şiirine bakarken bu perspektiften bakmak, onun şiirini anlamak noktasında faydalı olacaktır. Durbaş'ın fotoğrafla ilgili bütün şiirlerini almak yerine örnek olması bakımında yukarıdaki şiiri seçilmiştir. Yine onun "Kim Bilir Hangi Fotoğrafide, İstanbul Hatırası, Çarpışma, Anıların Künyesi" adlı şiirleri bu bakışla incelenebilir. "Ölsem diye öldürdüm /-diye sorma / ölürsem sevgilim / çocukluğumdan kalma bir fotoğrafla / ölmek isterdim" kıtası şiirinin bu tür bir okumaya uygun olduğunu ve onun bakışını gösteren örnek dizlerdendir. Özellikle şiirindeki karşıtlıklar, bakış açısı, şiire konu olan öğeleri seçmesindeki farklılığı ve onları fotoğrafik bakış açısına göre tertip etmesi, verilen mesajı fotoğraftaki gibi somut bir cümleye indirgeyebilmesi oldukça önemlidir. Şiirin okumalarının artık sadece bir noktadan değil; farklı disiplinlerin bakış açılarına göre ve bu yöntemleri de bu tür okumalara katarak yapmak, Türk şiirinin gelişimi için önemlidir.

GÖRSEL TAHLİLİN ŞİİRİ

Bir Otobiyografi İçin Giriş Şiiri

Ben ve iki gölge:
Sol alt köşedeki üçgen leke
dirseği fotoğrafı çekenin,
köpekbalığı yüzgeci gibi
hınzır ve keskin.

75

Ortada ipince
bacaklar üstünde,
başım hafifçe sola eğik,
kolumun altında bir top,
gülümsüyorum dünyasına merceğin.

Arkamda istasyonun
yanıbaşındaki saha,
yazın tozu toprağı ile kaplı,
başka ne vardıysa o an,
yetmemiş kadraj onları da kucaklamaya,

bir o bulanık siluet dışında
yokluktan bir ruh gibi
resme giriveren:
El elden bir kadın
Sakinircasına çocuğı adamın gözlerinden.

(Özoklan, 1991:135)

Fotoğrafın Konusu Olarak Okuma

Hulusi Özoklan'ın hem kendisi hem de şiirleri fazla bilinmez. Onu ve şiirini farklı kılan şey, bütün şiirleri olmasa bile bakış açısındaki hususiyettir. Hulusi Özoklan, yayınlanmış tek kitabı olan Alfabe'de şiirini şöyle tarif eder: "Beşiktaş-Kadıköy vapuru, Rumelihisarı'nda eski bir top, ramazan davulcusu, mektuplar, nöbetçi eczane, alkol, makarna, fotoğraflar, Elif... Bir göstergeler sisteminden yola çıkıp, bir aşk hikâyesinin, yaşamımın bir bölümünün anlamını bulmaya çalıştım. Ama bir türlü bu alfabenin oluşumundan da önce var olan kelâma yaklaşamadım. Baştan yenik düşeceğimi bile bile kalkıştığım bu işin sonunda elimde eksik de olsa elifle başlayan sonsuz bir alfabe kaldı." (2000: 4).

76

Berger; Joseph Beuys'un herkesin potansiyel bir sanatçı olabileceğine atfen, Beuys'un nesneleri nasıl olup da olağanüstü bir tertiple insanlara sunduğuna şaşırdığını söyler. Joseph'e göre bütün evren insanla işbirliği içindedir ve durum öyle etkileyici ve belirgindir ki nesneler izleyiciden işbirliği yapmasını ister (2014: 39). Özoklan, bahsi geçen bu tertibi ve iş birliğini, şiirine çok güzel bir şekilde yansıtan şairlerden biridir.

Şiirin ilk ifadesi "Ben ve İki Gölge" diye başlar. Dizelerin devamından anlaşılıyor ki şair, elinde tuttuğu eski bir fotoğrafı okumaktadır. Hem de fotoğraf için iki önemli kelimeyle; "Ben ve İki Gölge" kelimeleriyle başlayarak. Fotoğraf için ışık ve gölge oldukça önemli iki unsurdur; fotoğrafın kaynağı olan ışık, fotoğrafın başarısını etkiler. Fotoğraf çekimi için ışık şartları ne kadar iyi olursa fotoğrafın da o ölçüde başarılı olması kaçınılmazdır. Şairin bu iki kelime ile şiirine başlaması tesadüfi değildir. Şiirde iki gölgeden bahsedildiğine göre onları var eden, hayatıyet kazandıran bu iki şey dışında bir varlıktır. Şair, bu gölgeleri var eden

kişidir ve şairin iki gölge olarak tanımladığı kişiler ise artık hayatta olmayan annesi ve fotoğrafı çeken kişidir. Şiirde geçen "ben" kelimesi ile bütün şiirlerin, sanatların ve bahsimiz olan fotoğrafın öznesi olan "ben"den bahsedilmektedir. Hatta şiirin yazılmasına sebep olan şeyin ta kendisidir "ben". Çünkü bu fotoğrafı değerli kılan şey, "ben" zahirinde gizlidir. Şiirdeki kurgunun ben üzerinden, yani asıl olan "ışık" üzerinden yapılması oldukça ilginçtir. Dizelerde geçmişiyile yüzleşen bir özne ve onun hafızasıyla ayakta kalmış bir varlıktan bahsedilmektedir. Şiirin bütünü bu iki kelime üzerinden kurgulanmıştır.

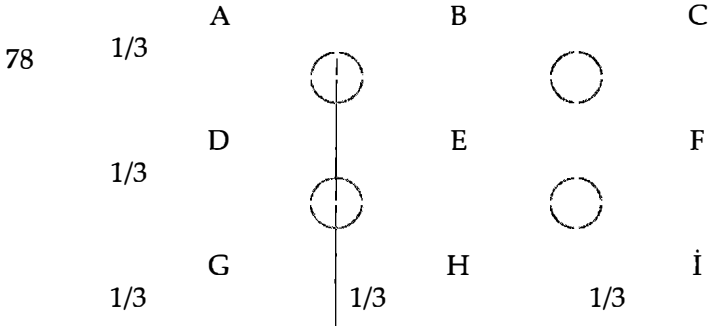
1. Biçimsel ve Teknik Okuma

a. Odak Noktası

Şair, şiirin ilk dizelerinden itibaren, fotoğrafı öncelikle biçimsel olarak değerlendirir; "Sol alt köşede fotoğrafı çekenin, köpekbalığı yüzgeci gibi hıncır ve keskin" ifadesinden fotoğrafı çeken kişinin fotoğrafla ilgili bir arka planının olduğunu düşündürmektedir. Köpekbalığının seri hareketleri, yüzgeçleri sayesinde ve o yüzgeçler sayesinde hem hızlı hem de ani, hıncır hareketler yapabilmektedir. Şiir de fotoğrafçının kolunun gölgesinin benzer bir şekilde köpek balığının yüzgecine benzetilmesi ilginçtir. Çünkü fotoğrafçı da köpek balığı gibi hızlı ve kıvraktır; fakat nedense fotoğrafta bir kusur olarak görülebilecek kendisinden bir gölgeyi, orada bırakmıştır. Şiirde bu lekeden bahsedilmesinin sebebi, fotoğraf çekiminde hata telafisinin mümkün olmadığı zamanlara atıf yapmak için olabilir. Düzletilemeyen o hatadan anlaşılıyor ki şiire konu olan bu fotoğraf, çok eski zamanlardan kalma bir fotoğraftır.

"Ortada, ipince / bacaklar üstünde, başım hafifçe sola eğik, / kolumun altında bir top, / gülümsüyorum dün-

yasına merceğin." Fotoğraf tekniği olarak konunun ortaya alınması aslında çok eski bir tekniktir. Çoğu fotoğraf eleştirmeni bu tür bir fotoğrafı kusurlu bulabilir. Fotoğraf okumalarında genelde bir konu seçilmişse onun fotoğraf çerçevesinde, altın oran denilen kısma yerleştirilmesi en münasip olanıdır. Zira insan gözü bir fotoğrafa baktığında ilk önce o kısım dikkati çekmektedir. Altın oran, matematik ve sanatta, bir bütünün parçaları arasında gözlemlenen, münasebet açısından en uygun ölçüleri verdiği düşünülen, geometrik ve sayısal oran bağıntısı demektir. Aşağıdaki tabloda görülen yuvarlak noktalar bu oranı göstermektedir.



Altın Oran

Şairin ifadesine göre fotoğrafçı, eski bir alışkanlıkla konuyu tam da bu tablonun orta yerine (E) kısmına yerleştirmiştir. Bu aslında şiirin kurgusundan kaynaklanmış bir alışkanlıktan da olabilir. Zira şiirde de öncelenen konu/kelime, çarpıcı olarak düşünülen bir yere yerleştirilir. Eski şiirde bu mısra-ı berceste denilen beyte yerleştirilirken, cümlede ise vurgulanmak istenen kelime/öge yüklem hemen öncesine getirilir.

b. Derinlik

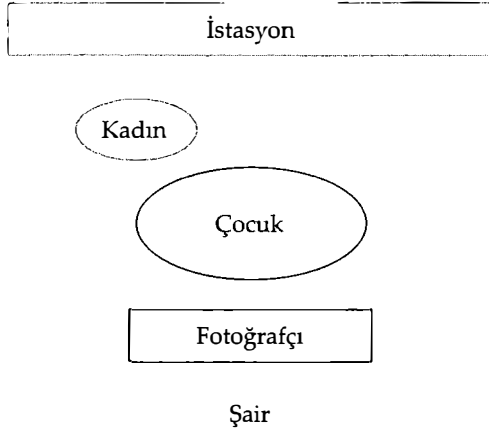
Arka tarafta net alan derinliğinin ardında kalan, ikince derecede önem arz eden yerde; bir istasyon ve onun önündeki geniş, toprak saha durmaktadır. Şairin ifadesiyle bu yer tozludur. Şiirin son kıtasında şairin annesi olduğu anlaşılan bir kadın, çocuğuna zarar vereceğini düşündüğü bir kişiden sakınırcasına uzaktan takip etmektedir. Bu sebeple o, farkına varmadan kadraja girmiştir. Şiirde okura verilen figürler topluca şöyledir; kolunun altında bir topla çocuk, kadın, bir istasyon ve önündeki toprak saha. Bu ifadeler, şairin şiirde bir anlam derinliği oluşturmak için sıraladığı ortadadır. Çocuk ve fotoğrafçı arasındaki ilişki, etrafında olan biten unsurlarla belirlenmiştir.

c. Perspektif

79

Şiirde olayların verilmiş seyri, mesajı yakalamak noktasında oldukça önemli bir ipucudur. Refik Durbaş'ın şiirinde konuların verilmiş tertibinde olduğu gibi bu şiirde de olaylar bir fotoğrafçı bakış açısıyla verilmiştir. Önde çocuk, en arkada istasyon ve istasyonun önündeki toprak saha, ikisinin arasında çocuğunu endişeyle takip eden, onu kollayan bir anne. Bu üç figürün bir net alan derinliği içinde verilmesi tesadüfi değildir. Kadın, fotoğrafta belli belirsizdir (bulanık bir silüet) yani fotoğraf terminolojisiyle arka tarafta var yok arası duran; fakat mesajı oldukça net olan, şiirdeki fikri besleyen bir unsur olarak görülmektedir. Kadın kadraja ansızın girmiştir. Çünkü kadın şiirde "yokluktan bir ruh gibi resme giriveren" şeklinde bir ifadeyle geçmektedir. Demek oluyor ki fotoğrafçı, fotoğrafı çekerken kadını hesaba katmamış ve onu netlememiştir. Bu sebeple hareket hâlinde çekildiği için fotoğrafta belli belirsiz çıkmıştır.

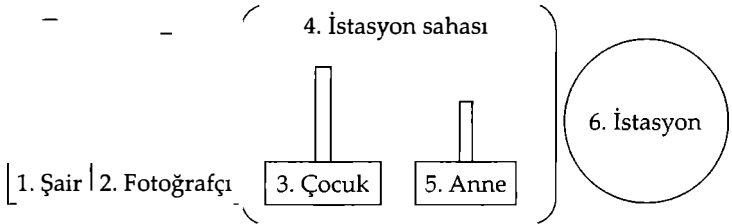
Şiirin kurgusu şu şekilde tertip edilmiştir:



80

d. Orantı, Simetri, Uyum

Yukarıdaki tertibe göre şiirin simetrisi oldukça mükemmeldir. Zira şair bu sıralamayla verdiği konuları önem derecesine göre tertip ederken, aynı zamanda konuların aralarındaki oranlamaları gayet güzel yapmıştır.



Fotoğrafta olduğu gibi şiirde de konuyu/konuları tertip etme veya simetrik ya da asimetrik yerleştirme önemlidir. Konuların, bir noktadan veya bir eksen üzerinden bakıldığında simetrik ve orantılı görülmeleri gerekir. Simetri, oran, uyum gibi unsurlar, şiir ve fotoğrafta akıl ve ön yargı

olarak benimsenen bir düzendir ve fotoğrafı üç boyutlu hâle getirir. Böylece şiir, hakikate yaklaşırken aynı zamanda kurgusal bir gerçeklikle de bütünleşmiş olur. Verilmek istenen mesajın daha iyi anlaşılması için şair, konuların tertibini üç boyutlu hâle getirmiştir.

2. İçerik Okuması

a. Konu

Şiirin başlığının “Bir otobiyografi için Giriş Şiiri” şeklinde olması, tabii olarak başlık, muhteva ve mesaj ile ilgili göndermeyi de içinde muhafaza eder. Şair, bu göndermeyi yapmak için vasıta olarak fotoğrafı tercih edilmiştir. Çünkü şiirin başında olmasa bile ilerleyen mısralarında, şairin kendi otobiyografisini anlattığı anlaşılmaktadır. Neden şair bir fotoğraf üzerinden otobiyografi denemesi yapmaktadır? Çünkü fotoğraf bir anlamda insanın geçmişte yaşadığının en önemli delilidir. Sontag’ın ifadesiyle “Fotoğraflar bize kanıt teşkil ederler. Hakkında iştirip de şüpheyle karşıladığımız şey, onun bir fotoğrafı bize gösterildiğinde kanıtlanmış sayılır...” (2008: 5). Fotoğraf resim gibi değildir. Resmin gerçekliği çoğu zaman sorgulanabilirken, fotoğrafın gerçekliği var olma anlamında sorgulanamaz. Belki fotoğrafın çarpıtılmış bir gerçeklik olduğu sorgulanabilir. Bu durum birçok sanat dalı için geçerlidir. Şiir mesele, fotoğraf gibi sübjektif bir gerçekliğin ürünüdür; bir roman ya da hikâye gibi.

81

Şair, otobiyografisinin başlangıcı için çocukluk fotoğrafını tercih ediyor; çünkü fotoğraf, gerçek bir otobiyografi için oldukça hakiki bir delil kabul edilebilir. Ayrıca bir şiir için fotoğraf, mazinin ruhunu yansıtan oldukça romantik bir figürdür. Şair bu sebeple bu figürü tercih eder. Özoklan, bu şiiri fotoğrafsız yazabilir miydi ya da yazmasaydı da bu anlamda bir tesir meydana getirebilir miydi? Hayır, şair

otobiyografisi için doğru bir yer olan bir çocukluk fotoğrafından başlamıştır.

İlk kıtada, şairin sevgisinin gölgesinde kalan iki figürden; yani iki gölgeden bahsediliyor. Şiir okunduğunda birinci gölgenin onun annesi olduğu anlaşılırken ikinci gölge aslında çok da belirgin değildir. Burada hakiki anlamda bir gölgeden bahsedilecekse, çektiği fotoğrafla şairin çocukluğunu şiirin yazılma zamanına getiren fotoğrafçıdan bahsetmek gerekir. Şiirde fotoğrafçıyı temsil eden tek şey, şairin zihninde ufak hoşluklar yaşatan, eski hatıraları hatırlatan, balık yüzgecine benzeyen üçgen bir lekeden ibarettir. Başka bir açıdan bakıldığında şiirdeki ben, şairin kendisi; iki gölge ise şairin çocukluğu ve annesidir.

