

Resim ve Şiir İlişkisi Işığında İlhan Berk Sanatı

Hudai MORSUNBUL

(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir Haziran 2006

RESİM VE ŞİİR İLİŞKİSİ İŞİĞİNDA İLHAN BERK SANATI

Hudai MORSUNBUL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Güzel Sanatlar Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Haziran 2006

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ
RESİM VE ŞİİR İLİŞKİSİ İŞİĞİNDA İLHAN BERK SANATI

Hudai MORSUNBUL

Güzel Sanatlar Anabilim Dalı
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Haziran 2006

Danışman: Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ

Modern şiiri ve resmi kendi aralarındaki ilişki temelinde incelemek bu çalışmanın omurgasıdır. Modern sanatın beslendikleri kaynakları bu iki sanatın kendi özel alanlarından sıyrılmadan incelemek amacındayız. Özel alanlarına dikkat ederken ortak kavramlarına bakarak başlamak yerinde olacaktır.

Yöntemin belirlenmesinde her iki sanat dalına da uygulanabilir olması dikkate alınmıştır. Bu nedenden dolayı, fenomenoloji çalışmanın aracı olarak kullanılmıştır.

Yöntem açıklanırken her iki sanatı kuşatan **imge** kavramına açıklık getirmeyi yerinde gördük. Bu kavramın dışında resim şiir ilişkisinde ve diğer tüm sanat dalları arası ilişkide temel olan **sinestezi** kavramını açıklamak çalışmanın sağlam bir zemine basması açısından uygun oldu diye umuyoruz.

Tezin amaçladığı modern düşün içinde İlhan Berk sanatına yaklaşımın mümkün olup olmadığını araştırmaktır. Bu yaklaşımın sanatçının özelinde bu iki sanat alanının bağlantılarını ve etkilerini belirlemede yardımcı olacağı umulmaktadır. Bu amaçla fenomenolojik nesne analizi gerçekleştirilmiştir.

ABSTRACT

IN THE LIGHT OF ART AND POETRY THE COMBINATION İLHAN BERKS ART

Hudai MORSUNBUL

Department of Fine Arts

Anadolu University Enstitute of Social Sciences, June 2006

Advisor: Prof Dr. Bahadır Gülmez

To search on basis of this relationship between the modern paint and poem is aim of this thesis. Our aim is to examine the sources which is nourished by modern art without seperating these two art from their special areas. It is suitable to start by looking the same concepts while paying attention to the special enviroiment.

Being applicable to each of these art is important while determining the method. For this reason , with enclosing properties, the Phenomology is used as means of this work.

When we are commend the method explaining the concept of “image” was seem to us suitable .We suppose this would be suitable for our thesis to explain the sinestezi concept which was surrounded both art.

In Modern thought ,the other important aim of this thesis is to search the possiblity of approaching to İlhan Berk art. It is supposed that this approach will show us the effect and connection between these art.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Hudai Morsunbul ‘un “**Resim ve Şiir İlişkisi Işığında İlhan Berk Sanatı**” başlıklı tezi **28 Haziran 2006** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Sanat Bilimi(Güzel Sanatlar Kuram ve Eleştiri)** Anabilim dalında yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ
Üye : Prof. Dr. Mümtaz SAĞLAM
Üye : Doç. Hayri ESMER

Prof. Dr. NURHAN AYDIN
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Çalışmamızda resim şiir ilişkisini inceledik. İncelememizde çözümleme yöntemi olarak fenomenoloji ve dışavurum kullanılmıştır. Modern sanat düşüncesinin Türk sanatı açısından yeniden okunması sağlanmıştır. Okumanın odağında “şiirimizin uç beyi” İlhan Berk bulunmaktadır. Bu anlamda çalışma Çağdaş Türk Sanatına bakış niteliğindedir.

Tezin zemini olan resim şiir ilişkisinin tartışıldığı temel kaynakların eksikliği önemli bir sorun oluşturmuştur.

Bu konuda ülkemizde çalışan az sayıda bilim insanının olması sıkıntı iken Doç. Dr. Deniz Şengel’ in kaynaklara ulaşmam için gösterdiği duyarlı tavrı anmak durumundayım. Ayrıca titiz bilimsel tavrıyla her cümlemin hatta kelimeimin sorgulanmasını sağlayan danışmanım Prof. Dr. Bahadır Gülmez’i saygıyla anıyorum.

İÇİNDEKİLER

| | Sayfa |
|-----------------------------|-------|
| ÖZ..... | ii |
| ABSTRACT | iii |
| JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI | iv |
| ÖNSÖZ | v |
| ÖZGEÇMİŞ | vi |
| RESİM LİSTESİ | x |
| GİRİŞ | 1 |

BİRİNCİ BÖLÜM

RESİM ŞİİR İLİŞKİSİ

| | |
|---|----|
| 1. RESİM ŞİİR İLİŞKİSİNE GENEL BİR BAKIŞ..... | 2 |
| 2. YÖNTEM VE KAVRAMLAR..... | 7 |
| 2.1 Fenomenoloji | 8 |
| 2.1.1.Fenomenolojik Yöntemin Uygulanması..... | 10 |
| 2.1.2.Çağdaş Tematik Eleştirmenler..... | 10 |
| 2.1.3.Çağdaş Tematik Eleştiri Metodu..... | 11 |
| 2.2. İmge ve Bakmak..... | 19 |
| 2.2.1.İmge..... | 20 |
| 2.2.2.İlhan Berk'te İmge..... | 23 |
| 2.3. Duyumların Eşlenmesi (Sinestezi)..... | 26 |

İKİNCİ BÖLÜM

İLHAN BERK SANATINA ADIMLAR

| | |
|--|-----------|
| 1. İLHAN BERK SANATININ KONUMU..... | 37 |
| 1.1. İkinci Yeni Şiiri..... | 37 |
| 1. 1.1.İkinci Yeninin Şiir Dili..... | 43 |
| 1.2. İlhan Berk Şiiri | 41 |
| 1. 2.1. Özgeçmişi ve Şiirle Temas..... | 41 |
| 1.2.2. Batı Sanatı ve İlhan Berk..... | 43 |
| 1.2.3. İlhan Berk Şiirinin Konuları | 47 |
| 1.2.3.1. Erotizm..... | 48 |
| 1.2.3.2. Aşk ve Ölüm Sarmalı..... | 52 |
| 1.2.3.3.İstanbul-Nesneler ve Tarih..... | 53 |
| 1.3. İlhan Berk Resmi..... | 56 |
| 1.3.1. İlhan Berk Resminde Teknik Unsurlar..... | 57 |
| 1.3.2 Çizginin Sevinci..... | 60 |
| 1.3.3. Kitap Kapakları ve Oyun Oynamak..... | 62 |
| 1.3.4. Rastlantı ve Deformasyon..... | 63 |
| 1.3.5 .İlhan Berk Resminde Tema..... | 64 |
| 1.3.5.1. Resminde Erotizm..... | 65 |

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MODERN BİR ÇOCUK SIKINTILI

| | |
|--|------------|
| 1. İLHAN BERK SANATINDA FENOMENOLOJİK İNCELEME..... | 70 |
| 1. 1. Deniz..... | 77 |
| 1. 2. Yaprak..... | 81 |
| 1. 3. Kuş..... | 84 |
| 1. 4. At..... | 88 |
| 1. 5. Irmak..... | 91 |
| 1. 6. Ot..... | 95 |
| 1. 7. Orman..... | 99 |
| 1. 8. Gökyüzü..... | 104 |
| 1. 9. Gül..... | 106 |
| 1. 10. Su..... | 109 |
| SONUÇ..... | 113 |
| EKLER..... | 116 |
| KAYNAKÇA..... | 125 |

| RESİM LİSTESİ | Sayfa |
|---|-------|
| RESİM 1. Lawrence Alma –Yadema “ <i>Homeros Okuması</i> ” | 116 |
| RESİM 2 Raffello’nun Atina’daki <i>Okul ve Parnasus</i> Freskleri | 116 |
| RESİM.3 Raffello’nun Atina’daki <i>Okul ve Parnasus Freskleri</i>) | 117 |
| RESİM 4.Duralit Üzerine Karışık Teknik 34x19.5cm(22 Mart 2006 sergi katalogu) | 118 |
| RESİM 5. Duralit Üzerine Karışık Teknik 69x40 cm (age) | 118 |
| RESİM 6. Kâğıt Üzerine Karışık Teknik 30x17 cm | 119 |
| RESİM 7.Kâğıt Üzerine Karışık Teknik 40x 24,5 cm | 120 |
| RESİM 8. İstanbul Kâğıt Üzerine Çini Mürekkebi 24x34 cm | 121 |
| RESİM 9 İstanbul Kâğıt Üzerine Çini Mürekkebi 24x34 cm | 121 |
| RESİM 10. İstanbul Kâğıt Üzerine Çini Mürekkebi 24x34 cm | 121 |
| RESİM 11. Kitap Sayfası Üzerine Karışık Teknik 19.5x13.5 Cm | 122 |
| RESİM 12. Kâğıt Üzerine Karışık Teknik 38.5x 29 Cm | 122 |
| RESİM 13.Picasso Kağıt üzerine Çini Mürekkep | 123 |
| RESİM 14. Paul Klee. Kâğıt Üzerine Karışık Teknik . 25x40 cm | 124 |
| RESİM 15. Paul Klee . Duralit Üzerine Karışık Teknik 35x65cm | 125 |

GİRİŞ

Modern şiiri ve resmi kendi aralarındaki ilişki temelinde incelemek önemli bir çıkış olarak durmaktadır. Modern sanatın beslendikleri kaynakları bu iki sanatın kendi özel alanlarından sıyrılmadan incelemek amacındayız. Özel alanlarına dikkat ederken ortak kavramlarına bakarak başlamanın yerinde olacağını sanmaktayız. Bu nedenle resim ve şiir tarihinde temsiliyet sorununa girişte açıklık getirmeye çalıştık.

Her iki sanatın gerçeklik karşısında aldıkları tutum, nesnelere yaklaşımları çalışmanın omurgasını meydana getirmektedir. Yöntemin belirlenmesinde her iki sanat dalına da uygulanabilir olması dikkate alınmıştır. Fenomenoloji kuşatıcı özellikleri ile çalışmanın çözümleme aracı olarak kullanılmıştır.

Yöntem açıklanırken her iki sanatı kuşatan **imge** kavramına açıklık getirmeyi yerinde gördük. Bu kavramın dışında resim şiir ilişkisinde ve diğer tüm sanat dalları arası ilişkide temel olan **sinestezi** kavramını açıklamak çalışmanın sağlam bir zemine basması açısından uygun oldu diye umuyoruz.

Çalışmanın odağına İlhan Berk konulmuştur. Tezin amaçladığı modern düşün içinde İlhan Berk sanatına yaklaşımın mümkün olup olmadığını araştırmaktır.

Bu amaçla İkinci Yeni şiiri irdelenmiştir. Bu sürecin resim ve görsellikle olan bağlantıları örneklendikten sonra İlhan Berk poetikası incelenmeye başlanmıştır.

İlhan Berk resmi de konuları ve teknik yapısı ile ortaya konulduktan sonra her iki sanatın ortaklıkları fenomenoloji ekseninde ele alınmaya çalışılmıştır.

Çalışma ilerledikçe üreyen ara başlıklar belirlenmiştir. Bunların modernizm, oyun olarak sanat ve erotizm olarak sınırlandırılmaları söz konusu olmuştur.

Modernizm, İlhan Berk sanatını kuşatacak kavramlardandır diye düşünmekteyiz. Özellikle şiirin ama aynı zamanda resminin bu doğrultuda açıklamalara yön verebileceği kanısındayız. Bu amaçla elde edilen verilerin, görsellik ve dil bağlamında değerlendirildiğini belirtmeliyiz.

Çalışmanın en önemli sıkıntılarından biri resmin dilini incelerken fenomenolojiden faydalanmanın az sayıda kaynak nedeniyle sınırlı kalması olmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

RESİM-ŞİİR İLİŞKİSİ

1. RESİM-ŞİİR İLİŞKİSİNE GENEL BİR BAKIŞ

“Güzellik hakikattir, hakikat güzellik”

John Keats

Sanırım resim ve şiirin ilişkisi irdelendiğinde hakikatin arayışını temel sorun olarak belirleyebiliriz. Tarkovski'nin belirttiği gibi *gerçeğe yaklaştıkça güzellik ortaya çıkacaktır*. Çalışma gerçeğe yaklaşmanın heyecanını çoğaltabilirse kendimizi başarılı sayacağız.

Yukarıya aldığım dize ünlü İngiliz romantik şair John Keats'in “*Yunan Vazosuna Ağıt*” adlı şiirinin son dizesidir. Bunlar, o ana kadar sessiz kalmış olan vazonun söylediği ilk ve son sözlerdir. Şiir boyunca şairin, yer yer kendinden geçerek, büyük bir coşkuyla, adeta haykırarak betimlediği vazonun az ama öz bu sözleri, belki de tüm sanat eserlerinin var olma amacını özetler. Sanat eserleri, resim, heykel, karakalem ya da rölyef olsun, olanca sessizlikleriyle bize hep hakikati haykırır: “*Güzellik, güzellik, güzellik*”(Şengel,2002)

Yüzyıllar boyu şairler bize dünyayı anlattılar, betimlediler; kalemleri fırça misali, kelimelerle resimler çizdi: konuşan resimle. Nice resimler için şiirler yazıldı, nice şiirleri okuyan ressamın dizeleri fırçalarına döktüler. Ressamın fırçası ve şairin kalemi birbirinden hiç ayrılmadı uygarlık tarihi boyunca.

Antik Yunan'da Homeros'la doğan şiir, aşk ve güzellik tanrıçası Venüs'ün sevecen bakışları altında gelişti, büyüdü, türlere ayrıldı; destandı sone oldu, kafiyesi vardı, düzyazı oldu, roman oldu. Sadece resimler için değil, hakikat için değil güzelliğin kendisi için birçok şiir yazıldı, güzelliği anlamak, güzeli anlatmak için nice ressam ter döktü.

Umarım ki Jean H.Hagstrum' un ‘*The Sister Arts*’ diye nitelendirdiği resim ve şiirin yüzyıllardır süregelen ilişkisine biraz daha ışık tutmak ve bu tez kapsamında yolumuzu aydınlatmak mümkün olacaktır.

Bir bütün olarak resim-şiir ele alındığında öncelikle ayrı ayrı her ikisinin gerçeğe yaklaşımları üzerinde durmakta yarar görüyoruz. Bu aşamada önemli olan resim ile şiirin temsiliyet sistemleri olarak birbirleriyle karşılaştırılması olacaktır. Bu iki sanatın yazı ve

görsel temsil ilişkisini, Yunan'dan kabaca iki bin yıl öncesine, anonim Gilgamiş destanına kadar sürmek mümkündür.

Gerçi felsefe ile adım atmak gerektiğinde Platon'da resim ile şiirin karşılaştırması sık sık geçmektedir. Platon her iki sanatı da taklide dayanan sanatlar olarak koyup düşünce ve yaşamdan uzak kılmaya çalışmıştır. Bu çaba dahi ilişkinin epey eskilere uzandığını ortaya koymaktadır. Kullanılan kavramların izlediği seyre baktığımızda Hasan Bülent Kahraman'ın Svetlana Alpers'ten aktardıklarına başvurmak yardımcı olacaktır:

Resmin tanımlanmasında kullanılan temel kavramlar da uzun süre bu yaklaşımları doğrulayacak sözcüklerle vurgulanmıştır. "Taklit etme" kavramı, daha sonraları "tanımlama" ile değiştirilmişse de, geçerliliğini çok yakın tarihlere kadar korumuş, daha sonraları da, "öyküleme" kavramı onların yerini tutmaya başlamıştır.(Kahraman,2002)

Aristoteles de Poetikasında sık sık şairleri anarken "*tıpkı ressamlar gibi*" tanımlamasına başvurur. Bu konunun tarihsel seyri hakkında Doç. Dr. Deniz Şengel şunları belirtmektedir:

(...)Ama daha da belirgin bir şekilde Romalı Horatius Ars Poetica (şiir sanatı) diye anılan koşuk tarzındaki mektubunda dizelerine "ut pictura poesis" diye başlar. Yani şiir, resim misali. (Aktaran: Deniz Şengel,2002) Diğer bir kitabında bu açıklamalarını pekiştirir:

Bu süreç; Rönesansla beraber çok daha keskin hatlara ulaşır. Rönesans'ın bildiğimiz Antik-Yunan 'a dayanan fikir kaynağı bu tartışmada da kendini gösterir. Dayanak arar. Bu ölümsüz kaynak Homeros'un İlyada'sıdır. Kitabın pek çok yerinde kahramanların kalkanlarında tasvir edilen yere ve gök resimsel bir unsur olmasından dolayı resim – şiir tartışmasında önemli bir anahtar rol oynamıştır.(Deniz Şengel, 2003)

Deniz Şengel' in "*Ut pictura poesis* adlı makalesinde bu tartışma şu biçimde yüzeye çıkar:

Böyle bir kalkan var olamaz. Bizim için önemlisi, böyle bir kalkanın var olabileceği tek yerin şiir olmasıdır, yani dil olmasıdır. Dolayısıyla, diyecektir Rönesans şair ve kuramcıları, şiir resimden üstündür, çünkü en üstün görsel yapıtı yine şiir yaratır. Ve yine aynı dönemde bağımsız olarak statüsünü ortaya koymak için yola çıkan resim sanatı, şiirin karşısında kendi üstünlüğünü öne sürecektir.

(Şengel; Deniz:2002, 4-5)

Buradan da anlaşılacağı üzere, görsel bir nesne, ikonik varlığı bir dil yoluyla canlandırarak şekilde betimlenmesinden oluşur.

Resim-şiiir tarihinde önemli birkaç resim vardır. Bunlardan biri de “*Homeros Okuması’dır*. (Resim 1) Bu resim tartışma konumuzu da içerecek şekilde görsellik kazanmıştır. 20. yüzyıla girerken yapılan bu eser tartışmanın da yakın yüzyıl öncesinde ne hal aldığı vurgulaması açısından önemlidir. Bu resimde neler görmekteyiz? Tüm batı ikonografisinde olduğu gibi, en sağda (tarihin en başında) oturan, beyazlar giyinmiş olan, Homeros bulunur. Ortada oturan (daha eril, kara toga giyinmiş olan) Vergilius; en sonda ayakta duran, biraz kenardan (yakın zamanlardan, tarihin sonundan) Homeros’u dinleyen, Dante’dır. Yerdeki ilkel kılıklı ise medeniyetin kurucusu, liriyle dört ayaküstünde sürünen yarı hayvanları ayağa kaldırıp ilk şehri inşa etmelerini sağlayarak onları insanlaştıran, lirik şiiirin atası Orpheus’tur. Sere serpe uzanmış, bu ortamda belli ki kendini çok rahat hisseden kadın ise şiiirin tanrıçasıdır. Musa’nın ta kendisidir. Bu tablonun bize sunduklarını Deniz Şengel’in yazısında bulabilmekteyiz. Şöyle sürdürüyor Deniz Şengel:“Tarihin bize gösterdiği, kurulu kanonla ilişkili olmayan yazı tarzının söylemler düzenine giremediği, kanonla ilişkisini temsil ve ifade etmeyen şiiirin ise kanona giremediğidir. Dolayısıyla her yeni yapıt, geçmiş yapıtlara yaslanarak doğacaktır.” (Şengel, 2002)

Diğer yandan bu tartışmanın ilahiyat içinde vücut bulduğunu da anımsamak gerekiyor. Resim görsel sanat eseri olarak algılanmaktan çok kutsalın kendisini var ettiği bir alan olarak görmekteyiz. İşte bu noktada da yasaklanması ortaya çıkıyor. Fakat bu yasaklanmalara karşın her ikisinin üretimi de sürmüştür. Tabi Türk resminin geç kalmışlığı üzerinde ayrı bir tartışma konusu olduğu için durulmayacaktır. Aynı zamanda doğunun şiiirde batının ise resimde daha işler bir kültür yarattıkları ortadadır.

Kardeş sanatların birinin ötekinin alanına demir atması belki de en açık örneği, Raffello’nun Atina’daki *Okul ve Parnasus* adlı freskleridir. (Resim 2–3)

Bu resimler üzerinden de heyecan bularak Leonardo da Vinci, şaire şöyle diyor:

Eğer siz şekillerin görüntülerini anımsayıp betimleyebiliyorsanız, ressam onları, hatta yüzlerdeki ifadeleri yaratan ışık ve gölgelerle canlanmışçasına gösterebilir: bu alanda sizin kaleminiz bizim fırçamızla boy ölçüşemez.(Vinci:1987)

Peşinden de şunları ekler:

Eğer sizler, vakanüvisler, ozanlar ya da matematikçiler, nesnelere gözle asla görmemiş olsaydınız, onların yazılarınızda ayrıntılarıyla anlatmada epey zorlanırdınız. Ve eğer sen, ozan, sen bir öyküyü kaleminle resmediyorsan, resim fırçasıyla onu, daha doyurucu ve anlaşılması daha az sıkıcı bir biçimde gösterir. Sen resme ‘dilsiz şiiir mi ‘ diyorsun, ressam

da ozanın sanatını ‘kör resim’ diye niteleyebilir. Artık sen karar ver, hangi acı daha büyüktür, kör olmak mı, yoksa dilsizlik mi? Ozanın elinin altında ressamınki kadar geniş bir konu seçeneği bulursa bile, yarattığı şeyler, insanlığı resimler kadar doyurmayı başaramaz, zira şiir nesnelere, eylemleri, olayları sözcüklerle göstermeye çabalarken, ressam onları şekillendirmek için, o şekillerin doğru görüntülerini kullanmaktadır. Artık insan için önemli olanı hangisidir, sen karar ver, adı mı, görüntüsü mü? Ad, bir ülkeden ötekine değişir; biçimse, ölüm işe karışana kadar hiç değişmez. (Leonardo da Vinci: 22–23)

19. ve 20. yüzyıllara bakıldığında tartışmanın seyrinin şiir lehine sürdüğünü görmekteyiz. Özellikle ressamlar arasında bu destekleyici tavrın söz konusu durumu pekiştirdiğini belirtmek gerekir. Dilin yeniden bulunuşu, imgenin ve görüntünün adlandırılması bu süreci belirlemiştir. Bu konuda modern resmin temsilcilerinden René Magritte’in değindiklerini aktarmak sanırım kanıtlayıcı olacaktır.

Dilin resimle ilişkisi, sonsuz bir ilişkidir. Bunun nedeni, sözcüklerin kusurlu olması ya da görünenle karşılaştırıldıklarında aşırı ölçüde uygunsuz olduklarını göstermeleri değildir. Ne dil ne de resim, birbirinin terimlerine indirgenebilir: ne gördüğümüzü söylemememiz boşunadır; çünkü gördüğümüz söylediğimizin içine her zaman yerleşmiş değildir. Ve söylediğimizi, imgeler, mecazlar, benzetmeler kullanarak göstermeye çalışmamız boşunadır; çünkü onların göz kamaştırıcılıklarını, edindikleri mekân, gözlerimizin önümüze açtığı mekân değil, sözdiziminin art arda gelen öğelerinin belirlediği mekândır. Ve bu bağlamda uygun bir ad, sadece bir oyundur ve bize işaret etmemize yarayan bir parmak sağlar. Başka bir deyişle, kişinin, konuştuğu alandan baktığı alana gizlice geçmesini olanaklı kılar. Bir başka deyişle de, sanki eşdeğerliymişler gibi, birini ötekinin üzerine katlamamızı sağlar. (aktaran: M.Foucault, 2001)

Diğer taraftan özellikle Rönesans resminde kutsal kitaplardaki öykülerin kavramların resimleştirilmesi, onların dışına çıkılmaması resmin alanını, ufuklarını ve etkinlik gücünü azaltan, sınırlarını daraltan bir özellik diye görülmüştür. Yine Hasan Bülent Kahraman’a yönelirsek şunları bulmaktayız: “Şiir ve genel olarak yazınsal söylev, her açıdan daha geniş bir çapa sahiptir. Yazı ve şiir toplumsal değerlerin oluşturulmasında, belli bir ahlak anlayışının ya da belli bir sınıfsal yaklaşımın benimsetilmesinde resimden daha fazla kullanılan öğelerdir.

Bu nedenlerle, iki sanatsal üretimin birbirine olan üstünlükleri onların epistemolojik etkinliklerinden kaynaklanmıştır uzun süre. Bir başka deyişle iki olgu da, dünyayı bilme, anlama ve tanımlama konusunda sağladıkları olanakların

boyutlarıyla önem ve değer kazanmıştır. “(Kahraman, 2002) Fakat gene de şiirin üstünlüğü öne çıkmıştır. Bu üstünlüğü Berk şöyle bir alıntıyla ifade etmektedir:

BİR ŞİİRİN FOTOĞRAFI

İM AD DEĞİLDİ DAHA

Bir zamanlar sözcüklerin bizim dışımızda da yaşamları vardı, ama anlamları yoktu. Sözcükler anlamı biz onlara bakınca aldı. (Anlam sıkıcıdır. Bencildir. Günde üç kez aynada kendine bakar. Bağlar. Adlandırır. Adlandırmak ölümdür.)

Eskiden bir ustura, bir su kovası, bir at yan yana gelebiliyordu. Dünya anlaşılacak için değildi. Eskiden sözcüklerle bu denli yakınlığımız yoktu. Balkon ile tanışmamız yenidir. (Balkon çocukluğumuzdur) Kırmızı sesteki eskiden. Nergis kendi adını bilmezdi ve aklına estiği gibi yaşardı. Ölüm sözcüğü eskiden de iki heceydi; evlere girer çıkar, yatak turları atar, ağaçlarla alay ederdi.

İM ad değildi daha.

Bir zamanlar anlam sözcüklerin umurunda değildi. Nuh Peygamberin, “Ben iki bin yıl önce karım, oğullarım, gelinlerim, hayvanlarımla Cudi Dağında gemisi karaya oturan Nuh Peygamberim “sözlerine karşın – anlamın kıyılması adına- imgeleri sürer (şairlerin her akşam kâğıtlarına yeşil Muhammetler, sarı İsalılar indirmeleri) sözcük olduklarını unutulardı. (İmgelere dönüştüğünde sözcükler tanınmaz. Sözcükleri kaldırın, dünya yoktur.) Bazıları eğretileninin büyüüne kapılıp (eğretilmeler şiirin kral yoludur.) adların üstünü çizerlerdi. Bazıları da simgelerin buyruğunda (Simgelere elini kaptıran kurtulamaz) oradan oraya savrulup giderlerdi.(Berk,1999)

Bu tarihsel seyrin sunumu ardından karşımıza çıkan kavramları ve yöntemleri açmılayacağız. Bu kavramlar imge ve sinestezidir.

Bu tartışmanın imge kavramını açıklarken daha belirginlik kazanacağını belirterek araştırmamızın çözümleme yöntemine geçmek yerinde olacaktır. Fakat çağdaş düşüncenin önemli temsilcilerinden Derrida'nın resim ile yazı arasında kurduğu bağlantıyla girişi sonlandırmak ve işleyişimize devam etmek istiyoruz.

Derrida resim için 'kötü yazılmış yazı' der.(Kült Kitap, 192)

Gerçekten de resim, düzyazı gibi, betime, öyküye yaslanır.'Dilin eğretilmeli' yanında yer alır. Tüm bu tarih onu ispatlamaktadır.

Öte yandan, resmi sözcüklerin karşılamadığı da bir gerçektir. Resmin elinden tutmaz sözcükler. İmlemekle yetinir. Daha çok: Betimler

2. YÖNTEM VE KAVRAMLAR

Tezimizde kullanılacak çözümlene yöntemleri olarak fenomenoloji belirlenmiştir.

Felsefe ile resim arasında, görece özerk alanlar olsa da, belirli bir takım koşutluklar kurulabiliyor. Bu bilinen bir olgudur. Felsefe, dünya'yı kavramsal olarak yeniden kurmanın; resim ise, öteki görsel sanatlarla birlikte dünya'yı kavramsal olarak yeniden kurmanın alanıdır.

“Şiire dayanmalı felsefe” Wittgenstein'a ait bu belirlemeyle İlhan Berk hareket alanını belirliyor. Felsefe tarihine eğildiğimizde görülecek olan gerçekliğin; şeylere mi yoksa *duyumlara* mı dayandığı sorusuna verilen yanıtlar yönlendirici olacaktır. Hilmi Yavuz'un açıklayıcı sözleri hatırlanırsa:

Gerçeklik şeylerde midir, duyumlarda mıdır, yoksa saltık özlerde mi? Aristoteles dizgesinin temel koyucu ögesi, tek tek şeyler; Mach ve Avenarius dizgesinin temel koyucu ögesi, duyumlar; Husserl dizgesinin temel koyucu ögesi ise, öz, eidos...(Hilmi Yavuz,1996)

Felsefe, şiir ve resim dünyayı yeniden kurarken temel öge olarak neleri almaktadır? Yanıt şu olmaktadır. Dışavurumcu resim; geleneği, gerçekliği eidos'ta 'öz'de arıyor. Bu bağlamda paralel bir okuma resim ile felsefe arasındaki bağıntıları gün yüzüne çıkarmaktadır.

Husserl'in fenomenolojisi ile dışavurumcu sanat arasındaki bağıntı öteden beri biliniyor. Bu bağlantıyı Süha Erkant şu biçimde aktarmaktadır:

Dışavurumcu sanat, şey'lerin dünyasını (dış gerçeklik) yadsımıyor; dış gerçeklikten kopuk bir mistizmi imlemiyor. Husserl fenomenolojisi de öyle, fenomenolojinin de şeyler dünyasını olumsuzlamak gibi bir sorunu yok. Şeyleri yadsımıyor ama onların gerçeklikle bir ilişkisi olduğunu da düşünmüyor. Dışavurumculuk, şeylerin asıl özü'ne ulaşabilmek için onları içinde buldukları sahte gerçekliğin üzerine çıkarmakta onu gereksiz ayrıntılardan ayıklamaktadır. Şeylerin rastlantısal özelliklerini paranteze almak, onu ampirik gerçekliğin üzerine çıkarmak için dışavurumcu sanat fenomenolojik indirgemeye başvurur. Böylece fenomenoloji ile dışavurumcu sanat arasında bir koşutluk kurulmuş olur.(Erkand, 1988)

Çalışmamızda felsefe ve resim arasında kurulabilen bu koşutluğun şiir ile de kurulabileceği bilgisine dayanmaktayız. Öncelikle Husserl fenomenolojisini zemin olarak kabul etmekteyiz.

2. 1. Fenomenoloji

Husserl'in düşünce yapısını ortaya koyabilmek için fenomenoloji'nin yapı taşları kabul edilen bazı kavramlardan bahsetmek gerekiyor. Husserl'in temel kavramları diğer felsefi düşünce sistemlerindeki kadar karmaşık bir tablo oluşturmaz. Fakat kavramlarının yazarı tarafından da yeterince kesin bir biçime sokulmaması sorun oluşturmaktadır.

Fenomenoloji'nin temel yapı taşları **reduktion** (indirgeme), **epoche** (ayraca alma) , **intentionalitat** (yönelme), öz tasviri (**wesendeskription**, **wesensbeschreibung**) kavramlarından meydana geliyor.(Ali Akgün, 2001)

Reduktion kavramı tanım olarak açıktır; fakat onu gerçekten anlayıp içselleştirmek güçtür. Ancak o, kavramsal çerçeveden kurtarılıp işlevsel hale getirildiğinde, yani “günlük yaşantı” toptan değiştirildiğinde algılanabilir. Husserl'in reduktion kavramından ne kast ettiğini anlamak ve uygulamak için ise” doğal tavrı” ve onun “ genel varlık savını” bilmek gerekiyor. Nermi Uygur “Edmund Husserl’de Başkasının Beni Sorunu “ adlı kitabından yola çıkarak bu kavramlar şu şekilde özetlenebilir. Günlük yaşantı içinde” ben” , çevresinde çeşitli varlıkların yer aldığı bir dünyada bulunuyor. Bu varlıklar cansız, canlı-hayvanlar, bitkiler-nesnelere ve öteki benlerden oluşuyor. ‘Ben’ ,günlük yaşantı devam ederken, çevresinde yer alan bu nesnelere ve öteki benleri görme, dokunma, duyma ile duygusal olarak algılar. Fakat onları tam olarak algılaması mümkün değildir. ‘Ben’in nesnelere eksik algılaması nereden kaynaklanmaktadır? Eksik algının sebebi ‘ben’in ve onun karşısında duran nesnelere dünyadaki zamansal ve mekânsal konumlarıyla ilgilidir. Çünkü ‘ben’ , karşısında bulunan nesneyi algılama esnasında uzaysal konumunu değiştirirse de onu tam olarak kavrayamaz. Aynı şekilde zamanlı nesnelere geçmişteki ya da gelecekteki konumlarının algılanmasında çeşitli güçlükler ortaya çıkabilir. Örneğin “ben”, bir masanın kendisine dönük tarafını görme duygusuyla algılayabilir. Fakat yanlarını ya da arkasını görmez sadece tahmin eder. (Husserl, 11–12).

Husserl, günlük yaşantıda ‘ben’in çevresindeki nesnelere duygusal algı ile eksik olarak algılamasına “doğal tavrı” adını verir. Nesnelere eksik algılamasına rağmen ‘ben’çeşitli varlıkların var olduğundan; bu varlıkları çevreleyen sonsuz ufkuyla dünyanın gerçekliğinden; ‘Ben’in kendi’sinin, vücuduyla, bu dünyanın örgüsünde gerçekten kuşkuya

düşmek hiçbir zaman aklından geçmez (Husserl, 12). Nesnelerin içinde yer aldığı dünyanın varlığını olduğu gibi kabul etmek ise “doğal tavrın genel savı”dır.

Fenomenolojinin temel taşlarından olan indirgemenin kişiden istediği doğal tavrı ve onun genel savını kökten değiştirmektir. Fakat kökten değiştirme eylemi ile kastedilen, dünyanın ve onun içinde yer alan ben ile nesnelerin varlığını göz ardı etmek değildir. Husserl’e göre doğal davranışı değiştirmek “bu davranışın genel savını kendine özgü bir indirgemeye uğratmak “ demektir. (Husserl 14) Her şey ayraç içine alınca dünya ve içindekiler olduğu gibi kalmakta sadece onlar farklı anlamlar kazanmaktadır. İndirgeme ile neler ayraça alınıyor? Başta, canlı cansız doğa nesnelerini, kültür nesnelerini ve bunların oluşturduğu çevre yaşantısını sürdüren insan vücudu ayraça alınıyor. İnsan dâhil, çevredeki bütün “şeyler” ayraça alındığında geriye ne kalıyor. Bir el diğer el için bir nesne durumuna geldiğinde geriye ne kalıyor?

Husserl’e göre ayraç içine almanın dokunamadığı şey, “bilinç”tir. Bilinç nasıl bir şeydir ve ne gibi özellikleri kendinde barındırmaktadır? Bilinç, ayraça alma işleminden ayrı bir yerde tutuluyor. Bu nedenle onun günlük yaşantıya ait olmadığı söylenebilir. Öte yandan o,ideal bir varlık da değildir. Ne gerçek ne de gerçek dışı bir özelliğe sahip olan bilinç Husserl’e göre “kendinden varlıktır”. Sonuçta doğal tavidan ve genel varlık savından arındırılan bilinç, dünyayı içinde taşır ve onu yeniden kurar.

Fenomenoloji’nin diğer önemli kavramı, bilinçle yakından ilgili olan intentionalitat (yönelme) dir. Husserl’e göre, bilinç “cogito” ve “cogitatum” kavramlarından oluşuyor. Nermi Uygur cogito ile cogitatum arasındaki ilişkiyi şöyle açıklıyor.

Ancak her cogito, her “bilinç yaşantısı” bir şeyin bilincidir, amacı bir şeyi göstermektir, bir şeye yönelmedir. Cogito, bilinci olduğu şeyi, bir cogitatum olarak içinde taşır. Başka türlü söylenirse, her cogito’nun bir objekt’i, cogitatum’u vardır. Yalnız buradaki objekt’i bilinç dışındaki objektlerle, örneğin yer kaplayan objekt’lerle karıştırmamalıdır. Cogitatumlar, bilinç dışında var olan nesnelere değildir; bu nesnelerin bilinçteki korerelat’larıdır, karşılıklarıdır; cogito’nun bilinci olduğu şey, işte bu karşılıklardır. Bundan dolayı, bir şeyin bilinci derken, buradaki ‘şey’ den, bilincin dışındaki bir şey değil, bilinçteki şey, bilince varılmış haliyle bilinç dışındaki şey anlaşılmalıdır. (age., 25)

Alıntıdan yola çıkarak fenomenolojik yöntemde yönelmenin ne anlama geldiği açıklanabilir. Husserl’e göre yönelme bilincin bir nesneye yönelmesidir. Yönelme bir süreci kapsayan etkinliktir. Bu süreç içinde bir nesnenin özünü bulmaya yönelik çalışma, yönelmenin de çözümlenmesi anlamına gelir.

Fenomenolojik yöntemde bilinç bir şeye yöneldiğinde ortaya çıkan bilgilerin araştırılması öz tasvirinin alanına girer. Husserl'in öz'den kastettiği bilincin yöneldiği şeyin "belli varlık biçimi"dir. Bu varlık biçiminin ortaya çıkarılması süreç isteyen bir uğraştır. Husserl'e göre bu süreç üç aşamadan oluşuyor. İlk aşamada indirgemeye uğratılmış bir veriden yola çıkılır. Örneğin bilincin yöneldiği bir nesneden başlanabilir. Bilincin yöneldiği nesne "düş gücünde, fantezide son konamayan çeşitli düşünebilirlikleri boyunca keyfi olarak değiştirilir" (Husserl, 32).

İkinci basamakta, ilkinde nesne keyfi olarak değiştirilirken ortaya çıkan varyantlarda, bazı ayrılıklara rağmen; değişmeyen, hep aynı kalan bir uyumun olduğu görülür. "İşte Husserl, bu uyuma: genel form, genel biçim, öz ya da idea; özü veren görme ise, öz-görü'sü adını verir (Husserl, 33).

Fenomenolojik eleştiri yöntemini metne ve sanat eserine yaklaşımını açıklamayı sürdürdüm.

2.1.1. Fenomenolojik Metodun Eleştiri Yöntemi Olarak Uygulanması

Fenomenolojik eleştiri yönteminde metod olarak indirgenmiş olan nesnenin kendi özü ile ilişkilendirilmesi ele alınmaktadır. Bu ilişkilendirme şekli ve süreci, yazarın (bu çalışma için söylersek şairin) bilincinde olduğu için birebir bağlantıları saptamak her zaman mümkün olmayabilir. Şairin bilincine, metne yansımış şekli sözcüklerdir. O halde, sözcükler temel alınacak; ancak ilişkilendirme tarzları farklılık gösterecektir. Bu nedenle, Husserl felsefesinden yola çıkan ancak ilişkilendirmede farklı yaklaşımlar benimseyen gruplar oluşmuştur. Çağdaş tematik eleştiri bunlardan birisidir.

2.1.2. Çağdaş Tematik Eleştirmenler

Fenomenolojik yöntemi edebiyat alanında uygulayan çağdaş tematik eleştirmenler şunlardır: Jean Pierre Richard, Jean Rousset, Jean Starobinski ve J.Hillis Miller. Bu eleştirmenler değişik çalışmalarda " Bilincin eleştirmenleri "adıyla da anılmıştır. (Phenomenology and Literature 19) Fakat bu eleştirmenlerin dışında fenomenolojik yöntemin

kurucuları kabul edilen başka kişiler bulunur. Marcel Raymond ve Albert Béguin Çağdaş Tematik Eleştirinin ilk döneminde yer alan eleştirmenlerdir. Georges Poulet ise ilk dönem ile sonrakiler arasında yer alır. Poulet'in bu ara evrede görevi metodolojinin ilk dönemden sonrakilere geçişinin eksiksiz yapılmasını sağlamaktır. Bunların dışında grubun üyesi olmayan fakat fenomenolojik yöntemi çalışmalarında kullanan eleştirmenler bulunur. Emil Staiger, Gaston Bachelard'ın geç dönemi, Roland Barthes'ın erken dönemi ve Amerikalı Paul Brodtkorb bu kategori içinde düşünülebilir.

2.1.3. Çağdaş Tematik Eleştiri Metodu

Çağdaş tematik eleştirinin edebi metne yaklaşımı, Husserl'in "şey"leri algılayış biçimiyle paralellik gösterir. Husserl, "şeylerin kendisine dönelim" ifadesini kullanıyordu. Böylece bir "şey"i kendi geçmişinden ve bulunduğu çevreden kopartıp ayraç içine alıyordu. Şeylerin kendisine dönmek için yapılan bu işleme "fenomenolojik indirgeme" adını veriyordu. Husserl'in bu tavrına benzer biçimde, Çağdaş Tematik Eleştirmenler de indirgeme yaparak edebi metni kendi dışındaki öğelerden ayrı tutmuşlardır. Bu nedenle biyografik, tarihsel eleştiriye reddetmişlerdir. Bu grubun eleştirmenleri arasında yer alan Emil Staiger, George Poulet ve Roman Ingarden metindeki tarihsel etkileri onaylamayı reddedenlere örnek gösterilebilir. Teorilerini sağlam temellere oturtmak için sürekli " tarihsel olguculuğa" karşı çıkarlar. Anlaşılması edebi tarih ve çevre göz önünde bulundurulmadan nasıl mümkün olur? Çağdaş Tematik Eleştirmenler bu soruya Husserl fenomenolojisi'nin temel kavramlarından olan "bilinç" üzerine yaptıkları yorumla cevap vermeye çalışmışlardır. Onlara göre her tarihsel dönem için genel bir bilinçten bahsedilebilir. Bu genel bilinç, o dönemde yaşayan bir kişinin duygu ve düşüncelerini yansıtır. J.Hillis Miller, Poulet'nin eleştiri yöntemini incelediği bir yazıda genel bilinci şöyle tanımlar:

Herhangi bir zamanda kısmi olsa da her bilinç genel bilince katılır. Kısmiliği, zamanında ve bulunduğu mekânda duyulmamış fikirleri düşünme gücünde değil, çağının genel fikirlerinin eşsiz bir versiyonu ya da organizasyonunu yapmasındadır. Poulet'nin erken dönem kitaplarında bu kavram bir dizi bölüm kapsar. Bu bölümlerin önceden farz edilen düşüncesi, bir bölümün bilincinin kapalı bir bütünlük, tek zihinmişçesine kristal bir küre oluşturduğudur. Böyle bir kolektif zihin tek bir yazarın zihnini yakalayan (kavrayan) bilincin

aynı bir bilinçle yakalanabilir ve aynı çeşit diyalektik bir yol ile tüm yapısı izlenebilir (*age* 43)

Bazı değişikliklere karşın eleştirmenler inceleme yaparken metnin dışında kalan tarihsel bir bilgiyi kullanmamaya dikkat etmişlerdir. Tarihsel bilgi yerine metinde eleştirilecek konuların sayısını arttırmayı denemişlerdir. Böylece Çağdaş Tematik Eleştirmenler görüş alanını genişleterek istenilen nitelikte incelemeler yapmışlardır.

Çağdaş tematik eleştiri, J.Hillis Miller'in alıntısındaki ifadelerden anlaşıldığı üzere, metni değerlendirirken genel bilinci oluşturan ve temel öge olan "bireysellik" e vurgu yapar. J. Starobinski şu sözleriyle bu durumu açıklar:

Ama yazar bizi, kendi bakışının aşırı özenli değerlendirilmesi biçimindeki eleştirinin tehlikesine karşı uyarır;"kendi kendini unutmanı ve kendini şaşkınlığa bırakmanı" daha iyi olacağını düşünür. Eleştirmen işte o zaman, ödül olarak, yapıtta "kendisine yönelen bir bakışın doğduğunu" hissedecektir.(Aktaran. Clancier,61)

Fakat Çağdaş Tematik Eleştirmenlerin incelemelerinde bireysellik konusu üzerinde çok sık durmaları, diğer kuramlar tarafından eleştirilmiştir. Örneğin Terry Eagleton "*Edebiyat Kuramı* (1990) adlı kitabında onların metni dış etkilerden arındırarak özel bir konuma getirmelerini uygun bir davranış olarak görmez. Yapılan eleştirilerden ilki ve en önemlisi, bireyselliğin yalnızca modern edebiyatın getirdiği bir kavram olduğudur. Çağdaş tematik eleştirinin yapacağı eleştirilerin belli bir dönemle sınırlı kalacağı düşünülmüştür. Bu nedenle modern öncesi edebiyat eserleri için bireysellikten nasıl bahsedilecekti? Çağdaş Tematik Eleştirmenler bu soruyu yanıtlamak için önce "özne" ile "anonim" olan arasındaki ayrıma dikkat çekmek istemişlerdir(Phenomenology and Literature 44).

Jean-Paul Weber'in savunduğu düşünceye göre" bir yazarın özellikle de bir ozanın toplam yapısı, sonsuza dek çeşitlenen çok sayıda simgeler, yani benzeşmeler arasından geçilerek varılan ya da tek bir izleği -ki bu izleğin kendisi, genellikle unutulmuş bir olayında kendini yeniden yaratır- dile getirir.(Clancier,63)

Eleştirmen, tek bir kişinin oluşturduğu yapıt ile bir kültürün etrafında ortaya çıkan anlatılar arasında ayırım yapmalıdır. Bu ayrımı göz önünde bulundurarak modern öncesi edebiyat eserlerini incelemişlerdir. Başka edebiyat kuramları bu bakış açısından uzak dururken, Çağdaş Tematik Eleştirmenler iyi bir yazarın öznelliğinin her zaman yakalanabileceğini iddia etmişlerdir. Magliola, bu konuda Çağdaş tematik eleştiri üyesi olmamasına rağmen Leo Spitzer'in Joachim du Bellay üzerine yaptığı değerlendirmeyi önerir.

Bellay'ın şiiri yazıldığı dönemin klasik özelliklerini yansıtsa da özelliğini tamamen yitirmiş değildir (*age. 44*).

Çağdaş tematik eleştiriye karşı, “bireysellik “konusunda yapılan eleştiriler bununla kalmamıştır. Grup, aynı konu etrafında başka bir nedenden dolayı eleştirilmiştir. Eleştiri, herhangi bir yazarın kültürel ve toplumsal konulardan etkilenebileceği ve onları eserinde işleyebileceği üzerinedir. Dıştan gelen etkilere açık olan bu yazar kendi kişiselliğini bastırmak zorunda kalacaktır. Çağdaş tematik eleştiri, eleştirmenlere" Böyle bir yazar 'orijinal yaratan' değildir ancak bir iletendir veya toplumla, onların istediğini ifade etme şekli üzerinde sözleşmiş bir 'ihalecidir'" cevabını verir(*age. 45*).