82

İkinci kıtada, ortada duran çelimsiz bir çocuktan bahsediliyor. O çocuk başını sola hafif eğmiştir, kolunun altında da bir top vardır ve merceğe tebessüm ederek bakmaktadır. Çünkü fotoğrafçı onun gülümsemesini istemiştir. Şirin bu kısma kadar bir sıkıntı görülmez. Fakat bir kadın; hem de “el elden bir kadın” (yabancı gibi), çocukla istasyon arasında kalmış, hafif bulanık görünen bir silüetle fotoğrafçıya adama bakmaktadır. Kadının çocuğunun yanında olamaması nasıl açıklanmalıdır? Kadının çocuğun annesi olduğu, onun merceğe bakmasından ve “sakınırcasına çocuğu adamın gözlerinden” ifadesinden anlaşılmaktadır; demek ki kadın bu çekimden habersizdir. Belki de son anda çocuğun fotoğrafının çekildiğini fark etmiştir.

b. Zaman

Şair kendi çocukluğunu şiirinde anlattığı için şiirdeki zamanı tespit etmek çok da zor değildir. Öncelikle şiirdeki “Ben ve iki gölge” olarak ifade ettiği sonra fotoğraftaki çocuk karakter için “başım hafifçe öne eğik, kolumun altın-

da top, gülümsüyorum” ifadeleri ve fiillerdeki şahıs ekleri konunun şair olduğunu göstermektedir. Şiirde zamanın ipuçları, “istasyon önündeki yazın tozu toprağı ile kaplı toprak sahadan” da okura yansıtılmaktadır. Bu unsurların dışında zamanı ön plana çıkaran başka bir ifade yoktur şiirde.

c. Çerçevenin Dışında Kalanlar

Özoklan’ın fotoğrafla bağlantısını ele veren en belirgin cümle “başka ne vardıysa o an, yetmemiş kadraj onları da kucaklamaya” ifadesidir. Bu cümle, aynı zamanda kadrajın dışında olanlarla ilgili de okurun zihnini kurcalamaktadır. Zira istasyon alanı, toplanma merkezine dönüşmüş bir mekân olduğu için mahalleden birçok tanıdığı, diğer çocuk oyuncularını, anne ve babaları da bu alanda görmek mümkündür. Fotoğrafın dışında kalan fotoğrafçı tanıdık biri değildir; çünkü anne bu kişiye onu yabancılayan bakışlarla bakmaktadır.

83

d. Mesaj

Şiirin mesajını anlamak için “ben, iki gölge, fotoğraf, merceğin dünyası, kadrajın kucaklaması, bulanık silüet, adamın gözleri, bir ruh gibi resme giriveren bir kadın” ifadelerine dikkat etmek gerekir. Bu ifadeler canlı bir fotoğraf çekiminden başka bir şey değildir. Kadraja girmeyenlerin de içine var olduğu bir fotoğraf çekimi. Şair; koruyucu bir annenin, küçük bir kasabada büyüyen çocuğun ve bir kasaba fotoğrafçısının üzerinden geçmişin masumiyetini ve güzelliğini okura hatırlatmaktadır.

e. Sonuç

Hulusi Özoklan şair olarak çok bilinen biri değildir. Şiirin şiirinin seçilmesindeki sebep fotoğrafik öğelerin yoğun kullanılması ve bir fotoğraf perspektifinden bakıl-

masından kaynaklıdır. Şair şiirinde bir fotoğraf okuması yapmıştır. Fakat bu okuma, kendi otobiyografisi için giriş niteliğindedir. O sebeple de bir çocukluk fotoğrafını şiirine konu edinmiştir. Bu şiiri diğer fotoğrafik okumalardan ayıran en önemli fark; şairin fotoğrafçıyı ve fotoğrafın çekildiği anı şiire dâhil etmesidir. Ayrıca fotoğrafın hikâyesi anlatılırken fotoğraf çekim tekniğine uygun bir bakış açısının ve terminolojinin kullanılması şiiri farklı kılmıştır.

PORTRE

Şairin (Yanmış) Portresi

Namlular Karadeniz köpüğüne çevrili.
Asker bir eliyle miğferini tutuyor;
öteki elleri, mosmor parmak, gergin tetikte.
Cephane sandıklarını taşıyor koşturarak
arkadakiler, kalenin kapısında kişniyor
müthiş korkmuş bir at, gizlice yakarıyor
çocuk yaşıta bir asker, tek bir dizinin üzerinde.
Rüzgar birden dağıtıyor bütün görüntüyü:
Fotoğrafçı zamanın oyduğu bir kolonun
Gövdesine yerleştiriyor sağ ayağını,
Pozometreyi ayarlamaya çalışıyor sonra,
Güç bela dengede tutarak kendisini.
Sigarasını avcu içinde saklıyor şair,
Ağızından çıkan kelimeler o an uğultuya
Düşüyor, zerrelere ayrılıp yeniden
toplanarak: "Köylüler Ceneviz kelesi
diyorlar ama, belli ki pek bir şey de
bilmiyorlar bu konuda".

85

Onun bilmediği başka bir şey var, atkısı
uçuşurken: Bu fotoğraf çıkmayacak-
iki divan arası Perişey şiirlerini yazdığı
günlerden keskin bir çalımla geçiyor
zalim saat. (Batur, 1993:119).

Portre Çekimi Şiiri

Dilin resimle olan ilişkisi sonsuzdur. Bunun sebebi, sözün yetersizliği ya da görünenlerin karşısında uzak ara bir boşluğun olması değildir. Görülen şeyler ne kadar anlatılsa da anlatılanlar hiçbir zaman söylenen şeylerin içine sığmaz. İfade edilen imgeler, eğretilmeler, kıyaslamalar aracılığıyla birçok şey anlatılmaya çalışılsa da bunların aydınlatığı yerler, sadece sentaksın imkânları ölçüsündedir. (Foucault, 1994:34).

Muhtemelen Enis Batur portreyle ilgili bu şiirini, yukarıda ifade edilen görsel bilinç ile yazmıştır. Şaire şiirin başlığı yeterli gelmez, bunun dışında parantez içi bir açıklamaya ihtiyaç hisseder. Şair, kitaba aldığı bu şiirin dışında, içinde portre kelimesi geçen üç ayrı şiir daha yazmıştır. Diğer şiirlerin başlıkları şöyledir: Şairin Sürgülü (Ağır Kış) Portresi, Şairin (Bozbulanık İfadeli Bulanık) Portresi, Şairin (Yandan Yansılı) Önden Portresi.

Bu üç şiirin mutlaka birbiri ile bağlantısı vardır; zira konuyla ilgili yazdığı ilk şiiri diyeceklerine kifayet etmemiş, üç ayrı şair portresini ayrıntılarıyla yazmak gereği duymuştur. Enis Batur'un fotoğraf ya da genel anlamıyla resim, ayna gibi kavramlarla ilişkisi sadece bu şiirlere has değildir; onun "Yüzler ve Otoportre Denemeleri" gibi benzer unsur ve konuları içinde barındıran şiirlerini bu açıdan dikkate almak gerekir.

Batur, Batı edebiyatının tesiriyle dile getirdiği fikirleri ve eserleriyle tartışılan, anlamı geride bırakan tavrıyla tenkit edilen bir şair olarak bilinir. Korkmaz, onu son yüzyılın şiirinin kodlarını belirleyecek kadar zengin bir şiir kültürüne sahip, şiir aracılığıyla modern görüntüler oluşturabilen, sözün geometrisinin kıldan ince kılıçtan keskin bir hesaba oturtabilen bir şair olarak kabul eder (2011: 330). Gerçek-

ten de Batur'un şiirini anlamsal okumadan geçirmek için öncelikle onu besleyen kaynakları iyi bilmek gerekir. Onu besleyen kaynakların başında elbette felsefe gelir; fakat onun bu şiirini seçmemize sebep olan bir başka kaynak daha vardır. Batur'un resme ya da fotoğrafa ilgisi vardır ve "Karakelem Portreler" adlı kitapta bu ilgi açık bir biçimde görülür. Eserinde, meşhur yazar ya da şairlerin portrelerini kaleme alır. O, portresini yazdığı edebiyatçıların birçoğunu yüz yüze tanır. Bazılarını tanımasa bile haklarında bir kanaati vardır. Batur, portre yazarlığı ile portre ressamlığı, çizirliği, fotoğrafçılığı arasında görünen ve görünmeyen ortaklıklar olduğuna inanır. O, bu müşterekleri "Kurşunkalem Portreler" de sonra da bazı şiirlerinde daha somut hâle getirir (Radikal, 02.05.2014).

Enis Batur'a göre portre çizmek, portre yazmak; bir kesite veyahut ana odaklanılması gereken bir uğraştır. Bir kişiyi hiç görmemiş olmak, onu tanımamış olmak anlamına gelmemelidir. Birçok insan birçok insanı tanımadan ölür; o sebeple "portre yazarlığı" için de "tanış olmak" şart değildir. Yazılan portre, edebiyatçıysa; size "model" olacak bazı ipuçları bırakır o kişi. Batur, farklı formlarda portreleri çizer: Kimi tanışlarını anımsatarak, kimi portresini yazacağı kişinin eserlerini tanıtarak; kimi de bir telefon görüşmesinden yazıya yansıyan halkalar şeklinde. Kimi zaman da, bir portre yazımında, bu üçünü harmanlandığı da olur. Bürkan'a göre bu durum, oldukça profesyonellik istemektedir. Bu anlamda yazının hamurunu iyi yoğuran bir yazar Enis Batur, örgünün ilmeklerini kaçırmadan örmektedir (Radikal, 02.05.2014).

87

Bürkan'ın tanımlamasıyla şair, portre yapmak üzerinde oldukça deneyimlidir. Bu sebeple onun portre şiirlerini bu tür bir yaklaşım olmadan okumak, şiirini eksik anlamlandırmak demektir.

1. Biçimsel ve Teknik Okuma

a. Derinlik

Batur'un portre şiirlerinde geçen "şairin (yandan yansılı) önden portresi", "Şairin Sürgülü (Ağır Kış) Portresi", "Şairin (Bozbulanık İfadeli Bulanık) Portresi" ya da "Şairin (Yanmış) Portresi" ifadelerini nasıl anlamak gerekir. Öncelikle konu şairdir.

Karadeniz'de bir yer

Fotoğraf için dizilmiş askerler

Bir Ceneviz kalesi

Şairin portresi Avucunda sigarasıyla bir şair

Fotoğrafçı

Perişey (1992)

Doğu - Batı Dîvanı (1997)

Şiirdeki bütün kelimeler eski bir Venedik kalesi içinde askerlerin topluca çektikleri bir fotoğraftan bahsedildiğini göstermektedir. Yani konu; askerleri, şairi ve Venedik kalesini de içine alan bir eksende geçmektedir. Şair bütün olanları seyreder konumda; bütün olaylara hâkim bir yerde durmaktadır. Fotoğrafın fotoğrafını çekmektedir âdeta.

Şairin diğer portre şiirleri de ilginçtir. "Şairin (yandan yansılı) önden portresi" konunun hemen yanında bir aynanın varlığına işaret etmektedir. Fakat aynadan dolayı bir şekilde (yandan yansılı) bahsedilmektedir. Portre çekiminde, konular öncelikle önden çalışılır. Eğer şair sadece ön çekimle yetinmiyorsa bazen yan profilden de çekim yapılır. Zira kişinin önden görünümü ile yandan görünümü farklıdır. Belki önden görünüm kişinin kendisini de gördüğü, bilinen ayrıntıları içerirken; yan profilden kişinin ken-

disini görebilmesi için fotoğraf, ayna ya da bir başkasının bakışı gereklidir. O sebeple şair özellikle “yandan yansılı” ifadesini tercih etmiş olabilir. “Ağır kış” portresinden kişi bir arabanın içinde oturmakta, kelebek camından kız kulesi görünmektedir. Şairin portresinde mevsim kıştır, ardına kadar açık bir kapı nasıl sürgülü olabilir, şaşkınlığında bir yüz ifadesi bulunmaktadır şairde. “Bozbulanık ifadeli bulanık” adlı şiirde Londra’da çekilmiş bir fotoğraf anlatılmaktadır. Dışarıda sisli bir hava vardır. Görüldüğü gibi şair dört ayrı fotoğrafın bir anlamda dört ayrı hikâyesini anlatmaktadır.

b. Odak Noktası

Şiirin tek bir konu üzerine yoğunlaşmadığı görülür. Şairin bir manzara (landscape) çekimi yapmak istediği anlaşılmaktadır. Genel manzara çekimlerinde konuların bütünü kadrajın içinde düşünülür ve verilmek istenen mesaj, konular arası irtibat sağlanarak verilir. Yukarıda sıralı bir şekilde verilen konuların fotoğrafın anlam bütünlüğü içerisinde bir anlamı bulunmaktadır. Şiirde tek bir mekân görünse de aslında iki mekân vardır. Birinci mekân, fotoğrafçının çekmek için hazırlık yaptığı ve kadrajına göre ayarladığı mekân. Diğer mekân ise fotoğrafçıyı da içine alan, bir anlamda kadraj dışında kalan şairin çerçevesindeki mekândır. Şair iki ayrı mekân seçerek, hikâye içinde hikâye kurgulamıştır. Fotoğrafçı kendisini fotoğraflayan şairden haberdar değildir. Aslında oradaki köylü de bu mekânın Cenevizlilerden kalma bir kale olduğunu söylemesine rağmen şaire göre bu da doğru olmayabilir. Şair bir üst kurmaca yoluyla şiirde, bir tür “mimesis” oluşturmuştur.

89

c. Simetri

Şiirde simetri, şairin durduğu pozisyona göre belirlenmiştir. Fotoğrafçı pozometreyi ayarlamaya çalışmaktadır ve

çekim esnasında titremeyi engellemek için sağ ayağını, zamanın oyduğu bir kolunun oyuğuna yerleştirmiştir. Şairin geride olması ve geri kalan bütün manzaranın bir açıyla verilmesi fotoğrafın simetrisi ile ilgilidir. Şayet bir manzara fotoğrafı çekilecekse her şeye hâkim bir bakış açısı kullanılmalıdır. Şair tam da fotoğrafçının arkasında durarak kendi portresini yakmıştır. Zira kadrajın içinde değildir. Fakat yazdığı şiiriyle de bir anlamda, kendi kadrajının içine kendisini yerleştirmiştir. Şiirdeki konular anlam yakınlıkları dikkate alınarak sanki anlamsal bir simetri meydana getirilmiştir. Refik Durbaş'ın "Bir Otobiyografi İçin Giriş Şiiri" şiirinde görülen asimetrik oluşum bu şiirde anlamsal bir simetriye dönüşür.

d. Arka Plan

90

Şiirin arka planında bir bokeh söz konusu değildir. Bir fotoğraf çekimi anı okura anlatılmakta ve bütün olanlar bir kamera bakış açısıyla verilmektedir. Arka planda bu bakış açısına veren kişi objektifin de ardında duran şairin kendisidir. Şair bütün olanları tek tek tasvir ettikten sonra "bu fotoğraf çıkmayacak" cümlesiyle fotoğrafa hükmedenin kendisi olduğunu vurgular. Bir anlamda her şey kendi gerçekliğinde hayatına devam ederken, asıl gerçek biz farkına varmadan, en önemli şey olan zamanımızı bizden götürmektedir.

2. Anlamsal Okuma

a. Mekân

Şiirde mekân olarak bir kale seçilmiştir. Kalenin içinde fotoğraf çekilirken bazı askerler, arka tarafta kadrajın dışında, bazı askerler de cephane sandıklarını bir başka yere taşımaktadır. Henüz fotoğraf çekme aşamasında olan fotoğrafçı, hazırlıklarını yapmaktadır ve mekânı hangi gerekçeyle seçtiği belli değildir. Kalenin karşı tarafında Ka-

radeniz görünmektedir (namluların ucu Karadeniz köpüğüne çevrili). Şiir de seçilen mekânın mesaja katkısı, etrafa hâkim bir yer olması münasebetiyledir. Askerler muhtemeldir ki orada vazife yapmaktadır, köylü askere yardımcı olmaktadır, şairinse askerliğini yapan bir subay olma olasılığı yüksektir.

b. Zaman

Miğfer, eski bir Venedik kalesi, silah ve askerler, at, çocuk yaşta bir asker, zamanın oyduğu kolon, pozometreli fotoğraf makinesi, İki Divan Arası Perişey, zalim saat. Bütün bu ifadeler doğrudan ya da dolaylı olarak şiirin zamanını ele vermektedir. Hatta şiirde oluşan kurgunun gerçeklikle irtibatı, şairin iki şiir kitabına gönderme yapılarak sağlanır. Şiirde sanki kısa bir film çekilmektedir. Kullanın zamansal öğeler, kaybedilen ve engel olunamayan zamanı, şairin ifadesiyle “zalim saat”ı vurgulamak içindir. Şairin anlatımıyla hareketli filler, şiirdeki zaman hızlandırırken şairin zamanını adeta durdurmuştur.

91

Şiirde hareketli fiillerin tercih edilmesi fotoğrafı biraz da video moduna yaklaştırmaktadır. Tutuyor, taşıyor, kişniyor, korkmuş, yakarıyor, dağıtıyor, yerleştiriyor, çalışıyor, tutuyor, saklıyor, dönüştürüyor, uçuşurken, fotoğraf çıkmayacak, bilmiyor gibi şiire hareketlilik kazandıran bu fiiller arasında tek bir kişinin hareketi durağandır. Konu ile fotoğraf makinasının paralel yönde ve konuyu yakalayacak hızda hareket ettirilmesine “pan” tekniği denir. Fotoğrafçı bu yöntemle konu dışındaki kısmı önemsiz ve görünmez hâle getirir ve fotoğrafa bir anlamda hız algısı kazandırır. Şair de kendi dışında kalan öğelerde hareketli fiilleri tercih ederek bir bakıma şiire hız kazandırmış, tercih ettiği konuyu öne çıkarmış, aynı zamanda da zaman algısının görece ve vehmi bir şey olduğunu ifade etmiştir.

c. Kadrajın Dışındakiler

Çerçeve dışında, fotoğrafçının seçtiği alanın dışında kalan; fakat yine de bu alanla bağlantılı olan kısımlar bulunmaktadır. Bu şu anlama gelmektedir; fotoğrafçı seçtiği konuyu, geriye kalan kısımdan ayrı tutmaktadır. Fakat her ne şekilde olursa olsun bu eylem, dolaylı bir biçimde kadrajın içindekilerle bağlantılıdır. Yani iki mekândan biri tercih edilmiştir.

92

Şiirde seçilen kale, askerliği ya da bir savaşı düşündürebilecek en kuvvetli mekândır. Şair bu portreyi ya bir cep hede çekecekti ya da böyle tarihi bir yerde. Şiirde deniz, mesajın dışında kalmış hatta kale dışında kalan her şey önemsiz hâle gelmiştir. O hâlde şair neden böyle bir kareyi seçmiştir? Bunun tek bir sebebi vardır; şair, savaş dışında kalan gerçek şeylerden; yani korkudan, endişeden, çocuk askerden, korkarak kişneyen attan ve her şeye rağmen endişe meydanından kendini tamamen yalıtmış, tek derdi fotoğraf çekmek olan bir savaş fotoğrafçısından, varlığını sorgulayan şair bir subaydan bahsetmeyi tercih etmektedir. Şiirde asıl olan da budur. Çünkü, şiirin bütün kurgusu, şairin kendisinde düğümlenmektedir. Kadrajın en dışındaki kişi de şairin kendisidir.

d. Konuların Tertibi

1. Şair, objektifin hatta fotoğrafçının da arkasındadır
2. Şairin önünde fotoğrafçı
3. Gizlice dua eden çocuk yaşta bir asker
4. Kale kapısında korkuyla kişneyen bir at
5. Cephane sandıklarını taşıyan askerler
6. Parmakları tetikte namluları Karadeniz'e çevrili askerler
7. Karadeniz

Şair bu fotoğrafik kurguyu, tersten anlatarak okura yansıtır. Yani onun şiirdeki konuları sunum şekli, en uçtan en geriye doğrudur. (7'den 1'e doğru) Konuların böyle bir sıralamayla vermesinin sebebi, en sondaki yani müdafaa mevkinde, parmakları tetikte mosmor olmuş askerlerle, arka taraftaki kişiler arasındaki korkunun ve endişenin neredeyse aynı seviyede olduğunu vurgulamak maksadıyladır. Herkesin bir korkusu ve endişesi vardır; fakat olacak olan da bellidir; şaire göre bu fotoğraf çıkmayacaktır.

e. Perspektif

Şiirde bütün konular şairin perspektifinden verilmektedir. Fotoğrafın fotoğrafı çekilmektedir. Şairin durduğu yerdeki gerçeklik, fotoğrafçının kadrajı kurguladığı yerdeki gerçeklik ve nihayetinde kadrajın içindeki gerçeklik aynı değildir. Kadrajın içindekiler fotoğrafçının farkına varmadan kendi gerçeklerini yaşamaktadırlar. Fotoğrafçı için kadrajın içindekilerin konu olarak değeri ve fotoğrafın güzel çıkması gibi gerçeklikler önemlidir. Bu da onun gerçekliğidir. Şairin gerçekliği yanacak olan filmin dışındaki gerçekliktir. Yani şiirin gerçekliğidir. Bütün kurgu bu perspektiften verilmeye çalışılır.

93

f. Sonuç

Şiir iç içe geçmiş iki manzara çekiminden ibarettir; fakat bu manzarayı çeken esas kişi fotoğrafçı değildir. Şair kendi gerçekliği içinde bile isteye filmi yakmış olarak, kendi gerçekliği olan Divan arası Perişey şiirlerini yazdığı günlerden keskin bir çalımla geçmekte ve bu portreyi çekmektedir. Yani şiirinde, kendisini şair ve yazdıklarını şiir yapan şeyden bahsetmektedir. O, fotoğrafı yakan kişidir ama son sözü söyleyen de o olacaktır. Çünkü sözün gelip dayandığı yer, "zalim saatin" çemberinden herkesin bir gün kendi gerçekliğini öğreneceği hakikatin kendisidir.

Şair bu mesajı vermek için kendisiyle ilgili olan kıtayı şiirin ilk kısmından ayırmıştır. Yukarıda kısımda ifade edilen gerçeklik başka bir fotoğrafı, alt taraf başka bir gerçekliğin fotoğrafını çekmektedir.

Enis Baturun bu şiirini fotoğrafik şiirler içinde farklı bir yere koymak gerekir. O, bu şiirinde hikâyede kullanılan üst kurmaca tekniğini kullanmıştır. Hikâye ya da romanda üst kurmaca yöntemi, hikâye kurgusunu ve gerçekliğini ortaya koymak için ne kadar önemliyse Batur'un şiirinde de bu yöntemi kullanması (Fotoğraf içinde fotoğraf) şiirin gerçekliğini ortaya koymak açısından önemlidir.

94 Şiir iç içe benzer görüntüler oluşturan ve derinleştikçe küçülen bir ayna yansıması gibi düşünülmüştür. Fotoğrafçının kadrajına yansıyan gerçeklik ile şairin kadrajına yansıyan gerçeklik benzer bir hayat algısının sonucudur. Bunların da ötesinde şairden sonra bir başka kadraj da okurun kadrajıdır. Böylelikle iç içe geçmiş daireler içinde varlık ve hakikat algısı oluşturulmuştur. Şairin de son noktayı koyduğu cümleye dönülürse, kimse bilmeyecek aslında "bu fotoğraf çıkmayacak." Yani yaşanan ne olursa olsun kendi sınırları içinde hakikat vehmiyle yaşanacak ve bitecek.

BAĞLAM



95

FOTOĞRAF

Dört kişi parkta ektirmiřiz,
Ben, Orhan, Oktay, bir de şinasi...
Anlaşılan sonbahar
Kimimiz paltolu, kimimiz ceketli
Yapraksız arkamızıdaki ağaçlar...
Babası daha lmemiř Oktay'ın,
Ben bıyıksızım,
Orhan, Süleyman efendiyi tanımamış.

Ama ben hiç böyle mahzun olmadım;
lm hatırlatan ne var bu resimde?
Oysa hayattayız hepimiz.

(Anday, 2016: 179)

Şairin Gözünden Fotoğraf

Türk edebiyatında fotoğrafa yazılan şiir sayısı oldukça fazladır. Tevfik Fikret'in sevdiği şairlerin maddi ve manevi portrelerini çizdiği "Aveng-i Tesâvir"ini, Recaizade Mahmut Ekrem'in "Resmim Karşısında" şiirini, Mehmet Akif Ersoy'un fotoğrafı için yazdığı "Resmim İçin" şiirlerini ve daha birçok şairi ve şiiri burada hatırlamak mümkündür. Bu tür şiirler Türk edebiyatına, resim kelimesiyle girer ve ifade edilen şey resim değil fotoğrafın kendisidir. Bugün hâlâ aynı ifadeyi birçok kimse, fotoğrafı kastederek kullanmaktadır.

İnsanların, özellikle de şairlerin fotoğrafa farklı zamanlarda tekrar tekrar bakmalarının sebebini Aristoteles'e atfedilen "mazi ruhun aynasıdır" ifadesinde ima edilen bir çeşit varlığını ispatlama içgüdüsünde aramalıdır. Şairler de insanlar gibi bu tür bir fotoğraf okumasını, şiirlerinde sıklıkla yapmaktadır. Gültekin Emre, "unutulmuş bir resim neye yarar, yılanmış bir şarabın üzümünü kim anımsar" (Emre, 1993: 90) dese de bütün insanlar kayıplarına uzaktan bakmayı severler. O bakış, bir anlamda insanın kendisini tanımasına ve tanımlamasına da yardımcı olur.

1. Biçimsel ve Teknik Okuma

a. Işık

Şiirde anlatılan fotoğraf, profesyonel bir makine ya da bir kişi tarafından çekilmemiştir. Zira fotoğrafın içerisine konunun yerleştirilmesi, ışığın hesap edilmesi, gölge ve aydınlık, kontrast, netlik vs unsurların kullanımı bu amatörlüğü göstermektedir. Melih Cevdet Anday'ın şiirinde geçen fotoğrafa bakıldığında da bu durum dikkati çeker. Fotoğraf siyah beyaz zamanlarda çekilmiştir. Fotoğrafın siyah beyaz olması sadece fotoğrafın çekilme zamanına işaret etmektedir. Fakat fotoğrafta yüzlerdeki parlaklığa

dikkate edildiğinde, ışığın geliş yönünün sağ taraftan olduğu anlaşılmaktadır. Buna mukabil en sağ taraftaki kişinin yüzünde herhangi bir parlamamanın olmaması ilginçtir. Bu durumu kişinin gölgede kalmasına bağlamak mümkündür.

Kişilerin bakışlarındaki düzensizlik, fotoğrafın ansızın ve gelişigüzel çekildiğini göstermektedir. Zira iki kişi çeken kişinin objektifine bakmaktayken diğer iki kişi bu yönün aksine bir tarafa bakmaktadır.

b. Odak Noktası

Şiirde odak noktası dört kişi üzerine ayarlanmıştır. Şair, parkta bulunun dört kişiden bahseder. Zira dört kişinin arkasında kalan kısımda (ağaçlar) bir bokeh durumu söz konusu değildir. Manzara fotoğrafından daha çok dört kişi hatıra amaçlı çekilmiştir. Şiirin bütününde görüleceği üzere, bu dört kişinin duruşları, görünümleri üzerinde durulmuştur.

97

c. Perspektif

Şiirde perspektif değerlendirilirken şairin pozisyonu dikkate alınmalıdır. Çünkü incelemeye konu olan şey şairin perspektifidir. Görsel şiirde konuların birbirleriyle olan büyüklük, duruş ve yerleşim ve şekil ilişkisinin iki boyutlu düzlemde gösterilmesine perspektif denir. Başka bir söyleyişle, şiirde verilen kadrajın içinde yer alan cisimlerin, boylarının birbirlerine orantıları, ufka doğru daralan tren yolu, köşedeki bir evin sağ ve sol taraftaki ufuk çizgisine doğru daralması, derinlik, gibi unsurlar perspektif ile ortaya çıkar. Perspektif, üç boyutlu dünyadaki yakınlık, uzaklık ve derinlik hissini iki boyutta algılamamızı sağlar. Şairin perspektifi, seçtiği konular ve o konuların yerleşimi ve konularda dikkatini çeken ayrıntılardır. Perspekti-

fin amacı mesajı daha net iletmektir. Şairin perspektifinde dört kişinin bir çizgi hâlinde oturması, onların yakın arkadaş olmalarıyla ilgilidir. Dört kişi de objektifi aynı mesafededir. Bu durum fotoğrafı çeken kişinin profesyonel bir çekim yapmamasıyla da ilgilidir. Kurgusal bir durum olmamasına rağmen şair, böyle bir fotoğrafı fikri bir perspektif vermek için kullanır. Eski bir fotoğraf, tanıdık insanlar, fiziksel değişim ve geçen zaman.

2. İçerik Okuması

a. Konu

Şair, şiirde konu olarak Melih Cevdet Anday, Orhan Veli, Oktay Rıfat ve Ankara Lisesi'nden arkadaşı Şinasi Baray'ı seçmiştir. Fotoğraftaki tertibin aynısı şairin şiir tertip etmesinde de görülmektedir. Sıralama şöyledir:

98

1. Genel bir panorama ile dört kişinin olduğu bir fotoğraftan bahsedilir
2. Bu dört kişinin kim olduğu anlatılır
3. Kıyafetler
4. Fondaki ağaçlar (Sonbaharın göstergesi)
5. Çerçeve harici okumalar (Babası daha ölmemiş Oktay'ın)
6. Yüzdeki değişim (Ben bıyıksızım)
7. Çerçeve harici okumalar (Orhan, Süleyman Efendi'yi tanımamış)
8. Mesaj (Ama ben hiç böyle mahzun olmadım / Ölümü hatırlatan ne var bu resimde? / Oysa hayattayız hepimiz.)

Fotoğraf şiiri, şairin bakış açısıyla bir fotoğrafçının bakış açısını mukayese etmek için oldukça uygundur. Şair, konuların tertibini verirken konulara vereceği mesaja göre sıralar ve bu konulardan hareketle okumasını yapar: Yapraksız ağaç, paltolu ve ceketli adam, bıyıksız Anday gibi.

Bir fotoğrafçı ise öncelikle şekli bazı unsurların doğruluğundan emin olmak ister; konu nereye yerleştirilmiş, fon ne kadar belirgin ve o ne ölçüde ön plana çıkarılmış, siyah beyaz kontrastı, gölgeler, bakışların yönü gibi unsurlara dikkat eder. İki bakış açısının da ortak noktası, aynı konunun önceye alınmasıdır. Mesela şair, şiirini yazdığı fotoğraftaki kişilerin bakışlarından, şapkaların takılışından, elbiselerin düzgün veya iyi olmayışından, saçların uzun ya da kısalığından hiç bahsetmez. Fakat bir fotoğraf okumasında veya bir fotoğrafçı için bu unsurlar değerlendirilmesi gerekir.

b. Zaman

Fotoğraf ile resim arasındaki en mühim fark, belki de resimde hissedilmeyen büyülü bir tılsımın fotoğrafta bulunmasıdır. Fotoğrafçı, bir ressam kadar çekim sürecinin başından itibaren sanatına aynı hassasiyeti ve hisleri duymaz. Bu durum muhtemelen fotoğraf sanatının yapısıyla ilgilidir. Çünkü aslında fotoğrafa değerini veren şey, fotoğrafçıdan çok onu okuyan/izleyen kişinin kendisidir. Her ne kadar konu olarak seçilen şey, mükemmel şekilde fotoğrafçıya poz verirse versin, yıllar geçse bile fotoğrafı çekilen kişi o çerçevedeki ayrıntıyı, problemi, karakteri, kıyaslamayı tespit etmek noktasında fotoğrafçıdan birkaç adım öndedir ve bunun için büyük istek duyar. Fotoğrafı okuyan kişi anın bakışıyla geçmişin, unutulup gitmişin, kaybedilen zamanın yüzünde/ruhunda meydana gelen izlerin etkilerini arar. Ahmet Ersoy, "Camdaki Hafıza: Ahmed Rasim, Fotoğraf ve Zaman" başlıklı incelemesinde fotoğraf, fotoğrafçı ve fotoğrafı çekilen arasındaki ilişkiyi Ahmet Rasim üzerinden anlatırken Rasim'in ilk kendi fotoğrafını çektirirken yaşadığı şeyleri ilginç bulur. Zira Rasim, ilk fotoğrafına baktığından çok şaşırılmış "bu ben-

mişim demek” gibi bir cümleyle fotoğrafını kendisine pek de benzetemediğini ifade eder (Ersoy, 2015). Rasim bu anı şu şekilde anlatır:

“Gözlerim te’sirât-ı ma’neviyyenin müvelledi olan bir hayâl-i tâ’ire nâzır, zihnim velvele-i hayat ile mâli iken fotoğrafın önünde durdum. O beni zevkine göre ahz-ı vaz’iyyete icbâr eder. Ben kendimi tahassüsâtıma göre ahz-ı efkâra sevk eylerdim. Velhâsıl âmâlimin bir noktada ictimâ’ ettiği demde bir nidâ: Hazır ol! diye aks etti. Hayât-ı suveriyemin bir saniyelik aksi camda bir sâye-i kesif bıraktı. On beş gün sonra güyâ eşkâl-i vechiyyeme tamâmen müşâbih [yüzümün şekline tamamen benzeyen] bir resm-i manzûrum oldu. Bu ben imişim” (Rasim 1891: 113).

100

Ahmet Rasim, “bu benmişim demek” ifadesi, ışığın yansımalarının aynadakinden oldukça farklı olduğunu kabul etmeyişiyle ilgilidir. Yakın zamanda çekilen fotoğraf için böyle bir bakış normal kabul edilebilir fakat uzun zaman önce çekilen fotoğraf için bu şaşkınlık, biraz da hüznün ifadesidir.