Bu ifadelerle bireysellik ile toplum ruhunu yansıtan yazar arasında bir ayrım yapılır. Bu durumda ilk eleştiriye cevap olarak sunulan "anonim halk anlatısı" ile ikinci ayırmda ortaya çıkan "toplum ruhunu yansıtan yazar" için ne söylenebilir? Çağdaş tematik eleştiri burada tekrar "genel bilinç" kavramını soruyu cevaplamak için kullanır. Bireyin bilinci kolektif olana eklenerek çağdaş tematik eleştirmenine yardımcı olur. Yvon Beval “ Ruh Çözümlemenin Yazın Eleştirisine Katkıları” adlı makalesinde şu örneklerle açıklar:

Önce, çoğunlukla olduğu gibi düşte görülmüş bir imge söz konusu olsun. Bu biçimiyle düş, plastik betimlemelerle, yazınsal eğretilmelerle karşılaştırılabilir. Eğer bunları açıklıyorsa, bu betimlemeler ve eğretilmeler de kendi aralarında karşılaştırılabilir. Her imgenin bir anlamı vardır. Onu bu anlam oluşturur. Bu anlam yalnızca bir kullanımın ya da nesnenin edimsel anısında tek anlamlıdır. Öteki türlüse çok anlamlıdır. Bu olgu düşlerin yorumlanmasında, öncelikle, imgenin anlam ekseninde oynadığını ortaya koyar. Açık olan anlam ve gizli anlamdır. Düşümde açık olarak bir kral, bir kraliçe, bir hançer, bir gemi, dik bir keçi yolu, vb. görüyorum. Bilinçsiz olarsa, bir baba, bir anne, bir erkeklik organı, bir kadın gövdesi, cinsel edim, vb. görüyorum demektir.(Beval 51)

Durum böyle olunca, her yazın ya da sanat yapıtı bir eğretilmedir. Bir şeyi alıp başka bir bağlama ya da niteliğe oturtur. Yontu, tablo, açık metin hiçbir zaman kendisi için incelenmez. Her zaman yok olan bir şeye gönderir okuru ya da seyirciyi. Beval şöyle sürdürür:

Bu anlam verici yokluk neyi gizler? Geleneksel eleştiri hiçbir zaman anlıkçılığın ötesinde de bir anlam aramaya kalkışmaz. Bu eleştiriye göre Moise yontusu trajik kahramanın yalnızlığını ya da yasanın ululuğunu anlatır. Sainte-Anne tablosu anne sevgisinin tanrısallığını; Hamlet, zayıf bir insanın kararsızlıklarını, kuşkularını ya da kimi ödevleri yerine getirmenin zorluğunu veya kendi kendini anlamamayı aktarır.(Beval, 52)

Çağdaş tematik eleştiri, metin eleştirisinin başlangıcında "empatik bir farkındalık" la işe başlar. Grubun bu yönü diğer eleştiri kuramları ile ortaktır. Bu evrede eleştirmen, yazarın metinde ortaya koyduğu evrenin tam olarak kurulup kurulmadığını inceler. Eserin dilini kontrol ederek de yaratılan evrenin ne ölçüde canlandırıldığını gözden geçirir. Eğer eserde kurulan evren kendi içinde bir gerçekliği elde etmişse, o zaman dil başarı kazanmış demektir.

Eleştirmen yaratılan evrenin içindeki kişilerin, olayların ve nesnelere ne ölçüde canlandırıldığını, gerçeklik etrafındaki muhtemel durumlarla ilgili kendi tecrübelerini kontrol ederek belirleyebilir. Fakat eleştirmenin kendi tecrübelerini kontrol etmesi, başka evrenleri ve gerçeklikleri yargılayacağı anlamına gelmez. Bu konuda J. P. Richard tüm insanların karşılaştıkları olaylar ve durumlara benzer tepkiler verdiklerini belirtir (Phenomenology and Literature 45).

Bu nedenle eleştirmen kendi tecrübesi dışında kalan metinleri yargılamaktan uzak durmalıdır. Phenomenology and Literature'da konuyla ilgili şu örnek verilir: Örneğin bir eleştirmen yaşamın saçma olduğu düşüncesini benimsemiyor olabilir. Fakat onun, yaşamın saçma olduğunu düşünen bir insanın neden böyle düşündüğünü algılayacak kadar tecrübesi bulunur. Bu nedenden ötürü, eleştirmen herhangi bir eserin saçma olarak algılanan bir yaşamı ne ölçüde yansıttığı konusunda yargıda bulunamaz. Eğer böyle bir tutum içine girerse Kafka ile Zola'yı aynı ölçütlerle değerlendirerek hataya düşer ve eleştiride nesnel verilere ulaşmakta güçlük çeker (age;45).

Çağdaş tematik eleştirmen birinci aşamayı geçtikten sonra daha önemli olan ikinci bir noktaya gelir. İkinci aşamada eserde kurulan evrenin bağıntılarını sağlayan "deneyimsel yapılar" tanımlanır. Birinci aşamada eleştirmen metindeki evrenin dil aracılığıyla nasıl yansıtıldığı üzerinde duruyordu. İkinci aşamada niyetinin kendi gerçekliğini oluşturan "deneysel yapıların" varlığını inceler. Bu nedenle çağdaş tematik eleştirinin çalışmaları düz ya da ters iki aşamadan oluşur. Phenomenology and Literature kitabında bu aşamalara şu şekilde örnekler vermiştir: Örneğin Rousset'nin Flaubert üzerine yaptığı incelemede önce deneyimsel yapılar, "anlatı dalgalanmaları" ele alınır. Burada Rousset, Flaubert'in eserindeki olaylar arasında bulunan bağlantı noktalarını göstermeye çalışır. Ardından bu bağlantılar ile yazarın bilinci arasındaki ilişkiye değinir. Benzer şekilde Richard, Stendhal'in eserlerinde suyun deneyimsel yapıya işaret ettiğini açıklar. Ortaya çıkan sonuç Stendhal'in esere yansıyan bilincinin bir göstergesidir.

Richard ardından bu deneyimsel yapı ile oluşturulan evreni gözden geçirir. Ona göre "[Su imajı] Fabrice ve Julien'in portresini etkiler ve onlar aracılığıyla gerçeğin doğası hakkında yorum yapar" (age.46).

J.P.Richard Flaubert'in yapıtında olduğu gibi Mektupları'nda da ağızsallık, besin, oburluk, aç gözlülük izleklerinin önemi üstünde ısrarla durur.

"Flaubert'in romanlarında çok yemek yenilir." Emma Bovary gibi kimi roman kişilerinde bu ilişki tüm duyguları renklendirir: Emma yalayıp yutarcasına sever." Zevkin üstüne kıtlıktan çıkmış birinin iştahıyla yumuluyordu..." Ve zavallı M. Leon kimi kez, hiçbir zaman doyurulmamış bir tür peygamberdevesinin düğün şöleni olduğu izlenimine kapılır: "Sanki ruhları ve tüm duyguları onları tüm bedenleriyle avucunun içinde tutan oburluğu doyurmaya yetenekliymişler gibi..." Tıpkı düşünceler ve nesnelere gibi" başkası " da bir açlık atılımına neden olabilir: Aşk ötekinin bir tür yutulması, yok olması gibi görünebilir. (Richard,1966)

Öyleyse algılamak, düşünmek, sevmek de bir bakıma yalayıp yutmaktır. Nesne uzaklığı ve garipliği ile orada, önünüzde durmaktadır. Onu kendimize mal etmek için, içimize sokmak, almak ya da yine Flaubert'in dediği gibi "emmek" gerekecektir.

Birçok konuda Çağdaş Tematik Eleştiri ile paralellik gösteren Yeni Eleştiri deneyimsel yapı ile deneyimsel evren arasındaki ayrıma karşı çıkar. Yeni Eleştiri eserlerde "ton" ve "atmosfer" kavramlarının varlığına dikkat çekmeye çalışmıştır:

Atmosfer ve ton terimlerinin metaforik kökenlerini dikkate almak burada yararlı olabilir. Ton sunulana karşı yazarın tavrına (söylediğini nitelendiren konuşmacının sesinin tonu) referansta bulunmalıdır, atmosfer ise malzemenin kendisi tarafından (güneş parlamasının, neşenin, kasvetin atmosferi) sağlanan genel niteliklere referansta bulunmalıdır. (age.47)

Alıntıdan anlaşılacağı üzere 'atmosfer', deneyimsel evrene denk düşmektedir.' Ton' ise yazarın esere yansıyan tavrıdır. Bu nedenle Yeni Eleştiri'nin Çağdaş Tematik Eleştiriye yaptığı karşı çıkış yersizdir. Çünkü deneyimsel yapıyı kullanmasalar da aynı nedenlerle atmosfer ile ton arasında bir ayrıma giderler.

Çağdaş tematik eleştiri bir metinde yer alan deneyimsel yapıları çözümlerken Husserl'in fenomenoloji yönteminden yararlanır. Bu nedenle Husserl'in yöntemi verilerek ne tür paralelliklerin olduğu üzerinde durulması gerekir. Fenomenoloji yönteminde indirgeme yapıldıktan sonra öze ulaşmak için sezgiye başvurulur. Eidetic (özü bulmaya yönelik) sezgi tüm fenomenlerin genel yapısındaki genel özleri görmektir. Husserl'in özü bulmaya yönelik sezgisi genel özü arar ve bu öz bir şeyin tüm parçalarına veya çoğuna uygulanabilir (Phenomenology and Literature 49). Metinde bir deneyimsel yapılar sistemi bulmayı amaçlayan Çağdaş Tematik eleştiri de çalışmalarını benzer şekilde yapar. Eleştirmen yazarın

bütün eserleri ile bir metinde ya da bölümde bulunan deneyimsel yapılar arasında ayrıma giderek bir çeşit indirgemeye yönelir. Böylece deneyimsel yapılar, araç içine alınarak karmaşık bir yapısı bulunan metindeki başka özelliklerden arındırılır.

Husserl, özü bulmaya yönelik sezgiyi sadece genel özü arayan bir sistem olarak vermekle yetinmez. Sezgiden sonra özün ne olduğu konusuna değinir. *Phenomenology and Literature* kitabında Husserl'in öz konusunda düşünceleri şu cümleler ile ifade edilir. "Husserl için öz, görünüme eşit değildir ancak görünümde içkindir" (age.50).

Görünümler, onlara özdeş olan bir "şey"in algılanmasını sağlarlar. Bu nedenle Husserl için "görüntü durumları" önemlidir. Çağdaş tematik eleştiri, Husserl'in görünüm ve öz arasında yaptığı bu ayrımın bir benzerini edebi metin içinde uygulamayı denemiştir. Çağdaş eleştirmenlerin incelemelerinde yüzey oluşumları (imaj, ritim v.b.) metnin temelinde bulunan deneyimsel yapıları tanımlamayı sağlar. Husserl'in yönteminde görünümün özü vermesine benzer şekilde, burada da yüzey oluşumu deneyimsel yapıyı ortaya koyar. Fakat yüzey oluşumundaki bütün tekrarların deneyimsel yapıyı vereceğini düşünmek yanlıştır. Magliola ; *Phenomenology and Literature* kitabında, herhangi bir deneyimsel yapı ile ilgili yüzey oluşumu sadece metindeki bir örneği doğrulamak ya da bir başka yapıyı tamamlamak için bulunabileceğini belirtir (age.51).

Buna paralel olarak birkaç yüzey oluşumu arasındaki benzerlik, onların aynı deneyimsel yapı etrafında toplandıkları anlamına gelmez. Eleştirmen incelemeyi nesnel ölçütlerde yapmak için metnin genel içeriğini göz önünde bulundurmalıdır.

Deneyimsel yapı ile yüzey oluşumu arasında dikkat edilmesi gereken bir başka nokta şudur: Bazı durumlarda bir tek yüzey oluşumu, deneyimsel yapıyı ortaya koyacağı düşünülebilir, ancak tam tersi geçerlidir. Bir tek deneyimsel yapı birçok yüzey oluşumu incelenmesi sonucunda elde edilir. Magliola, *Phenomenology and Literature*'da Richard'ın kitabının giriş kısmında Husserl'in yönteminde öze denk düşen deneyimsel yapı ile yüzey oluşumu arasındaki ilişkiyi açıkladığını belirtir. Richard' a göre yüzey seviyesinde bulunan tekrarlar deneyimsel yapının ortaya çıkarılmasında her zaman önemli değildir. Çünkü bazı tekrarlar çalışma için önemli olmayabilir. (*Phenomenology and Literature* 51).

Çağdaş tematik eleştirinin uyguladığı bu yöntem "yorumsal çevrim" kavramıyla ifade edilebilir. Eleştirmen yorumsal çevrimi uygularken, önce bir eser üzerinde yoğunlaşır. Ardından bütün eserlerin toplu yorumunu yapar ve tekrar tek bir metne geri döner. Bunu yaparken amaç, her eserin özsel ve deneyimsel yapılarını bulgulamaktır. Yazarın yapılandırma sistemi, eleştirmen her metni inceledikçe çözülür. Bu çözülüş, Husserl'in bilinçte öze ulaşma aşamalarını ifade etmek için kullandığı kristalize olma durumudur.

Magliola, Çağdaş tematik eleştiri yöntemini Richard'a gönderme yaparak örneklendirir. Richard'ın Mallarmé'yi incelerken başlangıçta eserlerin toplu yorumunu yaptığını, ardından bulguladığı deneyimsel yapıları tek tek şiirlere uyguladığını belirtir (*age;51*).

Çağdaş tematik eleştiri, deneyimsel yapıları gözlemlerken neleri kendisine ölçüt olarak alır? Bulunan yapılar inceleme metninde hangi sırayı takip eder? Çağdaş tematik eleştirinin çalışmaları gözden geçirildiğinde deneyimsel yapıların incelenmesine üç yöntemle başlandığı görülür. Metinde deneyimsel yapılar, ilk olarak modlar, ikincisi bilincin içerikleri, son olarak da dil kapsamında yer alır. Bu nedenle bir inceleme modlardan bir başkası içerik kategorilerinden ya da dilden yararlanabilir. İlk yöntem genelde bilinç modlarından bilme, duygu, algı, zaman (hafıza), mekanı metinlerde inceler. Konuyla ilgili *Phenomenology and Literature* kitabında şu örneklere değinilir. Jean Starobinski Montesquieu çalışmasında bilme olanağının deneyimsel yapılarını inceler. Çalışmada Montesquieu'nun biçemi düşüncelerinin bilişsel yapılarının işaret olarak kabul edilir. Starobinski çalışmada Montesquieu'nun bilişinin temel özelliğinin gerilim ve zıtlık olduğunu belirtir. Richard ise duygusal modlar inceler. *Literature et Sensation* adlı eserinde Stendhal'de utanç, melankoli, neşe; Flaubert'de ise arzu, çılgınlık, zalimlik duygularını ele alır. Mekânla ilgili örneklere ise Gaston Bachelard'ın *La Poétique* 'de kitabında rastlanır(*age; 53*).

Bu eleştiri grubu ele alınırken düşülen hata olarak Yvon Beval şunları anar:

Çağdaş tematik eleştirinin tek olduğu ve yalnızca Bachelard'dan kaynaklandığı gibi görüşler, bu eleştiri türünü incelemeye girişirken kaçınılması gereken iki yanıttır. Yine de bu eleştirinin, çok ayrımlı biçimlerde de olsa, kimi Bachelard izleklerinden yararlandığı ya da onlarla rastlaştığı bir gerçek. Örneğin Georges Poulet, yazınsal izlekleri, yazarda uzamın ya da zamanın kavranması doğrultusunda çözümler. Öteki eleştiriler daha çok ozanın dünya ve varlıkla ilişkisini, onun evrenin karmaşık izleksel yapısından yola çıkarak inceler(Yvon Beval,50)

İkinci metot bilincin içeriği olan dünya, olaylar, diğerleri ve kendi üzerinde yoğunlaşır. Magliola bu yöntemi örneklendirmek için Emil Staiger, Richard, Brodtkorb ve Poulet' in çalışmalarına baş vurur. Emil Staiger, "kara parçası", "girdap" imajları ile Breton'un, "ışık" ve "nehir" imajları ile ise Keller'in "dünyası"nı inceler. "Olay"ların bir metinde incelenmesine Richard'ın Glance çalışması örnek gösterilebilir. "Diğerleri" (yani diğer insanlar) Brodtkorb'un Melville incelemesinde ele alınan bir konudur. "Kendi" kategorisi ise George Poulet'in Mallarmé üzerine yaptığı çalışmada incelenir. George Poulet bu çalışmada Mallarmé'nin "kendilik yansımasını" ve "kendilik bilgisini" inceleme konusu yapar(*age;54*).

G.Poulet'nin eleştirisinin özgünlüğü hakkında Türk Dili Dergi'sinin Eleştiri özel sayısında Anne Clancier şunları belirtmektedir:

Onun özgünlüğü, yazı yapıtında zaman, daha doğrusu an bilinci konusunda, kendi içinde çeşitlenen çözümlemesinde ortaya çıkar. Böylece "Descartes'ta olduğu gibi, Gide'de de, her an var olma durumuna, kendinden önce gelen an tarafından değil, özellikle birdenbire oluşan yaratma edimi ile kavuşmuş görünür: an, içinde doğrulanmasını ve kaynağını bulacağı herhangi bir önceliğe dayanmaksızın, kendi kendinden fişkirir.(A.Clancier,57)

Üçüncü yöntem metindeki deneyimsel yapıların dil aracılığıyla çözümünü amaçlar. Bu türden bir çalışmada özellikle yazarın biçemi ve eserin morfolojisinin incelemeye katkı sağlayacağı düşünülür. Jean-Paul Sartre "A Propos de John Dos Passos" çalışması Phenomenology and Literature kitabında morfolojiden yararlanan incelemelere örnek gösterilir. Önce Dos Passos 'ta zamanın nasıl bir anlam kazandığını inceler. Sonra Dos Passos metninin morfolojik özelliklerini inceleyerek deneyimsel yapının ne anlama geldiğini verir. Dos Passos metni eklemelerle devam ettirir. Ve...ve...ve biçiminde bir kullanım onun üslubunun belirgin özelliğidir (54).

Metinlerdeki deneyimsel yapıları incelerken ayrı bir yöntem içinde morfolojiye ve yazarın biçimine yer vermesi çağdaş tematik eleştirinin, yapısalcılıkla nasıl bir ilişkisi olduğu düşüncesini gündeme getirebilir. Özellikle Paris Yapısalcılığı ile fenomenoloji yöntemi arasında bazı benzerlikler bulunur. Fakat uygulama sırasında çağdaş tematik eleştiriden farklı bir duruşa sahiptir. Bu iki yöntem arasındaki farklar konusunda Magliola, şu noktalar üzerinde durur. Çağdaş tematik eleştirinin ilk amacı eserdeki deneyimsel yapıları ortaya çıkararak anlam öğelerini bulmaktır. Ancak bundan sonra eserin gramatik düzeyi gözden geçirilerek morfolojinin deneyimsel yapıya neler kattığı ortaya çıkarılır. Oysa yapısalcılık için tersi bir durum söz konusudur. Yapısalcılar için metnin anlamını morfoloji sağlar. Bu nedenle metin incelemesine morfoloji ve gramatik yapıdan başlarlar. Çağdaş tematik eleştirinin tavrı yapısalcılara göre riskli bir tutumdur. Çünkü bir metinde birden çok anlamın olması çağdaş tematik eleştirinin işini güçleştirecektir. Ayrıca birçok anlam içinden birinin seçilmesi ortaya keyfilik tartışmasını getirecektir. Fakat çağdaş tematik eleştiri "Semantik düzeyle başlayarak ve daha sonra onunla eşleşen morfolojik yapıları değerlendirerek iki düzeyin geçerli korelasyonu[nu] arttırır" (age. 55).

Kısacası, çağdaş tematik eleştiri metin incelemesine farklı sorular yönelterek başlamayı dener. Örneğin suyun bir şair ya da yazar için ne ifade ettiğini sorabilir. Ayrıca çağdaş tematik eleştiri sistemli bir şekilde bilincin modları ve içerikleri üzerinde yoğunlaşır. Fenomenolog

genellikle yazarın toplu eserleri için bir yorum üretir. Bu eserin özellikleri 'iç diyalektiğe' göre düzenlenir. Fakat bütün bu çabalar beraberinde riski de getirir. Böyle yaparak şüphesiz büyük bir yorum hatası riski alır. Ancak amaç, şiirdeki derinliği ortaya çıkarmayı hedefler. Bu nedenle inceleme sırasındaki tüm riskler göze alınarak çalışma sürdürülür. İncelemelerin aşırı yoruma kaçacağı düşüncesinden dolayı çağdaş tematik eleştiri, başka kuramlar tarafından eleştirilmiştir.

Şiir eleştirimizde yararlanacağımız çağdaş tematik eleştiri genel anlamda tanıtılmıştır. Gelen başlıkla resme yaklaşımda yararlanacağımız dışavurum irdelenecektir.

2. 2. İmge ve Bakmak

İmge varlığın gölgesidir, bir “varlıktır”. Varlığın gerisinde duruyordur.(Kült Kitap 288)

Levinas

İmge kavramını hem resim hem de şiirin dili içinde incelemek gerekmektedir. Kelimenin kökenine baktığımızda “görüntü” anlamını taşıdığını görmekteyiz. Görüntü için ara bir başlık olarak “bakmak “ kavramına kısaca göz atmak durumundayız.

Görüntüyü incelenmeye ‘ bakmak ‘ kavramı ile başlanabilir. J.Starobinski bakışımız ile nesne arasında ilişkiyi şu şekilde çözümler.

Bakışımız, büyüleyen nesnede biçimlenen baş döndürücü boşluk tarafından çekilir; onunla hissedilir olduğu gerçek nesneyi yutan bir sonsuzluk çukuru açılır. Gerçekte, büyüleyici nesne, istemimizi erkenden vazgeçmeye çağırıyorsa, bu, araya girmesine neden olduğu yoklukla kendisi de ortadan kalkar. Bu garip erk, bir bakıma nesneden gelen bir eksikliğe, bir yetersizliğe bağlanır. Bizi yutmak yerine, imgelemsel bir görüngede ve karanlık bir boyutta kendi kendini aşmaya yönelir. Ama nesnelere bakışımızın bir isteğine yanıt olarak yetersiz görünebilirler; anırtımalı bir var olmayla istekte uyanan ve görünen şeyde tüm enerjisini kullanma olanağını bulamayan bakışımız, öteye geçer ve dönüşsüz öteki düzleme doğru bomboş bir uzamda kaybolur(Aktaran. Clancier,59)

Böylece, ötekiyle ilişkinin çözümlenmesi, özseverce gerilemenin çözümlenmesi, bakışın tüm sorunsalı J.Starobinski’nin bakış açısında yer alır. Makalesinin devamında “bakmakla “ ilgili şu tespitlerde bulunur:

Bakmak, koruma altına almayı amaçlayan bir devinimdir... Bakma edimi hemen olduğu yerde bitmez, tamamlanmaz; direnen bir çaba, inatçı, sürekli bir yeniden başlamadır; sanki buluşunu büyütmek ya da ondan kaçmakta olan şeyi ele geçirmek umuduyla canlanıyormuş gibidir(age. ,60)

J.Starobinski, incelemelerinde şunu ortaya koyar: Tüm duyular içinde görme, sabırsızlığın en açık biçimde yönettiği duyudur. Hiçbir zaman cesaretini yitirmemiş bir kararsızlık, her bir göz atışımıza eşlik eder.” Öyleyse her göz atışımızla elde ettiğimiz “imge”yi nasıl tanımlayacağız?

2.2.1 İmge

İmge nedir? Aslında bu soruya verilecek cevap sadece şiire değil, tüm bir sanatın ne olduğuna verilecek cevaptır. İmge, bize "var oluşun bölünmez bütünlüğünü" gösterir". Bunu yaparken kullandığı araçlar ise eğretilmeler, eksiltmeler, benzeşimler vs. Berger bu konuya girişte yardımcı olacak fikirlerini şöyle belirtir:

"Şiirde eğretilme kullanma benzerlikler bulma dürtüsü yalnızca karşılaştırmalar yapmak için değildir (bu türden karşılaştırmalar bir ast-üst düzeni yansıtır); şiir bunu belli bir olayın özelliklerini azaltmak için de yapmaz. Şiirde eğretilme var oluşun bölünmez bütünlüğünü kanıtlayabilecek karşılıklarını bulma amacıyla kullanılır. Şiir var oluşun bu bütünlüğüne bir çağrıdır, bu çağrının da kof duygululukla bir ilişkisi yoktur. Çünkü kof duygululuk her zaman bazı şeylere, bölünebilecek bazı şeylere, ayrıcalık tanır. Şiir eğretilme yoluyla birleştirmekten başka, var oluşu ulaştığı alana göre de bütünleştirir. " (Berger, 1988)

Ortega Y. Gasset'e göre (1992) ise eğretilme etkisinin gücü neredeyse mucizeye yaklaşan, tıpkı hastasının karnında neşter unutan dalgın bir cerrah gibi, Tanrı'nın yaratıklarından birini biçimlendirirken içinde unutmuş olduğu yaratıcılık gereğine benzer. Fakat hemen hatırlatmak gerekir ki, bu neşter biçip, ayrıştırmak, bölmek, parçalamak yerine, birleştiren bütünleyen bir neşterdir.

Gasset'e göre tüm öteki güçler ve araçlar bizi zaten var olanın içinde tutsak ederlerken, tek çıkış yolunu, tek açık kapıyı bırakan eğretilerdir.

Eğretiler mucizeye yaklaşan gücünü karşıtların birliğini dile getirişinden alır. Birbirinden uzak, birbiriyle hiç bağdaşmayacak, hatta birbirine karşıt olduğu düşünülen şeyler yan yana getirildiğinde, sanatın ulaştığı uyumdur söz konusu olan.

Lukacs'ın da belirttiği gibi (1992), Shakespeare'in dünyasının taşıdığı zenginlik, en değişik insan karakterlerini bir araya getirmesindedir. Shakespeare, 'Othello, Desdemona ve Jago' karşıtlığından bir uyum, parçalanması olanaksız bir bağdaşıklık yaratır. Benzer şeyi bir Dostoyevski'de 'Karamazof Kardeşler'de ya da bir Tolstoy'da; 'Savaş ve Barış'ta da karşımıza çıkar.

Öyleyse, diyebiliriz ki doruktaki birlik ve doruk arasındaki birlik gerilimini açığa vuran sanat, en büyük ve en gerçek sanattır. Bu birlikteliği ve bu farklılığı açığa vuran ise imgedir.

Şiir söz konusu olduğunda, imge başka hiçbir sanatta olamayacak kadar başattır. Bu nedenle Hegel şiiri en has sanat olarak görür. Şiirde retorik şairin kullandığı sözel ifadeleri sınıflandırmış; onlara ayırma, eşitleme, benzeşim, sözcük oyunu, mit, fabl vs. isimler vermiştir. Adları ne olursa olsun imgeyi kurmamızın gereğidir bunlar. Önemli olan "her imge-ya da imgelerden oluşan her şiir- içinde sayısız karşıt ve uyumsuz anlamı barındırır ve bu anlamların hepsi, imgenin içinde hiç bir zorlamaya neden olmadan barış içinde yaşarlar." (Paz, 1991)

Paz'a göre imge insanlık durumunun bir anahtarıdır; çünkü Aziz John birbirleriyle barışmaz görünen iki şeyin dost olmasından söz eder bize. Antioque'nin kişileri tanrısal saygıyla insani yasalar arasında parçalanmışlardır. Achilles'in öfkesi de basit değildir çünkü o öfkede karşıtlıklar birleşmiştir: Patroculos'a duyulan aşk ve Priam'a duyulan merhamet; ölümün çekiciliği ve ölümsüz kalma isteği. Oedipus'daki özgürlük ve alınyazısı(...) (Paz, 1991)

Maurice Blanchot "Şiir, eğretiler ve karşılaştırma içerdiği için şiir değildir: Tam tersine, şiirin özel bir yanı vardır ki orada hiçbir şey görüntü vermez." diye yazar. Blanchot'a göre o yer, imgedir.

"İmge nedir?" Hiç bir şey olmadığında, imge orada koşulunu bulur, ama orada gözden kaybolur. İmge yalnızlık ve dünyanın silinmesini ister, her şeyin, içinde hiçbir şeyin ortaya çıkmadığı ayırsız bir dip yüzeye girmesini gerektirir, boşlukta hala var olan şeyin içine yönelir:

Gerçekliği buradadır. Ama bu gerçeklik onu aşar; onu olası kılan şey içinde durduğu sınırdır (imgenin başarısı sınırsızın yanında bir sınır olmasıdır .) Hüzünlü yanı, bildirdiği

karışıklık ve onda kınadığımız parlak aldatmaca buradan gelir. Sonsuzluktan bir hiçlik ve hiçlikten bir sonsuzluk yaratan olağanüstü bir güç der Pascal" (Blanchot,1993)

İmgeyi tanımlamak için bu söylediklerini cesetle özdeşleştirir. İmgeyi cesede benzetir. İmge, ölü vücududur. Ceset, ne kişi olarak yaşayan biri, ne herhangi bir gerçeklik, ne yaşayan kişiyle aynı kişi, ne bir başkası ne de başka bir olandır, orada karşımızdadır. Bir ölü vücudu, yerde yatan bir nesne olarak hem bu dünyaya aittir, hem de bu dünyadan uzak, adlandırılmaz bir yerde. (Ölüm bu dünyada yaşanan bir şey değildir, ölümü yaşayamayız der Wittgenstein) .Cesedin var olması burada ve hiç bir yer arasında ilişki kurar.

Octavia Paz'a göre "ister epik, dramatik veya lirik olarak tek bir ifadede toplanmış olsun, isterse yüzlerce sayfanın içine yayılmış olsun, imge karşıt ilgisiz veya birbirinden çok uzaklardaki gerçeklikleri birbirine yaklaştırır, bunları birleştirir" (age.1991) .

Ancak, sanat bu çabasında yalnız değildir, tıpkı sanat gibi bilim de bu yakınlaştırma, birleştirme, bütünlüğe ulaşma ve ulaştığı bütünlüğü anlamlandırma çabasıdır.

Fakat Octavia Paz'a ve Tarkovski'ye göre bu amaca yönelik çabada bilimin ve sanatın izlediği yol birbirinden çok farklıdır ve bu ilkesel farklılığın iyi anlaşılması gerekir. Ayrıca bu önemlidir çünkü aydınlanma çağından bu yana insan ruhuna ilişkin düşüncelerin yerini, kadvraların parçalanması ya da beynin genel görünümünün incelenmesinin aldığı süreçte sadece düzenin, uyumun yani aklın mekânı olan bir doğada yetişmiş insanın gözden kaçırdıklarını, unuttuklarını tekrar hatırlatabilecektir.

Paz'a göre kavramlar ve bilimsel yasalar da, birbirinden uzaktaki gerçeklikleri birbirine yakınlaştırmak, birleştirmek için çalışırlar. Ancak bilim akılcı indirgemesiyle türdeş birimler yaratır. Hafif kuş tüylerini ve ağır kayaları örnek olarak verir Paz. Kişiler ve nesnelere vardır, hafif kuş tüyleri ağır kayalar. Bilimin akılcı indirgemesiyle, hafif kuş tüyleri de ağır kayalar da, 1 kg.a indirgenir. Ama çocuklar bir gün bir kilo kuş tüyüyle, bir kilo kayanın eşit ağırlığa sahip olduğunu öğrendiklerinde şaşırırlar, kayaların ve kuş tüylerini somut ağırlıklara indirgemek zor gelir onlara.(Paz, 1991)

Şiirde imge Baudelaire'in dizesinde olduğu gibi "hem bıçaktır, hem de yara"

Octavia Paz'a (1991) göre, imgelerin çoğu diyalektik sürecin üç aşamasına uyarlar. Kaya gerçekliğin bir anıdır, kuş tüyü bir başka anı. Onların bu zorunlu karşılaşmasından imge fişkirir: Yeni gerçeklik.

Diyalektik süreç içerisinde, imgeyi oluşturan olgulardan bir diğerini etkisiz hale getirebilir ya da üçüncü aşama hiç gerçekleşmeyebilir. Diyalektik süreçte kayalar ve kuş

tüyleri üçüncü bir gerçeklik uğruna ortadan kalkarlar, artık ne kaya ne de kuş tüyü vardır, ortaya çıkan başka bir şeydir.

Fakat Paz'a göre, en iyi imgelerde kayalar ve kuş tüyleri, üçüncü bir gerçeklik uğruna ortadan kalkmaz, aynı şekilde var olmaya devam ederler. Burada Hegel mantığının ileri sürdüğü nitel dönüşüm yoktur. Kısacası imge, hem diyalektiğe karşı bir şok ve bir meydan okumadır hem de düşüncenin yasalarına bir saldırı (1991)

Andre Breton, gerçeküstücülüğün ilk manifestosunda imgeyi tanımlarken, imgenin iki uzak gerçeğin karşılaştırılmasından değil, yakınlaştırılmasından doğduğunu bildirir:

"İmge zihnin saf bir yaratusıdır. İki uzak gerçeğin karşılaştırılmasından değil, yakınlaştırılmasından doğar.

Yakınlaştırılan iki gerçeklik arasındaki ilişkiler ne denli uzak ve yerinde olursa, imge o denli güçlü olacaktır o denli duygusal bir güce ve şiirsel gerçekliğe sahip olacaktır". (Breton, 1993, aktaran: J.L. Joubert)

Yaptığımız imge incelemesiyle açıklığa kavuşturduğumuz edebi ve felsefi boyutlar oldu. Bu açıklamalar ışığında çalışmamızın plastik sanatlar ve İlhan Berk nezdinde sorgulanmasına geçebiliriz.

2.2.2. İlhan Berk'te İmge

"Benim düşüncelerim yok imgelerim vardır."

Octavio Paz

İlhan Berk oldukça sık yukarıdaki tespiti anar. Bu tespitin kendisi için söylendiğini belirtir.

İlhan Berk'e göre imgelem dünyasını kurmak demek, tanımlı değil görüntüyü koymak demektir. Burada sözcükler dünyaya ilk defa geliyormuş gibidirler, gökyüzü, ölüm, sevi, yaşamak, umut, savaş, bulut, kuş, güneş sözcükleri şiire girmeden önce öbür sözcükler gibi salt bir sözcüktür. Ama şiire girdiklerinde, eski anlamlarından, biçimlerinden, varlıklarından kurtulurlar. (1992)

"Sinematografik gözlerinle
kandıramadığın yalnız ırmakların
rayların yüzünde hep birer yolcu
işte

ölüm
bir dondurma lekesi dilimizde"

Şair bu dizelerde, ölümü tanımlamaz, onu dondurma gibi, tatlı ve soğuk ama aynı zamanda bir dondurma lekesi gibi, yaşamı kirleten bir leke gibi görür. Ölüm, dondurma, leke gibi günlük yaşamın bildik alışıldık sözcükleri, şiire girdiklerinde eski varlıklarını, eski alışkanlıklarını sürdüremezler ve araç olan dilden, ilkel dilden koştukları anda imgeye dönüşürler. Bu yüzden "şiir dile bir saldırı olarak başlar" ve bir yandan yıkarken, öte yandan imge'yi kurar. Yıkma ve yapma bir arada, biri başlarken ötekisi biten, biri biterken ötekisi başlayan dairesel bir süreçtir.

İlhan Berk kendisini bakmakla kuran bir şair olarak adlandırmaktadır. Bakmakla kurulan bu dünyanın her iki alana etkisi de kaçınılmaz olmuştur. İlhan Berk de yazının mı görüntünün mü öncelikli olduğunu tartışmaktadır. Bu tartışma onun görüntü (İmaj) kurmada nelere dikkat ettiğini de açıklamaktadır.

Bana harf sevgisini, düşünüyorum da Klee verdi diyorum. Altı yıldır Klee'nin "Ad Marginem'i" karşında durur, bakmaya doyamamışımdır. İlk o galiba V' de, U' da,r' de, L' de plastik bir güzellik olduğunu bulmuş;onları tablosuna saçımış .Ben harflere resimlerden başka bir gözle bakamam oldum bittim.Alfabelere doyamam.Dünyanın en güzel alfabesi Alhéen'in alfabesi sanıyorum.Sonra Mısırlıların hiyeroglifi . Latin alfabesinde en sevdiğim harfler: A,f,M,U,r,C,e. Bu harfler resimden başka bir şey düşündürmez bana. Bir gün harflere böyle bakmayı öğrendiğimiz zaman büyük bir değeri olacak onların gözümüzde.(Kült Kitap, 32)

Berk'in resimlerini incelediğimiz bölümde daha ayrıntılı gireceğimiz bu konu Berk'e ait izleklerin belirlenmesini sağlamaktadır. Özellikle resimleriyle şiire en yakın sanatçı olarak adlandırılan Klee ile olan ilişkisi ayrıntılı incelenmeye değerdir. İlhan Berk imgelerini kurarken kesinlikle resmin içinden geçmektedir. Bu durumu yine aynı kitabında şu şekilde açıklığa kavuşturur. Klee'nin resmi için ekler bölümüne bakınız. (Resim 14-15)

...Kahvemi pişirdim. Mısır resimlerine bakıyorum. Bir şiir yazacağım zaman, şiirin konusuyla ilgili resimlere bakmaya bayılırım. Defterime Şalome'nin üç desenini çizdim. Odanın duvarları ne zamandır eski çağ resimleriyle dolu.(Kült Kitap,83)

Resimle yoğrulan bir şiir olmaktadır.

Her iki sanat eylemini birbirleriyle olan ilişkide seçilen, yaratılan imgenin biri birine nasıl etkide bulduklarını sanırım en iyi aktaran bölüm bu olmuştur. Şiire geçişinde bunun nasıl bir seyir izlediği ise tespit edileceği gibi ortadadır. Görüntünün gücü İlhan Berk için vazgeçilmezdir. Bu nedenle resimle iç içe geçen bir şiir edimi ile karşı karşıyayız. Bu da imge kuruluşunda belirleyici olmaktadır.

İmgenin tanımını Çinli bir şairden “Galile Denizi “ adlı eserine şu şekilde çıkarmış İlhan Berk.

“İmgeler anlamı, sözcükler imgeyi anlatır. Bir anlamı gün ışığına çıkarmak için imgelerden daha iyi bir yol olamaz; aynı şekilde bir imgeyi gün ışığına çıkarmak için sözcüklerden daha iyi bir yol olamaz. Sözcükler, imgelerin yöresinde toplanmalıdır, o zaman imgeleri kurabilmek için doğru sözcükler meydana çıkar. Anlam imgelerle aydınlanır, aynı şekilde imgeler de sözcüklerle. Şuraya varıyoruz: imgeleri aydınlığa çıkarmak için konuşan imgelere uzanır, bunun sonucu olarak da sözcükleri unuttur. Bir tavşan izini izleyene benzer bu; tavşanı yakalayınca, izi unuttur. Ya da ağla balık avlayan birine: balığı yakalayınca, ağı unuttur. Demek ki sözcükler, imgelerin sesli izleridir.İmgeler anlatımların gözle görülebilen ağlarıdır. İmgeler bir anlatımdan çıkar, ama insan kendini imgelerin akınına bırakırsa, bunlar doğru imgeler olamaz. Aynı şekilde, sözcükler imgelerden doğar, ama insan kendisini sözcüklerin akınına bırakırsa bunlar doğru sözcükler olamaz. Böylece anlam ancak imgeler unutulunca yakalanabilir, yine ancak sözcükler unutulunca imgeler yakalanabilir. Anlamın anlaşılması, imgelerin kıyılması koşuluna bağlı, imgelerin anlaşılması da sözcüklerin kıyılması koşuluna.”

Wang Bi(Atlas, 226–249)

İmge sanatın bir unsuru olarak oluşumunda duyum süreçlerinin de belirleyici olduğu bir kavram. Duyum süreçleri bizi sinestezi kavramına götürmektedir. Resim ve şiir sanatları arasında geçişleri sinestezi kavramına yaslanarak inceleyeceğiz. Bu kavramı açıklamaya başlayabiliriz.

2.3.Sinestezi

Michael Foucault'a göre (age.1994) insan düşüncesinin bir şey ile bir diğeri arasında kurduğu benzerlik, herhangi bir olgu, nesne ile başka bir olgu arasında oluşturduğu yakınlaştırma, kültürün de başlangıcıdır. Foucault'a göre insan başlıca dört yolla benzerliğin bilgisine ulaşabilir. Bunlardan ilki, mekânı temel alan "convenientia" dır: "Birbirine yaklaşan, bitişen şeyler "yakın"dırlar, birbirlerine temas etmekte,kenarları birbirine karışmakta, birinin sonu diğerrinin başlangıcını belirlemektedir" (age.1994)

Foucault mekân içinde "yakından yakına" kurduğu ve "convenientia" adını verdiği benzerlikle hareketler arasında iletişim kurabildiğimizi düşünür.

Benzerliği besleyen ikinci biçim aemulatio'dur (Mekân içinde zıtlık)... Aemulatio'da bir çeşit yakınlıktır ancak bu yakınlık yer, mekân yasasından kurtulmuştur ve "rekabet"i esas alır.

Üçüncü benzerlik biçimi ise kıyas'tır. Kıyas benzerlik oluşturmada muazzam güçlüdür. Çünkü hem convenientia'yı kullanır yani benzerlikleri mekân içinde yan yana getirir ve çarpıştırır hem de Aemulatio'yu kullanarak onlar arasında ayarlamalar, bağlar, eklemlemeler oluşturur. Nihayet dördüncü benzerlik biçimi **sempatiler** (yakınlıklar)'dir. Burada hiç bir bağlantı hükme bağlanmamıştır. Sempati ile kurulan ve yakınlığa dayanan benzerliği dengeleyen karşı uçta yer alan ise antipati'dir. "Şeylerin özdeşliği, bunların başkalarına benzeyebilmeleri ve yaklaşabilmeleri ama kendi özgünlüklerini koruyarak sempati ile onun karşılığı olan antipati arasındaki sürekli terazilenmedir." (Foucault,1994)

Dünya ve insanın bu dünya üzerindeki var oluşu çok uzun süre Foucault'unkine benzer, dört temel gerçeğe -su, hava, ateş ve toprak- ve bunların arasında kurulan benzerliklerle açıklanmıştır.

Sözgelimi Rönesans'ta, yaşamı aklın derinliklerine inen bir yolculuk olan Leonardo Da Vinci şöyle yazar:

Her varlık bir başka varlıktan gelmedir. Yeryüzünde var olan her şey bir başka var oluşun başlangıcıdır ve bütün varlıklar birbirine dönüşebilir. Eskiler insanı küçük dünya olarak tanımlamışlar, çünkü insan toprak, su hava ve ateşten meydana gelir, tıpkı dünya gibi. Nasıl insan iskeleti vücudun temel direği ise taşlar da öyle destek olurlar. Kan yeryüzündeki sular misali vücudumuzda dolaşır durur. Soludukça ciğerlerimizi havayla doldururuz. Dünya da bizler gibi nefes alır her nefeste okyanuslar yükselip alçalır.(Da vinci, 1993)

Bu sözlerden anlaşılın insanın küçük bir dünya olarak tanımlanmaktadır. Bu durumda insan vücudu, her zaman, bir evren atlasının mümkün olan yarısı gibidir. Ancak, "benzerliğin" aranması sadece uzun yıllar dünyayı ve insanın bu dünyadaki var oluşunu açıklamakla kalmaz, bilim alanında da, insanın dünyayı değiştirmesine yardımcı olur. Çünkü nesnelere benzer ve benzemez diye ayırma niteliği insan düşüncesinin temelini oluşturan son derece önemli bir yetenektir. Yine bir örnek vermek gerekirse, Newton'a evrensel yerçekimi yasasını bulduran şey, elmanın kafasına düşmesi değil, elmanın düşüşü ile aynı dünya çevresinde dönüşü arasında o zamana dek kimsenin görmediği benzerliği görmesinden kaynaklanmıştır.

Benzerlik sadece insanın doğadaki yerini açıklamakla ve bilimde kullanılmakla sınırlı kalmayıp, sanatın da belirleyicisi olmuştur. Her şeyden önce "Mimesis" , insanın doğada var olan bir nesnenin, bir şeyin, taklit yeteneğini kullanarak bir benzerini oluşturma çabasından başka nedir ki?

Yukarıda Leonardo'nun notlarında tasvir edilen ve Antik Yunan'a dayanan bu düşünce sistemi bugün bizim kavramakta güçlük çektiğimiz ve yabancı olduğu bir anlayışı dile getirir. Ancak, Leonardo'nun notlarında anlatılanların bize masal gibi gelmesinden kaynaklanmaz güçlük. Çünkü bugün, biz biliyoruz ki insan hava, su, ateş ve topraktan değil hücrelerden meydana gelmiştir. Leonardo'nun betimlediği dünyanın bizim anlamlı bulduğumuz, nesnel, olguların nedenini başka olgularda aradığımız dünyayla benzer bir yanı yok gibidir. Çünkü Leonardo'nun düşüncesi doğayı, temelde istekleri, kaptisleri olan canlı bir varlık sayan görüşü barındırır. Biz artık denizlerdeki gel-git olayına ya da ay tutulmasına bakarken suyun ya da ateşin niteliğine değil, bu olgulara yol açan başka olgulara bakıyoruz. Bir başka deyişle neden-sonuç ilişkileri kuruyoruz. Kaldı ki Newton'un notlarıyla, Leonardo'nun notlarını karşılaştırdığımızda iki düşünce arasındaki farklılık apaçık çıkıyor ortaya.

Leonardo'nun notlarına baktığımızda gördüğümüz, doğanın çeşitliliği, esnekliği ve tüm bölümlerinin birbirleriyle uyumluluğudur. Onun yaptığı makineler sonuçta bu uyumun kurallarından faydalanılarak oluşturduğu ve bir amaca hizmet etmesini istediği makinelerdir. Newton'un yaptığı makineler ise bir şey yapmak için değil doğayı gözlemek için tasarlanırlar. Kısacası Newton gözlediği her sonucun nedenine inme çabasındadır ve işte akıl ve aydınlanma çağında Bilimsel Devrim denilen şey de tam budur.

Bilimsel devrim, ideal doğalarına göre düzenlenmiş nesnelere dünyasından, nedensel bağıntılarla kurulu bir mekanizmada yer alan olgular dünyasına geçişi simgeler. Bu insan aklının evreni ve kendisinin evren içindeki yerini bambaşka bir bilinçlilikle kavraması,

doğaya bakışında köklü bir değişiklik demektir. Böyle bir değişikliğin sanata yansması da tabii ki kaçınılmazdır. Dünyaya ve doğaya bakıştaki bu köklü değişiklik ve akla duyulan güven beraberinde akılcı bir sanatı; natüralizmi getirir. Bilime duyulan inançla birlikte sanayileşmenin gelişmesi, ekonomik usçuluk, felsefeyi ayrı bir bilim olarak ele alan ama sonuçta felsefeyi bilimin hizmetçisi yapmayı uygun bulan çağın görüşü, sanat alanında da usa dayalı bir görünüm sunar. Descartes'in "düşünüyorum öyleyse varım" ı ile başlayan süreç; yani insan aklının hiç bir "şüphe"ye yer bırakmayacak bir kanıtı içinde barındıran bu önermesiyle başlayan süreç, etkileri günümüze dek uzanan, uzun bir süreçtir.

Ancak Descartes "düşünüyorum" üzerinde ağırlıklı olarak durmasına rağmen 'varım' ı unutmuştur. 19. yüzyılın ilerlemeye olan vaadi, 20. yüzyıla gelindiğinde yaşanan dünya savaşı ile yerini bir hayal kırıklığına bıraktığında, insanın varlığa, var oluşa duyduğu özlem de taşma ve başkaldırma noktasına ulaşacaktır. Ancak başkaldırının varoluşcu felsefe ile somut olarak ortaya konmasının öncesinde, yani 19. yüzyılda, insanı çepeçevre kuşatan maddeci ve usçu evren anlayışına ve bu anlayışın sunduğu natüralist sanata bir tepki olarak romantizm bulunur. Özellikle, Fransa ve İngiltere'ye nazaran siyasi hareketlenmenin daha geç başladığı Almanya'da, Alman Romantizmi adıyla bilinen akım oldukça güçlüdür. Romantizm tamamen örgütlenmiş ve rasyonalize olmuş yaşama bireyin getirdiği bir tepkiyse, sembolizm de, romantizmin en uç dalında açan son çiçektir.

Sembolizm, Eski Yunan'da kalmış ve unutulmuş, rönesansta tekrar diriltilmeye çalışılmış olan usdışı evren arayışının yeni bir aşamasıdır.