Şiirde zaman, görsel bazı unsurlar kullanılarak verilir. “Anlaşılan sonbahar” ifadesinin ardında gelen, “kimimiz paltolu, kimimiz ceketli” ifadesi sonbahar olduğunu teyit edilir. Hatta “yapraksız arkamızdaki ağaçlar” dizesiyle, fotoğrafın bütününde bir sonbahar mevsiminin hâkim olduğu anlaşılır. Burada mühim bir ayrıntı ise Anday’ın şiir için böyle bir sonbahar fotoğrafı seçmiş olmasıdır. Şair isteseydi, şiirdeki fonda görünen o yapraklardan ve dökülmüş ağaçlardan bahsetmeyebilirdi. Demek ki bu durum şair için bilinçli bir tercihtir. Çünkü şair; sonbahar, dökülen yapraklar ve şimdi olduğunda farklı bir yerde duran insanlar arasında okurun duygusal aynı zamanda fiziki bir bağlantı kurmasını ister.

Bu şiiri fotoğrafa yaklaştıran, iki tür arasında yakın bir bağ kuran ifadeler ise; “ama ben hiç böyle mahzun olmadım / ölümü hatırlatan ne var bu resimde? / oysa hayattayız hepimiz.” dizleridir. Fotoğraf, insanın kayıplarına üzüldüğünün inkar edilemez bir delildir, tıpkı bu şiirde olduğu gibi.

c. Çerçevenin Dışındakiler

Şiirde kadrajın dışında ise fotoğraftakinden daha hızlı akıp giden bir hayat bulunmaktadır. Çerçeve dışında koşuşturan, oturan, sohbet eden insanlarla bulunmaktadır. Ansızın çekildiği anlaşılan bu fotoğrafta görülüyor ki kişilerden bazıları bir yöne, bazıları diğer yöne bakmaktadır. Bu da fotoğraftaki kişilerin farklı değişkenlere odaklandıklarını göstermektedir. Fotoğraf, güneşli bir sonbahar vaktinde çekilmiştir. Bu fotoğraf çekildiğinde Oktay Rıfat'ın babası ölmemiştir çünkü şair şiirini yazdığında o hayatta değildir. Orhan Veli Süleyman Efendi'yi tanımamıştır. Bu ifadeler şiir zamanı ile fotoğraf zamanı arasında çok zaman geçtiğine işaret eder.

101

d. Sonuç

Melih Cevdet Anday bu şiirinde, daha önce tanınmış birçok şair tarafından tercih edilen bir fotoğraf yorumlaması yapmıştır. Anday, elinde o fotoğraf olmasaydı, o yaşanmış anı bu mısralarla değil belki daha farklı unsurları kullanarak ve farklı şekilde yazabilirdi. Şair vermek istediği mesaj için en uygun konuyu yani fotoğrafı seçmiştir. Fotoğrafın içindeki konular daha çok fotoğrafı çeken kişi tarafından tercih edilmiş konulardır. Bir bakıma şair onun izlerinden gitmektedir. Bu yönüyle fotoğraf geçmişin ve insanın yaşadığının en somut deliliyken; şiir, zamanın geçiciliğine ve insanın kayıplarına vurgu yapmaktadır.

ŞİİRİN FOTOĞRAFI

Fotoğraf

Durakta üç kişi
Adam kadın ve çocuk

Adamın elleri ceplerinde
Kadın çocuğun elini tutmuş

Adam hüzünlü
Hüzünlü şarkılar gibi hüzünlü

103

Kadın güzel
Güzel anılar gibi güzel

Çocuk
Güzel anılar gibi hüzünlü
Hüzünlü şarkılar gibi güzel. (Süreya, 2002: 182)

Kelimelerle Fotoğraf Çekmek

İkinci Yeni şiirinin tesiri 1950 yıllarında başlar. İkinci yeniyi çıkaran sebebi biraz da Türk şiirini o noktaya getiren şiir anlayışında aramalıdır. O güne kadar şekil ve muhteva olarak birçok yeniliği denemiş olan Türk şiirinde, özellikle Garip akımıyla birlikte sade ve nesre yakın şiir dili popülerleşir. Akabinde İkinci Yeni'nin poetik olarak anlama ya da anlamsızlık üzerine yoğunlaşan şiirleri, bu nedenle tesadüf değildir. Bir bakıma bu yaklaşım, şiirin kapılarını zorlayan bir yöntem benimsediği için şiire farklı açıdan bakılmasına da sebep olmuştur. Çeşitli anlam oyunlarını kullanmaları, farklı disiplinlerin içinde barındıran şiirler üretmeleri, İkinci Yeni şiirini, Türk şiirinde farklı bir yere oturtmuştur.

104

İkinci Yeni şiirinin önemli bir temsilcisi olan Cemal Süreya'nın imge dünyası, diğer şairlere göre daha farklıdır ve kuvvetlidir. Zira onun şiirindeki imgeler, sıradan değildir. Enis Batur'un ifadesiyle Cemal Süreya, bulunduğu şiir anlayışı içerisinde, imge ile ilgili hassasiyeti sebebiyle diğer şairlerden ayrılır. O, imgesini güncel konularda ve "çatısını dağıtmadan" çok açık bir biçimde kullanmıştır. Aynı zamanda imgeleri kullanışı, şekli bir takım özellikler yönüyle de farklıdır (Batur 1993: 84). Süreya'nın böyle bir şiir anlayışına yönelmesini, onun ifadesiyle şiirdeki azalan verimler kanununa bağlamalıdır. Yani dil bir açıdan işlendikçe o alanda elde edilen verimler, bir noktadan sonra azalmaya başlıyor. Bu, bir bunalıma yol açıyor. Bunalımlar da yeni şiir alanları, yeni açılar bulunmasıyla sona erer hep (Süreya, 1992: 25-26).

Kabaklı, Cemal Süreya'nın şiirlerinde dünyayı bir modern ressamın gözleriyle bakmanın mümkün olduğunu; eşyayı

ve canlıları somutlaştırdığını ve şiiriyle onun adeta okurunu eşyaya dokundurmak istediğini ifade eder (2004:548). Gerçekten de Süreya, “Fotoğraf” şiirinde de anlatılmak istenen şeyi on cümlede kusursuz bir biçimde fotoğraflamış, okurun hislerine dokunmasını bilmiştir.

1. Biçimsel ve Teknik Okuma

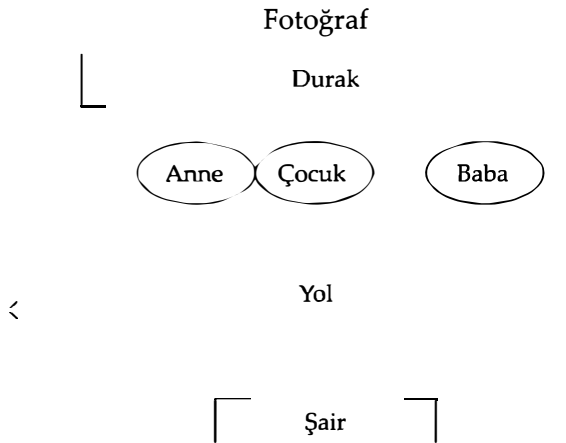
a. Odak Noktası

Şiirin tertip sırasına dikkat edildiğinde odak noktasında üç kişi bulunmaktadır; adam, kadın ve çocuk. Şair, odak noktası için bu üç kişiyi seçmiş olsa da ilk kelime “durakta” ile başlamaktadır. Durak tek başına ele alınmamış, adam, çocuk ve kadınla birlikte anılmıştır. Bu üç unsurun dışında şiirde üzerinde durulan başka bir figür yoktur. Durak, şiirde bir konu olmaktan çok mekânın göndermesini vurgulanmak için konulmuştur. Şiirde “durak” daha çok yoksulluğu bir göstergesi yönüyle kullanılmıştır.

105

b. Simetri

Şiirde konu olarak seçilen üç kişinin yerleşim düzeni ve birbirlerine karşı duruşları oldukça manidardır. Şair, bu kişileri sonraki dizelerde tanımlamakla kalmaz, vücut hareketleriyle de bu mesaja ve kişiliklere daha net anlamlar yükler. Öncelikle durakta bekleyen bu üç kişi, bir arada değildir. Kadın ve çocuk birlikte (el ele), adam ayrı bir yerde durmaktadır. Yani simetrik bir konumlanma yoktur. Simetrinin olmadığı bir fotoğraf ya da şiir, bir anlamda kaosun habercisi gibidir. Çünkü simetri bir anlamda düzeni ve intizamı işaret etmektedir. Şayet bir metinde bu insicam yoksa, demek oluyor ki metin yazarı buradan başka bir mesaj çıkarmak istemektedir. Fotoğrafın görünüm şeması şöyledir:



Şiirde adamla anne ve çocuk arasında herhangi bir bağlantı başlangıçta görünmemektedir. Zira adamın elleri ceplerinde beklemektedir. O hâlde bu fotoğrafta, adam ile kadın arasındaki ilişkiyle ilgili şu ihtimaller bulunmaktadır:

1. Adam yabancıdır.
2. Adam ile kadın arasında bir mesele vardır.
3. Adam artık kadını sevmemektedir.
4. Kadın, adamın kız kardeşidir.
5. Kadın ve adam evlidir.

Şiirdeki bahsi geçen belirsizlik sonraki dizelerde açıklığa kavuşmaya başlar. Şiirin ilerleyen dizelerinde, kadın, adam ve çocuk arasında duygusal paralellik olması münasebetiyle şair, negatif bir simetri kurarak okura durumu yansıtmaya çalışır. Ellerin nerede olduğu da bilhassa belirtilerek yakınlık bağlamında eşit iki unsurun çocuğa ve birbirlerine yaklaşımlarındaki asimetri ortaya konur. Üç konu da hüznüldür. Şiirde bu hüznün veriliş biçimi, kelime dizilişi ve anlam noktasında oldukça simetrik.

Güzel ve hüzünlü kelimelerinin simetrisi şiirde dikkat çekicidir.

Kadın: **güzel** anılar gibi **güzel**

Adam: **hüzünlü** şarkılar gibi **hüzünlü**

Çocuk: **güzel** anılar gibi **hüzünlü**,

Hüzünlü şarkılar gibi **güzel**

c. Perspektif ve Derinlik

Onca konu arasında çocuk, kadın, adam ve durak konularının tercih edilmesinin şairin bakış açısıyla ilgisi vardır. Bu üç kişi bir evde, otobüste, parkta ya da aralarında ilişki olmayan üç ayrı insan da olabilirdi. Bütün bu ihtimaller, şairin perspektifini vermesi açısından önemlidir. Şair, bakış açısını bu üç unsur üzerine yoğunlaştırmış, ayrıca mekân olarak göndermesi oldukça kuvvetli bir arka plan seçmiştir. Fotoğrafta kullanılan net alan derinliği yerine şiirde şair, anlamsal derinlik oluşturarak, okurun doğrudan mesajı odaklanmasını sağlamıştır. Bu anlamsal derinlik okura şunları düşündürür

1. Bu kişiler otobüsü kullandıkları için gelir düzeyleri düşüktür.
2. Şehrin merkezinde yaşamıyorlar.
3. Sevginin daha geri planda kaldığı bir ekonomik durum içindeler.
4. Zihinsel ve duygusal bir yorgunluk yaşamaktalar.

2. İçerik Okuması

a. Konu

Şiirde konu olarak üç unsur ve fonda bu üç unsuru destekleyen durak bulunmaktadır. Şair sırlamayı; adam, kadın ve çocuk şeklinde veriyor. Adamın elleri ceplerinde, kadın çocuğun elini tutmuştur. Çocukla ilgili herhangi bir

cinsiyet açıklaması yok. Kız çocuk mu, erkek çocuk mu belli değildir. Çocuk kadının elini tuttuğuna göre çocuğun erkek olma ihtimali var. Zira kız çocukları babaya daha yakın durmaktadır. Şairin çocuğun cinsiyetini dolaylı ya da direkt olarak vermemesini, fotoğrafta onun yaşandığı hüznün öne çıkarılmasına bağlamak gerekir.

Çocuğun ruh ve yüz portresi, “güzel anılar gibi hüznü, hüznü şarkılar gibi güzel” ifadeleriyle yansıtılmaktadır. Yani annesi ve babası için şairin kullandığı cümlelerin ikisi de çocukta görülmektedir. Şair, kelimeleri takdim ve tehir ederek çocuğun yaşadığı psikolojiyi eksiksiz tanımla yoluna gitmiştir.

108

Süreya, adamın psikolojik portresini “Adam hüznü; hüznü şarkılar gibi hüznü.” ifadesiyle vermektedir. Adam’ın elleri ceplerinde ve ayrı durduğu hatırlanırsa ortaya bir dramın çıkma ihtimali oldukça yüksektir. Bu cümleden olarak, adamın kadınla evlilik gibi bir bağla bağlandığını ifade etmek mümkündür. Adam ile kadın arasında yaşanan bir sebepten ötürü, adam hüznüdür. Çocuk bu hüznünde anne yanını tercih etmiştir.

Kadın güzel; güzel anılar gibi güzel. Süreya, şarkı kelimesini neden kadın için kullanmamıştır? Anı, belki şiirde erkeğe daha çok yakın duran bir kelimedir. Vurgulanmak istenen biten bir ilişkidir. Şiirde güzel başlayan ama sonu hüznü biten bir anıdan bahsedilmektedir.

b. Zaman ve Mekân

Şiirde durak kelimesi, hem zamanı hem de mekânı vermek için kullanılmıştır. Fotoğrafik bir imge olarak durak; ayrılığın ya da kavuşmanın, fakirliğin, ulaşımın bir göstergesidir. Şiir için de durak kelimesinin ifade ettiği anlam ayrılık ve aynı zamanda gelir düzeyidir. Zamanı durak

kelimesinde somutlaştıran şair, bütün yaşanmışlıkların bitişini “anı” kelimesiyle somut hâle getirir. Şair, zaman ve mekân unsurları üzerinde fazla durmak istemez; zira bu şiirde önemli olan zaman ya da mekândan daha çok yaşanan dramdır.

c. İmge

Fotoğraftaki adam, elleri ceplerinde beklemektedir. Bu bağlamda, adamın durakta ve elleri cebinde beklemesi “elin” fotoğraf karesindeki bir başka anlamını işaret eder. Adamın şiirde ellerini cebine saklamasının muhtemel birkaç sebebi vardır: Üşümüştür, ilgisizlik anlamında bir gönderme yapmaktadır, stresli bir gün yaşamış olabilir, kendini savunmasız hissetmektedir. Bununla birlikte kadının elleri adamın aksine ikisinin de ortak noktası olan çocuğun ellerindedir. Şiirde “el” imgesi samimiyeti aynı zamanda yabancılaşmayı temsil eder. Şair, görsel bir gösterge üzerinden şiirin bütününe hâkim olan temayı, tek bir imgeyle yansıttığını bilmiştir.

109

Diğer bir imge “çocuk”tur. Çocuk şiir boyunca şairin ifadesiyle hüznü şarkılar gibi güzeldir, güzel anılar gibi hüznüdür. Şair çocuk üzerinden yaşanan duygu yoğunluğunu somutlaştırmıştır. Ortada bir dram var ve çocuk, geleceği itibarıyla hüznü bir güzellik taşıırken; yaşadıkları itibarıyla de hüznü sonu hak etmemektedir.

d. Çerçevenin Dışında Kalanlar

Çerçevenin içinde görünen şeyler oldukça nettir. Fakat duraktaki resim gelinen noktadır. Bu noktada çerçeve dışına bakmak gereği vardır. Kadın, adam, çocuk da hüznüdür. İnsanları bu noktaya getiren bir olayın varlığı bu çerçevenin dışında yaşanmıştır. Bir boşanma ihtimali, oldukça yüksektir. Durak öncesinde bir mahkeme olmuş ve mahkemede çocuk annesine bırakılmıştır.

e. Sonuç

Cemal Süreya'nın Fotoğraf şiiri; kısalığı, perspektifi, simetrik ve asimetrik anlam kurgusu ve okunduğunda doğrudan bir fotoğraf algısı oluşturmasıyla Türk şiirinde fotoğrafik şiir tanımlamasının temsil eden mükemmel bir fotoğrafik şiir örneğidir. Şair, odağına bir aileyi alarak, konu dışındaki bütün şeyleri flu hâle getirmiş, böylece aile için bütün dünyanın, o üç kişi arasında yaşanan gerçekliğin olduğu vurgulanmıştır. Şair bu algıyı çok başarılı bir şekilde, fotoğrafta kullanılan odaklanma yöntemini kullanarak sağlamıştır.

ŞİİR YA DA FOTOĞRAF

Şahin'in Kopardığı Elmas

Bir zamanlar hep fotoğraflar çekerdim
Bütün gün orda burda dolaşıp
Gemi yolcularını, liman meyhanelerini
Çan kulelerini, düğün törenlerini, kız kardeşlerimi
Göğsünde döğmeler olan bir dilenci
Güllerden ve deniz kızlarından
Sonra el olan ama parmakları olmayan denizi
Yüz olan gözbebekleri olmayan
Eski fotoğrafçı dükkanlarında çizgili mayo giymiş kadın
fotoğraflarını hep yeniden çekerdim.
Bir saatçi vardı, adı saharyan mıydı ne, onu da
İstanbul'u ve bu kentin hiç kimsenin bilmediği armasını
Bir sokak bileycisini
Ellerinde bukinalarıyla uçuşan melekleri (eski taş binaların üstünde)
Ve balkonda üç güvercinin bir sülünü yiyip bitirişini (yani olağanüstü her belgeyi)
Daha mı neyi
O kadar çok şeyi ki, her neyse
Bir gün bütün bunlar bana ucuz geldi

111

Sonra bütün bunlar bana ucuz geldi
Attım fotoğraf makinamı bir yana
Vurdum sokaklara kendimi (ara sokaklara, çıkmaz sokaklara, İstanbul denizinin mavi bir kapı gibi açılıp kapandığı)

Ve dolaştım eski Bizans meyhanelerini bir bir

Ağzımda sönmeyen bir sigarayla.

Nemli küf kokan sütunların dibinde hemen

Adamlar gördüm, yürekleri gözlerine taştan adamlar

Boşalan oradan da gözyaşı gibi

Tam gözyaşı gibi (öyle diyorum, çünkü yasları eksikti, silinmişti kaygıları da, acıları desen, yoktu ki. Yani bir gözyaşıydı ki, şahinin boşluktan kopardığı elmas, kaskatı, gene bir elmasla kesilebilen ancak)

Ne dualar geçerliydi onlar için, ne de

Dünyayı sanatıyla öğrenen bir gökyüzü işçisinin bilgisi

Hiçbiri

Ve anlattımdı efsanesini onlara

Suya yeni indirilmiş bir teknenin

112 Nasıl filizlere boğulduğunu. Ve sonra

Dedimdi, kaynağıdır mutluluğun insan da

Kuruyup kalsa da bir ağaç gövdesi gibi

Ve ardımdan kirli bir su birikintisi beni

İzledi durduysa sanki yıllarca.

Ey Galata rıhtımlı sonbahar, ey gök kuyusu!

Ölü bir martıyı tekrarlıyordun boyuna

Ağzında güneşten bir solucanla

Düşürüp yükseltiyordun onu

Sen, dişi kent, sense

Az kalsın dişi bir şiir yazdıracaktın gittikçe azalan yaşıma

Ayaklarımı denize sallandırarak

Gözlerimi bir deniz kuşuna doğru uzattıkça

Tuba ağacından kesilmiş iki dal parçası gibi

Yazdıracaktın nasıl olsa, yazdıracaktın da... (Cansever, 2003: 320-321).

Şairin ve Fotoğrafçının Bakış Açısı

İkinci Yeni şiirinin önemli farklarından biri “birey”i merkeze almasıdır. Hareketin doğduğu ellili yılların siyasi ve ekonomik durumuna gönderme yapan Uyar, hareketi meydana getiren sebepleri bu süreçle ilişkilendirmeye çalışır. Ona göre Demokrat Parti’nin ortaya koyduğu para politikası bazı değerlerin değişmesine, sarsılmasına sebep olmuş, bu durumun sonucu olarak da şiirinde ve kendisinde bir değişme meydana gelmiştir (Uyar 1985: 93). Bu süreç aslında sadece sanatı ve sanatçıları etkilememiş, aynı zamanda toplumsal bir değişimi de beraberinde getirmiş, buna paralel olarak insanların hayata bakış açısı ve değer algısı değişmiştir.

Bu değişim neticesinden insanlar daha bireysel davranmaya ve kendi içlerinde sürekli bir iç hesaplaşma yaşamaya başlamıştır. Kaplan’a göre bu durum insanların bir tür yabancılaşma yaşamalarına sebep olmuştur. Yabancılaşma meselesini şiirde net bir biçimde yansıtan da İkinci Yeni şairleri olmuştur. İşte bu şiir anlayışı, bunalım ve yalnızlığa önemli ölçüde nesnel karşılıklar sağlayan şiirler üretmiştir. İkinci Yeni şiirlerinde birey, sıkıntılara boyun eğmiş görünür ve mutlu değildir. İnsanın bu ruh hâlinin ifadesi için yalnızlık, terk edilmişlik, sıkıntı ve intihar sık sık başvurulan sözcüklerdir. İkinci Yeni şairleri, yalnızlık duygusuna ortaklaşa kullanılan bir terim niteliği kazandırmışlardır. (1981: 64).

113

Kaplan’ın tanımladığı bu bunalımlı hâl, Cansever’in şiirlerinde de görülür. O, bu bunalımlı ruh hâlini aşmak için zaman zaman fotoğraf makinası ile gezilere çıkar ve gördüklerini fotoğraflar. “Şahin’in Kopardığı Elmas” şiiri, böyle bir gezi sonucu yazılmıştır. Şiir okunduğunda ne tür şeyler şiirin ya da fotoğrafın konusudur; fotoğraf ve şiir, konu olarak seçtiği şeylere işlevsel olarak nasıl bakar gibi ayrın-

tları şiirde yakalamak mümkündür. Bu şiir, Cansever'in şiire ve fotoğrafa olan bakış açısını ortaya koymaktadır.

"Şahin'in Kopardığı Elmas" başlığı, başlangıç itibariyle okuru anlam boyutuyla yakalamaz. Fakat şiirin ilerleyen mısralarında başlık daha iyi anlaşılır. "Adamlar gördüm, yürekleri gözlerine taşan adamlar / Boşalan oradan da gözyaşı gibi / Tam gözyaşı gibi (öyle diyorum, çünkü yasları eksikti, silinmişti kaygıları da, acıları desen, yoktu ki. Yani bir gözyaşıydı ki, şahinin boşluktan kopardığı elmas, kaskatı, gene bir elmasla kesilebilen ancak)" dizelerinde ifade ettiği ağlayan adamların gözlerindeki gözyaşının bir vasfıdır Şahin'in Kopardığı Elmas. "Şahinin Kopardığı Elmas", boşluktan koparılmış, sadece elmasla kesilebilen bir elmadır. Şair elmas imgesiyle, Kimberlit kayalarının aşınması ve kayaların değişimi ile oluşan elmas madenine gönderme yapmaktadır. İnsan da bir elmas gibi sessizce ve kendi kendine hayatın çetin şatları ile birlikte değişim geçirir ve o zorlu şartlar onu meydana getirir. Yaşadığı onca şey onu sert bir elmas yapar.

1. Biçimsel ve Teknik Okuma

a. Odak Noktası

Şiirde şair, bir fotoğraf çekim serüveninden yola çıkarak, hangi unsurların fotoğrafın konusu olabileceği ya da hangi konuların odak noktasına almak gerektiğini açıklar. İlk mısralarda, bir zamanlar hep fotoğraf çektiğini ifade ederek fotoğrafçılık geçmişini okura yansıtır. Ona göre bir fotoğrafçı odak noktasına şunları almalıdır.

1. Gemi yolcularını
2. Liman meyhanelerini
3. Çan kulelerini
4. Düğün törenlerini
5. Kız kardeşlerimi

6. Göğsünde döğmeler olan bir dilenci
7. Gülleri
8. Deniz kızlarından sonra el olan ama parmakları olmayan denizi
9. Yüz olan gözbebekleri olmayan Eski fotoğrafçı dükkânlarında çizgili mayo giymiş kadın fotoğraflarını
10. İstanbul'u
11. İstanbul'un hiç kimsenin bilmediği armasını
12. Bir sokak bileycisini
13. Elllerinde bukinalarıyla uçuşan melekleri (eski taş binaların üstünde)
14. Ve balkonda üç güvercinin bir sülünü yiyip bitirişini (yani olağanüstü her belgeyi)

Şair bütün bu konuları artarda sıralarken bazı maddelere açıklama koyma ihtiyacı hisseder. "Ellerinde bukinalarıyla uçuşan melekleri (eski taş binaların üstünde)" ya da "Ve balkonda üç güvercinin bir sülünü yiyip bitirişini (yani olağanüstü her belgeyi)" Bu iki konu da daha önce şairin izlediği ve fotoğrafladığı konulardır. Şair bütün bunları sıralarken gelmek istediği konu şiirdir. Onun ifadesiyle "Sonra bütün bunlar bana ucuz geldi / Attım fotoğraf makinemi bir yana" diyecek kadar fotoğraf çekmeyi şiire göre daha basit kabul etmektedir.

115

Şiirde fotoğraf makinası bir yana bırakıldıktan sonra anlatılan bütün şeyler de aslında bir fotoğraf- şiirdir. Şair şiire konu olacak unsurları ya da fotoğrafın yeterli gelmediğini düşündüğü noktada sıraladığı bütün şeyler bir fotoğraf gibi ve bir fotoğrafçının bakış açısıyla verilmektedir.

1. Vurdum sokaklara kendimi (ara sokaklara, çıkmaz sokaklara, İstanbul denizinin mavi bir kapı gibi açılıp kapandığı)

2. Ve dolaştım eski Bizans meyhanelerini bir bir / Ağzımda sönmeyen bir sigarayla
3. Adamlar gördüm, yürekleri gözlerine taşan adamlar
4. Ölü bir martıyı tekrarlıyordun boyuna / Ağzında güneşten bir solucanla / Düşürüp yükseltiyordun onu
5. Ayaklarımı denize sallandırarak / Gözlerimi bir deniz kuşuna doğru uzattıkça

Şiir için seçilen unsurlarla fotoğraf için seçilen unsurlar arasında duygu farkı bulunmaktadır. Şairi şiir için seçtiği görsellere duygu değeri de yüklerken dolaylı olarak kendi hislerini de aktarmaktadır. Yani kişi, şair ya da fotoğrafçı olsa da konu yine kendisine gelmektedir, kendisinden kaçamamaktadır.

b. Perspektif

116

Eğer sıradan bir fotoğrafçıysanız bakış açınız daha önce gördüğünüz fotoğraflara dayanır. Şair şiirdeki ifadesiyle “fotoğraf makinasını bir kenara atmadan” önce seçtiği konular onun sıradan bir fotoğrafçı olduğunu gösterir. Bu konular, liman meyhanesindeki insanlar, deniz, çan kuleleri, düşün törenleri, kız kardeşler gibi her amatörün fotoğraflamak istediği konulardır. Bu konuları seçerken varmak istediği nokta, görece olarak duygusuz bir fotoğrafın, duygulu bir şiire göre mukayesesi esasına dayanır. Fotoğraf için seçilen konularda bir perspektif verilmemiş, sadece konu olmaları açısından değerlendirilmiştir.

Fotoğrafta bu perspektif unsuru dikkate alınmazken şiirde seçilen konularda bir perspektif verilmesi, şairin şiirle ilgili bir mesajı hedeflediğini göstermektedir. Mesela fotoğrafı bir kenara bıraktığı ilk andan itibaren kendisini sokaklara atar. Sokakları bir perspektif ile parantez içinde okura aktarır. Yine de konular şiirin konusu olsalar da veriliş şekli bir fotoğrafçı gözünden çıktığını göstermektedir.

Sokak	Ara sokaklar
	Çıkmaz sokaklar
	İstanbul denizinin mavi bir kapı gibi açılıp kapandığı sokaklar
Dolaştım eski Bizans meyhanelerini	bir bir
	Ağzımda sönmeyen bir sigarayla
Adamlar gördüm	Nemli, küf kokan sütunların dibinde
	yürekleri gözlerine taşan adamlar
Tam gözyaşı gibi	çünkü yasları eksikti, silinmişti kaygıları da
	şahinin boşluktan kopardığı elmas, kaskatı, gene bir elmasla kesilebilen ancak

Şair şiirle ilgili perspektifini daima bir fille birlikte vermektedir. Şiir akan bir nehir gibi hareketlidir, hareket ifade eder ve devamlılık esastır. Fotoğraf kalıcıdır, durağandır, olmuşun delilidir.

Şiirde üç boyutlu perspektif oluşturan bazı tanımlamalar;
Ağzında güneşten bir solucanla düşürüp yükseltmek
Arkamda bir kirli su birikintisi beni izledi durdu yıllarca
Ölü bir martıyı tekrarlamak
Gözlerimi bir deniz kuşuna uzattıkça
Tuğba ağacında kesilmiş bir dal gibi dişi bir şiir yazdırmak

c. Derinlik

Şiirde derinlik anlam boyutuyla verilmiştir. Bunun yanı sıra insan ve mekân unsuruyla birlikte düşünülerek bu perspektif, daha somut ve fotoğraflık kılınmıştır. Yukarıda

tablonun ikinci kısmında görülen ifadeler anlamsal derinliğin göstergesidir. Gözyaşı; boşluktan koparılan bir elmas gibidir, içinde kaygıları olmayan, yasları eksik. Adam; ağzında sönmeyen bir sigarayla Bizans meyhanelerini dolaşmaktadır. Tarihi bir mekân içinde ağzında sigarayla dolaşan bir adam fotoğrafı önemli bir perspektif açısını okura verir. Şair bu fotoğrafı, makinasını bıraktıktan sonra çekmektedir. Gördüğü adamlar için de aynı bakış açısını kullanmaktadır. O adamlar, sıradan değil; nemli küf kokan sütunların dibinde oturmaktadırlar. Şiirdeki konular ve perspektif unsurları şu şekildedir. Şair konular bir mekânla birlikte vererek mesajı daha kuvvetli hâle getirmiştir. Yoksa sadece soyut olarak insanın anlatıldığını bir şiir zayıf kalacaktır.

118

Adam	küf kokan sütunların dibinde
Tekne	Suya indirilmiş ve filizlere boğulan
İnsan	Hayatın kaynağı, kurusa da bir ağaç gibi
Şair	Bizans meyhanelerinde, ağzında sigarayla

2. İçerik Okuması

a. Konu

Şiir, fotoğraf çekerken ya da şiir yazarken neler konu olarak seçilmelidir gibi bir fikirden hareketle yazılmıştır. Bu sebeple şair öncelikle fotoğrafa konu olacak olan unsurları dikkate alır. Konular bir mekân ya da bir panorama içinde derinlik oluşturacak şekilde verilmiştir. Mesela bir adam sütunun altındadır. Suya inmiş bir tekne filizlenmeye meyyaldır, eski taş binaların üstünde ellerinde bukinalarıyla melekler ya da bir sokak bileycisi üç boyutlu olarak algılanmaya uygundur. Şair konuları bu şekilde vererek okuru o dünyanın içine dâhil etmektedir. Bunun yanı sıra tek başına bir insan, tek başına bir tekne ya da tek başına her-

hangi bir mekân şiir ya da fotoğraf için hiçbir şeydir. Mesajı var eden şey bu iki unsur arasındaki ilişkidir. Yani ağzında sönmeyen bir sigarayla Bizans meyhanelerinde dolaşan bir adam fotoğrafın ya da şiirin mesajını okura etkili biçimde iletebilir.

b. Zaman

Şiirin net bir zamanı bulunmaz fotoğraf çekmeye giden kişi eğer inşaları çekecekse mutlaka gündüz vakti ve mesai saatinde belli mekânlarda olmalıdır. Şiirde olduğu gibi kalabalıklar içinde yalnız bir dilencinin fotoğrafı çekilecekse eğer gündüz vakti ve insanların olduğu bir ortam tercih edilmelidir. Şairin seçtiği konular zaman dilimi olarak daha çok gündüz vakti çekilebilecek konulardır.

Şiirde şair, fotoğrafın ona yetmediği bir zaman dilimini ifade ederek artık sokakları elinde makine olmadan dolaşmaya karar verir. Bu an kendi ifadesiyle “bir gün” dür. Şiirde zaman, fotoğraf çekme anında durağanken birdenbire şiirin unsurları sayılırken hareket ifade eden fiillerle hızlanmaktadır. Sokaklara vurdum kendimi, dolaştım, bir adam gördüm, ve anlattımdı efsanesini onlara, suya yeni indirilmiş bir teknenin suya boğulması, bir martıyı tekrarlıyordu, ağzında solucanla düşürüp yükseliyordu gibi fiillerin ağırlıkta olduğu tanımlamalar şiirde zaman daha net bir biçimde göstermektedir.