Simgeci şiirin bize sunduğu anlayış özetle şudur:

"Evrende bir birlik, bir uyum vardır. Özellikle maddesel evrenle, tinsel evren arasındaki uyum derindir. İnsanla evren arasındaki her şey benzeşim, uyum içindedir. İnsan simgeleri çöze çöze evrenin var olduğunu anlar" (Senninger, 1981, aktaran Tanju inal)

Diyebiliriz ki, simgeleme, iki ayrı yapıtı arasındaki varlıkbilimsel ilişkiyi ortaya çıkartmanın bir yoludur.

Hartmann'a göre ise her sanat yapıtı "ön" ve "arka" olmak üzere ikili bir yapıya sahiptir. Ön yapı özdeksel nitelikteyken arka yapı, insanın düşünce ile ulaşabileceği, tinsel özelliktedir (aktaran: İsmail Tunalı, 1979).

Kökenbilimsel olarak symbole (simge), Eski Yunan'da, ikiye bölünmüş özdeksel

nesnenin parçalarından birine verilen addır. Bu parçalardan biri, örneğin bir çömlök parçası, görölmez bir gerçeği, dostluğu, konukseverliği anlatır; parçayı gören kişi, parçanın ardında gizli olan duyguyu tinsel bir çaba ile çözmeye kavramaya çalışırdı. (Peyre, 1974, aktaran: Tanju inal).

İşte bu çömlök örneğinde ortaya çıkan olgu 19. yüzyılın ikinci yarısında dal budak salan ve özellikle şiire, simgeleri "görme" çözme işlevini yükleyen akımın temel olgusu ile eşdeğerdedir. (İnal, 1981)

Şiir artık, doğrudan doğruya görölür, dokunulur olanı betimlemeye değil, çağrışımlarla, benzeşimlerle, sezgi ile anlaşılana, "görölmeveni görme" ye bir davetiyedir.

Kendini Baudelaire'nin çömezi olarak gören, ancak görölmeveni görme yolunda, bilinmeyene yaptığı hamlede Baudelaire'den çok daha ileriye giden Rimbaud'a göre, ilk gören, ilk yalvaç, ozanlar kralı Baudelaire'dir.

Rimbaud, Paul Oemeny'e yazdığı ve Kâhin'in Mektubu olarak ünlenen yazıtında "yalvaç olmak, görölmezi gören olmak gerekir diyorum" der ve ekler:

"Tüm anlamları uzun süre, sonsuzca ve bilinçle bozup değiştirmekle kendini yalvaç, görölmezi gören kılar ozan. Sevginin, acının, çılgınlığın bütün biçimlerini bozup değiştirmekle; tüm ağuları kendi arar, onları kendinde tüketir ve bunların ancak özünü tutar kendinde. Dille anlatılmaz bir kıyınçtır ki bu, burada ozanın artık büyük bir inanca, tam insanüstü bir güce gereksinimi vardır. Bu acıda ozan, ayrıca, herkes arasında büyük sayrı, büyük kıyıcı (canı), büyük lanetli olur -ve de Yüce Bilgin!-. Çünkü bilinmeze varmaktadır artık. Çünkü daha önce zaten çoklarından daha zengin olan ruhunu işleyip yetiştirmiştir... Duyulmamış ve adlandırılmış şeyler yapmış olduğu sıçramada isterse geberip gitsin O: ardından başka iğrenç emekçiler geleceklerdir; öbürünün silinip gittiği ufuklardan yola çıkıp, başlayacaklardır onlar! ... " (Rimbaud,56)

Ancak Rimbaud'un dediği gibi görölmeveni ilk gören, duyulmamış ve adlandırılmışın sıçramasını ilk yapan Baudelaire değildir. Novalis şiir tanımında Baudelaire'den yetmiş beş yıl önce "Şiirin anlamı ile gizemciliğin anlamı arasında ortak noktalar var(aktaran: Tanju İnal 1981) demektedir.

Yine Baudelaire'den önce çoşumcu şairler arasında yer alan ve simgeci şiire etkisi en az Baudelaire kadar güçlü olan bir başka isim de Gerard De Nerval'dir. Nerval, Baudelaire'den önce Aurelia'da "her şey yaşıyor, her şey devinim ve iletişim içinde" der. Ona göre, evrende her şey canlıdır, hayvanlar, bitkiler, durağan soğuk görölünen metaller bile. Nerval, bu amaçla şiirlerini, öğretici, bilgisel ve betimleyici sözcüklerden çok,

çağrışıma dayanan kimi simgesel sözcüklerle donatarak evrenin gizil gücünü çözmeye çalışır. (İnal, 1981)

Ancak Baudelaire'in önemi, şiirin öncül olduğu bu estetik çabayı; evrensel benzeşim düşüncesini, sadece şiire kendi içinde bir yetkinlik kazandırma çabasına dönüştürmesinde yatar.

Bu çabada kendisine yol gösterenler Swedenbourg, Maistre, Fourier, Hoffmann gibi sanatçı ve düşünürlerdir. Baudelaire'nin yazdığı bir denemede şu satırlar yer alır:

"Ozan olmayanlar bu işleri anlayamazlar. Fourier bir gün, büyük gösterişle bize benzerliklerdeki gizleri açıkladı. Kimi ince buluşlarının değerini yadsımıyorum. Ama biliyorum ki onun beyni maddesel gerçeğe çok bağlıdır. Bu yüzden yanlışlıklara düşer ve yine bu yüzden önsezinin ruhsal gücündeki kesinliğe hemen ulaşamaz. Kaldı ki Swedenbourg, ki daha büyük bir ruh taşır, bize daha önce göğün çok yüce bir insan olduğunu öğretmiş; biçim, devinim, sayı, renk, koku, her şeyin ruhsal âlemde olduğu kadar doğal âlemde de bir anlam taşıdığını, karşılıklı uyum içinde bulduklarını, karşılıklı yer değiştirebileceklerini anlatmıştı. (aktaran: Oktay Rifat,1992).

Oktay Rifat'a göre (1992), Baudelaire'nin bu satırlarından sonra şiirde 19. yüzyılın ortasından günümüze dek uzanan ve kökü eğretilemeye dayanan bir imgecilik akımı başlamıştır. Bu akımın kökünde eğretilemenin yatması, doğada bulunduğu kabul edilen evrensel benzeşimin ya da sinestezinin, betimleme ya da tasvire, usa dayalı bir dille değil, daha çok sezgiye ve çağrışımlara dayanan imgesel bir dille anlatılabilir olmasıdır. Çünkü şiir artık anlatılamayanı anlatma ereğindedir.

Bir tapınaktır doğa, canlı sütunlarından belli
belirsiz sesler duyulur ara sıra;
İnsan orada geçer, tanıdık bakışlarla kendini
gözetleyen simge ormanlarından.

Uzakta birbirine girmiş yankılar gibi
Bir birlik içerisinde, kör karanlık ve derin,
Geceler kadar geniş, aydınlık kadar engin sesler,
kokular, renkler yanıtlar birbirini.

Kokular vardır çocuk tenleri gibi duru, obua kadar
tatlı, çim kadar yeşil olan -Ve başkaları, çürük,
zengin ve utku dolu

Bedensel haz'la ruh'un coşkusu şakıyan,
Misk, amber, reçine ve günlük gibi kokular,
O sonsuz nesnelere yayılışıdır onlar"

(Baudelaire, 1991, aktaran Ahmet Necdet)

Baudelaire bu şiirde, kimi kokuları çocuk tenlerine, obua seslerine benzetirken, burun organının algısıyla, el, göz: kulak organının algıları arasındaki sinesteziye dayanır. Bu sinestezi Baudelaire'in nasıl yakaladığını yine kendi sözlerinden çıkartabiliriz:

"Sadece düşte değil, uykudan önceki hafif sayıklama, coşkunluk anında, gözlerim hala açıkken bir müzik sesi duyar duymaz, renkler, kokular, sesler arasında bir benzeşim buluyorum. Bana öyle geliyor ki bütün bu şeyler aynı ışınlar tarafından oluşturuldu. Hepsi aynı eşsizlik, aynı benzeşim içinde olsa gerek. Kırmızı, esmer tasımlarımın kişiliğim üzerinde, büyüleyici, sihirli bir etkisi var. Beni derin bir düş dünyasına sürüklüyor bu. İşte o zaman obuanın derin ve boğuk sesini duyuyormuş gibi oluyorum".

(Baudelaire, 1981, aktaran: Tanju İnal)

Baudelaire'nin bu açıklamalarında bizim için önemli olan ve geniş bir parantez açmamızı gerektiren bir nokta da "Düş" olgusudur. Çünkü şair, bu benzeşimleri, bu uyumu yakalayabilmek ve dile getirebilmek için bir "düş" ihtiyacı olduğunu itiraf eder. Ancak o düşe sürüklendiğinde obuanın derin ve boğuk sesini duyar. Ancak sadece bütünüyle düşün içine sürüklendiği anlar değil, bu düşün eşiğindeki anlar da (sadece düşte değil, uykudan önceki hafif sayıklama, coşkunluk anı da.) onun için oldukça önemlidir. Yani burada, bir düş, bir esrime, bir sanrı yaşaması ve bir duyu bilgisine dayanarak evrendeki uyumu dengeyi çözüme çabası söz konusudur. Fakat hemen belirtmek gerekir ki, ozanın bu sanrısı, kendinden geçişi bir "kendini yitiriş" ile eş anlamlı değildir. Bunu Rimbaud'da dile getirir: "tüm anlamları uzun süre, sonsuza kadar ve bilinçle bozup değiştirmekle, kendini yalvaç, görülmezi gören kılar ozan" der (Rimbaud, 1985, aktaran: Tahsin Saraç).

Bu cümlede "bilinç" kelimesinin altını çizmek şarttır. Çünkü ozanın sanrısı, bilinçsiz bir sanrı değildir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın da belirttiği gibi şiir şairin en uyanık gayretle gördüğü düşür. Aslında böyle bir düş görebilmek, bu sanrıyı yaşamak sanıldığı kadar kolay da değildir. Antonin Artaud bu zorluğu şu cümlelerle aktarır: "Her şey bizi uyumaya zorlarken, istekli ve bilinçli gözlerle uyanmak ve ne işe yaradıklarını bilmez olmuş ve bakışları içimize çevrilmiş gözlerle düş görüyormuş gibi bakmak zordur. " (1994)

"İçimize çevrilmiş" ve "düş görüyormuş" gibi bakan gözler.

Maurice Blanchot bu bakışı "ölü" bir bakış, "başlangıçsız ve sonsuz görmenin hayaleti olmuş bakış" olarak tanımlar:

"Bu bakışta körlük hala görmedir, görme olasılığı değil de görmeme olanaksızlığı, kendisini gösteren, sonu gelmeyen bir görmede, her zaman ve her zaman direnen olanaksız olan görme. Bu büyülenme ortamı, içinde gördüğümüz şeyin görüşü kavradığı ve onu sonu gelmez kıldığı, bakışın ışıktaki donup kaldığı, ışığın görmediğimiz, yine de, aynadaki kendi bakışımız olduğu için bir gözün salt pırlıllısı olduğu bu ortam, tam anlamıyla çekici büyüleyicidir. Aynı zamanda uçurum olan ışık, içinde yok olduğumuz, ürkütücü ve çekici bir ışık." (1993)

İşte bu hayranlık verici sanat deneyimidir. Şair daha çok bir aracı, bir çevirmendir. Rimbaud "Yalvaç olmak, görülmezi gören olmak gerekir" ", der. Fakat Rimbaud'un belirttiği gibi, Baudelaire'in yaptığı "ölüp gitmiş şeylerin ruhunu yeniden ele almaktan farklı bir şeydir."

Eski Yunan'da yapılan, eski simgeci tavır, soyutun somutlaştırılmasına yöneliktir. Eskiden heykelleşen Jüpiter egemenliği simgeler, Venüs sevgiyi, Herkül gücü, Minerva bilgeliği.

Oysa Baudelaire'le birlikte iş tamamen tersine dönüşmüştür, şimdi yapılan soyutun somutlaştırılması değil, Somutun soyutlaştırılmasıdır. Görülen, işitilen, duyumsanan, tadılan, dokunulan şeyden çıkılır yola, çağrışım ve bütünlük, düşünce yoluyla bundan üretilir (Verdaeren, 1981, aktaran: Mehmet Yalçın).

Baudelaire'in şiire getirdiği en büyük yenilik belki de budur ve bu 19. yüzyılın ortalarından günümüze dek uzanan ve kökü eğretilmeye dayanan bir imgecilik akımını başlatmıştır. Benzer şekilde bir Rimbaud'un düşleri, sanrıları ardından Freud'un gündüz düşlerinin ve bilinçaltının da devreye girmesiyle sadece şiirin değil, tüm sanatların, resmin, mimarinin ve konumuzun bir bölümü olan ve daha sonra ayrıntılı olarak ele alacağımız

sinemanın da belirleyicisi olacaktır.

Sartre Baudelaire'nin çizdiği bu yeni "estetik evreni" şu cümlelerle anlatılır: "Her şeyden önce anıştırmadır o, yani varlık ile var oluşun birbirine karıştığı, var oluşun varlık tarafından nesnelleştirildiği, katılaştırıldığı varlığın var oluş tarafından hafifleştirildiği bir garip ve yapay gerçek türüdür". Sartre'ın bu cümlelerini bir benzetme ile biraz daha açabiliriz. Şair'in çizdiği estetik evren tıpkı bir ipekböceği kozasına benzer. Var oluşu, varlık tarafından nesnelleştirilmiş, katılaştırılmıştır ki bu kozadır. Varlık, kozanın içindeki ipek böceğidir. Varlığın var oluş tarafından hafifleştirilmesi ise, ipekböceğinin, ipekböceği olmaktan çıkıp, kozasını yırtması ve o garip, yapay bir gerçekliğe benzeyen kelebeğe dönüşmesidir.

Onun için her nesne, her olgu, her varlık, hepsinin de ötesinde her sözcük bir kozadır. Fakat şair görülmeveni yani kozanın içindeki ipekböceğini görür.

Şair, kozayı çevreleyen o ipeksi, yapış yapış maddeye dokunur ve onu yırtar. Kelimelerin özdeksel yapısı (ses ya da işaret oluşu önemli değildir onun için, kelimenin işaret ettiği şeyle de, anlamıyla da ilgilenmez)değildir önemli olan. Önemli olan kozadan sızan yaşam, çağrışımlar ve zihnimize bulaşanlardır.

Kelime şairde anlamını yitirir. Anlam, tıpkı suya düşen bir taşın dibe çöküvermesi gibi, çökmüş, yitmiş, tortulaşmıştır. Ancak, taş dibe çökedursun onun suda bıraktığı iz dalga dalga yayılacaktır. Şair bu dalgalarla meşguldür, kelimenin işaret ettiği nesnesi ile değil, onun çağrışımlarıyla. Bu çağrışımlardır evrensel benzeşimi yaratan. Her kelime suya atılan yeni bir taştır ve dalgaların gittikçe büyüyen halkaları iç içe girecektir, kokular, renkler sayılar birbirinin içinde eriyecek, bütünleşecek ve imgelerin suyun teninde titreştiği görüntü bir süre sonra durulacak yerini yeni bir dinginliğe bırakacaktır.

İşte, bu çağrışımlardır, parçalanan kozanın içindeki yaşamı açığa çıkartıp, rengârenk bir kelebeğin narin kanatlarına yükleyen, "görünmezi görünür yapan". Rilke ise "görüleni görülmez yapmak" tan söz eder:

"Biz görünmez'in arlarıyız. Görünmez'in büyük altın kovanında biriktirmek için çılğınca görünürün balını toplarız. Görevimiz bu geçici ve ölümlü toprağı öylesine derinliğine, o denli tutku ve sabırla ruhumuza doldurmaktır ki özü içimizde görünmezi yeniden canlandırırsın. " (1993)

Rilke,

gül! ey saf çelişki
nice göz kapağının altında
hiç kimsenin uykusu olmamanın sevinci... (age;43)

Derken, nesnelere kurtarmak onları görünmez kılmak ister, Rimbaud ise görülenle yetinmez, görülenin ardındaki gizi, görülmeyeni amaçlar.

Rilke'nin sanatsal deneyiminin merkezine "ölüm" ü yerleştirmesi bu yüzdendir. Çünkü onun için "Gerektiği gibi görmek her şeyden önce ölmektir, görmeye kendinden geçmenin ve ölümün oluşturduğu bu değişime sokmaktır." (Blanchot, 1993)

Ama bu her şeyin boşluk içinde yok olduğu anlamına gelmez, tam tersine; nesnelere o zaman kendilerini, genel olarak görüşümüzün, bir tek bakış açısının sahip olabileceğinden daha fazlasıyla, anlamlarının tükenmez çeşitliliği içinde kendilerini sunarlar.

Şairin ve şiirin yaşadığı bu "düş" olgusu üzerinde, geniş bir parantez açmamızın nedeni, biraz da, Baudelaire'nin, Rimbaud'un, Rilke'nin, Verlaine'nin kısaca ilk olarak şairlerin sahip olduğu tüm bu sanrıların, halüsinasyonların, düşlerin, 20. yüzyılın tüm sanatlarında belirgin hale gelmesidir. Hele bu düşlere bir de Freud'un gündüz düşleri eklendiğinde, düş görebilmenin ne denli önemli olduğu, gerçekliğin bir başka yüzüne ışık tuttuğu daha iyi anlaşılacaktır.

Claude Levi-Strauss şunları belirtir:

İnsan olarak var oluşumuzun gerçek koşullarını ve onun çizdiği sınırların ve onun ritminin dışına çıkabilmenin bizim isteğimize bağlı olmadığını kabullenebilseydik eğer, ne çok boşuna tedirginliği, boşuna yıpranmayı bertaraf edebilirdik." diye yazar Hüzünlü Dönenceler adlı yapıtında. Ve ekler; "duyguların bir ağırlığı, seslerle kokuların birer rengi olduğu gibi, mekânında kendi değerleri vardır."(1994)

Levi-Strauss'a göre bu yakınlık arayışları sadece bir ozan hevesi ya da aldatmaca değildir. Çünkü eğer arılar ışık yoğunluklarını ağırlıklarına göre sınıflandırıyorlarsa onlar için karanlık ağırdır, aydınlık hafif- ressamın, ozanın, müzisyenin yapıtları, yabanılın mitosları ve simgeleri en temel ve gerçek anlamda bir bilgi olarak görünecektir. (1994) E.H. Gombrich

sanatta betimlemeden dışavuruma geçişle bağlantılı olarak; sayılar, renkler, kokular, sesler kısacası duyular arasındaki benzeşimleri sinestezi olarak tanımlar. Gombrich, sinestezinin yani beş duyardan birine özgü olan yaşantının ötekilere geçmesinin, örneğin sesli görmenin, renkli duymanın çok yaygın olduğunu her dilde bu bağlamda var olan deyişlerle kanıtlar. Ciyak ciyak renklerden veya aydınlık tonlardan söz ederiz. Ancak ortak bir duyumsama odağı karşısında örtüşenler, yalnızca göz ve kulak değildir. Başka duyular da bu olaya aynı ölçüde katılırlar. Örneğin kadife gibi seslerden, soğuk renklerden, tatlı ezgilerden, buruk tonlardan vb. söz ederiz (1992).

Oktay Rifat'a göre sinestezi 19.yüzyılın ikinci yarısını öylesine sarmıştır ki Huysmans'ın, A. Rebour (1884) adlı romanındaki başkişi, müzik notalarıyla likörler arasında benzerlikler bulur. Likörlerin damaktaki tadıyla kulağın müziğe verdiği haz arasında bağlantı kurar ve gırtlaktaki bu orgla dilin üstünde sessiz ezgiler yaratır (1992)

Şiirde başlayan benzerlikler ve sinestezi bulma arayışı kısa sürede bütün sanatlara salgın gibi yayılır. Debussy örneği ile müzikte sanatçılar görünen dünyayı tonlarla, seslerle betimlemeye çalışırlar ya da piyanonun tuşlarında görsel imgeler yaratmayı hedeflerler.

Resim sanatında ise, ressamların görünen dünyaya yüz çevirmelerinin ardından yeni arayışları ile birlikte seslerin dünyasını betimleme girişimini ve bu girişimde başarılı olan bir ismi Kandinsky'i görürüz.

Wassily Kandinsky resim sanatının ve aynı zamanda kendi resminin iki ögesi olan salt resimsel besteye ulaşmanın iki aracı olarak renk ve biçimi, hem birbiriyle olan ilişkileri içerisinde hem kendi iç ilişkileri çerçevesinde hem de bağımsız olarak salt kendi varlıkları çerçevesinde incelemiştir. Bu incelemesini şöyle aktarmaktadır.

Bazen çok güçlü bir biçimde, çok güçlü bir çağırıcı, bütün manzarada saptadığım düzende ancak boyayabildiğim çimlerin gölgesindeki mavi lekenin hoş çağırıcısını taşıyordu... Renk sınırsızca yayılıp gidemez, sınırsız bir kırmızıyı insan ancak düşünebilir ya da zihinsel olarak görebilir. Maddi olarak görülmeyip soyut olarak tasarlanan kırmızı bir yerden, kesin olan ve olmayan, salt içsel, fiziksel tınısı olan belli bir içsel imge uyandırır. Bu içsel tını tek başına ortadadır. İnsan sadece farklar olmaksızın o sesi düşünür. Ama bu kırmızı -resim sanatında olduğu üzere- maddi biçimde verilmek durumundaysa, o zaman: 1.Sonsuz çeşitlilikteki kırmızılar dizisi içinden seçilmiş belli bir tonu olması, yani öznel denebilecek bir yoldan nitelenmiş olması gerekir. 2. Yüzey üzerinde sınırlanmış, mutlak ortada olan, asla kaçınılmayacak nitelikteki öbür renklerden ayrılmış olması gerekir ki böylesi bir sınırlama ve komşuluk sonucu olarak öznel niteliği değişir, somut bir

kılıfa sokulur. Böylece nesnel yanı tını sesini duyurur. (Kandinsky,1993)

Bu sözlerle Kandinsky renk, çizgi gibi resimsel unsurları tını, ses kavramlarıyla birlikte kullanır. Resmin de şiirin de anlamı modern çağda çok değişmiştir. Modern şiir ve resmin konusu artık, görülen dünya ya da duyuşsal objeler değil, biçimler arası ilgiler olmaktadır.

Bu bölümde yöntem ve kavramlarımızı incelemiş olduk. Çalışmamızın ikinci bölümünde İlhan Berk sanatını ele alacağız. İlhan Berk'in şiirini İkinci Yeni başlıklarıyla birlikte inceleyeceğiz. Bu incelemede siyasi, toplumsal bağlamlar ile estetik düzlem gözetilecektir.

İKİNCİ BÖLÜM

İLHAN BERK SANATINA ADIMLAR

1. İLHAN BERK SANATININ KONUMU

1.1 İkinci Yeni Şiiri

Türk şiirinin asıl modernist çıkışı II. Yeni ile başlamıştır ve orada da kalmıştır.

(Kahraman, Hasan Bülent.2004)

İkinci Yeni hareketi ile Türk şiirinin 1950'lerden itibaren büyük bir değişim geçirdiği görülmektedir. Bu şiirsel değişimde farklı etmenler rol oynamış olmalıdır. Kuşkusuz sanattaki değişimler, belli bir tarihsel/toplumsal süreçte doğar ve ister istemez az ya da çok içinde yaşanılan dönemin tarihsel olayları, toplumsal koşulları, ideolojileri sanat yapıtlarına yansır, sanatsal zevklerde değişimlere yol açar. Bunun yanında sanat alanındaki gelişmeler; bir sanat anlayışının, bir poetikanın tıkanması, sanatçıları, şairleri yenilikler aramaya yöneltir. Dolayısıyla sanatta değişimlerin ortaya çıkmasında genel anlamda toplumsal ve sanatsal etmenler rol oynar. Kuşkusuz İkinci Yeni de belli bir toplumsal ve şiirsel ortamda doğmuştur ve söz konusu şiir hareketinin doğmasında, az ya da çok içinde yaşanılan toplumsal ve şiirsel ortamın etkileri vardır.

İkinci yeni'nin doğmasında diğer bir etmende, batı sanatından ve edebiyatından gelen etkilerdir. Hatta İkinci yeni öncüllerinin çeşitli yazı ve söyleşilerinde sık sık batılı şair, ressam ve müzisyenlere atıfta bulunurlar. Şiirlerinin dil, söylem ve içerik özellikleri ile poetikalarının kaynağı göz önüne alındığında, bu şiir hareketinin Türk şiir geleneğinden değil de, batı şiirinden, özellikle sürrealistlerinden, resim, müzik ve sinema gibi sanatlardan beslendiği görülecektir.

İlhan Berk, Cemal Süreya ve Ece Ayhan'ın yazı ve söyleşilerinde, sık sık adı geçen E.E Cummings, Comte de Lautreamont, Dylan Thomas, G. Apollinaire, H. Michaux, T.S. Eliot, René Char gibi şairlerin de bu yıllarda çevrilmeye başlanması ayrıca dikkat çekicidir.

Nitekim Enis Batur "II. Yeni ve Gerçeküstücülük " başlıklı yazısında şu cümleleriyle İkinci yeni şairleriyle batılı ve özellikle gerçeküstücü şairler arasındaki ilişkilere dikkat çeker:

“Pazar Postası’nın şairleri ve sonradan aynı şiir uzamını paylaşmayı seçen 1940 doğumlular burada büyük bir atılım yaparlar. Cemal Süreya Apollinaire, Max Jacop, René Char başta, bütün şiir yazısını yakından izlemektedir. Ülkü Tamer özellikle Ezra Pound’la, bir yandan da Dylan Thomas’la başkaldıran genç İngiliz yazınıyla ilgilidir; Ece Ayhan Lautréamont’u, Anday Eliot’ı, Turgut Uyar Lorca’yı, İlhan Berk önce Artaud ve Rimbaud’yu sonra Ponge’u, Oktay Rifat Valéry ve Hölderlin’i, Necatigil Rilke ve Gottfried Benn’i deşmektedir. (Batur, 1995)

Batur’un da değindiği gibi, İkinci Yeni’nin etkilendiği batılı edebiyat akımı gerçeküstücülüktür. Çünkü İkinci Yeni şairlerinin çoğu – az ya da çok- usa karşı çıkma, usla kavranan verili gerçeği yıkararak yeni bir gerçek yaratma, anlamın ve dilin mantıksal bağıntısını bozma gibi poetik düşünceler konusunda gerçeküstücü şairleri izlerler. İkinci Yeni üzerine bir tez hazırlayan Ramazan Kaplan bu konuda şunları söyler:

“İkinci Yeni hareketinin batı şiiriyle alışverişi ‘gerçeküstü akımlar’ başlığı altında toplanabilecek sürrealizm, dadaizm, lettrizim gibi akımların Türk şiirinde de uygulamalarının yapılması biçimindedir. Bu akımlara duyulan ilgi yanında Arthur Rimbaud, Lautréamont, Antoin Artaud, Henri Michaux, Dylan Thomas, EE Cummings, René Char en sözü edilen ve şiirleri Türkçeye çevrilen şairler olmuşlardır.

İlhan Berk sık sık bu yazar ve şairlerden nasıl ve ne ölçüde etkilendiği konusunda açıklamalarda bulunur:

“Yeryüzüne, yeryüzündeki kurda kuşa bakmak, onlarla haşır neşir olmak, yaşamak, benim için nasıl tutku olmuşsa, dünyada yazılan her şeye bakmak , onlarla alışverişe girmek de, benim bitmez tükenmez tutkum olmuş gibi gelir bana. Böyle dünyaya açık biri etkilenmez de ne yapar? Bu yüzden etkiden hiç korkmadım, dahası bıraktım kendimi: Oltaya takılanlara baktım, işime gelenleri aldım, geri kalanımı attım. Bir gün Walt Whitman’la, onun şiirleriyle karşılaştığımda, onları ben yazmışım gözüyle baktım. Onu benim tarlama girmiş buldum. Benim bu yeryüzü yolculuğum hep böyle ozanlarla olagelmıştır. (Kült Kitap 34)

Bu etkilerin şiirle sınırlı olmadığını belirtmek gerekir. Kimi İkinci Yeni şairlerinin müzik, resim ve sinemadan da beslendikleri söylenebilir. Ece Ayhan; II. Yeni içindeki konumunu ve o konumu doğuran koşulları açıklarken şiirden söz açmamayı yeğlemektedir: “ Ben bir kez şiirden gelmedim ve bir bakıma kendimi şairden saymam. Kakışma, bakışsızlık, atonallik, sıkı şiir, sivil şiir, kötülük toplumu vs. diyorum işte”(Ayhan, Ece. 1993)

Batı ile ilişkinin ortaya çıkardığı diğer önemli değişim dilde görülmektedir. Bu etkiler her şair için ayrı birer tez konusu olabilecek genişliktedir.

1.1.1. İkinci Yeninin Şiir Dili

Şiirsel yaratış, dile saldırıyla başlar

Octavio PAZ

İkinci Yeni, Türk şiirini temellerinden sarsan, alışlagelen şiir anlayışını kıran bir harekettir. Özde bu hareket, evrene bakış, algılama ve düşünme biçimi, dil mantığı ve şiir biçimi bakımından şiirle bir hesaplaşma olmasıyla öne çıkar.

İkinci Yeninin getirdiği en önemli yenilik, önceki şiirin algılama biçimini yıkmaktır. Bir anlamda dili yalnızca duyuşal evrenin yansıtıcısı olma işlevinden kurtarmaktır. Bu durumu Hasan Bülent Kahraman şu şekilde açıklar:

“II. Yeni’nin dili bağlamında getirdiği en önemli çıkışlarından biri, mimesisin kırılmasıdır. Dilin doğanın içinden görülmesinden uzaklaşarak doğanın dilin içinden görülmesi bu gelişmede en önemli etkidir.”(Hasan Bülent KAHRAMAN, 2004). Bu saptamanın ispatını İlhan Berk şiirini daha ayrıntılı ele alacağımız “nesne inceleme” kısmında bulabileceğiz.

Şiirde devrim yapmak, doğrudan doğruya şiirin yapısında, dilinde devrim yapmak demektir(Aktaran: Feridun Andaç 2004) diyen İlhan Berk de şiirde yapılacak asıl yeniliğin dile dayanması gerektiği kanısındadır. Nitekim Oğuz Demiralp de bir yazısında İkinci Yeni şairlerinin en önemli yönünün “şiiri bir dil sorunu yapmaları “ olduğunu vurgular.(Oğuz Demiralp;2004)

Ancak bu şiir hareketinde dil aracılığıyla ele alınan ve belli ölçülerde de olsa yıkılan asıl anlayış, akla ve duyuşal algılamaya dayalı ‘alışılmış gerçeklik’ kavrayışıdır. Kısacası İkinci Yeni’yi öncekilerden ayıran ve başka kılan en temel değişim, ilkin şiir dilinde kendini göstermiştir. Örneğin İlhan Berk,” Hem ben İkinci Yeni ‘yi yazıla gelen dili bozma olarak anlıyorum.”(Dip yazılar,135) “İkinci Yeni, bunun için dile, ilk dile, saldırıyor.”(El Yazılarına Vuruyor Güneş 35) İkinci Yeni belki de şiiri tersinden okumaktır. İkinci Yeni mısrayı özellikle kırmak, dili bozmak, bir deformasyon yaratmak ister,”İkinci Yeni’nin getirdiği yeni bir dildir” (Şairin Toprağı 105) gibi sözleriyle İkinci Yeni’nin getirdiği en

önemli yeniliğin şiir dilinde görüldüğünü belirtir. Bunun yanı sıra metinler arası ilişkinin etkili olduğunu da görmekteyiz. Berk'in deyişiyle "herkes birbirinin bahçesindedir artık".

Nitekim İlhan Berk, sonradan yayınladığı ve şiir çalışırken tuttuğu defterlerin birinde "Çivi Yazısı'nı Mallarmé'nin bir dizesinin başlatmış olduğunu görüyorum birden" demektedir. Özellikle daha sonra yayınlacağı Âşıkane'ye çalışırken tuttuğu defterdeyse, Türk edebiyatının bugün bile henüz özümsemediği bir dizi yazarın (deminkilere ek olarak özellikle Sade)adını anmaktadır.

İkinci Yeni Şiiri çalışmamız İlhan Berk dışında Ece Ayhan, Cemal Süreya, Sezai Karakoç, Edip Cansever ve Turgut Uyar'ı da içermektedir. Adı geçen şairlerin dil anlayışları ve İkinci Yeni Şiiri içinde etkileri ayrı ayrı ele alınmaya muhtaçtır. Fakat bu tezin özgün yapısını hantallaştıracağı yönündeki kaygımız nedeniyle sınır konmuştur. Bu sınırın içinde de İlhan Berk ile ona en yakın olan Ece Ayhan istisna tutulmuştur. Onun da sadece dünya sanatı ile olan temas bağlamında bazı fikirlerine yer verilecektir.

Ece Ayhan, bir yazısında İkinci Yeni'nin kaynaklarını sayarken, müzisyenlerden, ressamlardan, sinemacılardan, heykeltıraşlardan adlar vererek bir anlamda bu şiir hareketinin ve özellikle de kendisinin sanatsal kaynaklarını sıralamaktadır:

"Elbet İkinci Yeni yalnız, minkale, pergel ve gönye değildi. Helikon; Bülent Arel, İlhan Usmanbaş, İlhan Mimaroglu, Faruk Güvenç, Üner Birkan, 'mobil' yontuları, atonal müzik, 12 ton müziği, Arnold Schoenberg, Abla Berg, Wozzeck, Anton von Webern, Bagateller, Stravinsky, Bartok, Richard Strauss, Hindemith, Mahler; Bunuel, Visconti, Yeni Dalga, Cahiers du Cinema, A. Resinas dünyada en beğendiğim anlatı, kronik Kandinsky, Miro, Klee ;Lautréamont (Ayhan;1993)

Bütün bunlar, şairin 'başkalık' taşıyan bu şiire varmasında öncelikle batılı sanatların (gerçeküstücü şiir, atonal müzik, non-figüratif resim, mobil yontular, gerçeküstücü sinema) etkisi olduğunu göstermektedir.

Görüleceği üzere İkinci Yeni şairlerinin çoğu, özellikle dille oynayarak, söz dizimini bozarak, alışılmamış bağdaştırmalar, benzetmeler, deyim aktarmaları, dilsel sapmalar, şaşırtmacalar yaparak, alışılmış imge kurgusunu, algılama biçimini ve gerçek düzenini yıkma çabasındadırlar.

Çalışmamızın devamı; İlhan Berk şiirini onun kendi yaşam öyküsü içinde irdelemeyi içermektedir.

1.2. İlhan Berk Şiiri

İlhan Berk'in şiirini incelemeye özgeçmişini vererek başlayacağız. Özellikle Ahmet Oktay'ın şu belirlemesi bu bölümün de yapısını belirleyecek durumdadır.

”İlhan Berk şiirini okumak bir anlamda Türk şiirini okumaktır. Çünkü modern şiirin yatak değiştirmeleri en açık biçimde onun yapıtında izlenmektedir.”

Amacımız bu ünlü ozanımızın söylediklerini, bilimsel doğrularla karşılaştırıp yermek ya da yüceltmek değildir. Ancak şiirinin “ne olduğunu, ne olmadığını” belirtmekten çok, duyumsatmaya yönelik bir söylemin kendisinin de “ne olduğu, ne olmadığı” ilginç bir tartışma konusu olabilir diye düşünüyoruz.

İlhan Berk üzerine söz söylemek, bu şiirin ana hatları çok belirgin olduğu için kolay gibi gözükür. Ama içine girildiğinde şair ile beslendiği kaynakları seçmek, İlhan Berk'in nerede başladığını, nereden beslendiğini, bu kaynakların nerede bittiğini, hatta kaynakların fotoğraf gerçekliğinde olduğu gibi kaynaklık edip etmediğini, etmişse nasıl ettiğini ayırmak, şairin şiirini bu bağlamda anlamak oldukça güçtür. Ona göre dünya anlamların birbiri içine girdiği, karıştığı ve yeni durumlarda yeni anlamlar ortaya koymaya hazır bir gerçekliktir. Bir dize bir başka okuyucuda başka anlam, aynı okuyucunun başka bir bağlamda okumasında başka bir anlam içerebilir. Berk, belki de “Şiir aslında sanıldığı gibi bir şey anlatmaz. Biz genelde şiirden bir şey anladığımızı sanırız”(Küt Kitap,84) sözlerini bu durumu anlatmak için kullanmıştır.

İlhan Berk'in hayatı hakkında bilgilerin yanı sıra onun batı edebiyatı ile teması ve şiirinin genel seyrini gelecek bölümde işlemeye gayret edeceğiz.

1.2.1. Özgeçmişi ve Şiirle Teması

Asıl adı Emrullah İlhan Birsen (1918) İlhan Berk II. Yeni Türk şiiri hareketinin önde gelen isimlerinden biridir. İlhan Berk, kendi şiiri üzerine çok fazla açıklamalar yapmış bir şair. Şiirine dair neredeyse her şeyi ortaya koymuş. Şiirine dair açıkladığı ipuçları, onun sanatının anlaşılmasında işaret taşları niteliğindedir. Bu bakımdan çalışmamızda yer yer onun görüşlerine de yer verdik.

“Yazdıklarımın bana benzemesini, beni ortaya koymasını istedim. Bu, insanlara, doğaya, acılara, sevinçlere, kısaca yeryüzüne bakarken de böyle olmalı: İlhan Berk adlı bireyi koymalıdır”(Uzun Bir Adam;9).

Türk şiirinin üretken şairlerinden kabul edilen Berk, birçok kaynağa göre 1918 yılında Manisa’da doğdu. Doğum yılıyla ilgili kesin bilgiye Cemal Süreya sayesinde ulaşım ömrüne iki yıl daha katan İlhan Berk, yoksul bir ailenin altıncı ve en küçük çocuğudur. Yoksulluk, babasızlık ve deli bir abla, Berk’in çocukluğunda mutsuzluğa yönelik tabloyu oluşturmaktadırlar. Bu durum onun şairliğini belirleyen önemli olgular olmuştur.

Kendisi ”Ancak fakir olan iyi şiir yazar/Nedense mutlu olan yazmaz diyorum.”(Kanatlı At;101)der. Yoksulluk nedeniyle daha çocuk yaşlarda çalışmaya başlar; yedi yaşındayken dondurma satar, ilkokuldayken ciğercide, kunduracıda ve dışçide çalışır. Hatta ara verdiği ilkokullu ve ortaokullu, yanında çalıştığı dışçinin yardımı ile bitirir. (Uzun Bir Adam;15–16) Babasının bir başka kadınla evlenip kendilerini terk etmesi ve küçük yaşlarda babasız kalması, evde sürekli çıplak dolaşan akıl sağlığı bozuk bir ablanın varlığı, bu ablanın daha sonra trajik ölümü Berk’in ruhunda onulmaz yaralar açar.

“Ben çocuk olduğum dünyayı alevler içinde buldum. Beş yaşındaydım ve Manisa yanıyordu. Bütün kent bir gömlekle dağa çıkmıştı. Askerlerimiz aşağıda düşmanla çarpışıyordu. Silah sesini ilk o zaman duydum. İlk topu, ilk uçağı da o zaman gördüm. Düşman, sözcüğünü de ilk o gün öğrendim, bir daha da unutmadım.”(Uzun Bir Adam 17)

Yanan evde abla da yanmıştır. İşte böyle bir dünyaya doğmuş ve çocukluğunu yaşamıştır. Ama kendisinin deyimiyle yaşayamamıştır. Kendisinin sık sık vurguladığı gibi şairin çocukluğu , “kapalı, sönük ve yoksul” geçmiştir.

Berk’in söyledi şu cümleler ise, onun çocukluk ve gençlik yıllarının ne denli yoksulluk içinde geçtiğini anlamaya yeter:

“Benim turunculuğum kapalı odalarda (bir tek odada doğup büyüdüm ben), havasız sınıflarda (bir iki yıl Arapça okudum, bir o kadar yıl Muhammet’in öyküleriyle gittim geldim. (Elimden o tuttu, onun üstünde, onunla gidip gelen bulut, güneşli havalarda beni de güneşten koruyordu), rahlelerde (ortayı bitirene değin masa yüzü görmedim) soluk yüzlü şairleri okumamdan kaynaklanıyor. Gülmeyi yine yirmi yaşında öğrendim, denizi de yine bu yaşlarda tanıdım, ergenlik sivilcelerim çıkmadan büyümüş buldum kendimi. Turunculuğum, belki de asıl babamın hiç elimden tutmamasından geliyor.(Uzun Bir Adam;29–30)

Aile içinde yaşanan bu acılar, herhalde İlhan Berk ‘in şiirine ve poetikasına yansımış

olmalıdır. İhtiyatlı olmak ve kesin konuşmamak kaydıyla, onun usa, alışılmış anlama ve dile karşı çıkma temeline dayanan poetikasında, bu acıların payı da düşünülebilir.

Ailede okuyan tek çocuktur. Bu bilgi ise, Berk'in edebiyata ilgisinde ailesinin payı olmadığını göstermektedir. Edebiyata ilk ilgi ise ilkokul beşinci sınıfta okul gazetesi çıkarma görevini alınca başlar ve ortaokul yıllarında sürer. İlk şiirini Manisa Halkevi'nin dergisi *Yeni Doğu* (Haziran 1935)'ta yayımlar, aynı yıl ilk şiir kitabı *Güneşi Yakanlara Selam* (1935) basılır. Kendi deyişiyle “Ahmet Haşim ile Nazım Hikmet arasında gidip gelen bir kitaptır bu. Yine de bu ilk yapıtta, başlık dışında asıl etkinin Ahmet Haşim ve Necip Fazıl'a ait olduğunu vurgular. Okul dışında kütüphanede *Hayat* ve *Muhit* dergilerini okur. Necip Fazıl'ın “Kaldırımlar”ından etkilenir. Ancak ilkokul yıllarında kendine en yakın bulduğu şair Ahmet Haşim'dir. (Uzun Bir Adam;51–89) Bu yakınlıkta şiirsel akrabalığın yanı sıra belki de Ahmet Haşim ile annesi arasında ilişkinin bir benzerinin İlhan Berk'le annesi arasında bulunmasının payı vardır denebilir.

“Aslında bir ozan için şiirin hayatından başka bir hayat yoktur” diyen bir ozanın hayatını hikâye etmeye kalkmak nafîle bir çaba olsa gerek. Bu nedenle Berk şiirinin toplumsal ve estetik analizi gelen alt başlıkta görülecektir. Fenomenolojik nesne analizi ile şiirine daha ayrıntılı bakılacaktır.

1.2.2. Batı Sanatı ve İlhan Berk

Berk şairliğinin ilk yıllarındaki şiirsel ortam ve kendisini etkileyen şairler hakkında şunları söyler:

“Beni en çok etkileyen Ahmet Haşim olmuştur. Ahmet Haşim'in hayal dünyası beni çocuk yaşında, daha ortaokul sıralarında etkilemişti. Benim şiir yazmaya başladığım dönemlerde Ahmet Muhip, Cahit Sıtkı önde geliyorlardı. Ama ben Nazım'ın yanında mesela Necip Fazıl'ı yeğlemişimdir. Ben Nazım'ın şiirinden daha çok Necip Fazıl'ın şiirine daha açık kaldım. Ahmet Haşim'den sonra beni en çok ilgilendiren Necip Fazıl, Dranas biraz da Tarancı oldu (Kanatlı At;51)

Bu bilgiler, İlhan Berk'in şairliğinin ilk yıllarında saf şiire ve sembolist poetikaya yakın olduğuna, 1930'lu yıllarda gücünü yitiren hececi şiirle yeni yeni filizlenmeye başlayan Toplumcu Gerçekçi şiire o denli ilgi göstermediğine işaret etmektedir. Ancak Berk bu ilk

etkilerden sonra yön değiştirir; İstanbul Kitabı (1947)'yla dünyaya açılır ve Toplumcu Gerçekçi poetikasının izini sürmeye başlar. Bu yapıta aldığı şiirlerden bir bölümünü İstanbul'da çıkan Ses Dergisine gönderir, dergiyi çıkaran Abidin Dino ile tanışır, ardından Behice Boran, Niyazi Berkes ve Pertev Naili Boratav'ın çıkardığı *Adımlar'da* yazmayı sürdürür.(age,112)Şair artık sol çevre içinde yer almaktadır. Berk bu evrede Marksist ideoloji ile tanışmış, şiirde Nazım'ın etkisi altına girmiştir:

“İstanbul kitabı yazılmaya başladığı zaman ben o şiirlerden bir bölümünü İstanbul'daki Ses Dergisine göndermeye başlamıştım. Abidin Dino ile tanıştım ve bende zaten başlamış olan kalabalıklara yönelme, derginin ideolojik tavrıyla birleşti. Zaten fukara bir ailenin çocuğu olarak yetişmişim, öylelikle daha bir bağlandım bu dünyaya. İstanbul Kitabı aynı zamanda böyle bir evrenin de sonucudur ve elbette ki Nazım etkisi de vardır. Nazım adı, çok konuşulan, yaşanan bir addi.(age:88–89)

Bütün bunlar, İlhan Berk'in 1940'lı yıllardan itibaren Marksist ideolojiye bağlandığını ve bu bağlanmaya koşut olarak şiirde de Toplumcu Gerçekçi poetikayı ve Nazım Hikmet'i izlediğini göstermektedir. Batı'dan okudukları ise Walt Whitman, Apollinaire, Eluard ve Aragon'dur. Bu etki, poetik olarak *Günaydın Yeryüzü*, *Türkiye Şarkısı* ve *Köroğlu'nda* sürer. İlhan Berk sık sık yazar ve şairlerden nasıl ve ne ölçüde etkilendiği konusunda açıklamalarda bulunur:

“İstanbul Kitabıma bugün baktığımda modern şiir anlayışımın ilk onda başladığını görüyorum. Bu yalnız şiirin yapısında değil, özde de öyle. İstanbul iki yer sarsıntısı ile büyümüştür. a)Walt Whitman şiiriyle tanışmam; b) Apollinaire'in “modern” sözcüğüne kattığı yeni solukla L'esprit nouveau. Ben asıl bu yoldan çağdaş şiirle tanıştım. Whitman şiiriyle özgür koşuğun en uçlarına gittim, yorgan gibi şiirler yazdım. Vıcık vıcık insan onunla girdi şiirime Apollinaire ise her türlü yeniliğin şiirin yapısından kaynaklandığını öğretti bana. Yalnız Fransız şiirinin değil, çağdaş dünya şiirinin de ağa babasıdır.(...)Ben Apollinaire'in “Zone” şiirinden çıktım. Yeni bir şiir kavramını Whitman'la Apollinaire'e borçluyum ben. Bir de Ezra Pound'a.(Koçak Orhan,2004)

Etkilenmeyi “Miri maldan çalmak” olarak adlandıran Şeyh Galip'ten bu yana epey zaman geçmiştir. Batı sanatını yakından takip edebilmesinin önemli bir nedeni Fransız Dili ve Edebiyatı mezunu olmasıdır. Ki daha sonra Ziraat Bankasının tercüme bürosundan emekli olan başarılı bir tercümandır kendisi. Tüm bu özellikler İlhan Berk'in batı sanatını yakından takip etmesini kolaylaştırmıştır. “Dünyada benden habersiz şiir yazılmaz “ diyen bir şairden de başka bir şey beklenmez. Her kitabında farklı etkilerden bahseden Berk “Galile Denizi “

adlı eseri için şunları belirtmektedir:

Galile Denizi'nin dış kökenlerinde Mallarmé, Rimbaud, Artaud, Cummings vardır.(Kanatlı At.1994) Berk, şiirin aldığı iç etkiler arasında da Haşim'i ve Divan edebiyatını saydıktan sonra bu kaynakçayı 'duyuran şiir kaynakçası' diye nitelemektedir(Kanatlı At.1994) Bu süreci Enis Batur "Atlas" adlı yazısında şöyle dile getirir:

1955'te Köroğlu'nun çıkışından hemen sonra yeniden oynuyor Berk'in şiiri. Galile Denizi'ne, Çivi Yazısı'na giden yolun üzerinde, sözcüğü, söz dizimini, harfi yokluyor şair; elindeki gereçleri. O ana dek dışarıda, yaşamın ortasında aradığı tasarımı yazının içinde gerçekleştirebileceğini, algıladıklarının dökümünü yaptığı uzamda kişiliğini örebileceğini kavlıyor. Atlas'ın arka kapağında,1976'da "var oluşu bir kâğıda dönüşmüş olan ben" diye kendisini tanımlayan kişi, henüz adım atmaya başlamış bir çocuk gibi, düşe kalka, yürümeği öğreniyor bu dönemde.(Batur,1976)

Klasik anlatımların (sonnet, ballade) çerçevesinde bir çağdaşlık arama kaygısı görülüyor Galile Denizi'nde. Kitapta gördüğümüz önemli özelliklerden biri de ölçü denemeleridir. Batur şunları ekleyerek Berk'in etkilendiklerini de gün yüzüne çıkartıyor."Yavaş yavaş şiirin dilsel bir aygıt olduğunu seziyor. Mallarmé, Rimbaud, Artaud okumaları ile us/usdışı arasında konum arıyor kendisine. Otağ'da, Çivi Yazısı'nda beliren bir işlek dille yoğunlaşıyor: Kübistleri, Klee'yi, Apollinaire'nin "Calligrammes"larını izleyerek harfe varıyor Berk.(age,62) Klee'den etkilenimlerine dair resim bölümünde ayrıntılı bahsedilecektir. (Resim14–15) ekler kısmında bu konuda yol gösterici olabilir. Kullanılan renk ve oluşturulan lekeler İlhan Berk'e ait diğer resimlerde oluşturulan lekelerle benzerlikler taşımaktadır.