119

c. Mekân

Şiirde mekân, insan olarak seçilen konuyla birlikte düşünülür. Şiire ya da fotoğrafa konu olacak yerler tarihi ve görsellik ifade edilen yerlerdir. Bununla birlikte insanın mekân içindeki yerini ya da insan mekân ilişkisini tespit eden, vurgulayan alanlar da tercih edilmiştir.

Çan kuleleri
 Liman meyhaneler
 Sokaklar
 Sütun dibinde bir adam
 Ve balkonda üç güvercinin bir sülünü yiyip bitirişi
 Sokakta ağzında sigarayla dolaşan bir adam
 Bir ağaç gövdesi gibi kuruyup kalan bir adam
 Dişi bir kent
 Ey Galata rıhtımlı sonbahar, ey gök kuyusu!

d. Çerçevenin Dışında Kalanlar

Şiirde belli başlı fotoğrafik göstergelerden hareketle fotoğrafın çalışma alanı çizilmiştir. Yani şair, bu unsurları örnek olarak verir ve bundan sonra şiirin çalışma alanına geçer. Bu noktada şiirdeki çerçevenin bazı soyut unsurlarla verildiği unutulmamalıdır. Böylelikle şiirin somut konulardan soyut imgeler oluşturduğuna dikkat çekilir. Yani şiir bir bakıma fiildir ve insanlarda da fiili bir takım şeyler meydana getirir. Fotoğraf çekim öncesinden bir fiildir fakat son nokta değişmeyen bir resimdir. Şiir her devirde yeniden anlam kazanarak ve belki değişerek bir ivme ortaya koyarken fotoğraf sabitlemenin derdindedir. Şair, fotoğraf kadrajını olayları ve duyguları anlatmak noktasında yetersiz bulur ve sokaklara atar kendini. Bundan sonra şiirde, gördüğü adamların durumu ile ilgili tasvirlerle yer verir. Bunlar gözlerinden yürekleri taştan adamlardır. Tam da bu noktada şair bu adamlarla ilgili yorumlar yapmaya başlar.

e. İmge

Şiirde sokak imgesi, yine fotoğraf ve şiirin kaynağı olarak kullanılmıştır. Bu sokaklar ana sokaklar değil ara ve çıkmaz

sokaklardır. Bu sokaklar, paradoksun olduğu mekânlardır ve henüz gelişimini tamamlamamış izbe sokaklardır. Türk şiirinde sokak imgesi oldukça sık kullanılır. Necip Fazıl'ın "Kaldırımlar" şiirinde "sokak" kimsesizliği, yalnızlığı ve evsizliği ifade eden bir imge olarak kullanılmıştır. "Geniş caddeler" şiir ve fotoğraf için medeniyetle birlikte gelen kalabalığı, keşmekeşi ya da kalabalık içinde yalnız bir insanın durumunu anlatmak için kullanılır. Şair burada şiirin konusu olarak kaldırımları iki disiplinin de kaynak mekânı olarak dikkate alır.

Adamın gözlerindeki gözyaşı kelimesiyle birlikte verilen elmas kelimesi de Cansever'in başka şiirlerinde de kullandığı imgelerden biridir. Mesela Elmas Yüklü bir Gemi şiirinde geçen; "Elmas yüklü bir gemi geçiyor kıyıları iterek / Parmağını daha iyi göstermek için çenesine ustaca koyan birinin / parmağı gibi / Kentleri yansıtıyor, yasları sevinçleri yansıtıyor, hepimizi bir bir / Çoğaltıyoruz elmas-tan" dizelerinde de elması aynı manayı ifade etmek için kullanır. Elmas şaire göre çok özel bir madendir ve acıyı ve yalnızlığı içinde barındıran bir asaletle meydana gelir, bir adam gibi. Şiirde geçen elmas imgesi; "yani bir gözyaşıydı ki, şahinin boşluktan kopardığı elmas, kaskatı, gene bir elmasla kesilebilen ancak" adamın gözünden dökülen gözyaşına benzetilir; kaskatı, sadece yine bir elmasla kesilebilen. Yani şiirdeki adamın kendisine yakın birinden darbe yediği ifade edilir.

121

Adam şiirde şiir ve fotoğrafa konu olarak seçilebilecek biridir. Zengin ya da işleri yolunda olan biri değildir. "Adam" imgesi acı çeken insanı anlatmak için kullanılır. Bu sebeple de şiire ya da fotoğrafa konu olmuştur.

Şiirde geçen "dişi" ifadesi hem bir şehir hem de şiir için kullanılır. Şehirler şiirlerde bir kadına benzetilir. İstanbul'un

bir kadın imgesiyle paralel kullanılması yeni bir şey değildir. Herkes tarafında bütün kaprisine rağmen bir kadına benzetilir İstanbul. Şair bu imgeyi yani dişi ya da kadın imgesini şiir için kullanması ilginç kabul edilebilir. Şiir estetik bir türdür ve cins olarak elbette kadına daha yakındır. Cansever “dişi bir şiir yazdıracaktın gittikçe azalan yaşıma” şeklindeki ifadesi oldukça farklıdır. Bu ifade şairin azalan yaşına göre; erkek, duygularını belli etmeyen, şahinin kopardığı elmas gibi, kaskatı gözyaşı gibi bir şiir yazması gerekmektedir. Bu ifadeden hareketle kadın ya da dişi öğeleri kullanmada fotoğrafın bir erkek şairin şiirine göre daha rahat davrandığını söylemek mümkündür.

f. Sonuç

Cansever’in bu şiiri, fotoğraf ve şiirin hayata bakışın tespit etmek noktasında önemlidir. Şair fotoğrafla yakın ilişkisi olan biri olarak kullandığı konu ve imgeler her iki disiplinde var olan imgelerdir. Cansever’in şiir kurgusu, fotoğraf kurgusuna oldukça yakındır. Konuları seçmesi, konuların mekânla ilişkisi, insan- mekân algısı, somut öğelerden hareketle soyut mesajlar ve göndermeler üretmesi, bu iki disiplinin müşterek kullanımlarındandır. Onun fotoğrafla olan ilgisi şiirindeki imgelerin anlam boyutlarını genişletmiş, bakış açısını farklı ve zengin hâle getirmiştir.

FOTOĞRAFİK ŞİİRLER

Objektif

O çiçekler solmaz artık,
Zaman durdu, bahar geçmez,
Yaz gelse, yaz geçmez;
Üçüncü göz gördü, göz güçlü, özel
Kara kutu bir garip, objektif,
Kara odada ışık yazdı, aydın.

Yürümüyor artık o insanlar, durdu zaman;
Amsterdam'daydı dün onlar, bahçelerde,
Evvelki gün kanallardaydı, Rotterdam'ta,
İnsanlar yürüyordu, çiçekler açıyor;
-kokmasa da güllerdi, dikenini batmaz;
Yarın elimde onlar, yarın Paris'te,
Düzeyde yazı tansık, fotoğraf,
Bir de olsa, bin de olur.

123

Düz de olsa oylum, düz dümdüz,
İki de olsa boyut, küçük bile büyük,
Köşe köşe, yusuvarlak, ırak bile yakın;
Gölge siyah, beyaz beyaz, renk, imge;
Yürüyen basmaz yeni adım, koşmaz,
Bakarım yalan değil gerçek evren.
O çiçekler solmaz artık,
Ağaçlar yeşil, tarla sapsarı,
Solan yapraklar, düşmez artık,
Üzümler şarap olmaz, gün batmaz;
Üç gözden üçü gördü, biri yeni,
Işık yazdı, şimdi saklam (Doyran, 2000:76).

Bir Fotoğrafta Park-Otel Üzerinedir

Bir fotoğraf, eprimiş, soluk: Park-Otel.

Geniş alnaçlı, dört katlı, balkonlu.

Gök kapalı.

Ve kimseler yok.

Ama büyük terasta kolalı beyaz örtülü masalar, tabaklar, bardaklar, bıçaklar dizilmiş duruyor.

Sanki biraz önce yağmur yağmış ve herkes içeri kaçmış.

Ve her şey denize bakıyor.

Ve büyük kapıda kitap harfleriyle bir yazı:

PARK-OTEL

Aşağıda evler, elektrik direkleri, sokak lambaları, çocuklar, kadınlar.

Odasının camına vuruyor gölgesi Kral Edward'ın ve Madam Simpson'ın.

Ve Carmen Pady orkestrası çalıyor.

Kuşlu Saray'ın bayrağı dalgalanıyor.

Ve Yahya Kemal Üsküdar'a vermiş yüzünü.

Barda ayakta durmuş Falih Rıfkı.

Bir masada yazısını yazıyor Emir Erkilet.

Birileriyle konuşuyor Burhan Belge.

Yeşil robu, zümrüt broşuyla oynuyor Tütüncü İhsan'ın refikaları.

Ve merdivenlerden iniyor güzeller güzeli Cahide.

Ve havada döne döne uçuyor bir yaprak.

Ve çocuk yüzlü bir ağaç (belki çınar, belki de atkestanesi).

İki masayı birden doldurmuş Orient-Express'in (Kralların treni, tirenlerin Kralı) yolcuları. (Pera-Palas'ın salonları birden canlarını mı sıkmıştır?)

Boş von Papen'in masası.

Ve boş masa Sacre-Coeur Kilisesi'nden gelen çan seslerine vermiş kulağını.

Ve bir yazı (kendi dilinde) kendini yazıyor.

(Berk, 2000: 22-23)

Fotoğraf

Hiç beğenmem vesikalık fotoğraflarımı
Kollarım kesilmiş gibi gelir bana
Ortaçağın vahşi savaşında
Ya da kaybetmişimdir bakacaklarımı
Engerek yılanı ıssızlığında bir mayın tarlasında

Papatyada kırağıdır dudağın
Ellerin bulut olur avuçlarımda
Savaş uçaklarının yardığı
Bir ıssız gecede hatırlanan
Ölüme mahkum yalnızlığım bir de
(Özmen, 2000: 31)

Durmak

ne ısıtıyor ne bir nefes veriyor
geçtiğimiz Cuma günü
karanlık mayıs
hüzünlü bir fotoğraf çektiydik sanki
1917'de
anneannen, büyükbaban senle ben
amcanın kızı Leyla, evlatlık, enişten
artık beni bırak.

126 arkamızda kuğulu nilüferli bir göl
ellerim ayaklarım suya karışmış
suyu ilk görmüşçesine
ötemizde bir kaçak oduncunun
pırnal meşeleriyle dolu rüyası
şimşekler de olsa olurdu ya
gökyüzü hartasını belirleyen
yoktu
onun yerine düğmelerimizi parlattık.

şimdi arkadaşlar kaç günümüz var
resimleri almaya
çünkü cemile nerde
tayfun da
sakız çiğnemekten bembeyaz olan dişlerim
kapkara kesildi artık küfürden
nihat da yok ortalarda
nihat önemli değil galiba.
durmak önemli
fotoğraf makinasının karşısında

belki durmak daha önemli
kararlı bir öküz gibi
karşısında (Uyar, 1999: 67).

Gizli Bir Fotoğrafın İçeriğinin Şiirsel Anlatımı

Sessiz soluksuz,
Kan ter içinde çıktık
Akşam sefası kokan geceden.
Aklını santimledim cetvellerle
Anlayamadığım bir film şeridiydi
Karanlığın ışığa nasıl kavuştuğu.
Bir kuru yaprak gibiydin, yalnız
Ve kendine tutsak, rüzgarda savrulan,
Soluksuz ama olabildiğince sıcak.
Sarı yılların özlemiydi benimkisi,
Senin ise bir gecelik hevesin.
Şimdi böylece fotoğraftasın,
Ölümsüz, asıl şimdi benimsin (Ün, 1995: 4).

Resim

önünde bir fesli adamla çekilmiş
eski bir resmini anımsarım Fener'in
geçen bulut uçan kuş
kalakalmış havada
şimdi bir kadın oturuyor sırada
kargalar alçalıp yükseliyor
otlar arası yolun bir ucu
denize iniyor bir ucu geçmişte
yürümeye başlıyor o fesli adam
resimdeki bulutla geçiyor işte (Rıfat, 1999: 384)

Fotoğraftaki Çocuk

Ben miyim bu çocuk
Tahta ata dayanmış
Oyuncak at kendinden büyük
Fotoğrafta küçük ürkek bir çocuk

Üç yaşında güzel bir çocuk
Tahta atın dizginleri elinde
Yanıtsız sorular gözlerinde
Kuşkuyla korkuyla bakıyor objektife

Güvenceden sevgiden mi yoksun
Minik ayağını bükmüş oyuncaktan korkuyor
Çevresinde görünmeyen devler mi dolaşüyor
Belki de düşlerinde gülüyor oynaşıyor (Ofluoğlu, 1982:41)

Resim

büyük sulara inen günbatımları
gövdelerden akan tarih
resimler karşısında aldığı karanlığı
aynasında gündeliğin ama poz vermez
yaşadığı zamanı kendi seçmiş
biliyor büyük suları
elinde tabirnameler
gülümser resim biterken gülümser

başka bir resimde akşam inerken (Mungan, 1997: 52).

Tevfik Abi'nin Kendisi ve Eski Bir Fotoğrafı

Öyküleri uzun, sözleri kısık ve kısa
ve bir Hekim Albay'ın küçük oğlu olarak
ve Hacılar Çayırında at sürdüğünü
ve bir kısrak armağan ettiğini Kemal Paşa'ya
ve erkenden öldüğünü ince yüzlü annesinin
Oturduk, çay içtik, anlattı bana

İnsan da o günlere dönerken (dönebilirse)
Yanında ipek götürür ve karanfil
ve sarar duyguları kaçak bir sigaraya
ve benim hiç böyle bir fotoğrafım olmadı
ve asmaları yoran uzun bir güneş
ve Kurtuluş Savaşı günlerinde çekilmiş

Amasya'da bir Ermeni tarafından
Tevfik Abiyle ölmüş ablası yanyana
İpek yolu Baharat yoluyla nerede kesişir
Tevfik abi bunu da bilir belki
Ne de olsa hovarda adamdır
Zengin şarkılarla yaşamıştır gençliğini
Bir Macar kadınıyla Fransızca konuşmuştur
ve üstelik Bektaşidir Ninesi tarafından

(Günçe, 1988:122-123).

Şairin (Yandan Yamsılı) Önden Portresi

Büfenin küçük kare camlarında çoğalan
görüntüde içyüzü: Ağzı sıçraklı bir Beykoz
kırık dökük, bir dizi kunt Çanakkale'nim
yanında profil. Gün boyu sessiz durduğu
yıllar: Tartaklanmış atmosferde, öylecene,
parçalanmadan bekleyen altın sıkıntısını
besliyor- çoktan yorgun, bereli, düşük.
Yer yerinden oynuyor dışarda: Fotoğrafın
Çekildiği yıl, şehirde kan gövdeyi götürmüş,
"hep sustuk ve yüklendik üstüste yığıldıkları
görüntüleri". Görüntü dediği, aslında
buzda bir gece dinlendirilen ceset

- 132 Şimdi bakabiliriz yüze çehreye oturan
Kabuklu maskeye: Tepe bittiğinde, arkasından
Uçsuz bucaksız uzansın umulmuş: Cennet koyak (Batur,
1993: 115)

Resmim İçin

Topraktan gezen gölgeme toprak çekilince,
Günler şu heyulayı da er geç silecektir.
Rahmetle anılmak budur amma,
Sessiz yaşadım kim beni nereden bilecektir?

Resmim İçin

Bir canlı izin varsa şu toprakta, silinmez;
Ölsen seni sırtında taşır toprağın altı,
Ey gölgeden ümmîd-i vefâ eyleyen insan!
Kaç gün seni hatırlayacaktır şu karaltı?

Resmim İçin

Dış yüzüm böyle ağardıkça ağarmakta, fakat,
Sormayın iç yüzümün rengini: Yüzler karası!
Beni kendimden utandırdı, hakikat şimdi,
Bana hiç benzemeyen sûretimin manzarası!

(Mehmet Akif Ersoy, Dijital Safahat).

Bir Albümden Resimler

Okunmuş Toprak
Çocukluğumun resmi
Sargıdan görülmüyor
Boynumda köstebek izleri

Lise son sınıf
Gençliğimin resimleri
Gülümseyen arkadaşlar
Neydi o isimler?
Kuytu köşe kitaplar
Gömüldüğümün resmi:
Yüksek okul, bir onuru korumak
Habersiz çekilmişti.

134 Sonra her şey değişti
Yolum bir ormana düştü
Gür otlar, çalı, ceylan
Vurulan ben oldum, bu onun resmi.

Bunlar da ellerim yazgı çizgi
Derken تنها bahçe
Biraz dinlenelim dedim
Kovulduğumun resmi. (Necatigil, 2000: 91).

Camdan

İçki evinden çıkınca
Camdan
demin oturduğum yere
baktım.