Orhan Koçak "Berk, dünya şiirinde habire sürdürür gezintisini, şiirden şiire, kendi üslubu içinde sıçrar, şiirinin kıyılarını geliştirir durur." (Koçak,2002) der ve fikirlerini şu şekilde sürdürür. "Onun sürekli yolda olduğuna dair bir saptamadır bu. Başkalarının yazısında da aynı şeyleri görebiliriz. İlhan Berk hakkında yazarların birçoğu onun bu özelliğine atıfta bulunur. Onun hemen yörünge kaydırıldığına dair saptamalar yapılır".

Ahmet Oktay da "İlhan Berk İçin Birkaç Kurgusal Yaklaşım" adlı yazısını şöyle bitiriyor: "İşte orada, evren boşluğunun ortasında asılı duruyor. Her türlü değişime/dönüşüme hazırdır. Değişmeye başladı bile"(Oktay,2004)Sürekli yolda olan bir yolcu bir süre sonra yol ile özdeşleşir, yola dönüşür. Yol, İlhan Berk'in kendisidir.

"Yol" İlhan Berk evde iken hatırladığıdır." Kendimle Konuşmalarımın" I. bölümünde şöyle der:"Ve küçük evleri küçük bir sokağa açılır ve çıkmaz."İlhan Berk işte bu çıkmaz yolu uzatan şairdir. Çocukluğunun anılarını böylece yaşatmaktadır. Biraz daha derinden bir bakışla

“şiiirin dünya ile birlikte yürümesi” olarak da adlandırdığını anlamak mümkün oluyor. Bu da şiiirin bir dünya yaratması, bir gerçeklik durumuna tekabül etmesi, dünyayı, gerçekliği yeniden yaratması gerektiği anlamlarına gelir. “Dünya yazılmak içindir” (El Yazılarına Vuruyor Güneş, 57) diyen de o değil midir?

İlhan Berk’in şiiirini üzerine kurduğu bu anlayışı Hegel’de de görüyoruz. Hegel, Estetik adlı yapıtındaki “Şiiir Sanatı Yapıtı Düz Yazı Yapıttan Neyle Ayrılır” adlı uzun ve özlü çalışmasında, bu soruyu cevaplarırken 1-Düz yazı ve şiiir kavramı biçimleri, 2-Şiiirsel Sanat Yapıtı ve Düz yazısal Sanat yapıtı açısından konuyu ele alır:

“...içerikle ilgili şiiirsel kavrama uygun olan içerikle ilgili olarak, en azından göreceli bir biçimde, şiiirden daha başlangıçta doğal nesnelere gibi dışarıyı eleyebileceğimiz; güneş, dağlar, ormanlar, manzaralar, gibi nesnelere ve de kan, sinir, kas gibi insani dış görünüş ve biçimlerin değil, nesnelere manevi yönlerinin olduğunu “ belirtir.(Hegel, 1988)

Burada biz şiiirdeki nesnelere artık dış dünyanın nesnelere olmadığını, şiiirsel bir özellik kazanarak, şiiir nesnesi olduklarını söyleyebiliriz. Dış dünyanın nesnelere ruhsal özellikleri olan nesnelere bunlar. İlhan Berk’te ise nesnelere Hegel’in açıklamaya çalıştığı şiiirsel durum ötesinde, bize insanlıkla ilgili derin gerçekleri gösteriyor.

Nesnelere evrenimizdir. Evimizdir. Onlarda barınıyoruz. Merkeze kendimizi koyarsak da bu böyledir. Simgeleridir tarihsel insanlık durumumuzun. Bir de nesnelere kendileriyle ilgili göndermelerde bulunur ki, İlhan Berk şiiirinde fenomenolojik nesne incelememize kaynaklık edecektir bu. Burada kendisinin Husserl felsefesinden nasıl etkilendiğini ilk ağızdan dinleyelim. Enver Ercan’a verdiği yanıtta;

“Özellikle Âşıkane benim yeniden silinip, kendime yeniden baktığım, kendimi biraz da merkez gördüğüm evredir. Hem 1964, böyle merkez bir tarihtir benim için. Kendime sık sık bakarım ben. Şiiir tarihinin baskılarını özlerim. Kendimi böyle tartarım. Anlamın, yeniden bir başka kılıkta karşıma çıkışı, işte, böyle bir evrede olmuştur. Ama anlam, asıl Şenlikname ile yeni bir kılığa girer. Birden Edmund Husserl’in gölgesi düşmüştür üstüme. Onunla dünyayı bir daire içine alıp bakmaya başlamışım. Dünyada her şeyi, birden yeni görüyordum. Her şey artık benim “ben merkezimdir”. Şu var ki, Şenlikname’deki anlam, düzyazının anlamı değildir. “Sözcüklerin anlamları yoktur, kullanımları vardır (Kanatlı At,83)

Bir de Francis Ponge’un yapıtı ile karşılaşması etkilidir. Ponge’un dünyayı nesnelereğinde yakalayışı, özneleri dış dünyada algıladığı yalın gerçeklikler dizisinden seçişi onu besbelli ki büyülüyor. Ponge’un “Karides”i, “Çam Ağacı”nı, “Çayır”ı önüne alarak

metinsel çalışmaya girişmesi ile oluşan şiirsel nesnelere toplamı Berk'i hayli etkiliyor. Şenlikname'de yer alan şiirlerin tümü de burada yatıyor. Berk, 1970'lere dek şiirden topladıklarından caymıyor elbette ama Ponge'un yapıtının doğrultusunda bambaşka bir çizgiye yerleşiyor.

Bu saptamalar gelecek bölümlerde şiirinde ve resminde yansımaları ile birlikte ele alınacaktır. Resminde de önemle üstünde durulacak olan deformasyon dilde de kendisini ortaya çıkarır. Bunu İlhan Berk kendi söyleşilerinde sıkça dile getirir.

“İkinci Yeni olayında benim asıl belli olan yönüm, dilde deformasyondur. Ben İkinci Yeni'de dile haşır neşir oldum ,dille gidip geldim. Dikkat edilirse Galile Denizi'nde dil birden bire altüst olmuştur. Bilerek dili bozmak istedim. Dilin bu bozulma etkisini de İncil'den öğrendim.” (Feridun Andaç 2004)

Dildeki deformasyona örnekler üçüncü bölümde sıkça vurgulanacaktır. Resimlerindeki deformasyon ise gelecek alt başlıklarda örnekleri ekte gösterilmek üzere ele alınmıştır.

1.2.3. İlhan Berk Şiirinin Konuları

İlhan Berk şiirinin konuları genellikle emeğiyle geçinen insanlar, aşk, cinsellik, şehir hayatları, kentler, mekânlar, İstanbul, Bodrum, tabiat, insan görüntüleri, yalnızlık, bunaltı, nesnelere, bitkiler, eşyalar, sayılar, harfler olmuştur.

Berk'in şiirlerindeki değişmeyen konuların başında aşk ve erotizm gelir. Berk'in şiirlerinde bu konuların çok yer kaplamasının sebebi onun lirik bir şair olmasına bağlanabilir. Kendisi de konuyla ilgili sorulara aynı cevabı verir. Berk'e göre aşk ve erotizm şiirine sıkça girmesi onun şiir karşısında duruşunun bir sonucudur. "Şiiri her şeyden önce lirik olarak düşünmemden ileri geliyor bu. Böyle bir çizgide ilerliyor benim şiirim: lirik ve görsel. “ (Kanatlı At, 100)

Berk'in şiirlerinde bu konulara değinmesinin iki sebebi daha olduğu söylenebilir. Bunlardan ilki Türk şairlerinin aşkı değil de erotizmi arka planda bırakmalarıyla ilgilidir. Türk şiirinin lirik olduğunu söyleyen Yahya Kemal bu duruşa karşı çıkıp şiirlerinde aşka yer verse de erotizme kapalıdır. Bu duruşa sahip başka şairlerin şiirlerinde de erotizmin yer aldığı söylenemez. 1950'lerden sonra sadece Berk ve İkinci Yeni değil diğer şairle de erotizmi şiire sokmaya başlar. Bunun sebebi bu konunun yeniliği ile ilgili olabilir. Buna paralel olarak diğer bir sebep insanların gövdeyi çoğu zaman yanlış tanımlamasıdır. Hem dini hem de toplumsal

açından gövde "mahrem" diye tanımlanarak yasaklara maruz kalmıştır. İnsanlar gövde üzerinde çeşitli korkular yaratmışlardır. Fakat her zaman tarihte bu mahremiyet düşüncesini yıkmaya çalışan, sanatçıların da içinde bulunduğu bir azınlık yer almıştır.

Bunların arasında Berk özel bir yere sahiptir. “İnferno” adlı yapıtı tümüyle gövdenin tarihini yazmaya odaklanmıştır. Bu kitaptan bazı parçalar bu durumu çarpıcı bir hale sokacaktır:”Beden ve an arasındaki bölme çizgisini silelim” diyen Merleau-Ponty’i takip ederek şunları belirtir. Bunun sonucunda da bedeni bir nesne olarak ele alma, irdeleme olanağı gerçekleşir. İnsan gövdesini “insan bedeninin kendisini” dünya ile karşılıklı bir özne olarak görür. Bedende ayrı bir tinin varlığı da söz konusu edilmez olur. “Özne olan bedenin kendisidir artık.”(İnferno, 15) Bu düşüncelerini J.P. Sarte’tan yaptığı şu alıntı ile tamamlar. “Elimi görüyorum, yaşıyor o. O da, ben de(...)Elimi duyuyorum. Kollarımın ucunda devinen duran bu iki hayvan da benim.”

Öte yandan, bedenin böyle tarih alanına girmesiyle hiçbir çağ, çağımız gibi onu bir tapınç nesnesi yapmamıştır. Bir nesne iken konuşmaya, açılmaya başlar.

Gelecek alt başlıkla “İnferno” adlı kitaba uğramamız sıklaşacaktır.

1.2.3.1 Erotizm

Akıyor şarkısı büyük beden

Turgut Uyar

Diğer İkinci Yeni şairlerinde olduğu gibi erotizm, onun şiirinin başat konularından biridir. Aşk onda erotik boyutu ile vardır. Aşkta erotik boyutuyla algılamasında üç temel etken belirleyicidir. Sürrealistlerden gelen etkilenme, çocukluğuna dayanan kişisel yaşantı tecrübeleri ve materyalist dünya görüşüne sahip olması. Bu yönelme azalmaksızın artmıştır. Şöyle der:” Erotizm bir ırmaktır. Erotizmin beni beslediğine inanıyorum. Erotizm de şiirin büyük konularından biridir.(İnferno, 65)

Şairin erotizme, kadın çıplaklığına, cinselliğe fazlaca yer vermesinin sebeplerinden biri çocukluk yıllarına dayanmaktadır. Çocukluğunda evlerine dolaşan deli ablasının çıplak hali onda derin etkiler bırakır. Çocukluk hatıralarından bahsederken şöyle der:”Bugün benim deli

ablamda sevdiğim şey nedir diye düşündüğümde ilk çıplaklığı geliyor usuma; ben onda çıplaklığı, soyunukluluğu sevmişim! Çocuk dünyamın yıkılışı dediğim de bu çıplaklık olacak!”(Uzun Bir Adam,35)

Diğer yandan aşk, özellikle romantik aşk duygudur ve soyut, manevi bir değere sahiptir. Erotizm ise tensel hazlara bağlı, şehvete dayalı maddi, somut bir şeydir. İlhan Berk erotizme, kadının çıplak bedenine şehvetle yaklaşmaktadır. Şairin bu konudaki düşünceleri şöyle:

“Gövdenin, şiirin yazının konusu oluşu yenidir. Milyonlarca insan tarihin, toplumların, iktidarların buna ideolojilerin de diyebiliriz baskısı yüzünden kendi gövdesini görmeden göçüp gitmiştir. Yalnız Ortaçağ onu zindana atmakla kalmamış, yakın çağlarda onda korkuyla söz etmiştir. Roland Barthes,”Yaşamak istiyorsam gövdemin tarihsel olduğunu unutmam.”derken, sorunu bütün çıplaklığıyla vurgulamıştır. Bu bir gerçektir. Gövdenin mesajını başka hiçbir şeyde bulamayız. Benim için her şeydir. En başta da okunacak yazınsal bir dildir. Hem de büyük bir üst dildir. Kısaca gövde çağımızda ilk kez soyunuyor. Bu düşünceler yıllarca meşgul etti beni. Gövdemin, o cehennemın şiiri böyle oluştu.”(İnferno 123)

Gövdenin söylediklerine kapalı bir şiir üretmişiz biz. Erotizm de öyle pek girmemiştir şiirimize. Gerçeküstücülerin bu büyük bulgusundan hep habersiz geliştirdiği şiirimiz. Hep yasak bölgeler kurmuş şiirimiz. Orda gidip gelmiş. Bütün az gelişmiş ülkeler şiiri gibi de yalnız siyaseti el üstünde tutmuş, siyaset ile büyümüştür. Erotizm çılgın aşktır. Dokunamamamdır, bir ölümcül aşktır erotizm. Gövde bir ders kitabıdır onun için. Çağrılar yumağıdır çünkü gövde. İmgesel zindanımızdır. Sarılı bir ana karadır. Bir heyelan. Erotizm, gövdeyi okumak yaşamı yeniden keşfetmektir.” (Kült Kitap,167)

Sesi, o al sonsuz imgesi aşkın

Geceme geceme gelip vuruyor

(Atlas,43)

Kor bir sevişmemizden deli bir yalım

Koyuna sevdanın. Kırmızı. Korkunç.

(Âşıkane,33)

Gövde ilk dizede sesi duyulur bir nesne olmaktadır. “Korkunç” sözcüğü tutkunun büyüklüğünü anlatmak istemektedir. Bu tutkuyu hem şiirinde hem de denemelerinde sıkça vurgular.“Erotizm insanın korkunç bir tepe noktasıdır. Sanatın asıl büyük konularından biridir. Çünkü bütün tutkuları, ölümleri içinde taşıyan bir anlamı vardır. Bütün sanatlarda erotizmle ilgiler vardır, büyük bir ırmandır. İnsanın çok özel, kişisel, gizil yönünü yakalayabilen bir ırmandır. Onun için sanat eserlerini alır ve götürür.”(İnferno, 134)

İndim sonra denizi okşadım durdum derisini suyun okudum suyu susan suyu.

Biliyorum çok uzak değil doğduğum kent deniz

Ama hep bir kara adamı gibi düşündüm kendimi

Onun için uzatmadım saçlarımı ve bıyıklarımı

Belki fakir büyüdüğümdendir belki özlediğimden denizi

Ama bilirim karayı ve suyu

Büyük karayı

Ve suyu (Atlas 141)

Okşanan deniz bir bakıma okşanan kâğıt onun da ötesinde kadının teni olmaktadır. Bu anlamda resimlerinde dokunma egemen duyu olmaktadır. Parmaklarıyla çoğu zaman resim yapması bunun sonucudur da.

“Seksi bir önemli yerim gibi düşünüyorum. Hep kapamışım üstünü. İlk şiirlerimde kimi vakit kendini belli etmiş, ama ürkek, etsiz soluk. Şimdi öyle değilim, onu canlı ortaya koymak istiyorum.”(Kanatlı At,156)

“Erotizm şiirin şah damarlarından biridir. Bir uzaklık olarak alıyorum ben erotizmi. Beni etkileyen, yaşamış insanlar içinde Greta Garbo var. Duvarda resmini görüyorsunuz. Siyah bir elbise, soğuk ve donuk bakışlar, bir el uzantısı. Dikkat edersiniz Garbo’nun korkunç bir soğukluğu var. Bu bence dişiliktir. O uzanan el çok önemli. Bende korkunç erotik duyguları irdeliyor. Yani benim erotizm anlayışında, uzaklık, soğukluk, yaklaşamama var. Bir kadına bakarken, ancak bunlar ilgilendiriyor beni. Mesela Bunuél’i çok seviyorum. Bunuél’de kapanıklılığın çıplaklığını korur. Küçük bir örnek daha vereyim. Bağdat şehrinin sokaklarında geziniyordum. Bağdatlı kadınlar genellikle yeldirme giyerler. Caddede yürürken karşıdan bir kadın geliyordu ve eteği hafifçe açılmıştı. Yeryüzünde bu kadar erotik başka bir şey hatırlamıyorum. Yani dokunamamak olayı var. O beni çok ilgilendiriyor.” (Kanatlı At,143)

Erotizm başlığı tekrar tekrar ele alınmaktadır. Berk'in kendisi bunu uzun uzadıya felsefi seyrini de işleyip ele almaktan geri durmaz:

Erotizmi ölümcül aşk diye tanımlamak isterim. Medyanın kimi sözcükleri, kavramları bulanıklaştırmak, karartmakta, kirletmekte üstüne yoktur. Şimdilerde onu karartmak kirletmek için uğraşiyor. Erotizmi bulandırmak, yaşamı bulandırmak, karartmaktır. Bataille, "ölüme değin yaşamın onanması" der erotizm için. Erotizm insanın içinde büyük bir alanı kaplar. En karanlık, en kapalı alandır bu.

O denli de yaşam dolu, o denli yaşamın kendisi. İnsanın doğasının en sık gereksinim duyduğu alanı, varlığın süreksizliğine, devinimsizliğine, baskısına karşı süreklilik, devinim savaşı. Ölümcül tutkunun tutkusudur. Rimbaud'nun sözlerini de anımsayalım:"Kadının sonsuz kölelik zinciri kırıldığında, kadın kendi gücüyle ve kendi için yaşadığında, bugüne değin iğrenç olan erkek, ona hakkını verdiğiğinde, kadın da şair olacaktır. Kadın da bilinmezi bulacaktır. Onun düşünce evrenleri bizimkinden değişik mi? Tuhaf şeyler bulacaktır kadın; sonsuz, derin, iğrendirici şeyler..."

Ölümcül aşka gelince: bu sözcük bende uç, uçurum, karabasan sözcüklerini de içerir. Büyü, karanlık sözcüğünü de. Bataille: Erotizm, ölüme kadar yaşamın olumlanmasıdır, diyecektir.

Bana gelince: Özgürlük gibi insanın en yüce deneyidir. Sağ çıkılmayacak bir deney(ben ilhan berk'in defteriyim;25)

İlhan Berk'in Türk şiirinde bu kapalılığa ve insanların yarattığı yasaklara karşı bir duruş elde etmek için erotizme yöneldiği söylenebilir. Berk'e göre gövde ve erotizm nasıl tanımlanabilir? Gövde bütün yasaklara rağmen cinseldir ve en ufak dokunuşta bile tahrik olabilir. Fakat tek başına yalnızlık ve sıkıntıdan başka bir şey ifade etmez. Gövdenin yaşaması ve var oluşu aşka, sevişmeye bağlıdır. Kendini tanıyabilmesi ve yaşamsal bir varlık halini alması için sevişme gereklidir. Fakat Berk'in erotizmi tanımlayışı okuyucunun kafasında bazı sorulara neden olabilecek biçimdedir. Çünkü erotizm hakkında söylediklerinden "uzaklık", "dokunmama", "doyamama", "gizemlilik", "büyü", gibi içinde çiftlerin bütünlüğü yerine tekliği çağrıştıran ifadeler yakalanabilir.

Bu tekçi düşünüş biçimi İlhan Berk resmindeki çıplakları da açıklayacak düzlemedir.

Bu akımın üyesi olan Sezai Karakoç İkinci Yeni'yi şöyle tanımlamaktadır. Bu tanım kadının dolayısıyla erotizmin yerini saptamada kolaylık sağlayacaktır.

Bu yeni akım, dünya gerçekleri içinde kalacak, dünya nimetlerine övgü ve imreniş, ya da nefret ve kaçış, bütün iş bu olacak. Bir dünya nimeti olarak kadın (yasak yemiş) çevresinde bir pervane gibi dönüp dolaşılacaktır. Şair, cemiyette sıkıştıkça kadına sığınacaktır. Kadın,

bu şiirde, putperest bedevinin hurmadan putudur. Yine bu şairlerin her birinin ayrı belki, birlikte yaşamak hikâyesinde bir çözümlene olacak. Elbet, kendilerinden önceki, “katıksız toplumcular, bu berikileri tatlı su toplumluluğuyla, samimi olmamakla suçlayacaklar.(Diriliş,1960)

Berk kaçıışı toplumdaki haksızlıklardan uzak durmak biçiminde algılıyor. Bu konuda birçok sosyolojik değerlendirme yapılabilir. Fakat bu konu tezin kapsamı dışındadır. Erotizmden farklı olarak aşk ve onun ölümle ilişkisi ayrı bir başlık olarak belirmektedir.

1.2.3.2. Aşk ve Ölüm Sarmalı

Şiirlerde işlenen bir başka konu ise ölümdür. Berk birçok konuşmasında şiirlerinde ölümün çok yer kaplamadığını söylüyor. Fakat özellikle *Kül* kitabından sonra ölüm en sık işlenen konulardan biri haline geliyor. Berk özellikle aşk ile ölüm arasında ilişkiler kurma çabası içinde oluyor. Biri çok yaşamsal diğeri onun tam tersi bir olgu iken aralarındaki ilişki nereden kaynaklanıyor? Berk durumu şöyle izah ediyor.

"Aşkın varlığı dünya ile eş yokluğu yıkımdır. İnsan aşka ölüme gider gibi gider. Hem zaten ölümlerle aşk ayrılmaz. Bitişik kardeşlerdir. (Kanatlı At 120)

Berk neden şiirlerinde ölüme yer vermediğini ise yine yaşamla arasındaki bağıntı ile açıklar. Ona göre ölüm sözcüğü soyuttur ve yaşanan bir şey değildir. Aşk da soyut bir sözcüktür ama insanlar onu yaşarlar. Bu nedenle ölümlerini şiirlerine sokmaz. Bunun bir nedeni de Berk'in yaşama başlamasıyla ilintilidir. Berk çoğu zaman çocukluğunu ve gençliğini yaşamaması gereken dönemlerde yaşamadığını belirtir. O çocukluğunu ve gençliğini ihtiyarlığında yaşar. Bu nedenle de hem ihtiyarlığı hem de ölümlerini çok düşünmediğini açıklar (Bir Uzun Adam 88).

Öner Civanoglu'na verdiği yanıtlar arasında bu kavramları irdeler."Aşkı imgesel olarak koymak, öyle imbiğten geçirmek. Şiirin kaldırıcısıdır imge. Belkemiğidir, atar damarıdır. Niçin böyle diyorum? Çünkü ancak imgelem yoluyla şahlanılır, var olur. Sanki anlatmaktan kaçır iyi şiir, duyurmak ister; belirginlik amacına sanki ters düşer. Bilinmeyene atar kemendini, orada kurar tahtını. Aşka gelince, hayatın bu yüce otağı, insanın bu büyük tarihine (ki bundan öte tarih yoktur)imge, bir o, tanıklık edermiş gibi gelir bana. Gelecek'tir aşk, imgelem de bu yüzden onda doğrular kendini, kendisi olur. İmgenin varlığı belki bundandır. Aşk doğurmuştur onu." (Kanatlı At,48)

“Otağ” şiirinde ‘Biz ki zamanı tırnak içine alarak yaşadık’ dizesi ölümlülükten söz açar. Tırnak içine alınarak tutulan, sınırlanan zaman, ölümlü bir varlığın durumudur. Yaşama dahil olan her şey tırnak gibi bir başlangıç ve sonla sınırlıdır. Her başlangıç bir sonu gerektirir ve sonlu varlıklar ölmek zorundadırlar. Ölümlülüğün bilgisi ise eylem isteğini ortadan kaldır. Oysa soyun üremesinin sağlanması için bu durumun görmezden gelenebilmesi gerekiyor. Bir atalet durumuna düşünülmemesini isteğin zihinleri bulanıklaştırması sağlar. Acıları arka plana iten istek, ölümlü varlığı ölümsüzlük hedefine yönlendirme görevini bir kırılmaya yol açmadan yapar. Başlangıç ve son kıyılarında hüznüyle birlikte bulunan istek, hüznün açtığı çatlakları örtmeye çalışır.

İşte A,D,Z, saçın gecesi.

Geç evim, ey benim eski ırmağım eski zaman ırmağım.

Bir yerdeyim, oranı iniyorum,

İşte açık aynasındasın bunluğumun

(Otağ,97)

Ve nihayet aşk da bir stratejisidir bu bulanıklığın “Bundan değil midir bizim aşkımızda/ Sürekli bir akşam hüznü vardır” Ölümlülüğe karşı vardır o, hep ölümden de üstün olduğunu haykırmak gereksinimi içindedir, büyük bir silkinişle tüm çelişkileri aşmaya çalışmanın edimidir. Ama sonucu nasıl olursa olsun, aşk hep taşımak zorunda olacaktır bu temel çelişkiyi.” İşte sevgilim işte eylül/ Ve işte senin usul usul seğiren yüzün” mısralarında eylülün hüznüyle sızlayan bedenler acılarını aşkın sütüyle dindirmeye koşarken “Bazı hüznü/bazı nehirleri tutup anlatmak gibidir” ile aslında ölümü çağrıştırmaktadır ister istemez.

Diğer bir konu nesne olarak kentlerdir. Özellikle kahraman İstanbul hem resim hem de şiirinde boy gösterir.

1.2.3.3. İstanbul –Nesneler ve Tarih

Tarih ve mitoloji, İlhan Berk 'in şiirindeki konular arasında yer alır. Berk'in şiir kitaplarında "tarih"e gönderme yapan dizelere sık sık rastlanır. Aşkı dahi anlatırken tarihe ve mitolojiye göndermeler yapılır. Örneğin *Çivi Yazısı* ve *Otağ* kitaplarında anlatılan aşkın içinde Ön Asya ve Yunan mitolojisi ağırlıktadır. Âşıkane'de ise Berk ortaçağa, Fatih'e, saray ve şatolara göndermelerle "Av Vakti" bölümünü kurar. Berk'in şiirlerinde tarihle bu kadar çok

ilgilenmesi bir var oluş çabası olarak düşünülebilir. Bu var oluş hem kendi hem de şiirine giren aşktan başlayıp nesneye kadar bütün her şeyle ilgilidir. Berk, Paris dönüşü kendi tarihine yöneldiğini ve böylece yeni bir kimliğe büründüğünü belirtir. (Kanatlı At 97)

Ayrıca baktığı bir nesneyi şiirine sokup adlandırırken onu tanımlamak için tarihine inmeyi dener. Bu noktada Berk'in bir kent şairi oluşuna da değinmek gerekir. Berk gittiği ya da yaşadığı bütün kentleri sokaklarından başlayıp ağaçlarına kadar her şeyiyle şiirine sokmayı dener. Neden bunu yapar sorusu okuyucuyu yine var olma konusuna getirir. Çünkü kişi, kenti kendine ait kıldıkça oradaki yaşamı daha rahat olacaktır. Kenti kendine ait kılmanın ve orada varlığını, yaşadığını hissetmenin çeşitli yolları vardır. Berk de bu yollar içinden kenti tarihleriyle birlikte yazmayı seçer. Özellikle İstanbul Berk 'in şiirine sık sık konu olur. Berk'in mitolojiyle ilgisi ise özellikle *Galile Denizi* ile başlar, *Çivi Yazısı* ve *Mısırkalyoniğne* ile devam eder. Pera ve Galata kitapları ile İstanbul'u sokak sokak bir haritacı titizliği ile işler. Kendisi bu çabasını James Joyce'un Ulysses'te gerçekleştirmek istediği ile açıklar. Şöyle ki Joyce bu kitabından sonra Dublin şehrinin yok olsa bile yeniden kurulabileceğini ileri sürer. Bu ileri sürümünü Berk adı geçen eserlerle İstanbul için tasarlar. Bu tasarılarını İstanbul(Kaos) adlı resimleriyle de pekiştirmek niyetindedir. (Resim 8–9–10)

Bu resimlerde kâğıt üzerinde siyah mürekkep ile İstanbul bir duyum olarak aktarılır. Bu duyum kaostur. Mürekkebin kâğıt üzerinde oluşturduğu lekelerin meydana gelmesinde rastlantının payı oldukça belirgindir. Bu çalışmada eğri çizgilerin ağırlıkta olduğu görülmektedir. Bu da resme dinamik bir yapı kazandırmıştır. Desenlerin üçüncü bir ismi "eğri çizgi" neden olmasın. Berk'in şiirlerine geri dönersek yukarıda bahsettiğimiz dönemde yazdıkları bazı eleştirilenler tarafından kaçış şiirleri olarak nitelenir.

Bu eleştiri genel olarak dönemin siyasal olayları karşısında İkinci Yeni'nin tutumuyla ilgilidir. Berk "Salt Şiir" adlı makalede eleştirileri şöyle cevaplıyor:

Bir ozanın eski çağlardan söz etmesi, yalnızlığı, bunaltıyı, yeryüzüne yazmak istemesi toplumdaki kaçma değil; toplumu anlamaya doğru gitmektir. Bu gerçekten böyle de olsa, bu kaçış, nedenleri düşünülecek olursa, bir çeşit toplumculuk değil midir? (106)

Diğer yanda kendi şiirinden yola çıkarak İkinci Yeni evresindeki ilk yapıtı Galile Denizi'nde yeni bir dile ulaşmak istediğini açıklar. Bu konuda Sezai Karakoç 1968 yılında kaleme aldığı "Galile Denizi" adlı yazısında bu çabayı şöyle açıklar.

Galile Denizi'nde İlhan Berk, insanlarına kadro olarak, İstanbul'u alır. Köroğlu'nda nasıl en mahalli tipte, en genel insancı ve dünyacı (hürlük vs.) değerleri aramışsa, bu kez, hitap edilen topluluğa göre, en yakın ya da en uzak topluluğu konu edinmiş, en genel insanı en mahalli şartlarda aramıştır. Bu İstanbul Rumlarıdır. İlhan Berk farkında olarak, olmayarak okuyucusuna, parmakla gösterecek kadar maddi şartlarda yakın, ruh şartlarındaysa, kendisine "işte insan" diyebileceği kadar uzak bir insanın şahsında "insan"ı teşhis serüvenine atılmış, yaşamın en eliptik yanını çizmek şansını kullanmıştır. Akımın en uç noktalarını tekelinde bulunduran şairi olarak, okuyucusuna, bir bakıma hiç tanımadığı, ama tanıma imkânı her vakit elinde bulundurduğu bir topluluğu, "insani şartı" aramak için (ortam)olarak seçmiş. Bu insanlarda, "salt yaşamayı" yakalamak mümkün, en mümkün burada, der gibidir.(Karakoç,1960)

“ Sahi siz mi geldiniz “ adlı şiiri Karakoç'u doğrular niteliktedir:

Baktım yazılarıma, kentlerime görüyorum

Büyüttüm kiliseler gibi yalnızlığımı

(Galile Denizin 87)

İlk gökyüzü çekip gitti

Gökyüzünün önünde Hristaki Pasajı, Amerikan Haberler Bürosu,

Saint-Antoine'deki Lambodis'in meyhanesi

(Galile Denizi 42)

İstanbul şiirinde önemli bir kişilik olarak belirir. Bir mekân olmaktan sıyrılır.

“... Dediğim gibi İstanbul'un büyük bir tarih yükü var. Beni ilgilendiriyor. İstanbul'da tarihi elimde avucumdaymış gibi kolaylıkla görüyorum. Böyle bir nesne İstanbul, şiirime ve resmime girmiş.”(Kanatlı At,91)

Bu saptamalar gelecek bölümlerde şiirinde ve resminde yansımaları ile birlikte ele alınacaktır. Resminde de önemle üstünde durulacak olan deformasyon dilde de kendisini ortaya çıkarır. Bunu İlhan Berk kendi söyleşilerinde sıkça dile getirir. Bu konuda bahsi geçen resimler (Resim 8–9–10) ekte belirtilmişlerdir. Kâğıt üzerine mürekkebin kullanıldığı resimler rastlantı ve deformasyona örnek olmaktadır. Bu konuda kendisi şunları belirtir:

“İstanbul üzerine dört resim yaptım, kaosu çizmedim. Kaosu çizmeyi denedim. Manzara

beni ilgilendirmiyor. Ya da manzaraya kaos olarak bakıyorum. Öyle görüyorum.

Ölüdoğaya, nesnelere büyük tutkum var, ama onlara nedense uzanamıyorum. Hem resim

benim açılmayacak, açılmaması gereken gizli bir alanım: Çok bana özgü, çok benim. Her

şeyimi ortaya dökmüşüm gibi, üzgün olduğumu gizlemeyeceğim.(Kül Kitap, 106–107)

Berk'in şiirlerinde ele aldığı konulardan bir diğeri ise bu çalışmanın konusu nesnelere. Nesnelere oldukları yerde görmek doyumsuz hazlar verir. Nesnelere görünüşleri az güzellik değildir. Ama asıl haz onlara dokunduğumuzdadır. Elimizi üstlerinde gezdirmeyelim birden ışık saçarlar, renkten renge girerler. Hele elimize aldığımızda asıl o zaman bütün sıcaklıklarını döküverirler. Biçimden biçime de o zaman girerler. Onların da canlı olduğunu o zaman anlarız.(Kült Kitap,109)

Nesnelere ve kadını ortak bir bakış açısı içinde son bölümde tekrar ele alacağız

1.3. İlhan Berk Resmi

“Toplumun iğdiş edilmiş duyarlılığını sarsmayan hiçbir resim yapmam.”

Lawrence

İlhan Berk 1970'li yılların ortaları, yani özel galeri faaliyetlerinin başlamasından bu yana çizim ve boya çalışmaları ilgiyle izlenmiş çok yönlü bir sanat adamıdır. Şiirlerinin girişken sözcük ustalığı bile başlı başına görsel değer taşır ve daima bu yönde uyandırdığı izlenimlerle dikkat çekmiştir. Bu önceki bölümlerde ve sonrası çözümlemelerimizle de kanıtlanacaktır.

İlhan Berk şiirini görsellik üzerine kurmakla kalmamış; pek çok şair gibi resimle de içli dışlı olmuştur. Her iki sanat edimin kendi içlerindeki sorunları birbirine karıştırmadan ve fakat olabildiğince besleyerek kullanmasını bilmiştir.

Görselliğe gelince, dünyaya bir biçim vermek istememden kaynaklanıyor bu elbet. Bunun için özel bir sözlük kurdum, oradan baktım dünyaya. Bakan bir adam olduğumu daha önce de söyledim. Belki de bu tutkum (Bakmak denilen doyumsuzluk) giderek bende: Görünmeyen yoktur'a dönüştü diyebilirim. Çok katı bir yargıdır bu elbet. Usun her şeyi kavradığını söylemek olası mıdır? Bedenimi dünyaya sığdırmaya da böyle alıştırdım. Bedenimizi bütünüyle dünyaya tutmadıkça hiçbir şeyin derinliğine inemeyiz. Ben canlı cansız nesnelere, görünen her şeyin ölüm fermancısıyım. (Kanatlı AT 144)

İlhan Berk 1940'lı yıllarda yaklaşık olarak şiirle başat bir başlangıç içinde resimle ilgilenmiştir. Sanatçının resimle olan ilişkisini Abidin Dino; 1978'de kaleme aldığı şu yazısında dile getiriyor:

1939 senesi idi. İlhan Berk İstanbul'a geldiğinde, güleç bir dikey olarak Kamondo Han'daki atölyemin demirbaşları arasına karıştı. Galata Kulesi çizgisinde, en üst katta bulunan işyerim, eşgüdümlü bir resim ve şiir üretme fabrikası olmuştur çabucak. İmeceli. En önemlisi: Türk sanatı sürekli olarak gerdeğe giriyordu kentle, İstanbul'la halvet oluyordu. Korkarım ki İlhan Berk 'in kaderi , -hele ressam olarak – her duvarı ayrı bir renge boyanmış Kamondo Han'da bağlandı. Orda tutuldu resim denen ince hastalığa. (İlhan Berk: 15)

Dino aynı yazısında bu sokağı ve hanı pek çok ressamı yaratan yer olması bakımından dikkate değer bulur. Hata izinin dikkatle sürülmesi gerektiğini vurgular. Özellikle D Grubu'nun ilk sergisini bu mekânda açtığı bilgisi ilgiye değerdir.

Diğer bir başlama iddiası ise Ahmet Oktay tarafından dile getirilmiştir. Bu iddia tezin de ana damarlarından bir olan resim –şiir ilişkisi tartışmasına ışık tutacak şahsiyetleri gündeme taşımaktadır. “İlhan Berk gibi V.Hugo'nun, C.Baudelaire ya da J. Cocteau' nun resimlerini hatırlamak gerekiyor. Belki Berk, bu sanatçıların resimlerini gördükten sonra daha kamçılanmış resme girmek için.” diyerek aslında şairin diğer şiirlerle olan temasından resme geçtiğini vurgular.

Ayrıntılı olarak izini süreceğimiz resimlerinin öncelikle teknik unsurlarına bakmakla başlamayı yerinde bulduk.

1.3.1. İlhan Berk Resminde Teknik Unsurlar

Karşımızda ressamlığından bahsetmekten özenle kaçınan biri olunca bilmemiz gereken ilk şey kendisinin profesyonel olarak resim içine girmediğidir. Bu nedenden kaynaklı olarak; onun ressam gibi çalışmadığını, atölye, şövale, tuval gibi profesyonel donanımı hiçbir zaman gereksinmediğini söylemek gerekir. Ahmet Oktay bu durumu şöyle tespit eder.”Oynamak, yani ciddi olmamak için hazırlık yapması gerekmez. Bir otobüste sallana sallana giderken bile çizebilir, boyayabilir.”(Oktay, 26)

Özellikle kullandığı malzeme ve teknik; çalışmada oyun kavramına eğilmemizde anahtar rolü oynayacaktır. Yeri geldiğinde bu başlıklara geri bakışlarımız yol gösterici olacaktır.

Suya eğilen onu yıllardır yazmak isteyen biri muhakkak su bazlı boyalar tercih etmiştir. Suyun kendisinde erotik öğelerin olması bunda oldukça etkilidir diye düşünmek gerekir.

Yakın çevresinde ilişkide olduğu ressamların da bu malzeme kullanımında etkili olduğunu düşünmekteyiz. Turan Erol “Bedri Rahmi Eyüboğlu “adlı eserinde şu bilgiyi verdiğinde bunun geçerli olabileceği bir anlamda doğrulanmış olur:

Ben tablolarımda her şeyden önce tazelik bulunmasına çalışırım. Üzerinde yıllarca bile çalışsam insana “bunu ben de yaparım” dedirtecek kadar sade olmasını, yeni yapılmış üzerinde uğraşılmış hissini vermesin isterim bu nedenle acrylik türünden boyaları yeğlemekteyim. Bu bir alışkanlık oldu bende. (Turan Erol,1984)

Genelde kâğıt üzerine çalışan Berk, kaliteli malzemeye düşkündür. Önceleri zarflar, Kitap kapakları, ambalaj kâğıtları üzerine eline geçirdiği her türlü malzemeyle çizmiştir. Malzeme, Berk resimlerinde çizgiyi destekleyebilir, anlatımı bütünleyip ona ayrı bir ifade zenginliği de katabilir. Şiirleri gibi resimleri de dosyalayan sanatçı, çizdiği ilk resimlerinde eski kitaplarının kapaklarını ya da başka kitap kapaklarını kullanmıştır. Üzeri zaten yazılı ve çizgili olan bu malzeme üzerine çalışması bende öncelikle bir tür kolaj izlenimi uyandırmıştır. Kâğıtlarını artık, gözden çıkarılmış malzemelerden seçmesi sanatçının önceleri eline geçirdiği ilk nesneye, anlık etkileşimlerden yola çıkarak kafasındakini bir kerede ortaya dökme istencini gösteriyor. Eline geçirdiği kâğıdın tarihselliğini, görsel etkisini de resmine aktarma konusunda Berk’in uzun araştırma sürecinden geçtiği söylenebilir. Çünkü 1960’larda sıra dışı olarak değerlendirilebilecek bir cesaretle eski yazıyla yazılmış metinler üzerine resimler çizen sanatçı, günümüzde biraz daha ressamca bir tavırla, değişik ve göreceli bir kaliteye sahip olan kâğıtlar üzerine çalışıyor. Temiz bir sayfanın ressamlar için korkunç bir boşluk olduğu söylenmiştir. Kâğıt kullanımına pek çok örnek verilebilir. Bu açıklamaları pekiştiren eserlerinden ikisini almayı yeterli görüyoruz (Resim6-7)

Berk atıl kâğıt üzerine bu boşluğu alabildiğince tarafsızlaştırmayı denedikten sonra tuhaf bir şekilde bunu niteliksizleştirmek adına karlamalara girişiyor.

Bu anlamıyla, en başından itibaren malzemenin güçlülüğünde (bunu Berk ‘in kendine malzeme olarak tercih ettiği kâğıtların, nesnelere içsellik, yitikliği olarak tanımlamak mümkündür, çünkü malzemenin hükmeden sesi, tezin ilerleyen bölümlerinde görüleceği gibi, onun konularına da hâkim olabiliyor) şekil alıyorlar.

Eğer malzemenin dili güçlü, taşıdığı imgeler (üzeri basılı kâğıtların harf, şekil yazı ve form olarak artı değerler taşıması)köktenci ise sanatçı buna müdahale etmeyi göze almıyor

ve bir anlık, bu imgelerin çağrışımıyla görünen birkaç çizgiyi çiziktirebiliyor. Böylesi anlarda onun elinin titreğini, acaba yanlış mı yaptım? Bu olabilir mi? diye düşündüğünü, içinin şüphe dolduğunu görebilir izleyici, çünkü Berk 'in çiziktirmeleri, karakterinden ötürü bir kereliktirler. Dışavurmak istedikleri bir tür vision “hiç” olduğu için dolaysızlığı dile getirebilir ve tüm içtenlikleriyle malzemenin soluğundaki tuzlu ter kokusunu, eski kâğıdın güvelenmiş tadını anıştırır. Bu tadı resimlerinin herhangi birinde bulmamak mümkün değildir. Buna uygun resimlerin birkaçını bu çözümlemede görmek destekleyici olacaktır (Resim 4-5-12)

Kâğıt dışında Berk'in malzemesi su ile çözülebilecek, suyun etkisiyle kararıp açılabilen pelikan ve çini mürekkeptir.

Bu ekonomiden uzak, alabildiğince deneysel olmayı sağlayan mürekkepler bazen de tarama ucuyla kâğıt üzerinde gezdirilirler. Su bu gezintinin kaynağı olduğu için kıvrılabilir, ileri-geri, ters-düz, yatay-dikey ve tüm yönlere açılan ritimselliğiyle etkisini daha bir okunur kılar. Bu yüzden de olsa gerek Berk'in biraz büyük boyutlu (20x30 cm büyük olan)tüm çalışmalarında karartılar, akan boyanın bıraktığı kesin izler vardır, akışkanlık bu noktalarda durmuş yerini bekleyiş almıştır: Tamam mı devam mı? Sorusunun şekil değiştirmiş başka bir hali. Bu ikilemin başladığı son çalışmaları arasında sayılabilecek İstanbul ve kaos denemeleri bakılmaya değerdir. Daha sonra belirleneceği gibi İstanbul hem şiirinde hem de resminde kadından sonra en önemli fenomen olmaktadır. Bu resimlerini “Eğri Çizgi” olarak adlandırması da anlaşılabilir değildir. (Resim 8–9–10)Tüm bu resimlerin ardından “Eğri çizginin İstanbul olduğu belirlemesi ise aynı figür çerçevesinde Berk'in sanatını ne gibi ortallıklarla yoğurduğu açıklık kazanmaktadır.

Onun resimlerinin temel sorunu da buradadır, kimi kez malzemenin hükmünde kimi kez de çizen elin iradesinde devam edildiği için, bitmiş olma haline zor varılır. Onun bitmemiş, olmadı, yırtmalıyım diye gözden çıkardığı kâğıtlarda, çarpık, diplerde saklı kalmış anafolar güneş ışığına çıkar, işte bu noktada, “Dur İlhan Berk “ diyecek bir ses gerekir. Çünkü onun atıp yırttığı, yok ettiği çalışmalarda kendi sesi çok güldür.

Eline geçirdiği malzemenin verdiği olanaklar dâhilinde yatay ya da dikey bir kompozisyon kurgusunu geliştiren Berk çalışmalarında kurguyu belirli çizgilerin devamlılığında, kendi içinde büyüyen ya da küçülen bir sarmal gibi geliştirir. Çok figürlü kompozisyonlarına dikkat edilecek olursa, belli bir merkezden ve onun etrafında gelişen bir tür denge arayan elemanlardan söz açılabilir. (Resim 11)

Dengeyi bir ağırlıklar toplamı değil, onun çizgilerinden kaynaklanan istifin yüklenişi ya da boşaltışı olarak kabul ediyorum. Diyelim ki Berk sevişen bir çift çizmekte; bu çiftin

etrafını belirleyecek olan, çiftleri birleştiren çizginin sürekliliğinin, nereye kadar uzayabileceği belirsizdir. Tamamen o ana özgü bir sarmal çizgi, ya devam ederek belirli bir istife varır ya da kendine özgü bir kör nokta bularak susar.

Onun çok figürlü kompozisyonlarında suskunluk kendini pek belli etmiyor ne yazık ki! Sürekli figürler arası bir diyalog söz konusu, Böyle olunca kompozisyon doluyor, diplerle doğru çekiyor ağırlığını. Onun bu tür derinlik arayışları yerine mümkün olduğunca hafif, su yüzeyinde denge arayan serpiştirilmiş çizgileri sevilir oluyor. Onun kimi kez dersini ezberlemiş bir ressam gibi çizgisini ağırlaştırdığını pudra şekerine sürdüğü de görülmüştür. Bu ağırlaşma, kendinde boğuntuya neden olup İlhan Berk resminin tehlikesi olmaktadır.

Onun kompozisyonlarında renge pek az rastlanır. Renk aşkınlaşmış düşünceyi normalin üzerinde bir duyarlılıkla birlikte getiren bir konu. Kuru boyama, yani önce bir şekil çizip bunun ardından renklendirme bu coğrafyada kökleşmiş bir hastalık gibi. Bunu İlhan Berk de çok iyi biliyor olmalı ki, büyük bir farkındalık örneği sergileyerek renge girmiyor.

Desenlerini incelemeye çizgiye özellikle eğri çizgiye tutkusuyla devam etmek gerekir.

1.3.2. Çizginin Sevinci

Eğri çizgi İstanbul'dur. (Resim 8-9-10)

İlhan Berk

Kültür tarihçisi Johan Huizinga, “modern sanat için belli bir kapalılık, yalnızca o alanda yer alanların anlayabilecekleri bir yapı mutlaka gereklidir. Her kapalılığın temelinde bir anlaşma yer almaktadır: Biz, bu kapalılığın sırrına vakıf olanlar, bunu şu şekilde anlayacağız, yargılayacağız ve beğeneceğiz.”(Huzinga, 1995)

Bu anlaşma, kendi esrarının arkasına saklanan oyunsal bir cemaat gerektirmektedir. Sanatsal bir yönelimin izm ile biten bir parola tarafından özetlenebildiği her yerde, oyunsal bir cemaat açıkça görülür. Buradan bakıldığında İlhan Berk'in bu türden bir anlaşmayla birbirine bağlanmış herhangi bir cemaatin üyesi olmadığını saptamamız gerekir.(age,21)

Bu bağlamda, Berk'in ressam olmadığını söylememiz bile mümkün. Resimleri, bir bakıma eksiklerini ihbar eder izleyiciye. Ama öte yandan, bu resimlerin -Doç. Hayri Esmer Hocamın belirttiği gibi- bakışı kışkırtan, çağırın; eksikliklerin, dengesizliklerin plastik estetik bir düzen oluşturduğu duygusu veren bir hava yarattığı da kuşkusuzdur. Sanat tarihini bilmiyor değil elbet ama sanat tarihini unutmuş olarak çizmektedir İlhan Berk. Herhangi bir

akımı, biçemi öngörmez asla, bir düşünceyi, bir duyguyu öngörmez. Sadece coşkuyla çizmektedir. Sözcüğün tam anlamıyla eğlenmektedir haz almaktadır yaptığı işten. Bu noktada çizim sorunuyla çok uğraşmış, neredeyse bir kuram oluşturmaya çalışmış Paul Klee'nin bir cümlesi anılabilir: “Özgürce eğlenen etkin çizgi. Özel bir amaç taşımadan, gezi için gezi. Etkin Devinen bir nokta”(Resim 14–15) bu açıdan veri olarak sunulmuştur. Bu sözler modern sanatçının anlaşılma problemini de beraberinde getirmiştir. Klee'nin “Modern Sanat Üzerine” adlı kitabında bu sorun şu şekilde adlandırılır: “(...) Bu modern sanatçının trajedisidir. Ancak kendi toplumsal uyumsuzluğuna ve ruhsal bölünmüşlüğüne kör olanlar modern sanatçıyı anlaşılabilirlik ile suçlar.(Klee 1995)

Paul Klee sıradan bir ressam olmadığını aynı zamanda bir filozof, bir şair ve bir müzisyen olduğunun unutulmaması gereklidir. Bütün bu özelliklerin bir arada bulunmasının etkisiyle eserlerinde zihinsel bakışının mutlak yansımasını yakalamaya çabalamıştır. Sanatının temeline koyduğu renk kavramının-hem şiirsel, hem müzikal hem de felsefi etkiler taşıyan eserlerinin inşasında renk her zaman temel yapı taşı olmuştur-Yanı sıra biçim unsuru da bir sanat elemanı olarak bu yeniden yaratma sürecinin bir parçasıdır. İçsel doğanın dışavurumu sürecinde biçim, mutlak olana ulaşma amacıyla sanatçının kontrolüne tamamen boyun eğmelidir, sanatçının ihtiyacını eksiksiz biçimde karşılamak üzere değişmeli, dış gerçeklikten, dışsal tabiatın gerçekliğinden farklı bir boyuta taşınmalıdır. Ancak Klee'nin sanatında biçimsel eleman rengin yanında ikincil bir öneme sahiptir. Klee saf biçimsel motifi “en küçük şey” adlandırmıştır, ama bu durum onun, biçimin resim sanatındaki etkisini küçümsemesi anlamına gelmez.

Klee “şiirsel imajların ani patlamalarıyla başarılıdan fazlası, ufak elemanların tekrarı yoluyla inşa edilir”der. Şiir bir sonuç olabilir, ama asla bir sebep değildir. Klee sanki kendinden önce hiç ressam var olmamış ve sanatın keşfi başlama çizgisinden ona bırakılmış gibi ilerledi. Aynı zamanda o doğanın dışına çıkmadı. Doğada gördüğü ancak bir işaret idi, bir olasılık, daha fazlası değil.”Sen yola koyulduğunda aradığın gerçek şeylerin altında saklanmıştı (Grohmann,1985)

Yukarıda bahsettiğimiz her iki çizginin rastlantıyla, eğlenerek oluşumu dikkate değerdir. Kalemî kâğıdın üstüne koyduğu anda sonucu belirleyecek olan eldir. “Elim nereye ben oraya “ cevabı resmine dair sıkça söyledikleri arasındadır İlhan Berk'in. Bir baş, bir gövde çıkabilir ortaya. Elin, kalemi tutan parmakların hatta doğrudan doğruya parmağın keyfine kalmıştır her şey. Bu anlamda sadece çizgi ve lekeleri takip eder. Düşünceleri, duyguları resmetmenin yanı sıra çizgiyi ve lekeyi resmeder.(Resim 8–9-10)

Çizgiyle olan ilişkisini irdelerken Güven Turan kaligrafik bir duyumdan bahseder. İlhan Berk'in kendisi de harf ve sayıların dahi resimsel bir tat taşıdıklarını belirtmiyor muydu? Güven Turan bu tadı bir graffitti ile karşılaştırır.

Bence İlhan Berk graffitti ustasıdır. Graffitti'yi, kâğıda işleyip onu duvara asma, saklama, kısacası graffittiye sanatsallık boyutunu katan kişi. Çizgiyle sözü sık sık birbirine karıştırmasından da belli değil mi bu? Taa mağaradaki duvar resimlerinden gelen, gizli, gizemli, büyüsel bir kan bağı, hayır, bir "çizgi" bağı vardır graffittinin. Öncelikle iki büyük izleğin ardındadırlar: Kadın ve hayvan; kadınla hayvan. Gerek izleklerinde, gerek çizgilerinde İlhan Berk, o gizli gizemli çizgi bağının bütün özelliklerini taşımaktadır. Mağara duvarlarından bu yana, erotizmin değil, cinselliğin hizmetindedir çizimler: Karın, kalçalar, uyluk alabildiğine öndedir; sevişmeye çağırır hep. "Sex contains all"(seks her şeyi içerir), Berk'in Whitman'dan yaptığı, bu onun tüm şiirlerine önsöz olabilecek alıntı, çizimler için de geçerlidir bence(Güven Turan,2004)

Resimlerindeki leke ve kazıma bu durumu açıklamaktadır. Güven Turan'ın bu görüşlerine graffittinin ikinci bir özelliği hatırlatılarak ekleme yapılabilir: İmza atmak. Adını yazmak. "İlhan Berk" imzası, nerede olursa olsun, İlhan Berk'in kaleminden yazı olarak değil de "çizim" olarak çıkar hep. Bu, resimsi duygu ortaya çıkarır. İlhan Berk desenlerinin belki de en resimsi yeri, imzasıdır denebilir. Bu yazısıyla birlikte yer alan bir çalışmasında artık imzasının o kalın siyah leke içinde, çerçevelenmiş yalın, güzel bir çizim olarak yer aldığını görüyoruz. Adın yazılmasındaki dürtü, graffittinin en kışkırtıcı özelliğidir. Nihayet doruk noktasına erişmiş oluyor böylece. Bütün resimlerindeki imzalar bunu kanıtlamaktadır.

1.3.3.Kitap Kapakları ve Oyun Oynamak

Çocuk olmak, dünyaya çocuk gözüyle bakmaktır. Kim istemez ki bunu. Elbette en önce de şairler. Çocukluk, her şeyi ayağ içine almak, oradan bakmaktır. Şairlik de bundan başka bir şey midir? Dünyaya, dünyadaki canlı cansız varlıklara bir ad vermek, dünya diye onu bilmek. Sonra da onu bir kitaba geçirmek, bir kitap yapmaktır. Oradan bakmaktır ona.

(Kanatlı At 94)

Böylesi bir çocuğun aldığı ya da kendisinin yaptığı defterlerle oynaması gerekmez mi? Berk'te öyle yapıyor. Kendi kitap kapaklarını kendisi tasarlamaktadır. Pek çok resmini kullandığı defter sayfalarına işlemiştir.

Türkiye Şarkısı'na çizdiği erkek başı daha amatördür ama çizginin başlattığı, başına buyrukluğu apaçık görülmektedir."Günaydın Yeryüzü"ne çizdiği kadın deseninde daha da ustalaşmıştır eli, ayrıntılara dikkat etmektedir. Bu desende, belirgin bir Modigliani etkisi de sezilmektedir. Belirtilmesi gereken bir ayrıntı, bu çizimlerde İlhan Berk'in henüz boyaya ilgi duymamasıdır. Hareketin, çizgi hızının peşine düşmüş gibidir.(Resim 12)

Anlık, kendiliğinden çizimlerdir. Berk ilk desenlerinden son resimlerine, sevinç içinde oynamaktadır. Oyun, daha özgül olarak sanatsal oyun bir özgürleşme sorunudur der Huizinga. Schiller ve Kant, oyunun asal rolü üzerinde yeterince düşünmüşlerdir. Özellikle Schiller'in düşüncelerini açımlayıp yorumlayan H. Marcuse, burada üzerinde tartışmayı gerektirmeyen bir saptama yapıyor: "İnsan, yetileri ve potansiyelleri ile 'oynamakla' özgür olur ve ancak,'onlarla oynayarak' özgür duruma gelebilir.(Marcuse,1985) Marcuse'nin ufuk açıcı politik/ideolojik ve estetik içgörülerini üzerinde durmak bizi sorun bağlamımızdan uzaklaştırır. Bu yüzden, oyunun işlevi üzerinde bir iki vurgu yapmakla yetineceğiz. Kültürel bir olgu olarak oyunun "bir görev" olmadığını belirten Huizinga, "oyun serbesttir, oyun özgürlüktür" diyor.(Huizinga,1995) Schiller'i çağrıştıracak şekilde şunları ekliyor:"Oyun 'gündelik' veya 'asıl' hayat değildir. Oyun, bu hayattan kaçarak, kendine özgü eğilimleri olan geçici bir faaliyet alanına girme bahanesi sunmaktır.(age.)

İlhan Berk'in sanat tarihini unutarak resmettiğini söyledik yukarıda. Unutmak, sınır tanımamak, kuralları resimde iptal etmek ve yeni kurallar koymak, sanki oynamanın ön koşulu gibidir Berk'te (A. Oktay,2002)

Berk'in resminde ve şiirinde ortak durumlardan biri de rastlantıdır. Gelecek alt başlıkta rastlantı ve deformasyonu ele aldık.

1.3.4. Rastlantı ve Deformasyon

İlhan Berk resimlerinin, desenlerinin rastlantıyla ilişkisi önemlidir. Hem renkli hem siyah beyaz işlerinde her şey rastlantıya bağlıymış gibi görünür. Ama nedir rastlantı? Nedir zorunluluk? Atom altı parçacıklar dünyasına yönelen modern bilim, sınırları hemen hemen geçersizleştirilmiş bulunuyor. Bir çekirdek fizikçisine değil, bir ressamı başvuralım. Şöyle

diyor Rene Magritte:”Eğer rastlantı sözcüğü gerçekten varsa taşıdığı anlam düzen sözcüğüyle aynı yoğunluktadır. Rastlantının belirli bir düzeni olduğu, bunun da düzenin düzeni olduğu, düzenin rastlantıya bağlı olduğu ve durumu da rastlantının yönlendirdiği kanıtlanabilir”(Torczyner,1992).

Siyah –beyaz çizimlerine bakalım Berk’in: bütün kaotik görünümüne karşın, birbirinden kaçan, birbirini kesen, sarmalayan, teğet geçen çizgilerin kâğıdın yüzeyinde bir düzen kurduğu görülür.

İlhan Berk’in deformasyon eğilimini de bu rastlantı kavramıyla ve olgusuyla birlikte düşünmekteyiz. Kübistler gibi bilimsel/görsel ve düşünsel kaygılarla deforme etmez Berk. Neredeyse eklemsizdir kadın gövdeleri. İlk dönem Picasso eskizlerini görebiliriz (Resim 13). Tümöyle orantısızdır. Gelgelelim Berk’in bedenleri, Du Buffet ya da Bacon gibi vahşilik ve dışlayıcılık yansıtmaz. Bu bedenler çağırıcıdır son kertede. Enis Batur’un belirttiği gibi “oyunun hem nesnesi hem de öznesidirler”. Söz konusu olan yukarıda vurguladığımız gibi “eğlenen çizgidir”. Çizgi için çizgidir. Sınırı kaldıran sınır koyan çizgi. Sezer Tansuğ “son kertede jestseldir İlhan Berk ” demektedir.(Tansuğ,2004) Hem de gösterişli biçimde jestsel. Resimler sanki “yapayız biz, düşseliz” demektedir. İlhan Berk’teki deformasyon ve rastlantı eğiliminin, son kertede hazzımızı kışkırttığını söylemek gerekir.

1.3.5.İlhan Berk Resminde Tema

Bir zamanlar İlhan Berk anlatmıştı, bir yerlerde okumuş: Nakkaş bir ağacın karşısına geçmiş, boya ile “tıpkısını” çizmiş. Öylesine çizmiş ki, resmi gören kuşlar kâğıt üstündeki ağaca konmaya kalkışmış. Derken oradan bir köylü geçecek olmuş, ağaç resmine bakmış sormuş: “Bu ne ?” Nakkaş Çok kızmış bu soruya: “Be adam, gözün kör mü, bunun bir ağaç olduğunu kuş beyinli kuşlar bile anladı !” demiş. Bilge köylü başını sallamış: “Boşuna zahmet etme, o ağaç ZATEN VAR” karşılığını vermiş, omuz silkip gitmiş.

Abidin Dino (İlhan Berk: 17)

. Yukarıda başlığın girişine uygun olarak aldığım Dino’ya ait aktarım aslında İlhan Berk bakışını büyük ölçüde açıklamaktadır. Onun doğadan aldığı salt gerçeklik değil duyumdur. Var olmayanın, var edileceğin peşindedir İlhan Berk. Onun resminin teması dokunmak, sevişmek, koklamak yani teni duyabilmektir. Daha çok tensel dokunumları ve cüretkâr renkleriyle hani neredeyse orgazm süreçlerine atıfta bulunmaktadır. Fakat erotizmin ayırıcına varmak pornografik azgınlığa engel oluyor. Bu yüzden, resminde antik Yunan vazo

çıplaklarından, modern deformasyona kadar pek çok kategoride, görsel erotik imge ortaya çıkmıştır.

1.3.5.1. Resimlerinde Erotizm

Niçin çıplaklar yaptığımı hep sorarlar. Ben de: 'Elim nereye ben oraya' derim

(Kanatlı At,121)

İlhan Berk'in bu tez kapsamında üzerinde durduğumuz en önemli konusu erotizm olmuştur. Şiiri incelediğimiz üst başlıklarda eksik kalan erotizm sorgusunu gidermeye çalışacağız.

Selim Temo'nun "Cemal Süreya Şiirinde Beden İlgisi" adlı makalesinde şunları aktarır:

Bedenin ruhun mezarı olduğuna inanan Sokrat; bedeni mezar olmasına rağmen kişinin yücelmesini sağlayan ilahi bir merdiven olarak gören Eflatun; hem günahın kaynağı, ama aynı zamanda da kutsal ruhun tapınağı olarak kabul eden Ortaçağ Hıristiyan düşüncesi bir takım farklılıklara sahip olsalar da temelde ruhun bedene önceliği olduğu ortak fikrini paylaşırlar. (Temo, 2004)

Haz ve cinselliği iktidar söylemi içinde çözümleyen Foucault'ya göre ise haz ve iktidar bir birine karşıt konumda değil, bir birlerini karşılıklı olarak besleyen ve kışkırtan mekanizmalarla bağlanmış biçimde düşünülmelidir. (Foucault , 2003) Ona göre , "biyolojik üreme" ve "seks ilaçları" arasında cinselliği tıbbileştiren 19.yy.Avrupası , "Cinsellik hakkında bir yöneme de ulaşmıştır." (Peppis 2002) Bu aşamada cinsel seçimler sınıflandırılmaya ve "sapkınlık" biliminde konusu olmaya başlar. Foucault'ya göre, modernite ile birlikte "ruh" hapsedilir ve beden, biyolojik var oluşunun ötesinde, güç ilişkilerinin merkezinde yer alır.(age 2003)

Türk yazınında ise beden, üzerinde pek az düşünülmüş bir konu olmaya devam etmektedir. Ancak aşkın (dolayısıyla beden), Türk yazınının hemen her döneminde konu edildiği görülür.(Mignon 2002)

Divan şiirinde, özellikle gazel ve mesnevilerde aşkın, hatta cüretkâr bir erotik söylemin öne çıktığı gözlenir. Bu konuda Konur Ertop şunları belirtmektedir; Mehmet'in Işkname adlı mesnevisinde anlatılan aşkın amacı birleşmedir. Erkek kahraman olan Ferruh ile sevgilisi Huma'nın sevişmelerini dile getiren açık saçık bölümlere sık rastlanır.(Ertop,1977)

Tanzimat ile birlikte modernizmle daha yoğun biçimde tanışan Osmanlı toplumunda hem edebiyatta hem de resimde pasif bir beden betimlemesi görülmektedir. Özellikle Namık Kemal gibi, yazının yenileşme hareketinin öznelerince bu metinler, edep ve edebiyat dışı sayılmaya başlanır. Bunun nedenleri arasında rejimin baskıları kadar, Foucault'nun – yukarıda belirttiğimiz- “biyo-politik kontrol” kavramı ile adlandırdığı durum söz konusu olmuştur.(age 108)

Öte yandan Cemal Süreya, Türk şiirinde erotizmin öncüleri olarak Yahya Kemal ve Ahmet Haşım'ın adlarını vermektedir.(Süreya,2002)

Mignon'a göre, Yahya Kemal'in şiirlerinde aşk “gerçekçi” ve “seçkin” , Ahmet Haşım'de ise “hayali”dir. (Mignon 2002) İlhan Berk'in kendisi için söylediği “Benim bir köküm bu topraklarda aranacaksa Ahmet Haşım'de aranabilir” söz ile bağlantılı olarak şu sonuca varılabilir. İlhan Berk'teki aşk da hayalidir.

Resimlerinde ve şiirinde izini süreceğimiz kadınlara ilk İstanbul'da Abidin Dino'nun bahsettiği sokaklarda karşılaştıklarını yine Dino'nun ilk elden bilgileri arasında bulmaktayız.

1939'larda, kimi gün öylesi Yahudi dilberleri ıslık ıslık tırmanıyordu ki yokuşu, dizlerimizin bağı çözülüyordu. İlhan Berk'le olduğumuz yerde kalakalıyorduk bir süre. 1970'te İlhan Berk'in ilk ve fistan forya üryanlarını görünce, Tevrat'tan çıkma Yahudi güzellerine rastlarcasına elim ayağım kesildi, mest-i hayret! (Dino 2004)

İlhan Berk'in ön amacı erotizm değildir ama resimleri son kertede seyredilirken böyle bir işleve de hizmet ederler. Nü resmi üzerinde düşünürken, feminist eleştiriye öncülük eden John Berger, “Erkekler davranırlar, kadınlar görünürler. Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlar seyredilişlerini seyrederek.” demiş.(Berger,1995) Tek tek kadın gövdeleri de, ikili üçlü kadın gövdeleri de bütün deforme edilmişlikleri içinde nü resminin tarihsel art alanını ima ederler. İmgelem, estetik plastik düzlemden erotik düzleme kayar. Çıplak safiyet belirtisi olmaktan çıkar. Berger'e kulak verelim: “Çıplak olmak insanın kendisi olmasıdır. Nü olmaksızın başkalarına çıplak görünmektir, insanın kendisi olarak algılanmamasıdır. Çıplak vücudun nü olabilmesi için bir nesne olarak görünmesi gerekir. Nü'lük seyredilmek üzere ortaya konmuştur.”(Berger,1995)

İlhan Berk resmini değişik açılardan okuyabiliriz elbet. Sanırım onun kadar haz alabilecek şekilde yaklaşmak en doğru yöntemdir Bakılmaktan ve bakmaktan üreyen haz söz konusudur. Parmaklarını fırça yerine kullandığı kâğıdı da ten sandığı aşikârdır. Aynı resimlerin şiirlerinde de karşılıklarını bulmamak şaşırtıcı olurdu.(Resim 11)

Kırmızı bir güldür aşkım

İnce yüzünüzde. Kırmızı. Korkunç

Kor sevişmemizden deli deli bir yalın
Koyuna sevdanın. Kırmızı. Korkunç(Âşıkane 33)

Sanki bir şiir soyunuyor ve
Çıplaklığı bu kâğıda çıkıyor (Âşıkane,32)

Renkleri seçimi ile sıfatları kullanımı arasında paralellik hemen göze çarpıyor. Çıplaklığın kâğıda vurması peşindedir İlhan Berk. Fakat bu haz yazılırken mutluluk getirmemektedir.

“Yazmak mutsuzluktur, mutlu insan yazmaz. Bu yeryüzünü olduğu gibi görmeme engel olan bu yeryüzünü cehennem eden bu yazmak eyleminden kurtulduğum, mutlu olduğum tek şey var: resim yapmak” (Sergi Katalogu,2006)

İlhan Berk kadını hayır daha çok erotizmi kendisine tema olarak almıştır. Onun asıl teması aslında temastır. “Ben dokunmadan bilemem” derken bunu ne kadar açık ortaya koymaktadır.

Çıplakların dışavurumculuğunu ben bilmem. Ama resimsel bir şey söylemem istenirse, beni yalnız ve yalnız deformasyon ilgilendirmiştir. Deformasyon, gerçekten daha gerçek de ondan belki. Her şey kendiliğinden oluyor: Çıplaklar oradan oraya koşuyor, uçuyor, yürüyor, uzanıyorlar. Bir araya gelmeleri, dağılmaları, kolları, bacakları havada daireler çizmeleri, hep bilmeden, düşünmeden, birer birer gelip yerlerini alıyor. Bir de bakıyorum ki bir halka, bir dünya kurmuşlar, o dünya içinde koşuyorlar, takla atıyorlar. (İnferno,164)

İlhan Berk tema olarak çıplaklığı almıştır. Ama çıplaklığın görüntüsü ile değil duygusu ile ilgili olduğunu pek çok eleştirmen saptamaktadır. Sanırım resmindeki tematik seyir araştırmamızda resim –şiir ilişkisini açıklığa kavuşturacak unsurlar içermektedir. Bu aşamada yine Enis Batur’a kulak vermekte yarar var sanırım:

“Yazmalara,
el yazmalarına eğildiğimde
görüyorum ki İlhan Berk hemen hep yanılmış kağıt hakkında, uçsuz bucaksız bir yanılısamaya kaptırmış kendini:

Onu ten sanıyor, sanmış.

Farklı dokularda, renklerde kağıtlarla karşılaşmış olduğu için haklı: Bu kağıt esmer, bu kağıt sarışın, şuna gelince, o zenci bir kadın: Işıktaki parlıyor ten, ten orada belli belirsiz bakıyor.

İşte bundandır

Dokunmak istenmiş.

Bir tek teması var resmin, baştan beri: Temas. (İlhan Berk; 37)

Tam da Enis Batur'un andığı gibi esas olan kâğıdın ten olarak algılanmasıdır. Tek konu ortaya çıkacaktır gözle temas. Bu konuda Herman Bahr şunları belirtmektedir:

Görme biri dışta diğeri içte olmak üzere iki etkinlikten oluşur. Bunlardan biri insana olan bir şeydir, diğeri ise insanın sonradan, insanı ona tepki olarak yaptığı şeydir. Görebilmek için, önce dışımızda bir şey olmalıdır. Bu şey göze çarpmalı, ondan bize bir etki ulaşmalıdır. Bu etki bize ulaşır ulaşmaz gözün bir edimiyle ona tepki veririz. Gözümüz bu etkiye boyun eğmekle, onu almakla olmasına izin vermekle kalmaz, onun üzerinde hemen bir edimde bulunur. Onu alır bize bildirir. Zihnimize teslim eder. Bu duyumu haline gelir. Duyum da bilinçli hale gelerek düşüncemize girer. Etkinin bilincine vardığımızda gözümüz onu çoktan dönüştürmüştür.(Modernizmin Serüveni,225)

Bu dönüşüm artık gerçekliğin yarı yarıya bize ait olduğunu ortaya koyar.

Goethe,"Dünyaya dikkatle baktığımızda her keresinde teori yaparız" der. Zira baktığımız nesne üzerinde düşünmediğimiz sürece onu gerçekte hiç görmeyiz. Görmek her zaman tanımaktır diyen Bahr bu anlamda haksız sayılmaz.

Gözün zihne teslim etmediği, onun da alıp düşünmeye dönüştürmediği etkin biçimi yoktur. Ona biçim veren biziz. Temastan ortaya çıkan zihinsellik olmaktadır. Sıkça kullanılan şu örnek yerinde olacaktır:

Bir ağacı düşünme gücümüzle görürüz. Bu güç olmasaydı o yalnızca bir renk duyumu olurdu. Düşüncemi ona yöneltmeden önce ağaç, gözün kendisinin bile üretmiş olabileceği yeşil bir lekeden ibarettir. Bu yeşil rengi dışardan gelen bir etkinin ürettiğinden emin olabilmek için düşünmem gerekir. İnsanın nedene olan ilişkin "orijinal fikrini" ona yöneltmem, onu sınıflandırmam, ona geçmiş deneyimlerimi eklemem gerekir. Ancak o zaman o yeşil lekenin ne olduğunu bilirim, bu bilgi sayesinde de yalnızca yeşil bir leke görmekle kalmayıp uzun deneyimlerim sonucunda onu bir ağaç olarak –dahası, bir meşe, kayın, köknar olarak- tanıyabilirim.(Bahr,2002)

Resim ve şiirin ortaklıklarını irdelemeye devam ediyoruz. Kâğıt-ten ve dokunmak bir başlık dahi olabilir. Bu konuda John Berger'in katkılarını almadan ilerleyemeyeceğiz. Berger;

Yurdanur Salman tarafından başarıyla Türkçeye kazandırılmış “Görme Biçimleri “ adlı eserinde:

“İnsanın bir şeye dokunması demek, kendisini o şeyle ilişkili bir duruma sokması demektir. (Gözlerinizi kapayın, odada dolaşın, dokunma duygusunun durağan, sınırlı bir görme biçimine dönüştüğüne dikkat edin. Tek bir nesneye değil, nesnelere aramızdaki ilişkilere bakarız her zaman. Görüşümüz sürekli canlıdır, hareketlidir; her şeyi çevresindeki bir çember içinde tutar; bulunduğumuz durumda bizim için var olabilecek her şeyi gösterir bize. (Berger; John,8-9)

Diyerek karşılıklı durumu sergiler. İlhan Berk kadınları dokunuldukça var olan canlılar, yaratıklardır sanırım. Bu iddia erotizm başlığı altında açıklanmıştır.

Şiir ve resmini incelediğimiz bu bölümün ardından ilk bölümde açıklık kazandırdığımız fenomenolojik çözümleme yöntemini İlhan Berk şiirine uygulamaya çalışacağız.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FENOMENOLOJİK İNCELEME

1. İLHAN BERK SANATINDA FENOMENOLOJİK İNCELEME

1.1. Deniz

Fenomenolojik yöntemle İlhan Berk şiirleri incelendiğinde, bilincinde denize hangi özü yükler? Deniz, Husserl'in bahsettiği doğal tavır bir kenara bırakılıp indirgeme yapılarak Berk'in bilincinde yeniden anlamlandırılır. Bu süreçte denizin günlük işlevi, mavi renkte olması, hacminin yer kaplaması, içinde bir yaşam barındırması belirgin özelliklerdendir. Bu tür özelliklerinden soyutlanan deniz, Berk için sadece bir "şey" konumundadır. Bundan sonraki süreçte şairin yaptığı, denizin özünü bulgulamaktır. Berk'in denizin özüne yüklediği anlamı bulmak ise yine ayrıntılı bir "deniz" incelemesi gerektirmektedir. Bu bölümde şairin tüm eserleri gözden geçirilecek ve Berk'in şiirinde, denizin neyi imlediği araştırılacaktır. Ardından yüklediği anlamla resmi arasında geçişler belirlenecektir.

Huysuz bir deniz kıyısı olmalıyım ki ben

Boyuna bir yerlerini alıp bir yerlere koyuyorum

(Yeniden, yeniden, yeniden)

Yeni çayırlara nehirlere benzer bir yerden

Ağaçlara, kuşlara, ağaçlara kuşlara dönüyorum sonra birden

Belki de yeniden bir deniz kıyısı olmayı bekliyorum

Yavaşça yarı kasığında uyanmayı belki de

(Güzel Irmak 33)

Merhaba diyordu bir ses deniz dipleri duruluğunda

(sesin bir yaprak duruluğunda).

(Delta ve Çocuk 19)

Alıntılar şiirlerde denizle ilgili olarak tekrar edilen imajların bazılarıdır. Başlangıçta şairin “Huysuz bir deniz kıyısı olmalıyım ki ben” derken kendi var oluş mekânı denizin karşısında, karada kurduğu söylenebilir. Berk şiirlerinin bazılarında bir kara insanı olduğunu yineler. Bir başka şiirinde aynı imgeyi devam ettirir. “Uykumda/bir karaymışım ben/girmişim sana” (Avluya Düşen Gölge⁷⁵).Kendisini bir kara insanı olarak tanımlayan şairin farkı denizi de bilmesidir. Denizin en yakınındaki karanın-kayanın-insanıdır, İlhan Berk:

İndim sonra denizi okşadım durdum derisini suyun okudum suyu susan suyu.

Biliyorum çok uzak değil doğduğum kent deniz

Ama hep bir kara adamı gibi düşündüm kendimi

Onun için uzatmadım saçlarımı ve bıyıklarımı

Belki fakir büyüdüğümündür belki özlediğimden denizi

Ama bilirim karayı ve suyu

Büyük karayı

Ve suyu (Atlas 141)

Kendi konumunu şiirlerinde bu dizelerle dile getiren Berk, deniz ile neyi kastetmektedir? İlk alıntıda bunu saptamak güçtür. Ancak dizelerden şairin deniz kıyısı olduğu ve bir kadının yarı kasığında uyanmak isteği kişinin, kıyının ötesinde, denizde olduğu tahmin edilebilir. Bu düşünceleri okuyucuya ikinci alıntı kanıtlar. Dizeler, şairin kadının sesini çeşitli benzetmelerle anlatmaya çalıştığı “Ses” şiirinden alınmıştır. Alıntıdaki benzetmede de şair, sevdiği kadının sesini denize benzetir.

Açıklamalardan denizin kadın bağlamında düşünülmesi gerektiği sonucu çıkar. Berk’in

birbirine çok yakın tarihlerde basılan *Galile Denizi*, *Çivi Yazısı*, *Otağ ve Mısırkalyoniğne* kitaplarında, denizin kadın bağlamında ele alındığı daha açık bir biçimde izlenebilir. Bu aşamada hatırlanması gereken Berk'in renk, çizgi aracılığıyla da kadına değme çabasıdır. "Senin bir körfezindir anforlanır önümde benim" (Galile Denizi 100), "Ey sen, denizden gelen, artık haritaları aç işte suların kaynağına çıktık"(Galile Denizi111),"Sen ey denizden gelen, senin yerinde kim bilir hangi denizler hangi yaşamlardır"(Galile Denizi114) ve "Sizi gördüm denizin evinde./Akşamüstleri güzeldiniz" (Galile Denizi 125). Bu tür dizelerde daha çok örnek vermek mümkündür. Fakat denizin kadın bağlamında düşünüldüğünü göstermesi ve bu renklerle şiir arasında bağlantıları ortaya koymak açısından yukarıdaki alıntılar yeterlidir.

Alıntılarının tümünde "sen" ya da "siz" diye hitap edilen kadının şairin karşısında körfezleri anforlanır. Bu hareketlenmenin kâğıtlar üzerine parmaklarıyla renkli mürekkepleri yayarken de duyumsamamak mümkün değildir. Daha da önemlisi kitaplardaki bazı şiirlerde ona sürekli aynı şekilde hitap edilir."denizden gelen".Berk'in şiirinin lirik ve görsel olduğu düşünülürse ortaya şöyle bir tablo çıkar. Bir tarafta, yani deniz kıyısında, karada olan şair, diğer tarafta, yani denizin evinde, denizde yer alan ve denizden gelen kadın. Ancak kadın, denizin imlediği öz için bir ara evre oluşturur.

İlk alıntıdan başlayarak denizin kadın bağlamında neyi imlediğini inceleyecek olursak. Bu dizelerde şairin cinsel bir birlikteliği anlattığı söylenebilir. Özellikle "Boyuna bir yerlerini alıp bir yerlere koyuyorum" ve "Yavaşça yarı kasığında uyanmayı belki de" ifadeleri cinsel çağrışımları olan dizelerdir. Bunların yanı sıra "Yeni çayırlara, nehirlere benzer bir yerden" dizelerinde çağrışımı yakalamak mümkündür. Bu renk ve hareketlerin resminde de izini sürmek olasıdır. Bu nedenle sürekli pekişecek şiirsel bir resim yahut şiirden doğan bir resim ileri sürümü yanlış olmayacaktır.

Berk'in başka şiirlerde çayıra ve nehre yakın sözcükler olan ot ile ırmağı cinsel arzuyu imleyecek biçimde kullanması düşünceyi destekler. Bu konuya ileriki bölümlerde değinilecektir. Dizelerdeki "bir yer" ifadesinin bu bağlamda kadının cinsel organı için kullanılmış olabileceği düşünülebilir. Dizelerde cinsel bir birlikteliğin duyurulduğunu şiirin başlığı "Kasık" sözcüğü de kanıtlar. İlk dizelerden çıkan sonuç denizin cinsel bir tarafının olduğudur.

İkinci alıntılarda ise deniz, aynı zamanda kadının bir başka özelliğini imler. Şair yukarıda belirttiğimiz gibi kadının sesini bir denize benzeter. Resimlerinde de bu sesi çizgilerle anlatma

çabasındadır. Deniz nasıl bir durumda okuyucuya aktarılır? Burada “dip” ve “duru” sözcüklerinin özellikle seçilmiş olduğu söylenebilir. Görsel olarak denizin dibi yüzeyi kadar dalgalı değildir. Denizin dibinin dalgasızlığını Berk , “duru” sözcüğü ile daha anlaşılır bir hale getirir. Bu açıklamalardan sonra deniz dipleri duruluğunda olan kadının sesinin net, sakın ve dingin oldu çıkartılabilir. Bu ses aynı tonla “Merhaba” der ki bunun da şairi aynı dinginliğe ulaştırdığı söylenebilir. İkinci alıntıdan ise denizin dingin bir özelliği olduğu sonucu çıkartılır. Bu iki sonuç göz önünde bulundurularak, kadın boyutunda düşünülmesi istenen denizin “aşk”ı imlediği söylenebilir. Denizin aşkı imlediğini Berk, başka şiirlerinde doğrudan duyurur:”Sizi ölüyorum, bir deniz oluyorsunuz, açıyorum defterlerimde ilk gemilerin dolaştığı denizlerdeki aşk, ilk kayıklar ve gemiler” (Galile Denizi 131),”Aşklar ki deniz resimleri gibidir/(Yaşarken bilmek ister)” (Delta ve Çocuk 106).

Denizle ilgili verdiğimiz ilk iki alıntıda denizden gelen kadının, şaire aşk ile birlikte cinselliği ve dinginliği getirdiği söylenebilir; bu noktada şiir şu şekilde yorumlanabilir: Şair, ilk dizelerde cinsel isteğini arzusunu söndürme arzusu nedeniyle huysuz ve doyumstuzdur.” Yeniden, yeniden, yeniden” kadının bir yerlerini alıp bir yerlere koyar. Sonrasında kadının cinsel organı olabileceğini söylediğimiz, yani çayırılara, nehirlere benzer bir yerden ağaçlara kuşlara döner. Burada özellikle “ağaçlara kuşlara dönme” ifadesinde huysuzluğun ortadan kalktığı ve bir doymuşluk hissinin olduğu söylenebilir. Resimlerinde kuş figürüne rastladığımız anda Berk orgazm yaşamıştır. Bu ifadelerde şair cinsel birliktelikle birlikte bir “çoğalma”yı duyurur. Bu düşünceyi doğuran ilk neden “dönme” eylemi ile ilgilidir. Sözcük bir değişimin yaşandığını çağrıştırır; şair artık ”ağaçlar ve kuşlar” olmuştur. Burada “-lar” ekiyle bir topluluğa gönderme yapması çoğullaşmanın bir göstergesidir. Neden yine ”ağaçlar ve kuşlar” ifadesiyle ilgilidir. Şair neden özellikle “ağaçlara, kuşlara döner?” Bunun sebebi şaire göre onların daha ziyade yaşamsal olması ve bu anlamda yalnızlık yerine çoğulluğu çağrıştırmaları olabilir.” O zaman gelir tenin kara sevdalı yalımına bırakırım kendimi/Birden aşığılarda bir şey silinir, bana uzak ülkeler, bana denizler, yabancı meyveler, otlar, kokular bağışlayan o duru, suskun beyazlığınızda kalırım.”(Deniz Eskisi 9) Beyaz suskunluk kadın bedeninde kendini renk olarak görsel kılacaktır. Dizelerdeki kadının kara sevdalı yalımına, yani ateşine kendisini bırakan şair, yukarıdaki dizelerdeki benzer bir durumla karşılaşır. Sevgilinin beyazlığı ona ağaç ve kuşla aynı kategoride değerlendirilebilecek denizleri, yabancı meyveleri, otları, kokuları bağışlar, şairi çoğullaştırır. Bu dizeleri yukarıda yorumladığımız iki dizeye birlikte şu şekilde değerlendirmek mümkündür: Denizden gelen kadının getirdiği aşk, Berk için bir mutluluk ve dinginlik kaynağıdır. Galile Denizi kitabındaki şu alıntılar da bu düşünceyi kanıtlar:”Gelmeyen güzel bir

şey yoktu sizinle, bir deniz sizinle yüz kere görünürdü”(age.49).Dizelerde Berk, siz dediği kadınla güzel olan her şeyin geldiğini ve belki bu nedenden ötürü “aşk”ı imleyen denizin çok defa görüldüğünü, yaşandığını dile getirir. Berk ,”sunu” adını taşıyan şiirinde de şairin aşk sayesinde yaşadığı mutluluğu ve çoğalmayı duyurmaktadır. Bu çoğalmanın resminde de kadın figürlerinin bir taşma halinde olmalarını belirlemiştir:

Ben bütün çizgilerde oldum bütün o çizgilerde

Her sefer böyle geldi vurdu yaşamama bir deniz

Aldı bir yaşamadan bir yaşamaya kodu nasıl

Al bir çocuk vardı o kokularda o gecelerde

Büyük ulu sular yudum beni çoğum artık nasıl

Bir deniz size de gelir vurur elbet anlarsınız.

(Galile Denizi 61)

Berk’in “bütün çizgiler” ifadesini “yaşamın tüm halleri” için kullandığı söylenebilir. Başka şiirlerde “çizgi” yerine başka sözcükler kullanarak bu durumu verir. Örneğin “Ben ki dünyada herkes gibi gittim geldim” (Deniz Eskisi 11) dizelerinde “gittim geldim” ifadesinin “ çizgilerde olmak” ile aynı olduğu açıktır. Yukarıda alıntılarda şairin bütün o “ çizgilerde olduğu “ yer neresidir? Bu yerin nasıl bir yer olduğu “Al bir çocuk vardı o kokularda o gecelerde” dizelerinde verilir. Dizelerden yaşanan çizgilerin hayatın kötü ve insanı sıkı, yalnızlaştıran yanları olduğu söylenebilir. Ancak şair, tam bu kötü durumları yaşarken bir deniz gelir ve ona âşık olur. Bu aşk “Ben sıkıntıyım” diye kendisini tanımlayan Berk’e farklı yaşam alanları sunarak bütün sıkıntılardan arınmasını sağlayan, ona kadını getiren aşktır. Kadının gelmesiyle şair yalnızca gündelik kaygılardan değil, var oluşa ve ölüme ilişkin kaygılarından arınır: “Hep böyleydin sen tam ölümden konuşacağız komazdın gelip dururdun önümüzde” (Galile Denizi 77) Kadın ölüme ilişkin olan konuşmayı durdurarak şairi yaşam tarafına çeker. Onun gelmesiyle mutlu olan şair aşkı yalnızca yaşamın içinde yer almaz aynı zamanda kadınla çoğullaşır.

Çoğullaşma “gri ve eski bir su “ olan ölüme karşı bir duruştur:”Ölüm ki gri bir su, kocaman, eski/Yazdıktı geçmişlerde şimdilerde” (Güzel Irmak 26).Kadının gelişi Berk’te

yukarıdaki gibi tanımlanabilecek yeni bir ruh haline yol açar. Bu duygu durumu ve kadının Berk'e sağladıkları "Aşk" adlı şiirde daha net ifade edilir:

Sen varken kötü diye bir şey bilmiyorduk

Mutsuzluklar, bu karalar yaşamada yoktu

Sensiz karanlığın çizgisine koymuşlar umudu

Sensiz esenliğimizin üstünü çizmişler

Nicedir bir pencereden deniz güzel değil,

Nicedir ışımaya insanlığımız sensizliğimizden

Sen gel yeni vakitlere çıkar

(Galile Denizi 47)

Dizelerde sırasıyla üç durum söz konusudur: birincisinde kadının varlığının ne anlama geldiği üzerinde durulur. İkincisinde yokluğunun şairde yarattığı ruh hali ve üçüncüsünde ise kadının tekrar gelmesi durumunda ona neler yaşatacağı duyurulur. Kadın varken şairin dünyasında kötülüklerin, mutsuzlukların, karaların hiçbiri yoktur. "Gelmeyen güzel bir şey yoktu" dizesindeki gibi bütün güzellikler kadınla birlikte gelir. O olmadığında ise, umut karanlığın çizgisinde konulur ve esenlik ortadan kalkar. Benzer şekilde, övgüler yağdırdığı ve kadınla birlikte "yüz kez görülen" deniz güzel değildir. Şair kadının yokluğunda insanlığının da karalarla dolduğunu söyler. Kadın tekrar gelirse, "Sunu" şiirindeki gibi, şair yeni yaşamalara yönelecek, onun için bir dönüm noktası olacaktır. Ancak şair, ilişkide yukarıdaki dizelerde duyurduğu gibi bir ayrılığın olacağını bilincindedir. Ayrılığı da aşkı imleyen deniz nesnesi ile ifade eder:

Bir ses kar yaşlanır, deniz eskir diyordu

Hayatın renginde

(Sözcüğün nüfus kâğıdıyla)

Neden sonra kadınların seslerini duyduk

Çekilen bir deniz gibi

(Deniz Eskisi 32)

Şimdi her yerde ne güzel olduğunuz o kalmış

Yankımış denizlere öbür kadınlara

(Galile Denizi 73)

Gel uzat geceme ağzını, deltam/Seni biliyorum hep bu denizlere bakmakla sıktı.

(Galile Denizi 107)

Bunalımın güzelim elleri boşlukta kaldı

Denizin pencereleri sürgülüydü

(Galile Denizi 127)

İlk alıntılarda şair ayrılığı özellikle “Bir ses kara yaşlanır deniz de eskir” dizeleriyle ifade eder.”Eskimek” sözcüğü içinde bitmişlik, yıpranmışlık anlamları taşır. Şair bu sözcükle yaşanan aşkın eskidiğini verir, sonrasında da daha dingin bir merhabayla gelen ses(ler)in çekilen bir denize benzetilmesiyle ayrılık daha çok pekiştirilir. Ayrılık, yalnızca kadının gitmesi değildir; kadının gidişi ile birlikte hayatın bilindik rengine geri dönülür, deniz ve karanın yaşlandığına ilişkin ses duyulmaya başlanır zaman geçmektedir. Var oluşa ilişkin kaygılara bir dönüş olduğu açıktır. Bu durum, Berk şiirinin tamamı göz önünde bulundurulduğunda kadının uzakta olduğu her zaman için geçerlidir. Resimlerinde de bu uzaktan izlemenin heyecanı bulunmaktadır. Bu konuda Enis Batur İlhan Berk resmini analiz ederken şunları belirtir:

”Bir kaya ressamı ilhan Berk, bir mağara sanatçısı. Onunla Altamira’da karşılaştığımı anımsıyorum; Lascaux ‘da parmak izlerine rastladığımı unutmuyorum. Büyük, oylumuna sığmakta güçlük çeken hareketlerle vücut buluyor vücutları. Irmağın kıyısında yıkanan kadınları gözlüyor durmadan, ağaçların arasında bukalemun, gizlenerek. Ölesiye dokunmak istiyor onlara. Ayaklarının dibinden uzun, upuzun saçalarının dibine sonsuz bir temas hendese kuruyor imgeleminde.”(Batur,2004)

Ardından gelen dizelerde ise bir ayrılığın konu edildiği, çeşitli ifadelerle anlaşılır. İkinci alıntılarda ayrılık “şimdi” sözcüğü ile okuyucuya duyurulan bir durumdur. Şair, şimdiki zamanda geçmişte yaşanan bir ilişkiye atıfta bulunarak kadına seslenir ve ondan geriye güzelliğin kaldığını belirtir. Diğer dizede, denizin aşkı imlediği düşüncesinden yola çıkarak Berk’in kadının gitme isteğini duyurduğu söylenebilir. Belki uzunca bir süre yaşanan aşktan kadının bunalmış olduğu “hep bu denizlere bakmak sıkı” ifadeleriyle dile getirilir. Son dizede artık ayrılığın kesin olduğu ortadadır. Şiir bu ruh halini ise “denizin pencerelerini” kapalı olarak göstererek verir.”Deniz” bölümünde kadına, aşka ve cinselliğe dair yaptığımız saptamaların çoğu diğer bölümlerde de tekrarlanır.

1.2.Yaprak

Bu bölümde de nesnelere onları indirgeyişini ve bu nesnelere renkleri başta olmak üzere resimde kullanımına dair incelememize devam edeceğiz. Yaprığın tazelik ve dolayısıyla “korkunç yeşili” özellikle vurgulanması gerekenler arasında olacaktır.

İkinci Yeni şiirindeki ortaklıklarına bakarak bu kısmı irdelemek mümkün olmaktadır.