Sigara paketimi
masada unutmuşum.
Sandalyede
Tıpkı benim gibi
Oturuyor boşluğum.
Bir eli alnında
benim gibi.
Ama
biraz daha mı hüzünlü?
Otururken de
Biraz daha mı çıkarıyor
kamburunu?

135

Biraz daha mi benziyor
babama?

Bir yaş büyüğüm babamdan
ve rüzgar
bir törendeki gibi,
çekiştirir durur
yağmurluğumu (Süreya, 2002: 188)

Bir Fotoğrafta Sen

Dün bir fotoğrafta gözlerini gördüm
İki uzak yıldız gibiydiler, dalgın
Bilsen neler anlattı bana, sessizce
Bir seviyle derinleşen bakışların

Orda değildim sanki başka yerdeydim
Ötelerde, uzakta, benimle vardın
Güzellikler bahçesi bir ayna gibi
Yansıdığını gördüm yüzünde aşkın

Bir ara çıktın resimden usulca, ürkek
Bir ceylan gibi kollarıma atıldın
Özlemli dudaklarınla yangın
Seni gördüm yaşadım, bir fotoğrafta

136 Her zamankinden daha çok bana yakın
Gelecek o mutlu günleri anlattın. (Oğuzcan, 1983: 415)

Siyah-Beyaz

Sergideki fotoğrafların çoğuna
ilgisizce bakıp geçtikten sonra
bir panoda tek başına asılı
resme rastlayıp duruyorum:
1939'larda sıradan bir sokak
banliyölerden birinde Londra'nın
bir tahta perdede eski rakamlar;
Fry's Çikolataları, Oxo, Persil
cınarların yaprakları tozlu kaplı;
güneşli kaldırımında kimse yok
koyu renk bir tayyör giymiş
genç bir kadından başka,
sol adımını atmış, sırtı dimdik
ve başındaki büyük şapkanın
hafifçe gölgelediği yüzü
gökte bir noktaya çevrili,
görüymüş gibi şimdiden
belirdiğini ilk uçakların
ve ağır ağır açıldığını
bomba kapaklarının yukarıda
sirenlerin uluyuşu yükselirken (Altınel, 1999: 47,48).

Eski Zaman Meyhanesinin Buzlu Cam Ardından Çekilmiş Resmi

Eksik olmazdı meyhanelerinden Pera'nın
O adam siyah paltolu gözleri upuzun

Külrengiydi her şey güney kuzey batı doğu
Ve hep bir çiğ ampul peykeler meze tabağı

Kutup esini büyük kışlardan gelinirdi
Kapıdan girince kar kirpiklerde erirdi
Susmazlar iki söz arası kadehe bakıp
Mermer masalar iç yakan rakı acı şarap

Pek yaban duranlar yakınlaşmışlar gitgide
Geçildi diyoniziyak bir aşamadan öte (Aksal, 1994: 70).

Fotoğraf ve Saat

Yıllardan bindokuzyüzaltmış,
Bir elimden dedem tutmuş, birinde balon
Maçka, Taşlık durağı- belli, kış.

Surat aşmışım. Garip- bir dediğim iki edilmezken,
Belki istediğim tek balon bulunamamış,
Belki de balon değilmiş istediğim zaten.

Üç dakika sürmüştür o mutsuzluk olsa olsa
Ağlamışımıdır, telaşlanmışır dedem, derken
Yokuştan aşağı inmişizdir güle oynaya.

Unutulmak bilmiyor oysa mutsuzluklar.
Otuzdördümden beri ilk günü alırken şimdi,
Kolumda tek bir tıkırtı:
Dedemin saati,
İnternational Watch Company (Margulies, 2000: 33).

Anıların Künyesi

Bir fotoğraf makinesiyim
kendim sildim hem de kendimle
bütün anlardan ve anılardan künyemi
hiç tarihi olmadı geçmişimin
hem de geleceğimin
Bir fotoğraf makinesi: Nasıl buyurdunuz?
Herkesin reklamı kendine elbet
Hem de günün kapısı önünde
Nice yaşanmış anların ve anıların
Bir fotoğraf: tozu hâlâ duruyor objektifimde
Nice acıların ve sevinçlerin
Yalnızlık hem de hüznlerin
Bekliyorum günün kapısı önünde
Objektifle geçmiş hem de geleceğim (Durbaş, 1997: 52)

SONUÇ

141

Türk edebiyatında resimle şiir arasındaki ilişki eskiye kadar götürülebilir. Mesela klâsik Türk şiirinde görsel metinlerin, çok daha eskilere dayandığı ifade edilir. Klasik Türk şiirinde kullanılan alfabedeki harflerin görsel özellikleri, şairler tarafından bazen manayı kuvvetlendirmek bazen değişik düşünceleri uyandırmak amacıyla kullanıldığı bilinir. Tablo altı şiirlerle başlayan resim şiir ilişkisi, fotoğrafın toplum hayatına girmesiyle birlikte yerini fotoğraf şiir ilişkisine bırakır. Namık Kemal; Muallim Naci, Recaizâde Mahmut Ekrem, Fikret gibi şairler, fotoğraf üzerinden şiirler yazarlar. Yeni Türk şiirinde resimle başlayan bu serüven, fotoğrafla devam eder.

Birçok alanda görsele dayalı unsurların sıkça kullanılması çok disiplinli metinlerin de ortaya çıkmasına sebep olmuş; bu durum görsel disiplinlerin unsurlarının kullanıldığı metinlerin ve yaklaşımların dikkate alınmasını gerekli kılmıştır. Türk şiirinde; resme yazılan şiirler, görsel şiir ya da somut şiirler bağlamında bilinçli ya da bilinçsiz olarak bu tür metinlerin yazıldığı bilinmektedir. Özgül, resim ve şiir ilişkisinin bulunduğu tablo şiirleri kendi içinde şu şekilde gruplar:

1. Konu, anlatım, ruh ve teferruatça tabloya olabildiği kadar yaklaşan şiirler
2. Tablodan yalnız konuyu ve birkaç çizgiyi alan şiirler
3. Tabloyla ilgisi çok zayıf olan ve resmin sadece bir bezek olarak kullanıldığı şiirler

4. Tablonun şairde sadece bir ruh hâli uyandırdığı şiirler
5. Tablonun şiire ancak bir sembol olarak girebildiği şiirler (Özgül 1997: 17-33).

Türk edebiyatında fotoğraf-şiir başlığını altında metot olarak altı tür şiirden bahsetmek mümkündür:

1. Fotoğraftaki konunun ilhamıyla fotoğraf için yazılan şiirler
2. Fotoğraf altına ya da arkasına, alıcısına mesaj göndermek için yazılan şiirler
3. Görsel ya da somut şiirler
4. Anlatımıyla fotoğraf algısı oluşturan şiirler
5. Fotoğraf tekniğiyle yazılmış şiirler
6. Fotoğrafı tahlil eden şiirler

142

Kitapta esas alınan şiirler; 4. 5. ve 6. maddeye dâhil edilen şiirlerdir. İlk üç maddede görülen, somut ya da görsel şiirin varlığını sorgulayan hatta bunu biraz da endişeli bir yaklaşımla ele alan veya ilhamını fotoğraf ya da resimden alan şiir incelemeleri mevcut olduğu için bu çalışmaya dâhil edilmemiştir.

İncelemeye esas olacak kavramların belirginleşmesi için kitabın ilk bölümünde fotoğraf ve şiir arasındaki ilgi tespit edilmiş, bu amaçla fotoğraf ve şiir için geçerli olan bazı temel kavramlarla ilgili iki disiplinin bakış açısı ortaya konmuştur. Bu değerlendirmeler daha çok iki disiplin arasındaki benzerlikler üzerine kuruludur.

Şiir çözümlemelerinde bugün de kullanılan fotoğraf okuma yöntemi esas alınmış, şiirler iki başlık altında incelenmiş, çözümleme şu şekilde tertip edilmiştir.

1. Biçimsel ve Teknik okuma

a) Işık

b) Odak noktası

- c) Simetri
- d) Perspektif
- e) Derinlik
- f) Renkler

2. İçerik okuması

- a) Konu
- b) Zaman
- c) Mekân
- d) Çerçevenin dışında kalanlar
- e) İmge, sembol ve mesaj

Bu başlıklar, fotoğraf tekniği açısından değerlendirilmiştir. Seçilen şiirlerde farklı fotoğrafik öğelerin ağırlık kazandığı görülmüş bu durum dikkate alınmıştır. Birbirinden farklı bakış açısıyla yazılmış altı örnek şiir, bahsi geçen perspektiften hareketle incelenmiştir. Edebiyat eleştirisinde yeni kabul edilebilecek bu metot, bahsi geçen fotoğrafik şiirlerin incelenmesi hususunda ufuk açıcı olacaktır. Kitapta tasnif edilen üç şiir çeşidi, muhteva ve yazılma tekniği açısından farklı bir yerde durmaktadır. Görselliği ya da fotoğrafı ön plana çıkaran bu tür şiirlerin, böyle bir metotla incelenmesi, bu metinlerin Türk şiirindeki yerinin tespiti ve anlaşılması noktasında önemlidir.

143

“Bir Otobiyografi İçin Giriş Şiiri” adlı şiir bir fotoğraf okuması üzerinden duygusal bir otobiyografi denemesi yapmak amacıyla yazılmıştır. Çok bilinen bir şair olmayan Hulusi Özoklan’ın bu şiirinin seçilmesi, hem onun fotoğrafla ilgisinin olması hem de fotoğraf okuma yöntemini bir şiirde gerçekleştirerek otobiyografik bir metin oluşturmaya çalışması sebebiyledir. Şiirde fotoğrafik unsurlara dikkat edilmesi, ve mesajın bu bakış açısı üzerinden anlatılması oldukça önemlidir. Şiirde odak noktasında alınan “çocuk”,

arka planda kalan “saha” ve “anne” figürüyle hem anlam-
sal hem de şekli derinlik oluşturulması bir şiir için yeni
teknik kabul edilebilir. Şair sadece bununla yetinmemiş şi-
ire orantı ve simetri unsurlarını da katarak çocuk, anne ve
fotoğrafçı arasındaki belirsizliği somutlaştırmıştır.

“Şairin (Yanmış) Portresi” Enis Batur’un ilk okumada an-
laşılamayacak şiirlerinden biridir. Bu şiir gibi şairin farklı
kişileri portrelerini yazmayı denediği portre şiirleri bulun-
maktadır. “Şairin (Yanmış) Portresi”ni diğerlerinden ayı-
ran şey, şairin manzara çekiminden hareketle adeta bir üst
kurmacayla böyle bir portreyi çizmeyi denemesidir. Şiirde
üç unsur bulunmaktadır. Fotoğrafçının çekmeye çalıştığı
çerçeve içi manzara, fotoğrafçı ve şair. Şair bu üç unsuru
kurmaca içinde kurmaca yöntemini kullanarak fotoğraf-
lamaktadır. Bunu yaparken bildiğimiz anlamda bir portre
çekimi değil daha çok şairin görünenlerden yola çıkarak
yandan ruhsal bir portre ortaya koymasındır.

“Fotoğraf”, Melih Cevdet Anday’ın yıllar sonra arkadaş-
larıyla çekilen bir fotoğraf üzerinden yazdığı bir şiirdir.
Şiirin özelliği fotoğrafın insan ruhunda bıraktığı hissi dik-
kate almasıdır. Şiirde kendisi ve tanınmış kişiler üzerinden
fotoğraf ve gerçeklik algısını irdelenmektedir. Şair kişilerin
şekli görünüşleri üzerinden fotoğrafı yorumlamaktadır.
Bahsi geçen şahısların hepsi de hayattadır fakat şaire göre
“Ölümü hatırlatan ne var bu resimde”. Bu fotoğraf, bir şair
tarafında değil de normal bir kişi tarafından okunmuş olsa
görünenler bu bakış açısıyla aktarılmayabilir, mesaj bu ka-
dar etkili olmayabilirdi.

Cemak Süreya’dan seçilen “Fotoğraf” fotoğraf adlı bu şiir
seçilen diğer şiirlere göre daha farklıdır. Çünkü bu şiir
adeta bir fotoğraftır. Şiirin fotoğrafıdır. Bir fotoğrafçı olsa
bu unsurları dikkate alarak bu fotoğrafı çekse ancak bu

kadar mesaja yaklaşabilirdi. Şiirde seçin üç konunun bir ailenden oluşması ve fonda imgesel değeri oldukça güçlü olan “durak” kelimesinin seçilmesi, doğrudan şiiri bir fotoğraf kadrajına oturtmaktadır. Şiir, Süreya’nın fotoğrafla ilgisi ile birlikte düşünüldüğünde daha fazla anlam kazanmaktadır. “Fotoğraf” şiiri tam bir fotoğrafik şiirdir.

Edip Cansever, “Şahin’in Kopardığı Elmas” şiirini, şairin ve fotoğrafçının bakış açısını vermek maksadıyla yazılmış gibidir. Cansever de aynı zamanda fotoğrafla ilgilenmektedir. Onun fotoğrafa olan ilgili şiirine yansımıştır. Her ne kadar bu şiirde fotoğraf makinasını bir noktadan sonra bir kenara bıraksa da şiir için seçtiği konuları verirken yine fotoğrafçı bakış açısından kurtulamaz. Şiire göre şair ile fotoğrafçı arasındaki en temel fark; fotoğrafın durağan olanı arşivleyen bir yapısının olması ve durağan şeylere ruhun kelimelerini ekleyerek ruh kazandırmasıdır. Şairi bu farkı, bir fotoğraf çekimi ile başlayan sonrasında şiiri tercih etmesiyle süren ve sonlanan bir hikâye ile anlatır.

145

Bu şiirlerin dışında benzer muhtevalarda oldukça fazla şiir bulunmaktadır. Kitaba bu şiirlerinden bazıları aktarılmıştır. İncelemede seçilen şiirler, yukarıda ifade edilen farklardan dolayı tercih edilmiştir.

KAYNAKLAR

- Ağır, A. (2012). *İntikad*, Ankara: Grafiker Yayınları.
- Ak, S. A. (2003). *Fotoğraf/Söz Kavuşması*, Ankara: Bileşim Yayıncılık.
- Aksal, S. K. (1994). *Batık Kent*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aksan, D. (1999). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, (4. Basım), Ankara: Engin Yayınevi.
- Aktaş, Ş. (1994). *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*, Ankara: Akçağ.
- Alpaslan Gökalt G. (2005). *Türk Edebiyatında Somut (Görsel) Şiir*, *Türkbilig*, 10/3-16.
- Altınel, Ş. (1999). *Kış Güneşi*, İstanbul Oğlak Yayıncılık.
- Anday, M. C. (2016). *Toplu Şiirleri*, İstanbul Everest Yayınları.
- Ayhan, E. (1996). *Dipyaızılar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2010). *Camera Lucida*, Çev.Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Batur, E. (1993). *Perişey, Şiirler 1985-1992*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Batur, E. (1993). *Yazının Ucu*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard, J. (2005). *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*, (Çev.O. Adanır), Ankara: Doğu Batı.
- Bazin, A. (1967). (Aktaran, Koray Değirmenci), "The Evolution of the Language of Cinema". *What is Cinema?*, c. 1, ed. Hugh Gray, California Berkeley: University of California Press.
- Berger, J. (2014). *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Küçük Adımlar*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2014). *Görme Biçimleri*, İstanbul: Metis yayınları.
- Berk, İ. (1992). *Şairin Toprağı*, İstanbul: Simavi Yayınları.