Turgut Uyar’ın iki kitabının bir arada yayımlandığı ‘Kayayı Delen İncir’deki bazı şiirlerde ağacı yaşlılık olarak ele alır. ”Bir Gün Bir Yerde” şiirinde yaşamı sorgularken “Örneğin yaşlı ağaçlar yaşlı deniz/Yaşlı çınar yaşlı ben yaşlı çevre/bir uyum ya da başkaldırma” dizelerini kurar(108).Bir başka şiirde ise gül yaprağı için” gülün yaprağı, gülün çocuğu özbeöz /yaşarmış gibi hep kendi okşanan” ifadelerini kullanır. (100)Dizelerden Turgut Uyar’ın “ağaç”ı yaşlılık “yaprak”ı ise gençlik için kullandığı görülür. Bu kitapta yaprak başka şiirlerde kullanılmaz. Başka şairlerin şiirlerinde de ağacın ve çiçeğin yapraktan daha çok imge olarak kullanıldığı söylenebilir. Berk’in şiirlerinde ise ağaç ve çiçek kadar yaprağın da yer aldığı görülür. Turgut Uyar, yaprağa gençlik anlamını yüklerken Berk’in, bilincinde ona kazandırdığı öz nedir ve bunu şiir yanı sıra resmine uygulaması nasıl olmaktadır? Berk bilincinde yaprağa bir öz yüklemeye önce onu fenomenolojik indirgemeye uğratar. Bu işlemi yaparken yaprağın günlük hayattaki işlevleri şair tarafından ayrıca alınır. Yaprak, sadece bir nesne olarak şairi ilgilendirir. Aşağıdaki

dizelerde, fenomenolojik indirgemenen sonra sadece bir nesne olarak algılanan yaprağın, Berk'in bilincinde ne gibi bir öze sahip olduğunu saptamak mümkündür.

Yaprağım sığığım beyaz som gülüm

Aşkım kıyım yenim İlhan Berk'im sen.

(Aşıkane 31)

Seninle konuşurken yeşil bir yaprak ağzın seninle konuşurken.

(Güzel Irmak 12)

Gök akşama hazırlanıyor (Akşam durudur)

Bir yaprağı kopardın

Bu yaprak Bizans resimlerinde var! Dedin.

Yalın, diri, korkunç yeşil bir yapraktı ve ben ilk görüyorsun. (Yeşil korkunçtur)

Birden aklım düşüverdi. Hiç Bizans'ta olmadığını düşündüm.

Üç kuruş biriyle çarpıştı, gitti. (Yitiş sonsuzdur.)Yaprağı elinden bıraktın. Kalktık.

Neden sonra bir taş kabartmasından aynı yaprağı göreceğimi nereden bilecektim?

(Dünya bir yansımaydı.)

Yapraklara çıkıyordun!

(Delta ve çocuk 18)

Bu iki alıntıda şairin kurduğu benzetmeler üzerine bazı açıklamalar yapmak gerekir. İlk alıntıda şair benzetmeyi bilinen kurallar çerçevesinde okuyucuya verir. Bu benzetmeden "Deniz" bölümünde olduğu gibi yaprağın kadını varlığı ile bağlantılı düşünülmesi gerektiği sonucu çıkar.

Kadının varlığı okuyucu için, yapılacak incelemenin başlangıcını oluşturur. İkinci alıntıda kadının ağzı şiirdeki yerini alır. Fakat bu, diğer alıntılar düşünüldüğünde tek bir dizedir. Diğer alıntıda ise Berk benzetmeyi dolaylı yollarla ifade eder. Bu alıntıda şair, dizelerde teknik açıdan odaklanmayı “dünya yansımadır” ifadesinde toplar. Çünkü bu ifade ve devamı çözümlendiğinde şiirin anlamsal boyutu bir değişime uğrar. Okuyucuya neyi anlattığı daha açık hale gelir. Dizelerde “yansıma” sözcüğü, aksetmek anlamında bir nesnenin, ışığın düz ve parlak bir yerde görünmesini dile getirir. Burada Berk’in yeşil bir yaprağı çizer gibi kadın bedenine dokunuşlarını resminde duymamak olanaksızlaşır. Yinelenen bir ayrış burada da karşımıza çıkar. Bu açıklamalardan sonra “yapraklara düşüyorsun” dizesinin ulaşmak istediği anlam saptanabilir. Dizelerde kadının yaprakların üzerine düştüğü ve onların kadını yansıttığı duyurulur. Böylece kadın yapraklara benzetilir. Bir başka şiirde aynı tekniği kullanarak kadın üzerine şunları söyler: “Yaprak/gölgesini bilmez/sana/düşmeden” (Avluya Düşen Gölge 62). Bu dizelerde de dünyanın bir yansıma olduğu düşüncesi temel ögedir. Şairin, yaprak ile kadının varlığı arasında bağlantı kurması diğer bölümler açısından önemlidir. Çünkü Berk ‘in şiirlerinde, nesnelere bazıları kadının varlığı dışında, başka özellikleri gösterecek biçimde kullanılır.

Kadının varlığı ile bağlantılı olarak düşünülmesi istenen dizelerde nasıl bir anlama sahiptir? “Yaprağım sığığım beyaz som gülüm” dizelerinden başlayarak yaprağın özünün ne olduğunu araştırmaya başlayabiliriz. Yapraktan önce üç sözcüğün sığığım, beyaz ve som’un ne tür bir çağrışımı olduğunu saptamak gerekir. Önce alıntının Âşıkane’de ve diğer kitaplarda beyaz, sevgili ve onun teni için kullanılır. Âşıkane kitabında beyazın özellikle arzu ve şehvetle birlikte, kimi yerlerde aydınlığı ve ışığı akla getirecek bir biçimde kullanıldığı açıktır.” Karanlık, gelirim ben vurur sularıma aydınlığın. Uzun./Şimdi bir beyaza ağmaktır sen” (14) “Geceye hey dedim Bir bulut beyaz aydınlık/geçiyor(30) dizelerinde söylenenleri görmek mümkündür. Aydınlık ve ışık anlamları göz önünde bulundurarak , “beyaz” ile “som” sözcükleri arasında bir benzerlik kurulabilir. Bu benzerlik “som”un anlamlarından biri olan “katışıksız, yalın” kavramlarıyla yakından ilişkilidir. Beyaz, hem bir renk olarak hem de aydınlık anlamında yalını çağrıştırır. Bu saptamadan sonra “sığığım” sözcüğünü ele alabiliriz. “Sığ” sözcüğü de “derin olmayan” anlamında katışıksızlığı, yalınlığı çağrıştırır. “Derin” sözcüğü ise, “derin düşünceye dalmak” ifadesinde olduğu gibi beraberinde karanlığı, karmaşıklığı getirir. Bu açıklamalardan sonra sığığım, beyazlık ve som sözcükleriyle "yalınlık" ın kast edildiği sonucuna varılır. "Yalınlık" yukarıdaki üç alıntıda yaprağın özelliklerinden biridir. İkinci alıntıda şair yaprağın yeşil olduğunu verir. Buradaki "yeşil" ifadesi dizeleri bir sonrakine bağlar.

Son dizede, yeşil ve yalınlıkla birlikte yaprağa iki özellik daha yüklenir: dirilik ve korkunçluk. Berk’in, ilk alıntıda olduğu gibi, "yalın, diri, korkunç yeşil" ifadelerini ortak bir

kavram etrafında toplayarak dizeleri kurduğu görülür; bu kavrama yeşil, diri ve yalın sözcüklerinin çağrışımları incelendiğinde ulaşılır. Dizelerde "diri" sözcüğü yaprağın canlılığını, dinçliğini ifade eder. "Yeşil" de diğer renklere göre canlılığı ifade eden bir sözcüktür. Bir yaprak, ağaç ya da çiçek için "sararmış" ya da "solmuş" sözcüğü kullanıldığında tam karşıtını gösteren yeşilin canlılığı ifade ettiği daha iyi anlaşılır. Bu bağlamda "yeşil" sözcüğü "diri" ile aynı anlamı kazanır. "Korkunç" sözcüğü Berk'in şiirinde olumsuz bir anlama sahip değildir. Bu sözcük genelde "harikulade", "muhteşem", "çok güzel" anlamlarında kullanılır. "Seni artık korkunç karıştırıyorum" (*Aşıkane* 11) ve "Yavrum korkunç seviyorum gövdeni" (*Güzel Irmak* 17) bu tip bir kullanıma örnektir. Dizelerde "korkunç" sözcüğünün yeşili "muhteşem" anlamında nitelediği görülür. "yalın" sözcüğü ise eş anlamlısı olarak düşünebileceğimiz "katışksızlık" göz önüne alındığında dolaylı yollardan gençliği çağrıştırır. Çünkü gençlik, yaşam karşısındaki olumlu ya da olumsuz tecrübeler düşünüldüğünde katışksızlığı, yalınlığı ifade eder. Gençlik sözcüğünün içinde "yaşamın başlangıcı" ifadesiyle dile getirilebilecek bir "yalınlık" yer almaktadır. Bu nedenle yaşlılığa göre "canlılık, hareketlilik, hayat" anlamları da düşünüldüğünde gençlik, "dirim" ile özdeşleştirilebilir. Bütün sözcüklerin çağrışımları göz önüne alındığında, "dirim" kavramına ulaşılır. Berk' in şiirlerinde yaprak ile "dirim", hatta Turgut Uyar'da olduğu gibi çocukluk, daha çok da gençlik kastedilir.

Yaprağın özünün dirim ya da gençlik olması kadın hakkında bir saptamayı olanaklı kılar. Berk'in şiirlerinde bahsettiği kadın gençtir ve bu anlamda "dirim"i ifade eder. Bazı şiirlerde kadına "küçüğüm", "çocuğum", "yavrum" diye seslenir. Bir başka şiirde ise "Bugün *Ortaçağ yapıları gibi dökülen* beni, sizin *yirmi üç yaşınız* böyle buldu işte" (*Deniz Eskisi* 3, vurgular bana ait) dizelerini kullanır. Bu dizeden de anlaşılacağı gibi şair, kendini yaşlı, kadını ise genç, diri bir kişi olarak göstermesi söz konusudur. Bu saptama çalışmada başka dizelerde de karşımıza çıkacaktır. Berk'in yaprak ile dirimi ve gençliği ifade etmekte olduğu "Lambodis'in gençliği bir yaprak, düştü düşecek" (*Galile Denizi* 11) dizelerinden açıkça anlaşılır.

İlk iki alıntının geçtiği şiirlerde Berk, çeşitli imgeler ve sözcüklerle kadını anlatmaya çalışır. İlk alıntıda kadının "vazgeçilmezliği", "eskimezliği", "yerilmezliği", "değişmezliği" ile birlikte onun gençliğini, dirimini okuyucuya aktarır. Diğerinde de, benzer biçimde, kadınla konuşmanın ona neler çağrıştırdığını verir. Bu çağrışımlardan biri, onun ve ağzının dirimi ve gençliğidir. Son alıntıda ise şair önce bir kadınla konuşur. O kadın yanından uzaklaştıktan sonra kadının yapraklara çıktığına karar verir. Bu kararlar birlikte sevgilisinin de yalın, diri, korkunç bir yeşil gibi olduğunu anlar ve onun duyurduğu dirimi hissederek.

Buna benzer bir durumu Berk, "Bir yaprağı avucunuzda buruşturdunuz. "Uzanıp yaprağı aldım. / Özsuyuyla ıslanmıştı avucunuz. Ösuyu, sizi duydum" (*Atlas* 127) dizelerinde de

duyurur. Burada yaprağın dirim olduğu özellikle "özsuyu"nun çağrışımları düşünüldüğünde anlaşılır. Özsuyu genelde bitki ve hayvanlarda yaşamayı sağlayan bir sıvıdır. Bunun ötesinde, hayat suyu olarak kullanılan "ab-ı hayat" ve "bengisu" anlamlarına gelir. Açıklamalardan yola çıkarak öz suyu ile birlikte verilen yaprağın "dirim"i imlediği söylenebilir. Şair, kadının elinin değdiği ve öz suyu çıkan yaprağa dokunduğunda tıpkı yukarıdaki dizelerde olduğu gibi dirimi ve gençliği duyar. Öz suyunun hayat katma özelliği düşünüldüğünde bu dirim şairin yaşam kaynağıdır. "Deniz" bölümünde yapılan alıntılarda bu gösterildi. Berk, kadının yaşam kaynağı olduğunu daha birçok dizede dile getirir. *Atlas* kitabındaki "Seni ilk görüyordum" şiiri söylenenlere örnek olarak gösterilebilir.

Seni ilk görüyordum. Deli otlar gibiydin. Gövdeni daha tanımıyordum. Öğrenilecek bir ders gibi olan gövdeni. Dünyamıza düşmüştün. Bir suyu çevirmiş, bir yeri düzeltmiş gelmiştin. İtmiştin bunluğu, ezinci. Kulluğu sürmüştün. Yalın, yabanıl bir aşk koymuştun. Kalmıştın. [...] Daha duvarlarını çıkmamıştın. Koymamıştın sınırlarını. Göğünü buruşturmamıştın. Buraların taşlı, kusursuz Girit evleri gibi beyazdın. [...] Bir yalazdı gövden. En eski cumhuriyetlerdi. Açık kapıları. Böyle sürdü durdu beyazlığın gecemde. Çıktı isli sokaklara. Kapalı evleri açtı. Yeni bir aşk adınaydı gövden. (124, vurgular bana ait)

Atlas kitabında, yukarıdaki alıntılardan bir önceki şiir de "Bozgun" adını taşır ve buradaki bazı ifadelerde de verildiği gibi şairin kadının yokluğunda nasıl yaşamdan sıkıldığını duyurur.

1.3.Kuş

Gaston Bachelard, evi ve onunla ilgili bir çok nesneyi incelediği *Mekanın Poetikası* adlı kitabında kuş yuvasının güvende olmayı imlediğini ifade eder:

"Bir yuva karşısında düşleri biraz derinleştirecek olursak, kendimizi bir süre sonra, bir tür duyarlılık çelişkisiyle karşı karşıya buluruz. Yuva geçicidir, bununla birlikte içimizde bir *güvenlik düşünün* uyanmasına neden olur" (123, vurgu bana ait). Paul Eluard şiirlerinde kuş ve yuvayı şen olmayı, güvenliği imleyecek biçimde kullanır: "Gülüşler evinin üstünde / Bir kuş gülüyor arasında kanatlarının / Öyle hafif ki dünya / Yerinde değil artık / Öyle de şen ki / Eksik değil hiçbir şeyi" (*Şiirler* 62). Berk de şiirlerinde doğaya ait olan kuş nesnesini benzer bir

biçimde kullanır.

Berk'in bilincinde kuş neyi imlemektedir? Berk, şiirlerde bir anlam yüklediği kuşun özüne ulaşırken, deniz nesnesinde olduğu gibi, onu ayraç içine alarak fenomenolojik indirgeme yapar. Bu noktada ayraç içine alınan kuşun bir omurgalı olması, uçuş yetisine sahip olması, yumurtlayarak üremesi ve çeşitli türlerinin, renklerinin bulunması şair için önemli değildir. Bu konumda Berk, bir "şey" olarak algıladığı kuşa kendi bilincinde yeni bir anlam yükler:

Sözcükleriyim ben ağzının, çocuk kirpiklerinin

(Siz yani ilkyaz, kuş sürüleri).

(*Güzel Irmak* 31)

Çocuklar, kuşlar, yaz günleri senin ağzın

Ağzın ipek kıvamında aklımda.

(*Güzel Irmak*)

Alıntılarda iki konuya dikkat etmek gerekir. İlki, Berk dizelerde benzetmeler kurarak kuşu birisine benzetiyor. Dizelerde yapılan benzetmede, benzeyen kadın, benzetilen ise kuştur. "Deniz" ve "Yaprak" bölümünde olduğu gibi burada da kadın, bir kuş ile ifade edilir. Dikkat edilecek diğer nokta, Berk'in, şiirlerinde geçen kuş ve diğer nesnelere bazılarının kadının varlığından öte onun bedenine ait olan bir uzva benzetilmesidir. Bunun sebebi Berk'in, şairleri gövdenin yazıcıları olarak düşünmesiyle ilgili olabilir. "Her şeyden önce cinsel olduğunu bilmektedir beden. Eros'la birlikte paralel diller kullanıyor. [...] Sevi gerçeğini böyle koyuyor beden" (*İnferno* 14). *Kült Kitap'ında* da benzer biçimde "Şanlı, beden! Sevgili yaratık" ifadelerini kullanır (21). Berk' in düzyazılarında bedeni övdüğü birçok söyleme rastlamak mümkündür. Alıntılardan ve kitaplarında konunun çok geçmesinden onun bedeni ne kadar önemseydiği anlaşılıyor. Berk, aşkla ilgili birçok şiirinde de bedeni ve bedeninin cinsel olduğunu duyurur. Fakat onun bedeni bu kadar çok öne çıkartmasını fetişizm kavramıyla tanımlamak yanlış olur. Şiirlerde kadının çeşitli uzuvları önemli olsa da bu uzuvların şair için nesneleştiği söylenemez.

Berk, kuş nesnesini kadının hangi uzvu için kullanmaktadır? İlk alıntıda daha çok kadının kendi varlığı öne çıkartılır. Burada göz önünde bulundurulması gereken bir nokta kadının ağzının veriliyor olmasıdır. Bu saptama, ikinci dizeye birlikte düşünülmelidir. İkinci alıntıda kuş, kadının ağzı için kullanılır. Berk'in, kuşu kadının ağzı için kullanması diğer dizeler düşünüldüğünde çok daha önemlidir. Çünkü diğer dizelerde de Berk, kuşu ağız ya da yine onunla yakından ilişkili olan ses ile ilişkilendirir. Örneğin Berk, "Kadınlar" adlı şiirde "Mendireğin orda konuşuyorlar, / Sesleri kuşlar kaldırıyor, yapraklar döküyor. / Kadınlar kim bilir hangi zamanların" der (*Deniz Eskisi* 64, vurgu bana ait). Başlığı da bu çalışma açısından önemli olan dizelerde dolaylı yollardan kuşlar, kadınların konuşmaları ve bu işlevi sağlayan ağızları ile

birlikte anılıyor. Bu alıntıda bir imge evriminden söz etmek mümkündür. Çünkü yukarıdaki dizeler *Güzel Irmak'tan* (1988) alınmıştır ve daha geç bir dönemde yazılmıştır. Buradaki alıntılar ise *Deniz Eskisi* (1981) kitabına aittir ve *Güzel Irmak'tan* önce yayımlanmıştır.

Şiirlerde kuş, kadının ağzını ifade etmek için kullanılıyorsa, Berk'e göre kuş nedir? Kuşun özünü bulmak için dizeleri yeniden gözden geçirmek gerekir. İlk alıntıda göz önünde bulundurulması gerekenlerden biri, Berk' in kadının kirpiklerini bir çocuğa benzetmesidir. Berk, "çocuk" sözcüğü ile ne anlatmak istemektedir? Berk'in diğer şiirlerine de bakıldığında çocuğun bir masumiyet, ilkelik ve bunlarla birlikte gelen her şeyi yapma hakkına sahip olma anlamına gelen özgürlüğü ifade ettiği söylenebilir. Her şeyi yapma hakkına sahip olma anlamına gelen özgürlük, bir karnaval ya da şenlikteki ortam ile açıklanabilir. Bu hak karnavalda ya da şenlikte bulunan insanların coşkusu için önemli bir etkidir. Burada da Berk'in bir yandan çocukla bu coşkuyu dile getirdiği akla geliyor. Bu coşkuyu "Çocuklar okuldan dönüyormuş gibi sesin içindi" (*Güzel Irmak* 36) ifadeleri açık bir biçimde ortaya koyar. Dizelerde çocukların masumiyet, ilkelikle birlikte bir disiplinden ayrılırken yaşadıkları sevinç ve coşku ile kadının sesi arasında bir bağ kurulur.

Bir sonraki dizelerde ise coşkuyu ifade ettiğini düşündüğümüz çocuğu, ilkyaz ve kuş sürüleri izler. İlkyaz da çocuk gibi coşkuyu çağrıştıracak bir sözcüktür. Birçok şair, ilkyazı coşkuyu çağrıştırdığı için şiirlerinde imge ya da konu olarak işlemişlerdir. Örneğin Turgut Uyar, "İlkyaz mı" şiirinde coşkuyu çağrıştıran ifadelerle şu dizeleri kurar: "İlkyaz mı dedim rasgele / patlayan fesleğenleri görünce / sonsuzdur kesin / yürek delen duygularla el ele" (*Kayayı Delen İncir* 135, vurgular bana ait). Bu nedenle Berk'in "kuş sürüleri"ni dizelerde görsel bir imge olarak kullandığı söylenebilir. Görsel bir imge olarak, Berk'in kuşların sürü halinde bulunuşlarını ve birlikte uçmalarını ön plana çıkardığı görülür. Bu durum yukarda söylediğimiz karnaval ya da şenlikten farklı bir tablo çizmez. Tüm bu açıklamalardan, çocuk ve ilkyaz ile birlikte kadının ağzıyla bağlantılı olarak ele alınan kuşun, şiirlerde "coşku"yu ifade ettiği sonucu çıkar. Bu noktada kuşun ağız ve sesle bir bağının bulunması da onun coşku olduğunu kanıtlar. Çünkü insanların, coşkunun yanı sıra diğer ruh hallerini yansıtmakta ağız ve ses önemli bir yere sahiptir. Bu düşünceyi yine yukarıda alıntıladığımız çocukların okuldan çıkışlarına benzetilen kadının sesi açıklayabilir. Aşağıdaki alıntılar da konuyu açıklamada yardımcı olabilecek dizelerdir:

Yüzünün orasından kuşlar kalkıyor

Ve iniyor sonra harlı toprağımıza bizim İnip kalıyor. (*Delta ve Çocuk* 83)

Çavlanlar, süsenler mi? Ağzında kuşlar. (*Güzel Irmak* 26)

İlk alıntı öncelikle kuşun, kadının ağzıyla bağlantısını açıklar niteliktedir. "Yüzünün orası" kapalı bir ifade de olsa, kuşun geçtiği diğer dizeler düşünüldüğünde ağız için kullanılmış olabilir. Burada yine kuşun coşkuyu imlediğini gösteren bir başka kanıt, Berk' in görsel imge yaratma çabası düşünüldüğünde, kullanılan çoğul eki sayesinde bir sürü oldukları anlaşılan kuşların birlikte kalkışlarının yarattığı karnaval ve şenlik halidir. Bir başka neden ise alıntıdan önceki dizelerde şairin kendi için çizdiği ruh halidir. Dizelerde Berk, "Ben uzun bir yolda bir *akşamüstüydüm* daha çok / *Huysuz* bir *Ceneviz avlusu* ya da / *Kitaplarım, putlarımla güneşleniyordum*" der (*Delta ve Çocuk* 83, vurgular bana ait). Bizim dikkat çektiğimiz ifadeler göz önünde bulundurulduğunda dizelerde bir sıkıntının ve durağanlığın olduğu söylenebilir. Bu sıkıntıyı ve durağanlığı kadının ağzından kalkan kuşların coşkusu ortadan kaldırır. "İnip kalkıyor" ifadesi de coşkunun devamlılığını gösterir. Bu coşku, "Yaprak" bölümünde alıntıladığımız "Seni İlk Görüyorum" şiirinde duyurulduğu gibi uzun sürmez.

Sesi, kuş göçleri başladı, der gibiydi. (*Delta ve Çocuk* 27)

Kuşlar geçiyorlar geçiyorlardı: Yüzünü aradım.

(*Delta ve Çocuk* 62)

İlk alıntıda bir değişimin olduğu "kuş göçleri başladı" sözcükleriyle duyurulur. Şair burukluğu ifade edebilmek için bu sözcüklere başvurur. Ancak burukluk doğrudan okuyucuya aktarılmaz. Kuş göçleri genelde mevsim değişimlerine bağlı olarak gerçekleşen bir eylemdir. Göçmen kuşlar mevsim yazdan kışa dönerken, sonbahar mevsiminde buldukları yerden sıcak bölgelere gider. Sonbahar mevsimi ise genel olarak hüznü ve burukluğu çağrıştırır. Dizelerde Berk böyle bir zincir kurarak kadının gidişini ve coşkunun yerini burukluğa bırakmasını anlatır. Diğer dizelerde ise kuşların geçişlerinde şair, kadının yüzünü arar. "Aramak" eyleminde bir özlem duygusunun da olduğu söylenebilir. Şair, uzaklaşan kadını ve onunla yaşadığı coşkuyu aradığını bu dizeler ile dile getirir.

1.4.At

At, dünya şiirinde bir nesne ve imge olarak sık rastlanılan bir sözcüktür.

Birçok şair, özellikle aşk ve cinsellik temasını işledikleri şiirlerinde, kadınla at arasında bir benzerlik kurarak duygularını ve duyumsadıklarını anlatma yoluna gitmişlerdir. Bu şiirlerde at,

kimi zaman kadına duyulan güveni, kimi zamanda Ona duyulan cinsel tutkunun, ihtirasın, gücün bir ifadesidir. Türk edebiyatında, at ile ilgili cinsel göndermeleri en çok kullanan şairin Cemal Süreya olduğu düşünülür. Bir kişinin ad ve soyadının baş harfleri olabileceği gibi bir atın nal sesini çağrıştıran "T K" adlı şiirinde Süreya kadını, atı ve aşkı bir arada işler. Şiirdeki atla ilgili bazı dizeler şunlardır: "Atlarla. Uzun bacaklı evrensel atlar / Bunlarla geliyor sevdamız anlatılmaz / [...] Uzanıp öpüyorsun ya atları çırılçıplak / Ne oluyorsa işte o zaman oluyor" (36). Şair dizelerde önce sevda, kadın ve at arasında bir bağ kurar.

Sevdanın yoğunluğunu, artışı kadınla atlarla herhangi bir temasına bağlar. Bir imge olarak at İlhan Berk şiirinde de görülür.

İncelediğimiz diğer nesnelere olduğu gibi atın da bir nesne olarak günlük yaşamdaki işlevsel özellikleri araç içine alınır. Berk şiirini kurarken atı, bir memeli ve binek hayvanı olmasını, yük taşıma özelliğini indirgemeye uğratarak düşünür. Bu konumda at, her türlü özelliklerinden arınarak kendi başına bir nesnedir. İndirgeme ile sadece bir "şey" durumuna gelen atın Berk'in bilincinde özü nedir?

Akşama doğru bir aşçı dükkânına girdim

Sana benzeyen incecik atlar geçiyordu. (*Âşıkane* 29)

Senin aşkının kapamık şafağıdır

Süren o atlarını önüme benim. (*Âşıkane* 13)

Bu iki alıntı atla ilgili yapılacak inceleme için bir ön aşama niteliğindedir. Burada önemli olan iki nokta söz konusudur. Bunlardan birincisi şairin dizelerde benzeyen ile benzetilen arasında kurduğu ilişkidir. Şair dizelerde atı bir benzetilen, kadını da benzeyen olarak okuyucuya sunar. Diğer bölümlerde olduğu gibi burada da şairin atı, kadın bağlamında düşündüğü anlaşılır. Ancak benzetmeler dikkate alındığında Berk'in, kuş bölümünde olduğu gibi atı da bir uzuv bağlamında şiirlerde ele aldığı görülür. At nesnesi kadının hangi uzvuyla ilgilidir? İki alıntıda dikkati çeken nokta kullanılan eylemlerle atın "hareket" özelliğinin önem kazanıyor olmasıdır. Okuyucuya ilk alıntıda "geçen incecik atlar", ikincisinde ise "bir kadının sürmesi nedeniyle şairin önüne gelen atlar" verilir. Atın "hareket" halinde gösterilmesi uzvun "bacak" olabileceğini düşündürür. Şair böyle bir özel vurgu yapmıyor. "At" sözcüğü kadının gövdesi için kullanılıyor. Bu düşünceden yola çıkarak Berk'in, atı kadının gövdesi bağlamında şiirlerinde kullandığı söylenebilir. Ancak sonradan alıntılatacağımız dizeler bu düşüncenin doğruluğunu daha net ortaya koyar. Burada at için kullanılan sıfattan, denizden gelen kadının bedeninin "incecik" olduğu düşüncesi çıkartılabilir. "İncecik beden" o kadının genç bir kişi olduğunu bize kanıtlar. Kadının gençliği ise önceki bölümlerde yapılan saptamaların doğruluğunu gösterir. Özellikle bundan sonra yapılacak alıntılar bize Berk'in bilincinde atın özünün ne olduğunu verir.

Önünden bir yığın atlar geçti Vücutları kan ter içindeydi
 Senin gücün geldi aklıma, hiçbir şeyim kalmadı. Senin küheylanım
 Senin al kısrağım. (*Günaydın Yeryüzü* 37)

Bu dizelerde Berk, kurduğu eğretilmelerle kadını ata benzetmeye devam eder. Burada şairin at ve kadın için kullandığı bazı sözcükler okuyucu için önemli olur. Berk, önünden geçen atları "bir yığın", onların vücutlarını "kan ter" sözcüğüyle betimler. Bu iki sözcüğün dolaylı yollardan "güç" çağrıştırdığı söylenebilir. Bir yığın, "kalabalık" anlamında bir kişiye göre daha çok gücü ifade eder. "Kan ter" sözcüğü de bir güç harcanması karşısında vücudun gösterdiği tepki olarak düşünülebilir. Bu noktadan yola çıkarak vücutları kan ter içinde olan ve yığın halinde geçen atların şaire, "sen" diye hitap ettiği kadının gücünü hatırlattığı akla gelir. Berk bu üç dizede "güç" sözcüğü etrafında kadını ve vücutları kan ter içinde, bir yığın atları toplar. Ardından gelen dizelerde Berk, eğretilme yaparak kadının gücünü "küheylan" ve al kısrağın" sözcükleriyle tekrar vurgular. Neden küheylan ve al kısrağın kadının gücünü vurgular? "Küheylan" ,Arap atı için kullanılan bir sözcüktür. Arap atları genel olarak güçleri, güzellikleri ve hızlı koşmalarıyla ünlüdür. Kısrağın ise sadece dişi atlar için kullanılır. Şairin bütün sözcükleri özenle seçtiği düşünülürse dize içinde "kısrağın" ,"at"a göre arzuyu daha çok hatırlatır. Berk bu sözcüğün önünde cinsel göndermeleri olan kısrağın arzuyu çağrıştırmasını destekleyen "al" kelimesini kullanır. Bu nedenle, küheylan ve al kısrağın sözcüklerinin kadının gücünü tekrar vurgulamak için şair tarafından seçilmiş olmalıdır. Sonuç olarak Berk, bu alıntıdaki dizeleri "Senin gücün geldi aklıma, hiçbir şeyim kalmadı" ifadesi etrafında kurar. Buradan yola çıkarak kadının bedeni bağlamında Berk'in bilincinde atın "şehvet"i imlediği anlaşılır. Şairin "Vücutları kan ter içindeydi" diyerek atın bedeninin ön plana çıkartması yine bu bağlamda ele alınabilir. "Denizden gelen" kadının çok istekli, şehvetli olması karşısında şair kendini rahatlamış hisseder. Bu nedenle onun "hiçbir şeyi kalmaz". Berk'in "hiçbir şey"den kastettiği nedir? Burada "hiçbir şey" Berk'in yaşadığı sıkıntıdır. Onun şiirlerinde "sıkıntı" iki nedenle yer alır. Birincisi, İlhan Berk'in sıkıntısı ve huysuzluğu genel olarak bu dünya ile ilgilidir. "Ben" adlı şiirinde bunu özellikle vurgulamak ister gibidir; konuşma çizgisi ve virgül kullanarak "Ben, sıkıntıyım" der (9). Sıkıntının diğer sebebi "huysuz bir deniz kıyısı" olarak tanımladığı kendi dünyasından denizden gelen kadının gitmesi ya da uzakta olmasıdır. Bu sıkıntı halini "Deniz" bölümünde çeşitli dizelerle vermiştik. Bu nedenle şairin "huysuz" ve "sıkıntı"lı ruh halini şehvetli kadın ortadan kaldırır.

Şair bu durumu başka dizelerde daha açık ifade eder. Berk kadının bedeni için "huysuz at" ifadesini kullandığı dizelerde şunları söyler: "Böyle boynun, kalçan, karnın çıkıyorum / Bu huysuz atı / Bizden yeni bir sözlük yazılıyor altımızda" (*Güzel Irmak* 7). Şair huysuz at dediği kadının özellikle kollar, bacaklar ya da başka uzuvlar değil boynu, kalçası ve karnı üzerinde

duruyor. Bu nedenle Berk'in şiirlerinde at, kadın bedeni bağlamında anlam kazanır. Dizelerden kadının şehvetinin şairin sıkıntısını giderdiği nasıl çıkartılır? Okuyucuya bu düşünceyi veren şairin gittiği boyna, kalçaya, karna ya da huysuz ata ilişkin olarak söylediği "Bizden yeni bir sözlük yazılıyor altımızda" (Vurgular bana ait) ifadesidir. Özellikle "yeni bir sözlük yazılıyor" dan şairin "huysuz at" diye adlandırdığı kadınla farklı bir şeyler yaşadığı düşüncesi çıkartılabilir.

Sözlüğün temel işlevi bilinmeyen bir kavramı örnekler vererek tanımlamaktır.

Kapsamlı bir sözlükte bütün bilimler ve günlük yaşantı ile ilgili tüm kavramlar yer alır. Bu nedenle, Berk "Ev" adlı şiirinde sözlük için "Hem bu dünyayı da biliyoruz / Bunun için herhangi bir sözlüğü (sözlükler yaşamın embriyonlarıdır) açmak / onda gördüklerimizi alt alta yazmak yeter" der (*Şeyler Kitabı* 76). Fakat belirtilen alıntılarda Berk, yaşananları anlatmakta var olan sözlük ya da sözlükleri yeterli görmez. Bu yüzden huysuz at diye tanımlanan kadınla yaşananları anlatacak ya da tanımlayacak yeni bir sözlüğe ihtiyaç duyar. Kadınla yaşadığı nedir? Şair bu sorunun cevabını "Böyle boynun, kalçan, karnın çıkıyorum" dizelerinde veriyor. Huysuz at olan o kadınla birlikte şehvetli bir birliktelik yaşadığı düşünülebilir. Yaşadıkları cinsel yoğunluğu yeni bir dille ifade etme gereksinimi, kadının Berk'in içinde bulunduğu sıkıntıyı azaltıp onu dinginleştirdiğini gösterir. Berk, at ile ilgili başka dizelerde bu yoğunluğu duyurmaya devam eder:

Ben bir ABC üçgeniyim

Kantarmasız beş atın otladığı. (*Delta ve Çocuk* 70)

Ağzını ağızımda dolaşsın diye bıraktım

On üç yaşındaki tayı besler gibi büyütmişim. (*Delta ve Çocuk* 46)

Yukarıdaki dizeler okuyucuya kadının getirdiği şehveti şairin ne kadar yoğun yaşadığını gösterir. İlk alıntıda şair, kendini A, B, C kenarlarından oluşan bir üçgene benzetir. Bu benzetmenin okuyucuda yaptığı çağrışımlar görseldir. Öncelikle bu üçgenin etrafı çitlerle çevrili, atların otladığı bir alanı, merayı çağrıştırdığı düşünülebilir. İkincisi bu üçgen görünüş olarak bir insan bedenini hatırlatır. Birinci düzlemde, çitlerle çevrili bir alanda, çayırılıkta beş atın otladığı bir tablo çizilir. Bu çalışma açısından daha önemli olan ise diğer düzlemdir. Bu düzlemde bir ABC üçgeni olan şairin bedeninde baştan beri at ile ilişkilendirilen beş kadın gövdesinin dolaşmasıdır. Bu nedenle ilk alıntı şehveti ve cinsel gücü anlatan önemli ifadelerden biri olarak değerlendirilmiştir.

Berk, ilk alıntıdan sonraki dizelerde bu gücü anlatmak için "tay"ı şiire sokar.

Tay sözcüğü, üç yaşına kadar olan at yavruları için kullanılır. Berk, bu tanımlı dikkate

arak "tay"ı bir gençlik ve güç ifadesi olarak kullanır. Kısacası "şehvet", bu iki dizede de atın özü için seçilen bir sözcüktür. Öte yandan tay, kadının genç bir kişi olabileceğini düşündürür. Bu saptama da "Yaprak" bölümünde Berk'ten yaptığımız alıntılarla gösterdiğimiz kadının genç birisi olduğu düşüncesini kanıtlar. Berk, tay gibi büyüttüğü şehveti on üç yaşındaki kadının ağızını bırakarak ifade eder. Dizelerde yaşanan şehvet, yoğun bir sevişmenin ifadesidir. Yaşanılan yoğunlukla birlikte şair kendini tamamen bu ağza bırakır.

1.5. Irmak

Irmak bir şairin şiirinde neyi imleyebilir? Şairi ilgilendiren ırmağın akışı mıdır? Iрмаğın akışı ise bunu bir kadın ya da zamanla mı ilişkilendirir? Yoksa ırmağın durgunluğu mu imgenin kurulmasında önemli rol oynar? Şair, bu noktayı göz önünde bulundurarak yaşadığı bir ilişkiyi imleyebilir mi? Irmak nesnesini düşünerek bu soruları çoğaltmak mümkündür. Dünya şiirine bakıldığında ırmağın genelde; arınma, dinginlik, coşku, yıkım, endişe, yaşamın akıp gitmesi gibi durumları ifade etmek için kullanıldığı görülür. Örneğin Paul Eluard, "Pablo Picasso'ya" ile "Canımızdan" şiirlerinde ırmağı şu şekilde kullanır: "*Güzel gün* dostlarımı gördüm *kaygısız / Ağlı çekmiyordu* insanlar / Geçen birinin gölgesi fareye dönüşmüştü de / Iрмаğa koşuyordu" (174, vurgular bana ait), "İsteğim yok seni sevmekten başka / Bir *fırtına dolduruyor* koyağı / ırmağı bir *zehir*" (176, vurgular bana ait). Bizim vurguladığımız sözcükler göz önünde bulundurulduğunda, Paul Eluard'ın ırmağı olumlu ya da olumsuz bir durumu anlatmak için seçtiği ve bu noktada şairin ırmağa "duru, saf" özünü yüklemiş olabileceği düşünülebilir. İlhan Berk de şiirlerinde ırmak nesnesini başka bir ruh durumunu ifade etmek için kullanır. Okuyucunun bu ruh durumunu algılaması için şairin bilincinde nesnenin neyi imlediğini bilmesi gerekir. Bu çalışma için imlenenin bulmak Çağdaş Tematik Eleştirinin uygulamasını kullanmak anlamına gelir.

Başlangıçta Berk ırmak nesnesini ayrıca alarak fenomenolojik indirgeme yapar. Bu indirgemededen sonra şair için ırmak nesnesinin günlük yaşantıdaki bazı işlevsel özellikleri önemli değildir. Ulaşılan, bütün işlevsel özelliklerinden arındırılmış ırmak nesnesidir. Diğer bir değişle var olanın ilk haline varmaya çalışır. Bu konumda şair nesneye kendi dünyasında yeni bir anlam yükler. Şair ırmak nesnesini böyle bir süreçten geçirerek onu kendisine ait kılar ve ona bilincinde bir öz yükler.

Dolanan deryadil iki akarsu gibi

İki dağın sevişmesini anlamalısın. [...]

Bunları yerdeki beyaz boynun için söylüyorum
 Aralık ağzın, derin ırmağın için söylüyorum.
 (Güzel Irmak 23)

Nerde olursan ol orayı anlatır bana
 Güzel, gövdenin derin ırmağı.
 (Güzel Irmak 35)

Küçüğüm, bu senin sesin, güzel ırmak [...]
 Bu üstünde onca seviştığımız yatak sonra
 Sonra bu benim anı artığı eski yüzüm
 Tüylerin, tay boynun, küçücük çocuk ellerin
 Böyle yukardan aşağı gidiyorum seni
 Karışıyor, korkunç, ellerimiz ayaklarımız.
 (Güzel Irmak 37)

Berk'in "At" bölümünde olduğu gibi ırmağı kadının bir uzvunu anlatmak için kullandığı yukarıdaki dizelerden anlaşılır. Berk alıntılarda geçen "derin ırmak", "güzel ırmak" eğretilmeleri ile kadının hangi uzvunu anlatır? Berk bu ifadeleri ilk iki alıntıda aynı, sonuncusunda ise ayrı bir uzvu niteleyecek biçimde kullanır. Sorunun cevabını bulmak için dizeleri yeniden gözden geçirmek gerekir. "Derin ırmak"ın geçtiği dizelerin başında "bunları" şeklinde kapalı bir ifade kullanılır. Bu ifadenin gönderme yaptığı dizeler nelerdir? Bu dizeler, yukarıda geçen dolanan iki akarsu ve dağın sevişmelerinin duyurulduğu ifadelerdir. Berk'in dizelerde dolanan iki akarsu ve iki dağı erkek ve kadın bedenini ifade etmek için kullandığı söylenebilir. Özellikle "dolanmak" sözcüğü okuyucunun gözünde birbirine sarılmış iki gövdenin canlanmasını sağlar. "Dolanın", "sevişme" sözcüklerinin de çağrışımlarını düşünerek şairin bu ifadelerde tensel bir ilişkiyi anlattığını söylemek mümkündür. Bu şekilde ilk çıkarımımıza yani tensel ilişkiye ulaşırız. Bu ikisi tensel birliktelik çağrışımını doğrulayacak biçimde kullanılan ifadelerdir. Sonraki dizede "aralık" ve "derin" sözcükleri çağrışımı daha da kuvvetlendirir. Bu nedenle ırmağın kadının cinsel organı için kullanılan bir nesne olduğu söylenebilir. İkinci alıntıda da şairin bu düşünce doğrultusunda dizelerini kurduğu söylenebilir. Şair "güzel" diye adlandırdığı kadına, gövdenin durgun derin ırmağının hep orayı anlattığını ifade eder. "Oran", "orası", "orayı" gibi ifadeler Berk'in kadın cinsel organını anlatmak için seçtiği sözcüklerdir. Aynı zamanda belirsizlik taşımasıyla da "ora" sözcüğünü değerlendirdiği söylenebilir. Bu belirsizlik çok anlamlılığın da anahtarı durumundadır. "Oralarınızı açıyorum. Gök / yüzü, ağaçlar gibi kokuyorsunuz" (*Âşıkane* 28) ve "Seni öpüyordum. Yosun inceliğindeydi oraların" (*Atlas* 125). Bu düşünceyi aynı şiirdeki "O kırçıl ot, sevgili keten" ifadelerindeki "ot" sözcüğü de kanıtlar. Burada son alıntıda "tüy" ve "ot" sözcüklerinin kadının cinsel organını çağrıştırdığı söylenebilir. Bu nedenle, ilk iki alıntıda "derin ırmak" kadının cinsel organını ifade eder. Son alıntıda ise Berk "güzel ırmağı", akarsu ve

dağ sözcüklerinde olduğu gibi kadının bedeni için kullanır. Bunun sebebi şairin, alıntılanan şiirde "güzel ırmak" ya da "küçüğüm" dediği kadının bütün bedenini anlatıyor olmasıdır. "Böyle yukarıdan aşağı gidiyorum seni / Karışıyor, korkunç, ellerimiz ayaklarımız" dizeleri de ilk alıntıda iki akarsuyun "dolaşması"na gönderme yaparak güzel ırmağın kadının gövdesi için kullanıldığını kanıtlar.

Şairin ırmağı kadın cinsel organını ya da gövdesini anlatmak için kullanması, özü saptamada okuyucuya yardımcı olur. İrmağın kadının cinsel organını anlattığını göstermek için söylediklerimiz aynı zamanda bizi öze götürür. Şairin dizeleri kurarken seçtiği "aralık", "derin", "dolaşmak", "kırçıl ot", "sevişmek" gibi sözcükler özün "cinsel arzu" olabileceğini gösterir. Ancak buradaki cinsel arzu, "At" bölümündekinden farklıdır. Şairin kullandığı ifadeler göz önünde bulundurulursa "At" bölümündeki "şehvet" in, buradaki "cinsel arzu" dan daha yoğun bir biçimde istenilen ve yaşanan bir durum olarak okuyucuya sunulduğu görülmektedir. Bu bölümde, şairin tensel birlikteliği yaşamak için duyulan isteği anlattığı söylenebilir. İlk alıntı da şair önce eşit koşullarda yaşanan bir cinsel ilişkiyi verir. Eşitlik düşüncesi "iki dağ" ve "iki akarsu" ifadelerinden kaynaklanır. Şairin, karşısında daha önceden değindiğimiz genç bir kadın olabileceği göz önünde bulundurulursa, tecrübesizliği nedeniyle ona yaşananları anlatma isteğini içinde taşır. Bu düşünceyi en son alıntıda "küçüğüm" sözcüğü de doğrular. Bu noktada, cinsel birlikteliği ve arzuyu özellikle kadının boynuna, ağzına ve ırmağa anlatması da önemlidir. Şairin kadının boyun, ağız ve cinsel organ (derin ırmak) uzuvlarını arzu nesnesi olarak düşündüğü söylenebilir.

İkinci alıntıda şair bu düşüncesini tekrar açık bir dille ifade eder. Bu alıntıda özellikle "nerde olursan ol" ifadeleri yoğunluğu duyurmada önemli olur. Şair için kadının konumu çok önemli değildir. Kadın uzakta ya da yakında olsun şairin arzuladığı "orası" yani "derin ırmak" tır. Şairin ırmak ile cinsel arzuyu imlemek için kullandığı son alıntıda net olarak anlaşılır. Çünkü şair ilk iki alıntıda gibi kapalı bir dil kullanmaz. Alıntılarda Berk, "güzel ırmak" diye ifade ettiği kadını başta kullandığı "bu" sözcüğüyle tepeden turnağa anlatır. "Bu bitmemiş şiirler, senin ayak bileklerin, soluğun, kokun, karnın, gölgeli gözlerin (...) Bu dal gibiliğin, saçların, kırmızı ağzın" (vurgular bana ait) ifadeleri söylenenlere örnek gösterilebilir. Alıntılarda şair, yazma süreci içinde düşsel ya da gerçek bir kadının bedenine dokunarak, onunla birlikte olarak cinsel hazı yaşıyor gibi bir izlenim yaratır. Bu izlenim son dizelerde açık bir hal alır ve şair "Böyle yukarıdan aşağı gidiyorum seni / Karışıyor, korkunç, ellerimiz ayaklarımız" ifadelerini kullanır.

Bu ifadeler ve yukarıda söylenenler şairin ırmağın cinsel arzuyu imlemekte olduğunu gösterir. Berk'in kitaplarında konuyla ilgili başka örnek dizeler bulunur:

Beni ırmaktan geçiren güzel kadın

Şimdi şiirim konusu bu sesiniz olacak.

(Delta ve Çocuk 43)

Bir ırmağa bakıyoruz bir ırmaklara çıkıyoruz.

(Yüzün, kalan bir yaz gibi anlatıyor kendini).

(Delta ve Çocuk 103)

Sabahları gri şiirler mi yazılır

(Dedim ya, ben de bir ırmağın yüzüdür yüzünüz)

(Delta ve Çocuk 105)

İlk alıntılarda şair kadına seslenerek onun sesinin şiirinin konusu olacağını belirtir. Şair neden bunu yapma gereği duyar? Bunun sebebi, kadının gerçekleştirdiği bir eylem olabilir. Şair dizelerde kadını verirken özellikle bu eylemiyle ön plana çıkarır. Kadın şairi ırmaktan geçirmiştir. Kadını kendisine cinsel arzuya "derin ırmağını" sunarak tensel birlikteliği yaşattığı için şiirinin konusu yapar. Şair, kadını sürekli arzuladığını ikinci alıntıda dile getirir. Burada "bakmak", "çıkılmak" ifadeleri dizelerde ırmağın cinsel arzuyu İmlediğini gösterir. Şair biz çoğul eki "-uz" ile ırmaklara bakmanın ve çıkmanın İki kişilik bir eylem olduğunu duyuruyor. Çoğul eki "-uz" ile ifade edilen eylemler bu bölümde yaptığımız ilk alıntıdaki iki akarsuyun dolaşmasını çağrıştırdığı söylenebilir. Bu nedenle, şairin ırmaklara bakmak ve çıkmak ile cinsel bir isteği ve birlikteliği duyurduğu düşünülebilir. Bu istek şairin günlük yaşantısını, özellikle şiir yazmak gibi insanı sıkıntıya sürükleyici bir niteliği olan bir eylemi de etkiler. Şiir yazmak neden sıkıntılı bir eylemdir? Sorunun cevabı şairin hem buradaki "gri şiirler" ifadesinden hem de düzyazılarında yaptığı açıklamalardan anlaşılır. *Kült Kitap'* ın başındaki "Yazmak Denen Cehennem" adlı makalede yazarken yaşadığı sıkıntıları belirttikten sonra "Başkalarını bilmem yazmak benim için cehennemdir" der(11). Şairin bu sıkıntısını ise yüzü ırmağına benzeyen kadın giderir.

1.6. Ot

Edip Cansever, "Dipsiz Testi" adlı şiirinde otu, çayırı yaşam ile kendi varlığı arasındaki uçurumu anlatmak için kullanır: "Şu herkesin bildiği düzlük / Bu deli alacası çayır / Ardıç kuşu

türkülü sokak senin için değil"(Yerçekimli Karanfil 10). Bu dizelerinde özellikle doğanın kendisinden nasıl uzakta olduğunu göstermek için başka ifadeler ile birlikte deli alacası ile içtenliğini duyurduğu "ot" nesnesini verir. Paul Eluard "En Önce" şiirinde sevgilinin yalnızlığını ve buruklukla gelen tebessümünü "ot" nesnesiyle anlatmayı dener: "Yalnızsın ve otlarını dinliyorum gülüşünün / [...] Ağır aydınlığın altında yerin göğü altında / Doğuruyorsun düşüşü' (*Şiirler* 101). İlhan Berk ise, şiirlerinde "ot"a Edip Cansever ve Eluard'dan farklı bir anlam yükler. Bu anlamı yüklemeyen önce yine nesneyi ayrıç içine alarak fenomenolojik indirgeme yapar. Bu uygulamayla "ot" yalnızca bir "şey" olarak şairin bilincinde bulunur. Bir "şey" konumuna geldikten ve şairin kendine ait bir nesne olduktan sonra ona başka bir öz yüklenir. Bu özün ne olduğu ot nesnesi ile ilgili dizelerin araştırılması sonucunda ortaya çıkar.

Ten kaygandır aşkım benim
Uzun, deli otlar gibidir.

(*Güzel Irmak* 15)

Seni ilk görüyordum.
Deli otlar gibiydin.
Gövdeni tanı mıyordum.

(*Atlas* 124)

Senin gövden yeni süren çayırlar mıdır?
(Eğildim öyle buldum).

(*Delta ve Çocuk* 107)

Buradaki alıntılarda da "At" ve "ırmak" bölümlerinde olduğu gibi, Berk'in kadının bir uzvu için otu kullandığı söylenebilir. Bu uzvun bedenini hangi bölümü olduğunu saptamak için yine şairin benzetmeleri üzerinde durmak gerekir. İlk alıntıda şairin, bedeni saran ten için ot nesnesini seçtiği açıktır. Yine de otun ten ile bağlantılı olarak düşünülmesi açıklayıcı bir sonuç değildir. Ten, sonraki aşamalarda diğer dizelerle birlikte bir bütünlük oluşturur. İkinci alıntıya şair "sen" ifadesiyle giriyor. Diğer bölümler düşünüldüğünde "sen" sözcüğüyle kadının varlığı ifade ediliyor biçiminde bir soru akla gelebilir. Ancak, şairin tanımadığı, "sen" diye seslendiği kadının gövdesidir. Bu nedenle şairin "deli otlar gibiydin" ifadesi ile kadının gövdesi arasında dolaylı yollardan bir bağ kurduğu söylenebilir. Açıklamalardan ve şairin yaptığı benzetmelerden "ot" ile kadının gövdesi arasında bir anlam ilişkisi ortaya çıkar.

Berk, kadının gövdesi ile bağlantılı olarak düşünülmesini istediği "ot"a hangi özünü yükler? İlk alıntılarda Berk "Ten kaygandır aşkım benim" ifadelerinde özellikle "Deniz", "At" ve "ırmak" bölümlerindeki gibi cinsel bir göndermede bulunur. "Kayganlık" cinsel çağrışımı yoğun olan bir sözcüktür. Sözcüğün cinsel çağrışımlarından biri olan ve kadın ile erkeğin birleşmelerine

gönderme yapan "ıslaklık", "uzun, deli otlar" ile de bir bağ kurulmasını sağlar. Berk'in uzun, ıslak ve kaygan otları, tenin cinsel olduğunu göstermek için kullandığı söylenebilir. Şiirin tamamında da duyurulan kadın gövdesiyle girilen ilişkidir. "Deli otlar" ifadesindeki deli sözcüğü kayganlığın yaptığı çağrışımı tamamlar. "Deli" sözcüğünün "çılgın" anlamı düşünüldüğünde, Berk'in "ırmak" bölümünde olduğu gibi otu "cinsel isteği" anlatmak için kullandığı söylenebilir. Çünkü çılgın sözcüğü Berk'in şiirlerinde böyle bir isteği ifade eder. "Uzak ağzından. Çılgın etinden" (*Atlas* 123), "*Tenin korkunç beyazlığı, kapalı, donuk güzelliği, insana cinayetler, kıyımlar, kötücül kutup çiçeklerini düşündürür. "Çılgın sevinin ta kendisiyken, öylesine durgun, ezik, solgundur" (Deniz Eskisi 9, vurgular bana ait) dizelerinde şair bu isteği dile getirir. İlk alıntıda ağız sözcüğü de "çılgın" sözcüğünün cinsel arzuyu anlatmada kullanıldığını göstermeye yardımcı olur. Kimi şiirlerde ağız, şehvet dolu, arzulu bir uzuv olarak okuyucuya aktarılır. "Yangınlar ağzın", "ıslak ağzın", "ağzın, o alev", "kırmızı ağzın" Berk'in şiirlerinde karşılaşılan ifadelerden bazılarıdır.*

Otun cinsel arzuyu imlediği düşüncesini onun gövdeyle bağlantılı olarak aktarılması destekler. Berk'in şiirlerinde "Kuş" bölümünde gövdenin öne çıkarıldığından ve "At" bölümünde kadın gövdesi bağlamında okuyucuya aktarılan atın şehveti imlediğini belirtmiştik. "Bir yalazdı gövden. [...] Yeni bir aşk adınaydı gövden" (*Atlas* 124), "Gövden ormanlar, patikalar, donanma ateşleri" (*Güzel ırmak* 17) ifadeleri de bu çerçevede düşünülmelidir. Sonuç olarak, yine kadının gövdesi bağlamında düşünülen ot da şehvetten çok "cinsel isteği" imler. Berk, bu nedenle, ikinci alıntılarda deli otlar gibi olan kadının gövdesini tanımak arzusundadır. Bu tanıma isteğini alıntılardan sonra gelen "Öğrenilecek bir ders gibi olan gövdeni" dizeleriyle dile getirir. Bu arzunun içinde kadınla yaşamayı düşlediği cinsel birleşme vardır. Diğer alıntılarda şair, cinsel istek duyduğu kadının ne tür bir özelliğe sahip olduğunu da okuyucuya aktarır. Dizelerdeki "yeni süren otlar" ifadesi tazeliği, körpeliği ve de gençliği çağrıştırır. Bu bulgu daha önceden yaptığımız açıklamaları kanıtlar niteliktedir. "Yaprak" bölümünde, şairin bahsettiği kadının genç birisi olduğunu ifade etmiştik. Alıntıdan önceki dizeler de burada şairin kadının gençliğini duyurmak için "yeni süren otlar" ifadesini kullandığını gösterir. Bir önceki dizede şair yaşlılığını ve yalnızlığını "Akşamım ben / (kirpiğinden tam öperken)" ifadeleriyle dile getirir. Bir günün içinde yer alan akşamın, insanların yaşam sürelerini anlatmada kullandıkları "çocukluk", "gençlik" ve "yaşlılık" dönemlerinden yaşlılığı belirtmek için seçildiği düşünülebilir. "Durup sana baktım o zaman / Budanmış ağaçlar, çayırlar gibiydin" (*Kül* 28) dizelerinde "budanmış ağaçlar, çayırlar" ifadesiyle yine kadının gençliği kastedilir. Bir ağacın budanması yeni filizler vermesi, bir anlamda gençleşmesi için yapılan bir eylemdir. Berk, burada çayırlar içinde budanmak eylemini kullanmış olabilir. Bu nedenle, dizelerde kadının gençliğinin kastedildiği

akla gelir. Kadının gençliği ile şairin yaşlılığının bir arada verildiği başka dizelerin olduğu "Yaprak" bölümünde gösterilmişti. Yaşlı ve bungun olan şair, kırıksızlardan öptüğü ve gençliğiyle öne çıkan kadını arzuladığını yeniden dile getirir. Bu istek aşağıdaki dizelerde daha açıktır.

Şimdi sizden ince otlar büyür. Issız.

Duyulur bir uzayda çağrısı etin.

(*Aşıkane 16*)

Seni döşeğimde aradım ve bulamadım.

Sonra gün düştü, eğilip bir otu kokladım.

(*Delta ve Çocuk 26*)

İlk alıntıda ise Berk'in ot ile kadının cinsel organındaki tüyleri de duyurduğu düşünülebilir. Bu düşünceye neden olan "ince" ve "büyüme" sözcükleridir. Bu sözcüklerden sonra gelen "etin çağrısı" ise bunun tüy olmaktan öte gövdeyle ilişkili olduğunu verir. Burada "ten" ile "etin" benzer bir kullanımı dikkati çeker. Bu nedenle dizelerde tekrar "ot"un kadının gövdesi bağlamında düşünülmesi gerektiği ortaya çıkar. Şair ince otların büyümesi ile birlikte bir istek duymaya başlar. Bu isteği ikinci dizelerde dile getirir. Uzayda etin çağrısı duyulmaya başlanır.

Dizelerde yer alan "çağrı" sözcüğü, özellikle davet anlamında isteği çağrıştıran ve onun yoğunluğunu duyuran bir ifadedir. İkinci dizelerde de bu istek devam eder. Şair, kadını arzular fakat onu döşeğinde bulamaz. Bu isteği uzun bir süre devam eder ve gün düşüp akşam olana kadar aynı düşünce etrafında dolanıp durur. Sonunda bilincinde kadının gövdesiyle bağ kurduğu otu koklar. Bu davranışı yapmasının nedeninin kadına duyduğu isteği dindirmek olduğu düşünülebilir. Ya da kozmosa yayılmış olan aurayı sezme isteğidir.

1.7. Orman

Turgut Uyar, *Kayayı Delen İncir* kitabında "Aramızdaki" şiirinde şunları söyler: "Hüznü artık bir ayıya bıraktım / sevgilim sevgilim / bir ayıya / ister ormanda kullansın / ister buz dağında / [...] sevgilim sevgilim bir orman gibi çoğal aramızda / sen çoğal aramızda / şehirden bir çocuk olarak şurda burda" (151). Şair, bu dizelerde ormanı iki türlü kullanır. Birincisinde şehirli insanın sıkıntıları, hüznüleri ve onun yabancılaştığı doğayı gösterir. Bu düşünce insana, kültüre ait olan hüznü bir arada vermesinden ve sevgilisini şehirden bir çocuk şeklinde betimlemesinden kaynaklanır. İkincisinde ise orman, kadının çoğalmasını duyurmak için kullanılır. Şairler ormanı sığınma, dinginlik, korku, kızgınlık hislerini anlatmak için

kullanmışlardır. Ormanı fenomenolojik indirgeme yaparak günlük işlevlerini ayrıca alan Berk, ona hangi anlamı yükler?

Bunlar senin aşkının konaklarıdır
Sen uzun haziran uzun ormanıma.

(*Aşkane 13*)

Ormanlarımı anlatsana?
(ve iç dudaklar çekti kendini).

(*Delta ve Çocuk 66*)

İşte dilinin getirdikleri işte ormanlarım

İşte döşekte çırılçıplak upuzun uyanışın.

(*Güzel Irmak 13*)

İo'ya verdim ormanlarımı.
Sarı ağzı sularımı aldı durdu.

(*Galile Denizi 126*)

Bu çalışma boyunca bir taraftan İlhan Berk'in şiirlerinde nesnelere ne anlam yüklediği saptanırken öte yandan benzer ruh hallerine ve benzetmelere dikkat çekerek bir bütünlüğe ulaşılmaktadır. Orman ile ilgili yukarıdaki alıntılara bakıldığında ilk başta cinsel bir çağrışımı olduğu anlaşılır. Berk, "At" ve "Irmak" bölümlerinde olduğu gibi burada da ormanı genelde "sen" diye hitap ettiği kadının varlığından çok, bir uzvu ile ilişkilendirir. Bu bölümde, şairin ormanı kadının hangi uzvuyla birleştirdiği diğerlerine göre daha açıktır. İlk alıntıdaki dizelerde kadının hangi uzvundan bahsedildiğini anlamak mümkün değildir. Ancak şiirin tamamı göz önünde bulundurulduğunda ve oradaki çağrışımlar dikkate alındığında ormanın ne olduğu anlaşılır. Dizelerin geçtiği şiirin başlığı "Kral Su" dur ve şiirde bir cinsel birlikteliğin yaşandığını duyuran dizeler bulunur. Örneğin "Senin şövalyelerinin mızrağıdır / Çatan silahlarını geceme benim / Sen gelirsin, artık nasıl yalnızlıktır / İslanır süvarilerim, kulelerim" dizelerinde savaşı çağrıştıran sözcükle şairin bu birleşmeyi anlattığı söylenebilir. Islaklık ve su etrafında kurulan bu şiirin tamamından Berk'in kadın cinsel organı için orman nesnesini kullandığı çıkarılabilir.

Bu düşünceyi diğer dizeler de doğrular. İkinci alıntıda konuşma çizgisiyle birisi diğerinden ormanlarını anlatmasını ister. Bu isteği belki tam olarak açıklayamadığı için "anlatır mısın?" biçiminde soracağı soruyu başka bir dille ifade eder. Dizelere dikkat edilirse bir utangaçlığın ve ürpertinin olduğu özellikle "iç dudaklar çekildi" ifadesinden anlaşılır. Bu dizelerde ormanın kadının cinsel organı için kullanıldığını "iç dudak" ifadesi gösterir. Çünkü iç dudak, kadının cinsel organının bir parçasıdır. "İşte dilinin getirdikleri işte ormanlarım" ifadesinde orman, bir

sonraki alıntıda "io'ya verdim ormanlarımı" dizelerindeki gibi erkek cinsel organı için kullanılmış olabilir. Şair bu noktayı okuyucuya çok fazla açmaz. Fakat kapalılık orada da kadın cinsel organını ifade etmek için ormanın kullanıldığı düşüncesine neden olur. Bu düşünceye neden olan şiirin tamamında özellikle kadının kasık ve karın bölgesini anlatmasıdır. "İşte diyordum ilk öpüş işte *masmavi yarığın* / [...] İşte eski bir *otu kasıklarının ve karnının* / [...] Kal öyle diyordum böyle *anadan doğma iç içe* / Kal öyle ilkin *orandan öpeceğim* diyordum" (vurgular bana ait). Bu sözcüklerden biri olan "ormanlarım" özellikle de "masmavi yarığın", "otu kasıklarının ve karnının", "orandan öpeceğim" ifadeleri gibi kadın cinsel organı için kullanılır. Bu kullanımdaki tek fark, şairin alıntının alındığı *Güzel Irmak'taki* diğer "yavrum", "aşkım", "çocuğum" sözcüklerindeki gibi aidiyet bildiren bir ek kullanmış olmasıdır. Son ifade Berk' in ormanı erkek cinsel organı için kullanması da yukarıdaki açıklamaları kanıtlar niteliktedir. Çünkü bu tür bir kullanım okuyucuya kadın cinsel organı için de aynı sözcüğün seçilmiş olabileceği düşüncesini verir.

Ormanın kadın cinsel organını ifade etmek için kullanıldığını saptamış olmak çalışma açısından ne gibi bir öneme sahiptir? Bu bulgu ormanın özünün bu bağlamda düşünülmesini sağlaması açısından önemlidir. İlhan Berk ormandan taşan vahşiliğin kendisini parçalayıp yeniden biçimlendirmesini beklemektedir. Erkek; İlhan Berk şiirinde kadın denilen yabanda dolaşmaktadır.

Kırmızı, karışıyor ağızlarımız
Göğü, bir ormanı gidiyoruz.
Uzun duyuyorum bunlar kirpiklerin.

(*Aşıkane II*)

Seni soydum.
Hep yeniden yapma adına seni.
Yeryüzünü. O zaman ormanı gördüm.

(*Atlas 126*)

İlk alıntılarda şairin göğe ve ormana gelmeden önce bir sevişmeyi duyurduğu açıktır. "Kırmızı" ve "karışmak" sözcükleri bu sevişmeyi hatta erotizmi okuyucuya verir. Kırmızı belki de bedende kaosun rengidir. "İstanbul" adlı desenlerine baktığımızda bu kaosu şehrin gövdesinde somutlama çabasını görürüz. (Resim 8–9) Aynı resimleri "kaos" olarak da adlandırması bu iddiayı güçlendirmektedir.

Dizelerin alındığı şiirin başında da Berk, bir aşk başlangıcını aktarır. "Sarı o Çokgüzel, giriyor kentime / Koyuyor sesini balıkçı ve yalnız / Nehirleyin o, yavaşça etime" dizeleri hem aşk

başlangıcını hem de sevişmeyi duyurur. Berk'in sevişmeyi duyurduğu dizelerde, başka şiirlerde de kullandığı imgelerin çözümlenmesiyle anlaşılır. "Sarı" sözcüğü neyi ifade etmektedir? Berk bu sözcüğü hem kadınlar hem de aşk için kullanır. Yukarıdaki dizeleri aldığımız. "Aşıkane" kitabında sarının kadın ve aşk için kullanıldığını bulmak mümkündür. "Hep nehirleri bilen ağzı sarıydı" (12), "İner Kraliçe / epeski / Bir şeyler iner / onunla / sarı / aşk gibi" (20). "o Çokgüzel" ifadesinde ise özel bir kullanım olduğu söylenebilir. Birleşik yazılması bunu imler. Bu özel kullanımla şairin, "o" ile işaret ettiği birisini tanımladığı düşünülebilir. Bu tür kullanıma 'Aşıkane' deki başka şiirlerde de rastlanır. Örneğin "Bunlar oraların, Ey Aşk yüzlüm benim", "Beyaz, / uyanır bir uykularda şimdi" ve "Aşk yüzlü, eğilmiş, suya bakıyor" dizelerinde şair beyazı ve "Aşk yüzlü" yü kadın için kullanır. İncelediğimiz dizelerde de "Çokgüzel" in kadın için kullanıldığı düşünülebilir. Bu düşünceyi kanıtlayan, Berk'in kadın için şiirlerde sık sık "güzel" sözcüğünü kullanmasıdır. *Güzel Irmak* kitabındaki bir şiirin başlığı "Güzel"dir. *Kül* kitabındaki "İlhan Berk" adlı şiirinde "sen" diye seslendiği kadından bahsederken şunları söyler: "Çifte intiharlar karar O çokgüzel için / Hep başarısız" (119). Bu dizeler "çok güzel" in bir kadın için kullanıldığını açıkça ortaya koyar. "Çokgüzel" bir süre sonra "o" zamiriyle şiire tekrar sokularak cinsel çağrışımları olan "Koyuyor sesini balıkçıl ve yalnız / Nehirleyin o, yavaşça etime" dizeleri kurulur. Bütün bu açıklamalar dizelerin bir aşk ve sevişme başlangıcı olduğunu gösterir. "Balıkçıl" da boynunun zarafetiyle yine kadının çok güzelliğini belirtmektedir."Nehir" kelimesi "ırmak" yerine kullanılmıştır. Bunun da nehir kelimesinin taşıdığı ince seslilerinin getirdiği zarafet olduğu söylenebilir.

Berk, diğerleriyle birlikte "Kırmızı, karışıyor ağzımız" ifadeleri ile bir sevişmeyi duyurduktan sonra "Göğü, bir ormanı gidiyoruz" dizelerini verir. Burada göğün ve ormanın benzer çağrışımları olduğu düşünülebilir. Gök ve ormanın "çokluğu" çağrıştıran sözcükler olduğu söylenebilir. Gök, "sonsuz" olarak algılandığı için bu çağrışıma neden olur. Orman, ise "kalabalık" sözcüğü ile bu çağrışımı sağlar. Bu nedenle Turgut Uyar gibi, Berk'in bilincinde de ormanın "çokluğu, çoğalmayı" imlediği söylenebilir. Dizelerde şair "Çokgüzel" dediği kadınla sevişir ve onunla birlikte çoğalır, göğü, ormanı gitmeye başlar. "Deniz" bölümünde belirtildiği gibi Berk, şiirlerinde sık sık aşk ve sevişmeyle gelen bu çoğullaşmayı dile getirir. Alıntılarının geçtiği aynı şiirde "Bir aşkı gitmek var, şimdi sen osun / Cinselliğimizi büyütme büyütme / Dağlamak çıplaklığımızı, göklemek" (vurgular bana ait) ifadelerini kullanır. Bir başka şiirde "Seninle / şimdi bak bir aşkı koyuyoruz Yeni. Çoğul uyanırsınız artık benimle" (*Aşıkane* 15, vurgular bana ait). Berk yaşanan aşkın, sevişmenin belki de en önemlisi kadının çoğullaşması demek olduğunu şu dizelerde daha açıkça ifade eder: "O zamandı gördüm / Neden bir kadın çoğalır! Anladık mı" (*Deniz Eskisi* 66, vurgu bana ait).

Diğer alıntıda da benzer bir durumun olduğu söylenebilir: Berk cinsel çağrışımlarla dizeyi kurar. "Soymak" ve "yapmak" bu çağrışıma neden olan iki sözcüktür. Dizelerde "yapmak" sözcüğünü kadınla ilişkiye girmek biçiminde düşünmek mümkündür. Bu ilişki kendisinin ve kadının yeniden "yapılması", kurulması anlamında kullanılmıştır. Buna paralel olarak özellikle *Güzel Irmak* kitabında sıkça rastlanan "Böyle yukardan aşağı gidiyorum seni" dizelerindeki gibi kadının bedeninde dolaşmak, ona dokunmak olarak da algılanabilir. Şair bu şekilde bir kadını soyar ve sürekli bu durumu yaşamak isteğini belirtir. "Yukarıdan aşağı gitmek" akmak anlamına gelir. Bu akış cinsel anlamda orgazma tekabül eder. Diğer bölümlerde andığımız "delta"nın oluşumu da bu akışa bağlıdır.

Her kadını soyuşunda çoğullaşmayı yaşar, ormanı görür. (Delta sözcüğü de artmayla oluşmasıyla bu çoğullaşmayı çağrıştırır.) Bu durum başka dizelerde de ifade edilir:

Sonra yine sen geliyorsun aklıma, asi beyazlığın geliyor.
O zaman işte seni bir güzel soyuyorum.
Birden bir ormanı büyürken görüyormuş gibi oluyorum
Korkunç karışıyor yüzüm.

(*Kül* 31)

Ağzımı bırak diye bağıyor bir kız, sık ormanlar, yan yana ateşler, sular, yıkımlar getiren akla. (*Atlas* 29)

İlk alıntıda şair bir önceki dizelerden çok farklı bir durum ortaya koymaz. Kadın şairin aklına geldiğinde farklı bir durum yaşanmaya başlanır. Sevgiliyle birlikte "asi beyazlığı" da akla gelir. Berk, kadının hırçınlığını, baş kaldırır bir tavra sahip olmasını "asi" sözcüğü ile dile getirir. Bu özelliği şairin kadın için duyduğu cinsel arzunun, şehvetin artması anlamına gelir. Bu saptama "At", "Irmak" bölümünde söylenenleri doğrular niteliktedir. Özellikle *Deniz Eskisi* 'nde kadının beyazlığının, beyaz teninin onun için neyi ifade ettiğini açıkça dile getirir. "Beyaz" tüm renklerin iç içe olduğu renktir. Bu da Orman gibi her şeyi içinde taşımasını çağrıştırır. Taşınan bunca şey bağırarak dışa vurur. Bir anlamda ruhun uğultusu olamaz mı "bağırmak"?

"Teninin *korkunç beyazlığı*, kapalı, donuk güzelliği, insana *cinayetler, kıyımlar, kötücül kutup çiçeklerini* düşündürür. *Çılgın sevinin* ta kendisiyken, öylesine durgun, ezik solgundur.

Ama beni daha da çılgına döndüren, beni elden ayaktan eden, dünyaları başıma yıkan, o korkunç *kar beyazlığınızın* da ötesinde, amansız bir *baskı*, bir *barbar yasağı ağırlığına* dönen, o umarsız teninizin koyduğu *dokunulmazlıktır* asıl! Belki de benim büyük *karabasanım, kıyımım* odur. *Ölümlere* en çok orda gidip geliyorumdur." (9, 11, vurgular bana ait)

Alıntıdan anlaşılacağı üzere kadının beyazlığı, tenin dokunulmazlığı şairi çıldırmaya hatta ölümlere kadar götürür. Burada İlhan Berk'in kağıt için söylediği "Boş beyaz bir kağıt kadar beni

heyecanlandırıcı bir şey yoktur.” sözü hatırlanabilir. Bu yüzden Enis Batur’un “İlhan Berk resminin tek konusu vardır: Temas” tespiti, haklılığını şiir düzleminde de onaylatmaktadır. Kadının şehvet dolu asi beyazlığı aklına geldiğinde şair, onu soyar ve onu yine arzusuyla yaşamak ister. Bu arzuyu yaşarken de dokunulmazlığın getirdiği ölüm yerine çoğullaşmayı yaşar ve kadının cinsel organı ile ilişkilendirdiği bir ormanı büyürken görür. Bu dizelerde özellikle "büyüme" sözcüğü çoğalmayı çağrıştıran bir ifadedir. Bu çoğullaşmayı yaşayan şairin sevincinden yüzü korkunç karışır. Korkunç sözcüğü yaşanan sevinci verir. Çünkü Berk şiirlerinde bu sözcüğü olumsuz anlamından çok "harikulade", "müthiş" sözcüklerini karşılayacak biçimde kullandığını "Yaprak" bölümünde belirtmiştik. Fakat her zaman olduğu gibi şairin bu birlikteliği uzun sürmez.

Ben ki bir batığım, yitik, hurda
Boynu bükük zeytini yüzyılımızın
Anısı bir ormanın, süt dişlerinde.

(Güzel Irmak 35)

Dizelerde şair, kadınla yaşadığı güzel bir birliktelikle birlikte çoğullaşmanın uzakta bir anı olarak kaldığını ifade eder. Bu dizelerde yine Berk'in kadından uzakta olduğunda yaşadığı ruh halini de görürüz. Berk'in kadından ayrı olduğunda hep bingunluğu yaşadığını daha önce de belirtmiştik. Bu düşünceyi yukarıdaki dizeler de kanıtlar. Şair dizelerde kendini "yitik", "hurda bir gemi" ve "boynu bükük bir zeytin" olarak ifade eder. Bu sözcüklerde genel olarak kenara atılmışlığın, bırakılmışlığın izlerine rastlanır. Bir başka özellik ise "hurda" sözcüğünün yıpranmışlığı, ihtiyarlığı akla getirmesidir. Şiirlerde, yaşanan ilişkide kadın gençliğiyle okuyucuya sunulur. Berk, kadını ifade ederken sözcükleri kadının gençliğini duyuracak biçimde seçer. İlhan Berk kadın için sürekli genç sözcüğünü kullanır. Genç; varlığı kavramada kargaşa yaşayan dönemin adıdır. Dolayısıyla “genç”; kadını ve çokgüzelin korkunçluğunu(kaosu) ifade edebilir.

1.8. Gökyüzü

Paul Verlaine "İçli Görüşme" adlı şiirinde gökyüzüne dair şunları söyler:

"Ah! O mutlu, güzel günler gelir / Gözlerimin önünde olabilir./ Umut büyük ve maviydi gökyüzü/ Umutlar yenildi, bıraktı bizi" (Güzel Irmak 111). Verlaine, bu şiirde gökyüzü

nesnesinin özünü "umut" olarak okuyucuya sunar. Dizelerde geçmişte yaşanan bir ilişki hatırlanır. Bu ilişki, güzelliğin yaşandığı bir birlikteliktir. Geçmişte yaşanan güzelliğe eşlik eden bir gökyüzü vardır. Gökyüzü umutla ifade edilir. Fakat ilişki sonlanmış, umut uzakta kalmıştır. Artık gökyüzü mavi değildir, insana umut vermez. Dünya edebiyatına bakıldığında da şairlerin şiirlerinde gökyüzüne genelde "umut" anlamı yükledikleri görülür. İlhan Berk şiirinde "gökyüzü"nün anlamı nedir?

İlhan Berk'in şiirlerinde sık sık tekrar eden, değişmeyen sözcükler vardır.

Örneğin "uzun", "beyaz", "yalnızlık" ve "sıkıntı" bunlardan bazılarıdır. "Gökyüzü"nü de bu tür sözcükler arasına yerleştirmek mümkündür. İlhan Berk, Orhan Koçak ve İskender Savaşır ile yaptığı bir söyleşide "Sözünü ettiğiniz değişmeyen motiflerdir. Doğrudur bu. Bazı sözcüklerin üstüne çok bastığımı biliyorum. Gökyüzü bunlardan biridir elbet" der (Kanatlı At137). Berk'in gökyüzüne yüklediği öz nedir? Şair deniz, kuş ve diğerlerinde olduğu gibi gökyüzünü ayrıca alarak onun günlük işlevsel özelliklerini şiirinde kullanmaktan vazgeçmiştir. Berk için önemli olan gökyüzüne kendi bilincinde yüklediği özdür. Böylece günlük işlevlerinden arınan ve yeni bir öz kazanan gökyüzü tamamen Berk'e ait olur. Bu noktada Berk'in gökyüzüne yüklediği anlamı saptamak için bazı dizeler üzerinde durmak gerekir:

Ben ki aşkım, ben ki kendisiyim aşkın
(Siz, yani güneşler, gökyüzleri).

(*Güzel Irmak 31*)

Sen şu mavi gökyüzü gibisindir
Baktıkça insana ferahlık verirsin.

(*Günaydın Yeryüzü 14*)

Bu iki alıntı da yine Berk, kurduğu benzetmelerle kadını gökyüzüne benzetiyor. İlk alıntıda kadın güneşe ve gökyüzüne benzetilir. Diğerinde yine mavi gökyüzüne benzetiliyor. Diğer bölümlerin çoğunda Berk'in nesnelere kadının varlığından çok onun bir uzvu için kullandığını söyledik. Gökyüzü için bunu söylemek yanlış bir saptama olur. Berk gökyüzünü daha çok kadının kendi varlığıyla özdeşleştirir. Gökyüzünün dizedeki kullanımına göre de şairin ruh halini saptamak mümkün olur.

Bu ruh hallerini ortaya koymadan önce Berk'in gökyüzüne yüklediği anlamı bilmek gerekir. Burada da diğer bölümlerde olduğu gibi şairin seçtiği sözcükler önemlidir. İlk alıntıda şair kendisi için bir açıklama yaptıktan ve belki yaşanan ilişkide yerinin ne olduğunu ifade ettikten sonra kadının üzerinde durur. Kadını betimlerken "gökyüzü"nün yanında "güneş" sözcüğünü kullanır. Bu iki sözcüğün çağrışımları birbirinde çok uzak değildir. Alıntıda gibi bir arada yer alan gökyüzü ve güneş genelde aydınlık, ışık, açık, berrak hatta huzur, dinginlik, mutluluk

sözcüklerini çağrıştırır. Bu nedenle şairin kötü bir durumdan çok, iyi olanı ifade etmek için gökyüzünü kullandığını söyleyebiliriz. Eğer kötü bir ruh hali çizilmek istenseydi "kapalı", "gri" gibi sıfatlar kullanarak gökyüzüne olumsuz bir anlam yüklenebilirdi. Gökyüzünün iyi bir ruh halini ifade ettiği düşüncesini diğer alıntı da tamamlar. Bu alıntıda yukarıdaki sözcükleri çağrıştıracak bir "mavi gökyüzü" imgesi yer alır. Mavi rengin insanı rahatlattığı, mutlu ettiği çeşitli kaynaklar tarafından araştırılıp doğrulanmıştır. Şair için de mavi aynı anlamı, rahatlığı, huzuru ifade eder. Bu nedenle kadını "mavi gökyüzü"ne benzettikten sonra neden bu sıfatı kullandığını ikinci dizelerde verir. Şair için kadın, mavi gökyüzü gibi ferahlık veren bir niteliği kendinde barındırır. Bu nedenle Berk'in gökyüzünü Verlaine'nin "İlk Görüşme" şiirindeki öze benzer bir biçimde kullandığı söylenebilir. Berk'in şiirlerinde gökyüzü aydınlığı, ışığı onun da ötesinde "umut"u imler. Orhan Koçak ve İskender Savaşır ile yaptığı söyleşide gökyüzünün umudu imlediğini belirtir (137). Bu noktada "gökyüzü"nün İlhan Berk şiirindeki özel konumu üzerine bazı açıklamalar yapmak gerekir.(Berk öğretmenlik yaptığı yıllarda çocuklara sadece gökyüzünü izlemeyi öğretmek ile yetindiğini belirtir.) Bu çalışma için düşünüldüğünde kadın ile ilgili olmayan dizelerde deniz, kuş ya da orman nesnesine şairin şiirlerinde yeni bir anlam yüklediği görülür. Fakat "gökyüzü", kadın ile ilgili olmayan birçok dizede yine umudu imler. Örneğin Berk umutsuzluğu "Açılmamış kitaplar gibiydi gök / Asılı çamaşırlar gibi" dizeleriyle ifade eder (*Kül* 125). Fakat biz çalışmanın bütünlüğünü göz önünde bulundurarak Berk'in gökyüzünü kadın ile ilişkilendirdiği dizeleri incelemeyi uygun bulduk. Konuyla ilgili bazı dizelerde Berk, yine kadın ile gökyüzüne umut anlamını yüklemeye devam eder.

Sahi siz mi geldiniz saksılarım ışıdı
Güzel ağzın belli çarşılardan geçmişiniz [...]
Usumda ben sizinle ne güzel gökler tuttum
Büyüttüm kiliseler gibi yalnızlığımı.

(Galile Denizi 87)

Sabahla ne güzel durdunuz aşkıma
Yaşamamdan padişah uyanıyorsunuz. [...]
Siz o kehribar çağlarda da buydunuz
Gökyüzüydünüz İngiliz akşamıma.

(Galile Denizi 88)

Bir zamanlar yalnızlık güzeldi Mısır'da
Seninle yepyeni bir gök gidilirdi.

(Galile Denizi 92)

Bu alıntılarının üçü de Adam Yayınları tarafından *Galile Denizi* başlığı altında toplanan dört

kitaptan birisi olan *Çivi Yazısı'ndandır*. Alıntuların *Çivi Yazısı'na* ait olması bazı önemli noktaları beraberinde getirir. İlk başta Berk, bu kitapla birlikte mitolojiyi şiirine sokar. Kitapta yoğun bir biçimde eski Yunan, Mısır ve Ön Asya mitolojilerine göndermeler yer alır. Berk bu kitap için "İlhan Berk Diyor Ki" adlı makalede "Bir başka yaşamayı seçtim. İlk çağı. Bir üç yıl, ilk çağın göğünü, denizlerini, evlerini, kentlerini, insanlarını, düşündüm. İki büyük defter tutmuşum, biri Yunan yaşamam, öbürü de: Mısır, Asur, Sümer, Fenike, Roma yaşamam" der (14).

Mitoloji şiirlerine yansıdığı kadar resimlerinde de ana izleklerinden biri olmuştur. Bu konuda Sezer Tansuğ "Zeus-Şair Olarak İlhan Berk'in Resim Aşkları" adlı makalesinde şunları belirtir:

Şiir dünyamızın Olimpos'unda bir Zeus-Şair aranmaya görsün, İlhan Berk'in böyle bir iddia yolundaki kanıtları, Leda'dan Europa'ya bir dizi muaşaka objesi şiir kadar, hatta belki bu şiirlerden de fazla, kimi salt çizgiden oluşan, kimi ise enikonu renklendirilmiş sayısız erotik imgede temelleniyor.(Tansuğ,2004)

Bu belirlemeyi ekte verdiğimiz pek çok İlhan Berk resmi doğrulamaktadır. Bazı resimlerin, aynı adı taşıyan mitolojik kahramanların yazılı olduğu defter yapraklarına yapıldığını görmekteyiz. Tüm öğeleriyle olmasa da bir kolaj uygulaması olarak da değerlendirilebilir. Aynı yöntemin (kolajın) şiirlerinde de uygulandığını daha önceki bölümlerde belirtmiştik.

Çalışma için önemli olan Berk'in neden mitolojiye yöneldiğidir? Bunun temel sebebi şiirlerinde sürekli duyurduğu yalnızlık ve sıkıntı ile ilgili olabilir. Yine aynı makalede konuyla ilgili şunları söyler:

Bu çağın ne esenliği ne umudu ne de büyük umutsuzluğu girmedi şiirime. Koydumsa bu çağdan bir yalnızlığımı koydum, o kadar.

[....] Beni bu dünyaya bağlayan benim yalnızlığımdır, tiksintimdir. Yalnızlığımı, tiksintimi saçıyorum ben. Tedirgin etmektir benim işim. Hiçbir mutluluk beni, yalnızlığıma böylesine bağlayamaz, diyorum. Hiçbir mutluluk tiksintimin yerini alamaz. (14, vurgular bana ait)

Alıntıda sık sık tekrar edilen ve bu çağa ait olduğu söylenen "büyük umutsuzluk", "yalnızlık", "tikinti" ve "tedirginlik" özellikle *Galile Denizi*, *Çivi Yazısı*, *Otağ* ve *Mısırkalyoniğne* kitaplarında diğerlerine oranla daha yoğun olarak işlenen ruh halleridir. Fakat Berk alıntıda esenliği ve umudu hiçe saysa da bu kitaplarda onu mutlu eden, inandığı bir kişi, kadın söz konusudur. Yukarıdaki şiir alıntılarında da gökyüzünün yine mavi ve güneşli olduğunu, bu nedenle umudu imlediğini gösteren ifadelerle rastlamak mümkündür. Aklın karamsarlığa düştüğü yerde umudu yeşerten gövde değil midir?

İlk alıntıda şair, kadının dünyasına gelişinden duyduğu sevinci "Sahi siz mi geldiniz saksılarım ışıdı" ve "Güzel ağzınız belli çarşılardan geçmişsiniz" dizeleriyle ifade eder. Bu iki

dizede okuyucuya bu fikri veren "saksılarım ışıdı", "güzel ağız" ve "çarşı" ifadeleridir. Berk'in, "saksılarım ışıdı" ifadesiyle yukarıda güneş ve gökyüzünün çağrışımı olarak verdiğimiz aydınlanma oradan da çiçeklerin açışına gönderme yaptığı söylenebilir. Çiçeklerin açması ya da ışması ise bir "canlanma" yı, "hayat bulma" yı gösterir. Kadının gelişiyile duyduğu canlanmayı, hayat bulmayı daha sonra vereceğimiz bir alıntıda, yine çiçek etrafında kurduğu benzetmeyle anlatır: "Öylesine güzelsin ki beni sen soydun / Bir çiçeğe su verir gibi". Şairin sevinçli olmasının birinci sebebi kadının dünyasına gelmesidir. İkincisi kadının mutlu olmasıdır. Kadının mutluluğunun nedeni kadının çarşılardan geçtiği için ağzının güzel olmasıdır. Çünkü Berk'in şiirinde "çarşı"ya olumsuz bir anlam yüklenmez. "A harfinden bir çarşı güneşi yüzünüzde" (*Galile Denizi* 72), "Ne zaman yüzüne eğilsem ben / erkenden açan çarşılar" (*Güzel Irmak* 14) ve "Sen sonra hafifçe tutar öpersin beni / Ben bir daha bir uçtan bir uca giderim çarşığı" (*Güzel Irmak* 25) dizeleri Berk'in çarşıya olumlu bir anlam yüklediğini gösterir. Fakat tüm bunlar şairin usunda canlandırdığı bir şeydir. Usunda bir yandan yukarda bahsettiğimiz gibi kasveti çağrıştırdığı söylenebilecek kiliselere benzer yalnızlığını büyütür. Fakat diğer yandan yine onu umutlandıran bir varlık söz konusudur. Sabahla birlikte gelip saksılarını ışıtan ve çarşılardan geçtiği için güzel bir ağız olan kadın ile gökleri tutar ve umutlanır.

Berk, ikinci alıntıda benzer bir ruh halini yansıtmaya devam eder. Bu dizelerde kadın, "yeni bir gün, yeni başlangıç" fikrini içinde barındıran "sabah" ile birlikte şairin dünyasına gelir. "Bir daha siz *sabah gibi güzeldiniz* / Bir gün gelir alır *aydınlığım* sizi" (*Galile Denizi* 89, vurgular bana ait), "Böyle sesinleyin gittim, bir yalnızlık olan *geceyi açtım*" (*Galile Denizi* 13 I, vurgular bana ait) ifadeleri sabah ve gece ile ilgili bazı dizelerdir. Alıntılardan da anlaşılacağı üzere, yalnızlık ifade eden "gece" sözcüğünün tam tersine "sabah", Berk için güneş ve gökyüzü gibi aydınlık, ışık, esenlik anlamlarına gelir. Kadının sabah ile birlikte dünyasına gelişinden duyduğu esenliği ifade etmek için Berk, ona yaşamında bir mevki, konum verir. Kadına "Yaşamamdan padişah uyanıyorsunuz" diye seslenerek ona padişahlık konumunu uygun görür. Bu mevki sıradan bir konum değildir ve şairin kadına verdiği önemi de gösterir. Şair "Gökyüzüydünüz İngiliz akşamıma" dizeleriyle tekrar gökyüzünü kullanarak kadını umudun yerine koyar. Bu dizelerde Berk'in gökyüzünü umudu imleyecek biçimde kullandığı nasıl anlaşılır? Sorunun cevabı "İngiliz akşamı" ifadesindedir. Berk için İngiltere ve İngilizler sıkıntı anlamına gelir. "İngiltere'de geçen on beş günüm için defterime alt alta tek bir sözcük yazdığım usumda: Sıkıntı / Sıkıntı / Sıkıntı / Sıkıntı" (*El Yazılarına Vuruyor Güneş* 45). Berk böyle bir sıkıntıyı yaşarken kadının onun için gökyüzü, umut olduğunu ifade eder. Yine yalnızlık, sıkıntı, akşam bunların karşısında umudu imleyen gökyüzü ve kadın yer alır.

Son alıntıda da şairin okuyucuya çizdiği tablo diğerlerinden çok farklı değildir. Burada da

Berk önce" Bir zamanlar yalnızlık güzeldi Mısır' da" dizeleriyle yalnızlıktan bahsediyor. Dizelerde dikkati çeken nokta diğerlerinden farklı olarak güzel diye nitelemesidir. Yalnızlığın güzel olarak nitelenmesi diğerlerinden farklı bir anlam ifade etmez. Güzelliğin nedeninin yine bir çıkış yolunun yanı başında belirmesinden olduğu söylenebilir. Burada da şair kadınla yeni bir umudu dünyasına sokmak ister ve "Seninle yepyeni bir gök gidilirdi" ifadelerini kullanır. Berk'in bu yepyeni göğü yaşama isteği şu dizelerde daha da belirginleşir:

Çocuktur aşk, küçük sürgünüm
 Bir avuç gökyüzüdür.
 Öylesine güzelsin ki beni sen soydun
 Bir çiçeğe su verir gibi.

(Güzel Irmak 21)

Bu alıntıda Berk yalnızlığı duyurmaktan vazgeçip tamamen kadınla yaşadığı mutluluğu vermeyi yeğlemiştir. Şair başlangıçta "küçük sürgünüm" diye seslendiği kadına bir aşk tanımı yapıyor. Bu tanımda Berk iki sözcüğü ön plana çıkarıyor. Bunlardan ilki "çocuk"tur. Berk'in şiirlerinde çocuk da bir çarşı, sabah, güneş gibi olumlu bir anlama sahiptir. "Yaprak" bölümünde bu konudan bahsettik. Diğerisi ise baştan beri umudu imlediğini söylediğimiz "gökyüzü"dür. Buradan yola çıkarak Berk'in aşkı bir umut olarak gördüğünü söylemek yanlış olamaz. Bu düşünceleri ardından gelen "Öylesine güzelsin ki beni sen soydun / Bir çiçeğe su verir gibi" ifadeleri de doğrular. Bu ifadelerde "saymak" sözcüğü önemlidir. Burada Berk'in bir cinsel gönderme yaparak yaşanan tensel birlikteliği anlattığı söylenebilir. Bu nokta göz önünde bulundurulursa gökyüzünün geçtiği dizeler arasında ilk defa böyle bir çağrışım yer alır. Bunun sebebi olarak Berk'in aşkın cinsel boyutunu da ön planda tutması gösterilebilir. Daha öncesinde Berk için önemli olan kadının, dünyasındaki varlığı önemliydi. Bu, şairin o yepyeni göğü gitmesi sonucu yaşadığı mutluluğu daha iyi ifade etmek istemesine bağlanabilir. Daha önceden aktardığımız "Bir çiçeğe su verir gibi" ifadesi de yine bu mutluluğun ifadeleri olarak yorumlanabilir. Varlığıyla birlikte gökyüzünü, umudu getiren kadın bir çiçeğe su verir gibi şairi canlı kılar, onu yaşama bağlar.

1.9 Gül

Edip Cansever'in "Gül Kokuyorsun" ile Cemal Süreya'nın "Türkü" adlı şiirlerinde gül,

kadın bağlamında ele alınan bir nesnedir. Edip Cansever, şiirde "Gül kokuyorsun bir de *Amansız*, acımasız kokuyorsun(...) Öfkeli öfkeli gül *Gül* kokuyorsun nefes nefese" dizeleri ile güle bir anlam yükler (*Yerçekimli Karanfil* 406). Edip Cansever dizelerde yüklediği anlamı açık bir dille ifade eder. Gül iyiden çok bir zulmü ifade etmek için kullanılır. Cemal Süreya ise, güle dokunulmazlık anlamı yükleyerek şiirde konu eder. "Bir sürü çiçek ama saydırmaya kalkma /*Ayrı* ayrı kadınlardan koparılmış kadınlardan ya hem de bilsen nerelerinden/ *Ben* ne kadar öbür çiçekleri denesem seninki gül oluyor aralarında" (*Sevda Sözleri* 21). Dünya şiirinde başka şairlerin de gülü kadın bağlamında ele aldıkları söylenebilir.

Bu çalışmada şiirlerini incelediğimiz Berk, gülü şiirlerinde hangi bağlamda almıştır ve ona ne gibi bir anlam yüklemiştir? Şiirler incelendiğinde Berk'in güle bir anlam yüklemeyen önce fenomenolojik indirgeme yaptığı söylenebilir.

Fenomenolojik indirgeme yapan şair, gülün günlük yaşamdaki özelliklerini ayrıca aldıktan sonra ona bir anlam yükler. Bu anlamın ne olduğu aşağıdaki dizelerin incelenmesi ile ortaya konmaya çalışılacaktır.

Bir gülü büyüttükdük senin iriliğinde geldiğin denizlerin uğultusuna bırakıverirdik.

(Galile Denizi 77)

Her gece gülü uyandırırım yüzünün denizinde sonra ölürüm ölürüm işte.