- Berk, İ. (2000). *Pera*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Borges, J. L. (2007). “Şu Şiir İşçiliği”, ‘Hikâye Anlatımı’ Başlıklı Konferansından, İstanbul: De ki Basım Yayım Ltd, Şti., 1. Baskı.
- Bürhan K.- Batur E. (2014). *Kurşunkalem Portreler*, Portre Yazarlığı ya da Özür Dilemek, <http://blog.radikal.com.tr/kultur-ve-sanat/enis-batur-kursunkalem-portreler-portre-yazarligi-ya-da-ozur-dilemek-58475> (Erişim: 09.03.2016)
- Cansever, E. (2003). *Yerçekimi Karanfil, Toplu Şiirler I*, İstanbul: Adam Yayınları.
- Cecil, N. L. (1994). *For the Love of Language. Poetry For Every Learner*. Winnipeg, MB: Peguis.
- Cemal, S. (1997). “Güvercin Curnatası”, *Cemal Süreya ile Konuşmalar*, Haz. Nursel Duruel, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Crary, J. (2004). *Gözlemcinin Teknikleri*, (Çev. Elif Daldeniz), İstanbul: Metis Yayınları.
- 148 Damar, A. (2006): *Gitme Kal, Şiir Dizisi- Kendi Seçtikleri*, İstanbul: Toroslu Kitaplığı.
- Değirmenci, K. (2015). “Fotoğrafta Alan Derinliği, Belirtisellik ve Temsil İlişkisi Üzerine”, *Yedi Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı 13 Kış, 1-10.
- Dora, S. (2004). *Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji*, İstanbul: Babil Yayınları.
- Doyran, T. (2000). *İstanbul’da Doğduk Biz Hepimiz*, Ankara: Dönmez Ofset.
- Durbaş, R. (1997). *Düşler Şairi*, İstanbul: Adam Yayınları.
- Durbaş, R. (2001). “O Fotoğraf”, *Hürriyet Gösteri Dergisi*, Sayı. 233
- Eagleton, T. (1990). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ecevit, Y. (2001). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eco, U. (1991). *Alımlama Göstergebilimi*, İstanbul: Düzlem Yayınevi.
- Eco, U. (1992). *Açık Yapıt*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Engin C. (2006). *Fotoğraf Okuma ve İzleyici Etkileşimi*, Fotoğrafya Sanal Fotoğraf Dergisi, sayı 18, <http://fotoğrafya.fotoğrafya.gen.tr/cnd/index.php?fotoğrafokumaveizleyici> (Erişim 08.03.2016)
- Erkaslan, Ö. (1995). *Fotoğraf ve İdeoloji*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Ersoy, M. A. (2016). *Dijital Safahat*, <http://dijitalsafahat.com/> (erişim 10.04.2016).
- Ersoy, A. (2015). "Camdaki Hafıza: Ahmed Rasim", *Fotoğraf ve Zaman, Skop Dijital Dergi*. <http://www.e-skop.com/skopbulten/camdaki-hafiza-ahmed-rasim-fotoğraf-ve-zaman/2457> (Erişim 10.03.2016).
- Foucault, M. (1994). *Kelimeler ve Şeyler*, (çev.) Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul: İmge Yayınları.
- Göktürk, A. (1998). *Okuma Uğraşı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gültekin, E. (1993). *Siyaha Elvada*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Günçe, E. (1988). *Türkiye Kadar Bir Çiçek*, İstanbul: Can Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (1977). *Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Heidegger, M. (2003). *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Frankfurt: Vittorio Klostermann,
- Hülür, H. (Yaz 2008). "Görülebilenin Hayaleti, Söylenebilenin Mırıltısı; Michel Foucault'nun Bakışında Boşluk Ve Bulunmayış", *Ekev Akademi Dergisi*, Yıl: 12, Sayı: 36.
- Kabaklı, A. (2004). *Türk Edebiyatı 4. Cilt*, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Kacıroğlu, M. (2011). *Ta'îm-i Edebiyat*, Sivas: Asitan Yayınları.
- Kanburoğlu, Ö. (2010). *Dijital Fotoğraf Rehberi*, İstanbul: Say Yayınları.
- Kandinsky W. (1981). *Sanatta Tinsellik Üzerine*, [Yunanca Çeviri], Atina: Nefeli Yayınları.
- Kaplan, R. (1981). *Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

- Kaplan, M. (1987), *Tevfik Fikret*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2. Baskı.
- Kısakürek, N. F. (2010). *Çile*, 70. Basım, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kidder, R. (1980). *Picture into Poem: The Genesis of Cummings, "I Am a Little Church"* Author(s): Contemporary Literature, Vol. 21, No. 3, Art and Literature, pp. 315- 330.
- Kiefer, B. Z. (2010). *Charlotte Huck's children's literature*. (10th edition). Boston, MA: Mc Graw Hill Higher Education.
- Kocahanoğlu, O. S. (1983). *Türk Edebiyatında Necip Fazıl Kısakürek'in Hayatı Sanatı-Çilesi*, Birinci Kitap, İstanbul: Ağrı Yayınları.
- Korat, G. (2014). "Edebî Metnin Görselleşmesi", *Monograf Dergisi*, 2 / 182-183. https://www.academia.edu/7849678/Monograf_-_2_Say%C4%B1_-_%C4%B0%C3%A7indekiler (erişim 10.03.2016)
- Korkmaz, R. (2011). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000* (6. basımı), Ankara: Grafiker Yayınları.
- Kozan, A. (2008). "Görsel / Somut Şiir Hareketine Bakış". *Hece* 141 / 127-138.
- Kress, G. (2005). "Gains and Loses: New Forms Of Texts, Knowledge, and Learning", *Computers and Composition*, 5-22.
- Laughey D. (2010). *Medya Çalışmaları*, İstanbul: Kalkedon.
- Leppert, R. (2002). *Sanatta Anlamanın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*. Çeviren: İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Margulies, R. (2000). *Uzaklıklar Şiirler 1985-1995*, İstanbul: Adam Yayınları.
- Mesbah, S. (1997). "Alımlama Üzerine: Türkiye'deki Erich Maria Remarque ve Eserlerinin Alımlaması". *Frankofoni* 9, 341-58.
- Moran, B. (1991). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İstanbul: Cem Yayınları.
- Mungan, M. (1999). *Başkalarının Gecesi*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Narlı, M. (2007). *Şiirde Mekân*, Ankara: Hece Yayınları.

- Nietzsche, W. F. (2005). *Tragedyanın Doğuşu*, Çev: Mustafa Tüzel, İstanbul: İtaki Yayınları.
- Norris, S. (2004). "Multimodal Discourse Analysis: A Conceptual Framework", *Discourse And Technology: Multimodal Discourse Analysis*. Edit. Philip LeVine and Ron Scollon. Washington: Georgetown University Press, 101-115.
- Ofluoğlu, M. (1982). *Fotoğraftaki Çocuk*, İstanbul: Karacan Yayınları.
- Oğuzcan, Ü. Y. (1983). *Acılar Denizi*, İstanbul: Özgür Yayınevi.
- Oktay, A. (1982). *Yazın, İletişim, İdeoloji*, İstanbul: Adam yayınları.
- Özel, İ. (2002), *Şiir Okuma Kılavuzu*, İstanbul: Şule Yayınları.
- Özer, N. (2007). "Gözün Süzdüğü Şiir, Şiirde Görsellik ve Görsel", *Şiir, Hayal Dergisi*, Sayı: 21.
- Özgül, M. K. (1997). *Resmin Gölgesi Şiire Düştü: Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri*,. İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları.
- Özkırmı, A. (1990). *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*, Cilt 3, 5. Baskı, 151
İstanbul: Cem Yayınevi.
- Özkırmı, A. (1991). *Açıklamalı Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Özmen, G. (2000). *Kuytunda*, İstanbul: Hera Şiir Kitaplığı.
- Özoklan, H. (2000). *Alfabe*, İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Özoklan H. (1991), *Şiir, Altı Kitap/6*,
- Parsa, A.F. (2011), "İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi", *Fotoğrafya İnternet Dergisi*, Sayı 19, <http://fotoğrafya.fotoğrafya.gen.tr/cnd/index.php?id=226,329,0,0,1,0>, Son güncelleme tarihi 21/01 / 2016.
- Rıfat, O. (1999). *Bütün Şiirleri III*, İstanbul: Adam Yayınları.
- Sontag S. (2008). *Fotoğraf Üzerine*, (Çev. Osman Akınhay), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Süreya, C. (2002). *Bütün Kitapları, Sevdâ Sözleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Şenödeyici, Ö. (2012). *Osmanlının Görsel Şiirleri*, İstanbul: Kesit Yayınları.

- Topçuoğlu, N. (2010). *Fotoğraf Ölmedi ama Tuhaf Kokuyor*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Torre Tavira, http://www.torretavira.com/wp-content/uploads/2015/08/cameras_obscuras-torre-tavira.pdf (erişim tarihi: 02.04.2016)
- Tökel, D. A. (2003). *Divan Şiirinde Harf Simgeçiliği*, Ankara: Hece Yayınları.
- Tunalı, H. (1993). *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turan, E. (2011). "Fotoğraf: Belleği Olan Ayna", *Sanat Tasarım Dergisi*, Cilt1, 2/19-24.
- Tüfekçi, Ş. (2014). "Çok-Modlu Eleştiri Yöntemi ile Bir Karma-Metin Okuması: 'Bize Kuş Dili Öğretildi'", *Monograf Dergisi*, 2/85-87, <http://sercansengun.com/mentioned-monograf-2-2014-by-tufekci/> (Erişim:10.03.2016)
- Uyar T. (1999). *Toplandılar / Her Pazartesi*, İstanbul: Can Yayınları.
- Ün, T. (1995). *Gizli Bir Fotoğrafın İçeriğinin Şiirsel Anlatımı*, Ankara: Tisamat basım sanayii.
- Wellek R. -Warren A. (1995). *Yazın Kuramı*, (Çev: Mehmet Rifat-Sema Rifat), İstanbul: Adam Yayınları.
- Widdowson, H. G. (1993). "Proper Words in proper Places." *ELT Journal*, 47/4. 317-329.

DİZİN

A

Abbas 41
Abdulahak Hamit 13
Abdurrahim Karakoç 41
Afgan Kızı 41
Ağır 24, 29, 66, 86, 88, 89,
137, 147
Ahmet Ersoy 99
Ahmet Rasim 99, 100
Ak 116, 147
Aksal 138, 147
Aksan 14, 29, 32, 62, 147
Aktaş 46, 147
Alfabe 76, 151
Ali Ekrem 13
Alpaslan Gökalt G. 147
Altın Oran 78
Altınel 137, 147
Ampirik okur 46
Anday 95, 96, 98, 100, 101,
144, 147
Arif Damar 66
Aristoteles 25, 96
Attila İlhan 41
Aveng-i Tesâvir 96
Ay 22, 50, 62, 86
Ayhan 34, 147
Aysel 41
Ayten 41

B

Bâki 11
Barthes 19, 27, 28, 30, 147
Batur 85, 86, 87, 88, 94, 104,
132, 144, 147, 148
Baudrillard 25, 147
Bazin 70, 147
Bazin 70, 147
Beaute Oriental 24
Bedri Rahmi 52
Berger 25, 37, 65, 147
Berk 26, 124, 147, 148
Beşir Fuad 24
Borges 18, 19, 22, 148
Bürğan 87, 148

C

Cahit Sıtkı 22, 41
Calvino 62
Camera Obscura 15, 16
Cansever 53, 112, 113, 114,
121, 122, 145, 148
Cecil 148
Cemal 34, 54, 104, 110, 148
Cemal Süreya 34, 54, 104,
110, 148
Crary 148

D

Damar 66, 67, 148
Dan Laughy 40

Değirmenci 147, 148
 Dionysos 17
 Doksan Beşe Doğru 21
 Dora 21, 148
 Doyran 123, 148
 Durbaş 60, 61, 64, 65, 66, 67,
 69, 73, 79, 90, 140, 148

E

Eagleton 47, 49, 148
 Ece Ayhan 34
 Ecevit 33, 148
 Eco 43, 45, 46, 47, 148
 Edip Cansever 145
 Elmas Yüklü bir Gemi 121
 Engin 44, 45, 147, 149
 Enis Batur 86, 87, 104, 144,
 148
 Erkaslan 34, 149
 Ersoy 96, 99, 100, 133, 149

F

Fahriye Abla 41
 Fish 44
 Foucault 26, 86, 149
 Francis Fritt 24
 Frank Fournier 41
 Frederich Goupil Fesquet 24
 Freedberg 37
 Fuzuli 42

G

Gıda Kampına Doğru Sü-
 rünerek Giden Afrikalı
 Çocuk 42
 Gourney 24
 Göktürk 149

Gönderme (referent) birliği
 46
 Gültekin 96, 149
 Gültekin Emre 96
 Günçe 131, 149

H

Hançerlioğlu 32, 149
 Heidegger 23, 149
 Henry Peach Robinson 20, 21
 Hermeneutik 47, 49
 Homeros 19
 Hulusi Özoklan 76, 83
 Hurufilik 11
 Hülür 26, 149

İ

İkinci Dünya Harbinden
 Portreler I 66
 İkinci Yeni 34, 73, 104, 113,
 149
 İlhan Berk 26
 İsmet Özel 30, 36

J

Joseph Beuys 76
 Joseph Nicephore Niepce 15

K

Kabaklı 104, 149
 Kacıroğlu 25, 149
 Kaldırımlar 57, 121
 Kanburoğlu 149
 Kandinsky 149
 Kaplan 34, 113, 149, 150
 Karakelem Portreler 87
 Karanlık Benim Ülkemdir 61
 Kevin Carter 42

Kısakürek 30, 150
 Kidder 14, 15, 150
 Kiefer 29, 150
 Kim Bilir Hangi Fotoğrafide
 73
 Kocahanoğlu 30, 150
 Korat 62, 63, 150
 Korkmaz 86, 150
 Kozan 14, 150
 Kraliçe Victoria 21, 22
 Kress 38, 150
 Kurşunkalem Portreler 87,
 148

L

L'Eglise Saint-Germain-de-
 Charonne 14
 Laughey 40, 150
 Leppert 36, 150

M

Margulies 139, 150
 Maxime du Camp 24
 Mehmet Akif 13, 96, 133
 Melih Cevdet Anday 96, 98,
 101, 144
 Mesbah 47, 49, 150
 Mihriban 41
 Mo Ti 16
 Mona Roza 41
 Moran 44, 150
 Muallim Naci 12, 24, 141
 Mukorowsky 47
 Mungan 130, 150

N

Nâili 11
 Namık Kemal 13

Narlı 56, 71, 150
 Necip Fazıl 30, 57, 121, 150
 Nedim 11
 Nietzsche 17, 22, 23, 151
 Norris 39, 151

O

O Fotoğraf 59, 60, 64, 72,
 101, 148
 Ofluoğlu 129, 151
 Oğuzcan 136, 151
 Oktay 32, 61, 95, 98, 101, 151
 Oktay Akbal 61
 Oktay Rıfat 98, 101
 Omayra 41
 Orhan Veli 58, 98, 101
 Otuz Beş Yaş 22

Ö

Örnek okur 46
 Özel 28, 30, 36, 121, 123, 151
 Özer 15, 151
 Özgül 11, 12, 13, 141, 142, 151
 Özkırmılı 32, 41, 151
 Özoklan 75, 76, 81, 83, 143,
 151
 Özoklan H. (1991) 151

P

Parsa 37, 151
 Picture into Poem 14, 150
 Prag Semiolojisi 47
 Pulitzer Ödülü 42
 Punctum 27

R

Recaizâde Mahmut Ekrem
 12, 13, 141

Refik Durbaş 61, 66, 73, 79, 90
 Resmim İçin 13, 96, 133
 Resmim Karşısında 96
 Rifat 45, 98, 101, 128, 151
 Roman İngarden 47
 Ronald Barthes 27

S

Sanchez 41
 Sartre 19, 62
 Sema Rifat 45
 Sir David Brewster 16
 Sontag 16, 23, 30, 81, 151
 Souvenirs et Paysages d'Orient 24
 Steve McCurry 41
 Studium 27
 Susan Sontag 23
 Süleyman Efendi 58, 98, 101
 Süreya 34, 54, 103, 104, 105, 108, 110, 135, 144, 145, 148, 151

Ş

Şahin'in Kopardığı Elmas 111, 113, 114, 145
 Şairin (Yanmış) Portresi 85, 88, 144
 Şenödeyici 11, 12, 151
 Şeyh Gâlib 11
 Şinasi Baray 98

T

Tanpınar 52
 Tevfik Fikret 13, 21, 34, 96, 150

Topçuoğlu 152
 Torre Tavira 15, 152
 Tökel 11, 152
 Tunalı 47, 48, 49, 152
 Turan 38, 152
 Tüfekçi 63, 152
 Türk Kadınları ve Hayranları 24

U

Umberto Eco 47
 Uyar 113, 126, 152

Ü

Ümit Yaşar 41
 Ün 17, 20, 21, 26, 29, 41, 49, 50, 51, 76, 86, 87, 88, 94, 96, 104, 115, 121, 127, 144, 152

V

Virgil 19
 Visuelle Poesie 14

W

Warren 152
 Wellek 152
 Widdowson 45, 152

Y

Yahya Kemal 35, 124
 Yavuz Bülent Bakiler 57
 Yavuz Sultan Selim 53

Z

Zâti 11
 Zerdüş 17

Şiir;

vehmî bir varoluşla, o varoluşun imkânsızlığını birlikte
dile getirmenin sevdasındadır tıpkı bir fotoğraf gibi.
Gültekin Emre "Unutulmuş bir resim neye yarar,
yıllanmış bir şarabın üzümünü kim anımsar"
dese de insanlar, kayıplarına uzaktan
bakmayı severler. Kimi bir şiirle yapar bunu,
kimi bir fotoğrafla...



ISBN : 978-605-9247-11-5



Fiyatı: ₺ 20

grafiker.com.tr • 0 312 284 16 39