(Galile Denizi 81)

Akad'da bir gül güler şimdi mektuplarda

"Bir haziranla bir başka eylül arasında"

(Galile Denizi 87)

Seni gördüm bir gül beyazlanıverdim.

(Galile Denizi 89)

Senin vaktin bizim göçümüzü büyümektir, bembeyaz tutmak kulelerimizi, bir gülü.

(Galile Denizi 100)

Alıntılardan Berk'in gülü bir kadın bağlamında şiirine konu ettiği açıktır. Kadının varlığı mı yoksa başka bir uzvu mu gül ile anlatılmak istenen? Bu dizelerin birçoğunda bunu yakalamak mümkün değildir. Çünkü Berk, dizelerde benzetme yapsa da bunu kapalı bir dille ifade eder. Ancak daha yakından yapılacak bir inceleme ile bir tahmin yürütülebilir. İlk alıntılarda Berk, kadının ebatlarını kullanarak bir gülü ne kadar büyüttüğünü duyurur. Burada kadın ile gülün yan yana konulduğu açıktır. Ardından gelen ifadelerde de bu anlaşılır. Büyütülen ve kadının iriliğine ulaşan gül onun geldiği denizlere bırakılır. İkinci alıntıda durum biraz daha açıktır. Berk sevgilinin yüzünü Divan şiirinde olduğu gibi bir güle benzetir. Bu iki alıntıdaki ifadelerden yola çıkarak Berk'in kadının bir uzvundan çok varlığı için gülü kullandığı düşünülebilir. Düşünceyi

"gülü büyütmek" ve "gülü uyandırmak" ifadelerinde kanıtlar. Birincisi "uyumak" ve "büyüme" eylemleri insanlar için de kullanılan sözcüklerdir. Bu sözcüklerin güle birlikte kullanılması onun kadın ile bağlantılı düşünüldüğünü gösterir. İkincisi yine bu iki sözcüğün çağrışımı ile ilgilidir. Sözcükler bir gülün "açışı" nı da ifade edecek anlama sahiptirler. Buradaki "açmak" eylemi başka bir dize bağlamında gülün kadının varlığı ile birlikte düşünüldüğünü gösterir. "O vakit bir *gök süvarisi* seni açar, *beyazlığın* esmer ülkeyi çağırırdı durmadan" (*Galile Denizi* 102, vurgular bana ait). Dizede, Berk'in kurduğu eğretilme ile "sen" diye seslendiği kadını bir gül olarak düşündüğü söylenebilir. Bu düşünceyi yukarıda ele aldığımız "açmak" eylemi, "gök süvarisi" ve "beyazlık" sözcükleri kanıtlar. Kadını bir gül olarak düşünürsek, gök süvarisinin burada güneşi ya da ışığı imlediği ortaya çıkar. "Beyaz" ise yukarıdaki dizelerde Berk'in gül ile sürekli birlikte andığı bir sözcüktür. Bu kullanım "beyazlığın esmer ülkeyi çağırırdı durmadan" dizelerinde de devam eder. "Akad'da bir gül güler şimdi mektuplarda" dizelerinde kurulan eğretilme de yapılan açıklamaları kanıtlar. Berk bu dizede gülün kadının varlığı ile ilişkilendirildiğini daha net ortaya koyar.

Kadının varlığı bağlamında düşünülmesi istenen gülün, dizelerde kazandığı anlam ya da öz nedir? İlk iki dize kuruluş olarak birbirine benzer özellikler gösterir. İkisinde de yukarıda belirtildiği gibi "gülün büyümesi" ve "uyandırılması" onun açmasını gösterir. "Gülün açması" okuyucu için önemli bir ifadedir. Güllerin açılması birincisi doğadaki diğer canlılarda olduğu gibi ilkyazda, ikincisi her sabah güneşin doğuşuyla birlikte olur. Berk'in şiirinde ilkyazın ve sabahın coşku ile aydınlığı ifade ettiğini daha önceden açıklamıştık. Bu nedenle ilkyazda her sabah bir gülün açması Berk için coşku, huzur ve aydınlığı gösterir. Aynı biçimde Berk'in imgede görselliği aradığı ve Divan şiirindeki gibi bir eğretilme ile gülü yüzle özdeşleştirdiği düşünüldüğünde, "gülün açması" ile gülüşü, tebessümü kasteder. Düşünceyi bir sonraki "Akad'da bir gül güler şimdi mektuplarda" kanıtlar.

Dizelerde "deniz" sözcüğünün de geçiyor olması gülün olumlu bir ruh halini yansıttığı düşüncesini kanıtlar. Çalışmanın "Deniz" bölümünde denizin kadın bağlamında huzur ve yaşam kaynağı olan "aşk" ı imlediğini göstermiştik. Şair dizelerde denizle birlikte kullandığı güle olumlu bir anlam yükler. Bu nedenle "gül"ün Berk'in şiirlerinde "mutluluğu" imlediği söylenebilir. Alıntıların geçtiği şiirlerdeki diğer dizelerde düşünüldüğünde gülün mutluluğu imlediği daha iyi anlaşılır.

Başlangıçta bu alıntıların *Çivi Yazısı* ve *Otağ* kitaplarından alındığını belirtmek gerekir. "Gökyüzü" bölümünde, Berk'in bu kitaplarda sürekli yalnızlık ve sıkıntıyı duyurduğunu belirtmiştik. Bu sıkıntı başka denizden gelen kadının aşkı getirmesiyle son bulur. "Biz ama hep seni beklerdik, *adımın göğüydü göğün* kimi sular seni anlatırdı dinlerdik / Sen gelirdin *artan*

güzelliğinizden anlardık bir başka yerde olduğumuzu" dizelerinde kadının varlığının şairi nasıl değiştirdiği açıktır. "Adımın göğüydü göğün" ifadelerinde şairin kendini kadına ait kıldığını düşünülebilir. Diğer ifadelerde ise şair sevgilinin gelişile mutluluğu, sıkıldığı yerden uzaklaşıp başka yerde düşleyerek anlatır. Ardından mutluluğu imleyen gülü büyütür ve kadının geldiği denizlere bırakır. Bu davranışı bir tür teşekkür olarak tanımlamak mümkündür. Şair nasıl kadının göğünün, adının göğü olduğunu biliyorsa, aynı şekilde mutluluğunun kaynağının onda bulunduğunu da algılıyordur.

Diğer alıntıların yer aldığı şiirin bazı dizelerinde de kadının yüzünde gülü uyandırarak kavuştuğu mutluluğu benzer biçimde dile getirir. "Kim bilir o uzak ülkenize giderim yağmurlarımızda yıkanırım (yağmurlarınız güzel) ıştır çizgilerim" dizelerinden önce şair, sevgilinin yüzünde gülü uyandırarak mutluluğa ulaşır. Bu mutluluk alıntılardığımız dizelerde de devam eder. Kadının güzel yağmurlarında yıkanarak bir tür arınmayı, temizlenmeyi yaşar ve ıştır çizgileri. Sözcüğün geçtiği "Bütün çizgilerde oldum bütün o çizgilerde" (*Galile Denizi* 61) dizeleri de söylenenleri kanıtlar. İki ifadede çizgilerin "yaşamın tüm hallerini" imlediği söylenebilir. Dört kitabın bir arada yayınlandığı *Galile Denizi'nde* ise çizginin daha çok yalnızlık, bingunluk olduğunu daha önce belirtmiştik. Kadının yüzünde gülü uyandırmasıyla başlayan şairin mutluluğu, onun güzel yağmurlarında yıkanarak yalnızlık ve sıkıntı çizgisinin ışımasıyla daha da artar. "Akad" da bir gül güler şimdi mektuplarda" dizelerinde aynı ruh hali devam eder. Dizelerden önce Berk, "Bunlar Akad'da öyle defterler, kitaplardı" ifadelerini kullanır. "Bunlar" dediği bizim "Gökyüzü" bölümünde mutluluğu anlattığını söylediğimiz "Sahi siz mi geldiniz saksılarım ışığı / Güzel ağzın belli çarşılardan geçmişsiniz" dizeleridir. Dizelerde diğer alıntılara benzer biçimde kadın şairin dünyasına gelir. Bu nedenle Akad'da bir gülün mutlulukla güldüğü görülür.

Son iki dizede ise gülün mutluluğu imlediğini gösteren en önemli nokta "beyaz" sözcüğüdür. Daha önceden beyazın Berk'in şiirlerinde nasıl bir anlama sahip olduğunu söylemiştik. Birincisinde sevgilinin beyaz teni cinsel isteği dile getiriyordu. Bunun da Eros ile gövdenin paralel dil kullandığını söyleyen Berk'in şiirlerinin bir özelliği olduğunu göstermiştik. Gülle ilgili şu dize de bu düşünceyi doğrular: "Kırmızı kırmızı bir güldür aşkım / İnce yüzünüzde. Kırmızı. Korkunç" (*Aşkane* 33). Beyaz ikinci olarak katıksızlığı, yalınlığı ifade ediyordu. Beyazın bu anlamı da Berk'in yaşadığı aşkın bir başka özelliğini dile getirir. Berk'in şu dizeleri aşkın yalın tarafını gösterir: "Sarı, hep aşkı açan benden bu dünyadaki / Çıplak, daha uzun daha güzel daha ıssız" (*Galile Denizi* 93), "Yani aşklar ki bir çocuğun yüzü gibidir ve hiç büyümemiştir" (Kül 118). Bu nedenle şiirlerdeki anlamlar da düşünüldüğünde beyazla, Berk'in aşkı imlediği söylenebilir. Berk söylenenleri kanıtlar biçimde "Aşkı ellerinde bir uzak beyazlık"

(*Galile Denizi* 106) ve "Beyazdı aşkım benim, beyaz bir yangın" dizelerini kullanır (*Aşıkane* 15). "Beyaz"ın, Berk'in şiirlerinde kadının ve onun teninin rengi olduğu düşüncesinden yola çıkarak şöyle bir sonuca gidilebilir: Kadın aşktır ya da aşk kadındadır. Alıntılara dönersek ilkinde Berk bir gülün beyazlanıverdiğini söyler. Bu şekilde aşka düştüğünü ve mutlu olduğunu duyurur. Şiirdeki diğer dizeler de bu düşünce etrafında kurulur. Alıntıdan önce Berk bir benzetme ile kendini Homeros'un *İlyada* kitabında Troya'yı ele geçiren Menelas'ın yerine koyarak aşkla birlikte yaşamında başlayan yeni dönemi ve mutluluğunu dile getirir: "Güneşler, bütün o, *durdum bir denizde / Bir ağa sabahta Menelas gibiyim / Hanlık sürüyorum yeni bir ülkede*" (89, vurgular bana ait). Diğer dizelerde ise şair mutluluğun kaynağının kadın olduğunu tekrarlar. Kadının vakti ya da onunla geçirilen zamanlarda şair, sürekli mutluluğu yaşar ve gül aşkla dolu olarak bembeyaz kalır. Bu mutluluğunun ölçütlerini aşağıdaki dizelerde Berk net bir dille ifade eder.

Sen ki gülsün ey gül

(O kadar çok, o kadar çok, o kadar çok).

(*Güzel Irmak* 25)

Biz seninle aynı tarihi paylaşıyoruz.[...]

Ağışını, gelgitlerini, birdenbireliğini bir sabahın;

Bitimsizliğini ve sonluğunu bir gülün.

(*Kül* 19)

İlk alıntı da bir güle benzettiği kadının şair için neyi ifade ettiğini anlamak mümkündür. Ey gül dediği kadın Berk için çokluğu ifade eder. Burada gülün mutluluğu imlediği düşünülürse şair o kadınla birlikte olmaktan büyük haz almaktadır. Bu çokluğu cinsel anlamda da düşünmek mümkündür. "Orman" bölümünde kadının cinsel anlamda da şaire çokluğu, çoğalmayı getirdiğini belirtmiştik. Her iki anlamda da Berk, büyük bir mutluluk yaşıyor olmalı ki "o kadar çok" ifadesini üç defa söyleme gereği duyar. Diğer alıntılarda da tüm bu söylenenlerin tekrar dile getirildiği düşünülebilir. Önceki açıklamalarda Berk'in mutluluğu kadında bulduğunu ve aşkın onunla var olduğunu ifade etmiştik. "Biz seninle aynı tarihi paylaşıyoruz" dizeleri bu düşünce etrafında kurulmuş gibidir. Bu birliktelikte paylaşılan aydınlığı ifade eden sabah ile birlikte hem bir gülün hem bitimsizliği hem de sonludur. Bitimsizlik şairin kadınla birlikte yaşadığı tüm güzel şeylerin bu arada mutluluğun çokluğunu gösterir. "O kadar çok, o kadar çok, o kadar çok"(*Güzel Irmak* 25).Yapılan tekrarları dünyadan etkilenebilmek için kendini rahat bırakan bir insanın sevinç çığlıkları olarak da okuyabiliriz. Gülün sonluğu ise tam tersi bir ruh halini yansıtır. Aşağıdaki dizeler bu ruh halinin ne olduğunu açıklar.

Sesin bir gülü bırakmak gibi bir şeydi.

(*Galile Denizi* 92)

Şimdi bir beyaza ağmak artık sen,

Ve kapanık bir gülünü koymak sessizce yanına intiharımızın.

(Âşıkane 14)

Birinci alıntıda şair mutsuzluğu anlatmak için yine gülü kullanır. Dizelerde burukluğu "bırakmak" eylemi bu ruh halini yansıtan sözcüktür. Bu bırakışta bir ayrılığın olduğu söylenebilir. Ayrılık ise şair için yine sıkıntının başlaması anlamına gelir. Şiirdeki diğer dizeler bu ruh halini yansıtır. "Karaydım, kâğıt gibiydim yaşamalarda / [...] Bin yıl seni açtım işte yalnızlığımda". Ancak aşk yaşandığı sürece şairi mutlu eder ve gül yeniden beyazlanır. Bu düşünceyi de "Ne zaman aydınlığımda adım geçti miydi / Bir aşk demekti bu dünya" dizeleri kanıtlar. Yukarıdaki "kapanık gül" de yaşanan mutsuzluğu anlatır. Bunun en önemli kanıtı gülün yanına konulduğu yerdir. Şair daha önceki dizelerde büyüttüğü, uyandırdığı gülü kapalı bir halde intiharın yanına koyar.

1.10. Su

Su genel başlığı altında; su, deniz ve ırmak, şiirlerde çoğu zaman benzer biçimlerde anlam kazanır. "Irmak" bölümünde suyun ve diğerlerinin kazandığı anlamlara değinmiştik. Genel olarak kızgınlığı, arınmayı, sakinliği ve çoğu zaman da hayatın hızla akışını ifade etmek için su kullanılır. Edip Cansever'in "Su" adlı şiirinde suyun zamanı imlemesi söylenenlere örnek gösterilebilir. Cansever bu şiirde suyu şu şekilde kullanır: "Sokağın bitiminde *dönüp arkama baktım* / Her şey nasıldı diye / Sundurma *hazin* / [...] Herkes dünyayı bir yerinden *onarıyor* sanki / Meltem belli belirsiz bir şeyleri kıpırdatıyor / *Gözümü kapatıp baktığımda* / *Sudur gün*" (*Yerçekimli Karanfil* 371, vurgu bana ait). Alıntılarda dikkat edilmesini istediğimiz sözcükler bir günün geçişini duyurur ve onun nasıl bir niteliğe sahip olduğunu verir. Okuyucunun gözünde ağır ve sıkıcı bir günün yavaş yavaş geçişi canlanır. Bu geçişi, şair su nesnesiyle ifade eder.

Berk'in şiirlerinde ise deniz, ırmak ve su nesnelere, bunlarla ilgili yapılan incelemelerden de anlaşılacağı üzere birbirinden farklı anlamlar kazanır. Farklı anlamlar kazanan bu nesnelere su, şairin bilincinde neyi ifade eder. Bu noktada Berk'in suyu ayrıca alarak fenomenolojik indirgeme yaptığı söylenebilir. Fenomenolojik indirgeme ile şair suyun işlevsel özelliklerini şiiri kurarken kullanmaz. Şiiri kurarken şair için önemli olan suya kendi yüklediği öz'dür. Okuyucu, Berk' in şiirlerindeki suya dair imajları gözden geçirerek bu özü bulabilir.

Bir yer altı suyusun sen

Burgaz' ın dağlık cumhuriyetinde.

Ben sıradan bir yazıcın

Senin cumhuriyetinin
 Terkisinde rüzgârgülleri, pusulalar, iskandiller, gökkuşakları
 Parıltı yaymak olan işi.

(Kül 24)

Sen suyolları, ağaçlar, çayırlar, güneşler
 Ben karabasanın senin.
 Sen buğdayı, ovaları, nehirleri halkının
 Ben ıssızlığı. (Kül 30)

Bu iki alıntı da yapılan benzetmeler dikkatle incelendiğinde "Gökyüzü" bölümündeki açıklamalara benzer bir sonuca ulaşmak mümkündür. Şair kadının bedeninin herhangi bir uzvunu göstermek için benzetmeler yapmıyor. Şair için su, kadının kendi varlığıyla özdeşleştiği bir nesnedir. Kadının varlığı şair için bir ara evre ise, su ne gibi bir öze sahiptir? Yukarıdaki dizeleri bu bağlamda inceleyip sonuca gitmek gerekir. Şair ilk alıntıda dizelere "Bir yeraltı suyusun sen" ifadeleriyle başlar. Niçin sen dediği kadın yeraltı suyudur? Berk, bu imgeyi; "gizliliği", "bilinmezliği" ve "bunlarla" birlikte "dokunulmazlığı" ve "saflığı" çağrıştırmaları için kullanmış olabilir. Bu düşünceleri kitaplarındaki kendi ifadeleri de kanıtlar. Berk, özellikle *Güzel Irmak* kitabının "Şairin Kanı" adlı bölümde poetikasını açıklarken bu sözcükten yararlanır. "Yıllarca küçük bir yeraltı suyu gibi yaşayacaksın; bir gün *yeryüzüne çıkma özlemini* de hiç yitirmeyeceksin ve bir gün, bir gün ışığını gördüğünde de, bir kıyıya çekilip oradan bakmasını bileceksin" (47, vurgular bana ait). İfadelerden "yeraltı suyunun" özellikle gizliliği çağrıştırdığı anlaşılır. Bu nedenle şiirdeki kadının suyla birlikte düşünüldüğünde saf, duru bir özellik kazandığı söylenebilir. Bu söylediklerimizi şairin, alıntılanan dizelerde yeraltı suyu diye adlandırdığı kadını betimlerken kullandığı sözcük de kanıtlar. Alıntılarının son dizesinde şair kadın için "parıltı" ifadesini kullanır. Burada şairin "bir gün ışığını gördüğünde" ifadeleri düşünülerek bir sonuca gidilebilir. Sen diye seslenen kadının saf, berrak, duru yeraltı suyu olarak ışıkla birlikte yaydığı parıltı şairi ilgilendirir. "Parıltı" sözcüğünün yanı sıra diğer ifadeler de kadının duruluğunu duyurur niteliktedir. Bu noktada özellikle gökkuşağı, okuyucuda yine görsel bir çağrışım yapar. Şair, yağmur sonrası çıkan güneşle birlikte oluşan gökkuşağını ve bir yeraltı suyunun parıltısını duyurur.

Tabloyu diğer alıntıda "Sen suyolları, ağaçlar, çayırlar, güneşler" ifadesi doğrudur. Burada şairin kullandığı "ağaç", "çayır", "güneş" ifadeleri dizelerin olumsuz bir anlama sahip olmadığını gösterir. Güneşin aydınlık, ışık çağrışımlarını kendinde barındırdığından "Gökyüzü" bölümünde bahsetmiştik. Berk, *Galile Denizi* adlı kitabında yer alan "Balad" şiirinde bu düşünceleri doğrulayacak biçimde :

"Şey ile şaysız geçiyorum o *kapanık güneşlerde*/ Siz bir durma benim *karanlığı* mı yadsıyorsunuz / Sokağa çıkmayın diyorum çıkmayın duymuyor musunuz / Benimle gelen o büyük sıkıntıdan gelenlerdi" der (60, vurgular bana ait). Bu alıntıda şairin yaşadığı karanlığı ve sıkıntıyı aydınlığı çağrıştırdığını söylediğimiz güneşi kapalı olarak duyurarak ifade eder. Yukarıdaki dizelerde "ağaç" ve "çayır" da olumsuz bir anlamda kullanılmaz. Bu nedenle berrak yeraltı suyunun, diğer ifadeleri de düşünerek, "dinginliği" imlediği söylenebilir.

Açıklamaların doğruluğunu, şairin kendi ruh halini anlattığı dizeler kanıtlar.

Bu noktada şairin sıkıntılı ve bir dinginlik arayışı içinde olduğu söylenebilir. Şairin sıkıntılı ruh hali ve dinginlik arayışı diğer bölümlerle de paralellik gösteren bir noktadır. Daha önceden de şairin yalnızlığını ve sıkıntısını, dünyasına "denizden gelen" kadının giderdiğini ifade etmiştik. İlk alıntıda Berk bu durumu "Ben sıradan bir yazıcın / Senin cumhuriyetinin / Terkisinde rüzgârgülleri, pusulalar, iskandiller, gökkuşakları" dizeleriyle ifade eder. Dizelerde ruh halini yansıtan sözcükler "rüzgârgülleri", "pusulalar", "iskandiller" dir. Rüzgârgülü işlev olarak rüzgârın yönünü ve adını gösteren bir alettir. Pusula yine yön saptamaya yarayan bir aygıttır. İskandil ise denizin derinliğini ölçmek için kullanılır. Bu üç aletinde ortak özelliği bilinmeyi bulmaktır. Üç aleti kullanarak şairin kaybolmuşluğu ve bu durumdan çıkmak için sürdürülen arayışı duyurduğu söylenebilir. Sonraki alıntılarda "Ben karabasanın senin" ve "Ben ıssızlığı" dizeleriyle kendini ve yaşadıklarını, belki de kaybolmuşluğu daha açık ifade eder. Şair bir ıssızlığı, karabasanı yaşarken, yeraltı suyu olan kadın hep dingin bir duruşa sahiptir. Şair kadının bu dinginliğini, parlaklığını yaymayı kendine iş edinmiştir. Çünkü bu şekilde yaşadığı karabasandan biraz da olsa kurtulacaktır.

Bir ses sabahlar, batık göl nilüferleri duruluğunda
(sesin bu su duruluğunda Merhaba diyor).

(*Delta ve Çocuk 19*)

Senin su duruluğunda yüzün.
Sevdiğim kağıtlar inceliğinde.

(*Deniz Eskisi 65*)

Senin incecik yüzüne benzettiğim suyun
Senin gibi silen, ıssızlaştıran kendini.

(*Atlas 171*)

Yukarıdaki alıntılarda da su, diğerleriyle aynı özellikleri gösterir. İlk alıntıda şair kendisi suyun duru olduğunu okuyucuya verir. Bunu kullandığı diğer sözcüklerle de destekler. Daha önceden "Gökyüzü" bölümünde, Berk için sabahın aydınlık, ışık gibi olumlu anlamları kendinde barındırdığını söylemiştik. Berk'in bu çağrışımdan yola çıkarak sabaha bir de duru anlamını

yüklediği söylenebilir. Diğer ifade de ise özellikle "batık" sözcüğü duruluğu tamamlayan bir ifadedir. Batık'ın bu dizelerde daha çok ilkellik anlamına geldiği, bir el değmemişlik, bakırlığı çağrıştırdığı düşünülebilir. Bu el değmemişlik duruluğu da kendinde barındırır. Açıklamalar duru suyun dinginliği imlediğini tekrar ortaya koyar. Su duruluğunda bir sese sahip olan kadın yaşadığı dinginliği, parıltıyı yaymak ister gibi şaire "merhaba" der. İlk alıntıda tüm ifadeler dikkate alındığında dinginliği imleyen su duruluğunda bir sesle söylenen "merhaba"nın karabasanı yaşayan şairi rahatlattığı düşünülebilir.

Diğer dizelerde de şairin kadının dinginliğinden duyduğu hoşnutluğu duyurduğu söylenebilir. Çünkü kendisi kenara itilmiştir ve yalnızdır. Bu durumdan onu kurtaracak kişi, dingin bir duruşa sahip olan kadındır. İkinci alıntının geçtiği şiirde Berk daha önce söylenenleri doğrular şekilde "Ben ki yaralıyım, ben ki haytayım / Bakkallara düşmüş okul defterleri gibiyim" ifadelerini kullanır. Bizim incelediğimiz dizelerin sonrasında da "Ve düşüyor durmadan burun/ dağ'la benim arama / O zaman taze bir ot kokusu yayılıyor / Bizden, dünyaya" (Galile Denizi 54)dizeleriyle kadınla yaşadığı dinginlikten duyduğu hazzı dile getirir.

SONUÇ

İlhan Berk şiir ve resmini incelediğimiz bu çalışmada öncelikle iki sanatın ilişkilerin tarihsel seyri içinde açıklamayı uygun bulduk. Her iki alanın özellikle kendi araçları gözetilerek imge yaratmada ortaklıklar oluşturduğunu belirledik. Bunu gerçekleştirmek için fenomenoloji ve dışavurum yöntem olarak kabul edildi.

Nesneleri ve onu yaratırken İlhan Berk'in kullandığı dili sorgularken öncelikle şunu tespit ettik. Berk'in nesnelere çok katmanlı bir şekilde adlandırması, öze ulaştıktan sonra kesin sonuçlara varmayı engelledi. Bu noktada, fenomenolojik yönetime dayanan yaklaşım, çalışmanın gelişimi açısından önemli ölçüde kolaylık sağlamıştır. Bunun iyi anlaşılması için Husserl felsefesi ayrıntılarıyla olmasa dahi çalışmanın ihtiyacı olacak düzeyde açıklığa kavuşturulmuştur.

İlhan Berk resmi ve şiiri arasındaki ilişki tekrar niteliğinde her dize ya da desen yerine, bütünlüğe ve anlama yönelik ipuçları olarak alınmıştır. Ayrıca bu bütünlüğe ve anlama gidişi dolaylı yoldan sağlayan felsefi bağlantılar çalışmada kullanılmıştır. Berk'in plastik sanatlar ile temasında öne çıkan ressam ve şiirini kurarken okumalarının yönlendirdiği şairler ve filozoflar diğer ipuçları olmuşlardır.

Yapılan bu çalışmayla “Şiirin kırk türlü yazılacağını göstermiştir” (Memet Fuat), “Değınmeyi şiirin anayasası yapmıştır” (Mehmet H. Doğan), “Bir anlatı doymazı” (Orhan Koçak), “Sanki bilinmeyen şiiri arıyor” (Mahir Ünlü- Ömer Özcan), “Şiir olmasaydı İlhan Berk onu icat ederdi (Turgut Uyar)” İfadelerinden biçimde sürekli arayışlar içinde olduğu anlaşılır.

Aynı zamanda Berk'in şiirinde değişmeyen bir bütünlüğün olduğu görülür. Resmi içinde “Varolanı çizmeye kalkışmıyor İlhan Berk, 'şimdiye dek neden yoktu' dedirtecek katına erişmek istiyor”(Abidin Dino), “Tek konusu var İlhan Berk'in temas.”(Enis Batur) İfadelerinden de resminde içsel olanın, duyumun peşinde olduğunu görülür.

İlhan Berk sanatına uyguladığımız yaklaşım, çalışma süresince ele alınan nesnelere bahsedilen bütüne ulaşmayı sağlamıştır. “Deniz” bölümünde bu bütünlüğün ana çerçevesi olduğu kabul edilen “aşk”ın deniz nesnesiyle imlendiği görülür. Ayrıca bu bölümde aşk ve onun kaynağı olan kadının özellikleri verilir. Burada, şiirlerle verilen özellikler diğer bölümlerde tekrar eder. “Ben gecelerin değil, gündüzlerin şairiyim” diyerek kendisini tanımlayan İlhan Berk'in şiiri, soyut değil, yaşanan, somut aşkları anlatır. Resminde de gözlenen, dokunulan, koklanan ile yaşanan bulunmaktadır. Bu nedenle, aşk, içinde cinselliği, tutkuyu ve çoğullaşmayı barındıran, yaşama dönük bir aşktır. Ayrıca bu aşkın yaşamı sorgulayan, varoluşsal boyutu da vardır. Aşkın önemli kaynağı olarak gösterilen kadın, gelişim ile yaşam sevincini ve huzuru, gidişi ile yalnızlığı sıkıntıyı ve var oluşun sorgulanmasını gündeme getirir. Diğer bölümlerde kadın bağlamında kuş

“coşku”yu, yaprak “dirimi”, at “şehvet”i, ırmak ve ot “cinsel arzuyu”, orman “çoğullaşma” yı, gökyüzü “umut”u, gül “mutluluk” u, su ise “dinginlik” i imler. Tüm bunlar “resim yapmak tek mutluluk kaynağım, yazmanın cehennemden kurtulmaktır” diyen ressam İlhan Berk ile birleşmiştir.

Öte yandan Berk, bu bölümlerde aşkın içerdiği anlamların yanı sıra onun kaynağı olarak düşündüğü kadını da betimler. Çalışmada, dizelerden yola çıkarak öncelikle şairin dünyasında yer alan, denizden gelen kadının genç bir kişi olduğu anlaşılır. Ayrıca Berk, aşk genel başlığı etrafında oluşturduğu imgelerde nesnelere kadının varlığını ya da herhangi bir uzvunu işaret edecek biçimde kullanır. Örneğin hem şiir hem de resimde at, kadının gövdesi, kuş ağzı, yaprak varlığı ile ilişkilendirilir.

Berk’in yazma amaçlarından biri olan dünyayı adlandırması, aynı zamanda kendini tanımlama çabasıdır. Çünkü Berk için nesnelere tanımak ve yeni anlamlar yükleyerek kendine ait kılmak kişisel bir dünya oluşturmak demektir. Bunun yanı sıra Berk’in kendini var ederken ve dünyayı yeniden adlandırırken ayraç içine aldığı ve şiirlerinde yer verdiği başka nesnelere vardır. Bunların ayrıca incelenmeye muhtaç olduğunu belirtmek gerekir.

Çalışmada ulaşılan önemli sonuçlardan bir diğeri İlhan Berk’in şiirlerinde ve resmindeki anlam katmanları arasında yer alan aşk, kadın, cinsellik bağlamında oluşan bütünlüğün özgünlüğü ile ilgilidir. Bu noktada, şu soru paralelinde ele alınabilecek bir konudur: İlhan Berk kendi özgünlüğünü oluşturabilmiş midir? Eğer oluşturduysa bu özgünlük nasıl tanımlanabilir? Çalışmada ele alınan resim ve şiir daha çok tematik yönden kabul edilmiştir. Bu nedenle aşk, kadın, cinsellik etrafında oluşan bütünlük düşünüldüğünde çalışmanın inceleme alanının İlhan Berk sanatında temalar ile ilgi olmuştur. Aşk, kadın ve cinsellik temaları bağlamında önce, bu bütünlüğü sağlayan nesnelere şairin bilincinde kurulan özlerinin ya da anlamlarının özgünlüğü üzerinde durulmalıdır.

“Deniz”den başlayarak “su” ya kadar olan nesnelere bazılarının Berk’in bilincindeki anlamları, şairin kişiliğini ve yaratıcılığını ortaya koyacak kadar özgün değildir. Örneğin gülün kadının yüzüne benzetilmesi akla Divan şiirinde aynı nokta göz önünde bulundurularak birçok benzetmenin kurulduğunu hatırlatır. Bunun yanı sıra denizin, başka şairlerin şiirlerinde aynı öz ile tanımlanma olasılığı yüksektir. At nesnesi bize Berk’in bu noktada özgün olmadığını gösteren önemli bir ipucudur. Ayrıca bu benzetmenin feminist bakış açısı ile didiklenmeye muhtaç olduğu aşikârdır. Adı geçen bölüm içinde –ki İkinci Yeni anlatırken aktarıldığı üzere- Cemal Süreya’nın atı kadın bağlamında şehvet için kullandığını belirtmiştik. Aynı bakış açısını hem İlhan Berk de hem de başka şairlerde-başta Walt Whitman olmak üzere- yakalamak mümkündür. Aynı durumun desenlerin seçiminde hatta renklere kadar özellikle Klee ,Arp ve Picasso etkisinde

olmuştur. Gökyüzü yine aynı şekilde Dünya şiirinde umudun bir göstergesi olmuştur. Diğer yandan Berk'in şiirlerinin anlam katmanlarından biri olarak düşünülen bütünlüğün de özgün olmadığı görülür. Aşk, Yahya Kemal'in belirttiği gibi Türk şiirinin ana konularından biri olmuştur. Divan ve Halk şiirinde bu konu uzun süre şiirlerde işlenmiştir. Aşk aynı zamanda lirik şiirin de vazgeçilmez konusu olmuştur. Bu noktadan yola çıkarak Yahya Kemal, Türk şiirinin lirik olduğunu belirtmiştir (Aşk 70)

Açıklamalardan, şiir poetikasında modern bir duruş yakalamaya çalışan İlhan Berk'in bu temalar açısından özgün olmadığı aksine gelenekle yakın bir ilişkisinin bulunduğu sonucu çıkar. Burada Berk'in şiirin şairden bağımsız olduğunu belirttiği açıklaması üzerinde yeniden durmak gerekir. Berk açıklamada şiire karşı çıkmadığını ve onun kendi buyruğunu sürdürdüğünü belirtir. Yukarıdaki açıklamalar ve bu çalışma, aslında Berk'in tematik olarak her kitap ya da şiirde ve dahi desende çok da fazla kendini yenilemediğini göstermiştir. Yani şiir, şairinden bağımsız değildir. Çünkü bu çalışmada uygulanan yöntem, bir şiirde ya da resimde imge oluştururken Berk'in bilincinin devreye girerek nesnelere aynı çerçeveye içine yerleştirdiğini gösterir. Bu açıklamalardan sonra Berk'in şiir ve resminde nasıl bir özgünlüğün bulunduğu sorusunun cevaplanması gerekir.

İlhan Berk resmi değil ama şiirinde özgünlüğün, yukarıda farklı kişilerin hemfikir olduğu noktaya yani "değişmeyi anayasa" yapmakla ilişkili olduğu anlaşılır. Değişme tematik değil biçimseldir. Berk'in özgünlüğü, her kitap ya da şiirde değiştirmeye çalıştığı biçimle ilişkilidir. Bu nedenle Berk, sürekli değişen ve özgünlüğü biçimde yakalamaya çalışan bir şairdir. Kendi ifadesiyle "anlatı doymazı"dır. Resimlerinde ise renk geçişleri ile elde ettiği başarı kayda değerdir.

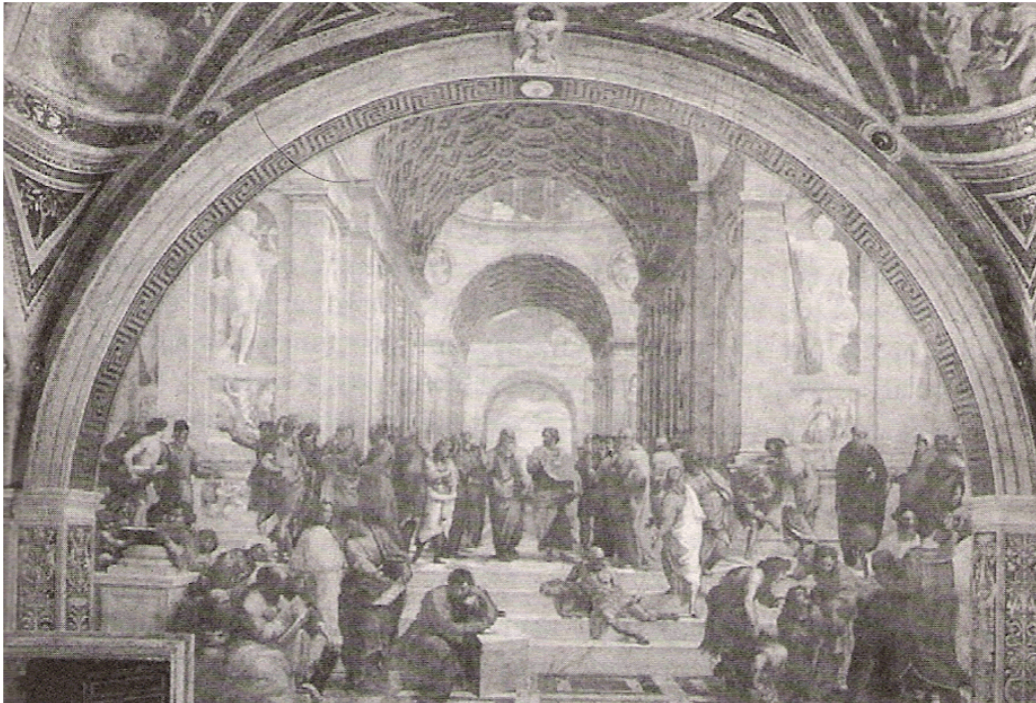
Özellikle deformasyonun hem yazın dilinde hem de plastik düzlemde en belirgin ortaklık olduğu saptanmıştır.

Çalışmamızın görsel dil ve yazılı dil arasındaki ilişki konusunda da önemli bağlantılar yakaladığı ortadadır. İlhan Berk anlatı doymazlığını resme de el atarak sürdürülmüştür. Onun sayılar, harfler dahil olmak üzere devşirdiği plastik tatlar açıklığa kavuşturulmuştur.

Batı sanatının İlhan Berk üzerinde bariz etkisi diğer saptamalar arasındadır. Özellikle İkinci Yeni şiirinin kökleri itibariyle batıdan beslendiği kabul edilmektedir.



Resim 1 Alma-Tadema Homeros Okurken



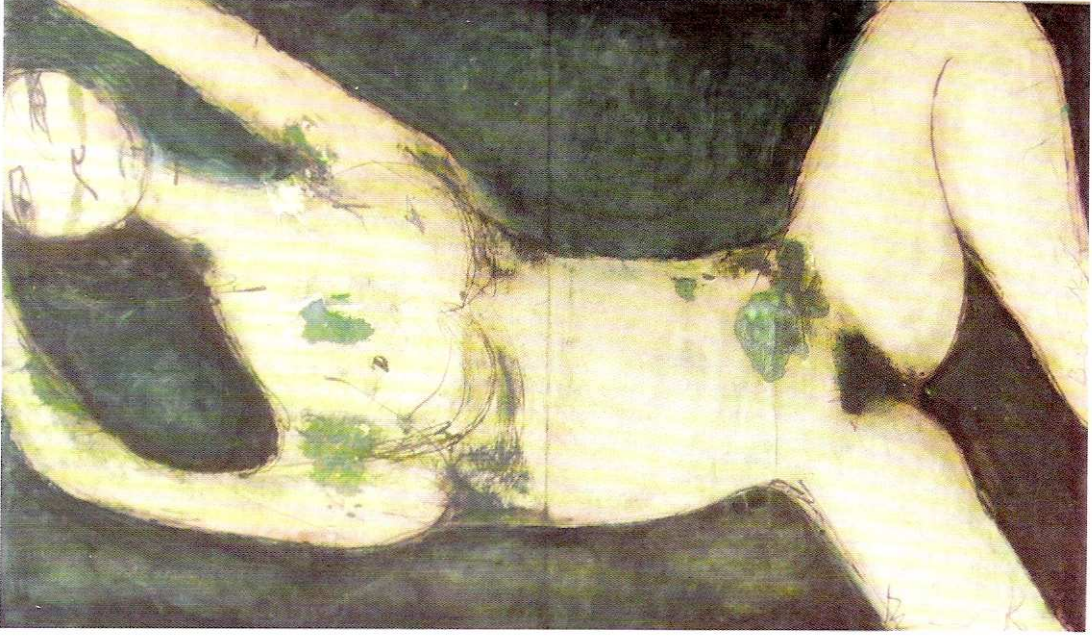
Resim 2 Raffaello, Atina Okulu Freski



Resim 3 Raffaello, Parnassus Freski



Resim 4 Duralit üzerine karışık teknik
34.5x19.5 cm



Resim 5 Duralit üzerine karışık teknik
69x40 cm



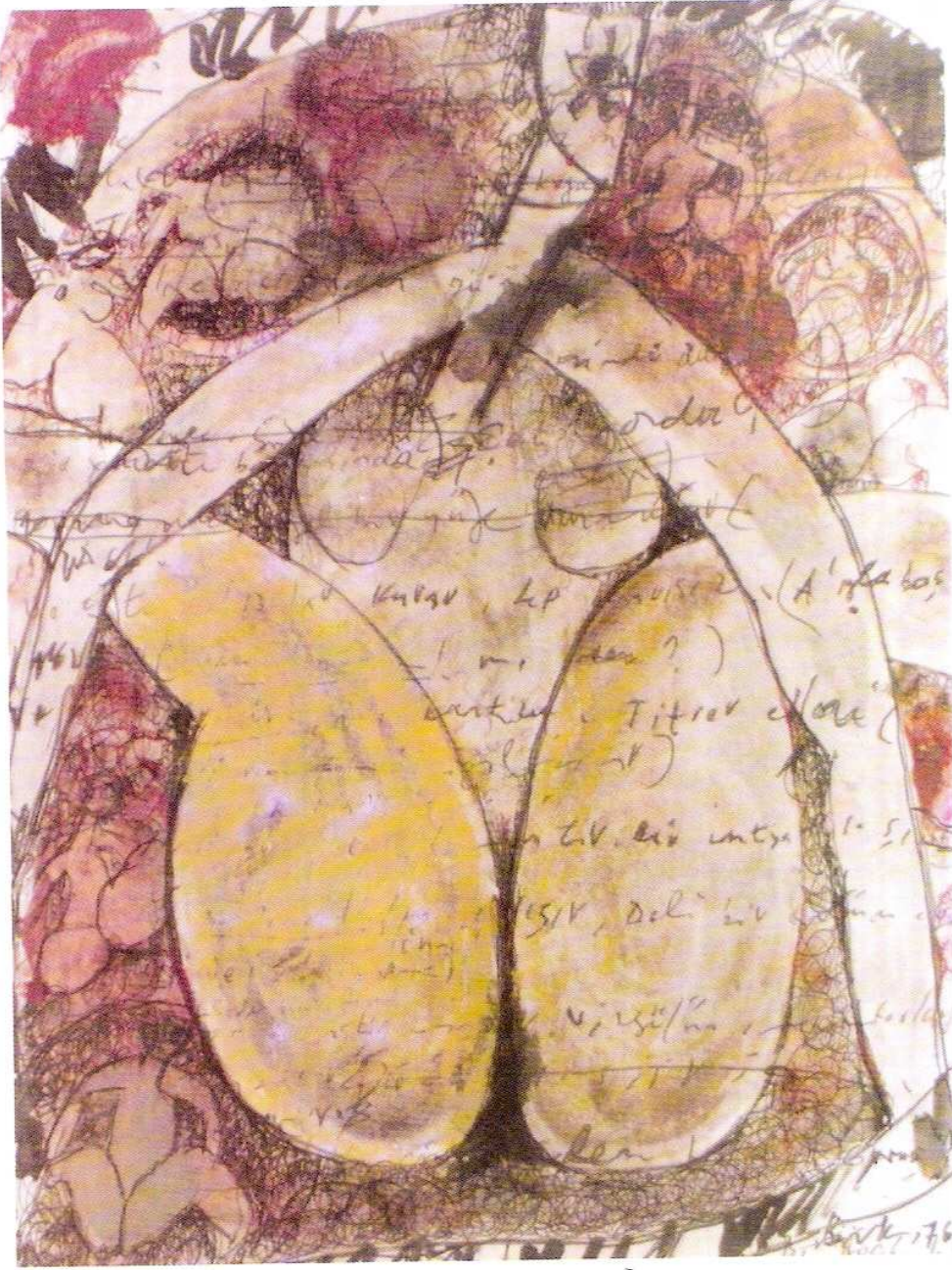
Resim 6 Kağıt Üzerine Karışık Teknik
30x17 cm



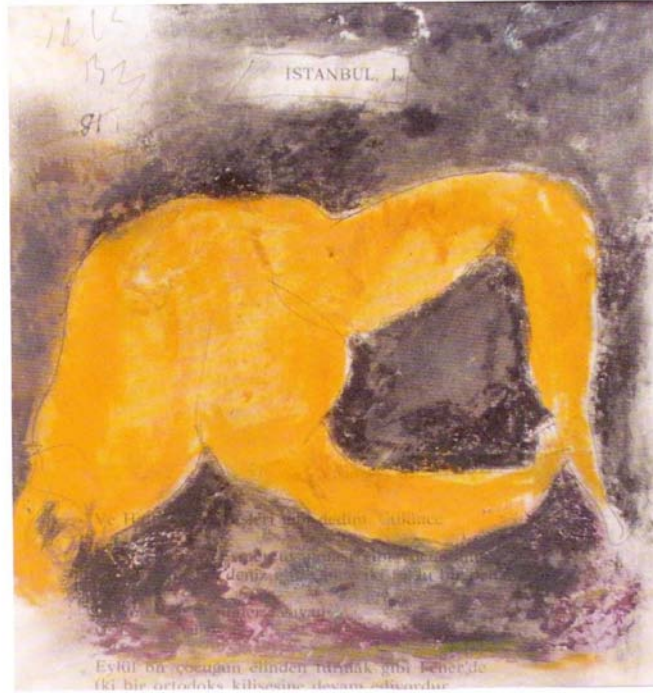
Resim 7 Kağıt üzerine karışık teknik
40x 24.5 cm



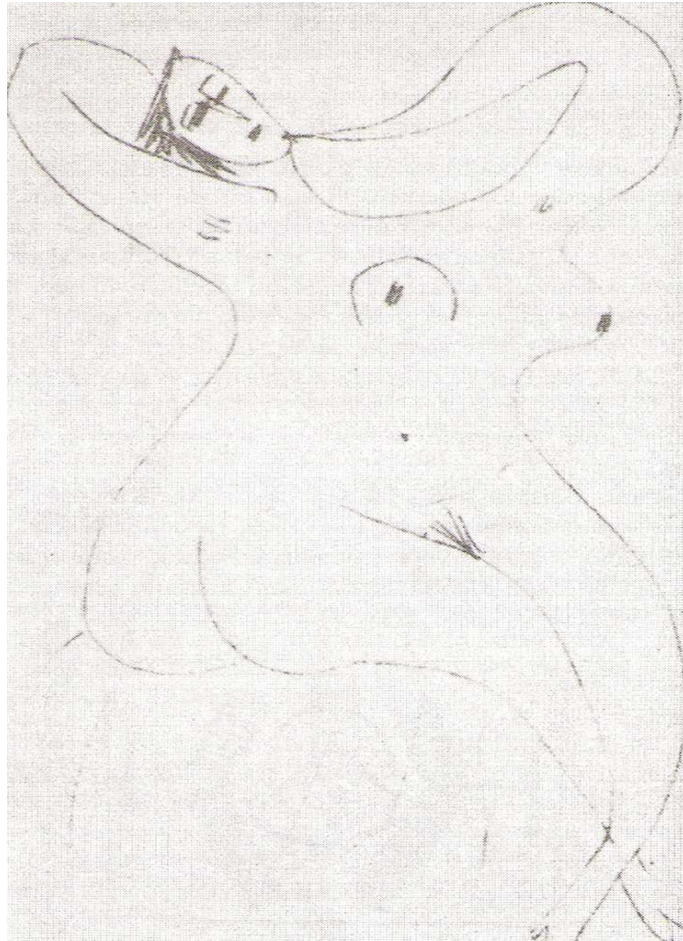
Resim 8-9-10 “İstanbul(Kaos)” Kağıt Üzerine Karışık Teknik



Resim 11 Kağıt üzerine karışık teknik
38.5x 29 cm



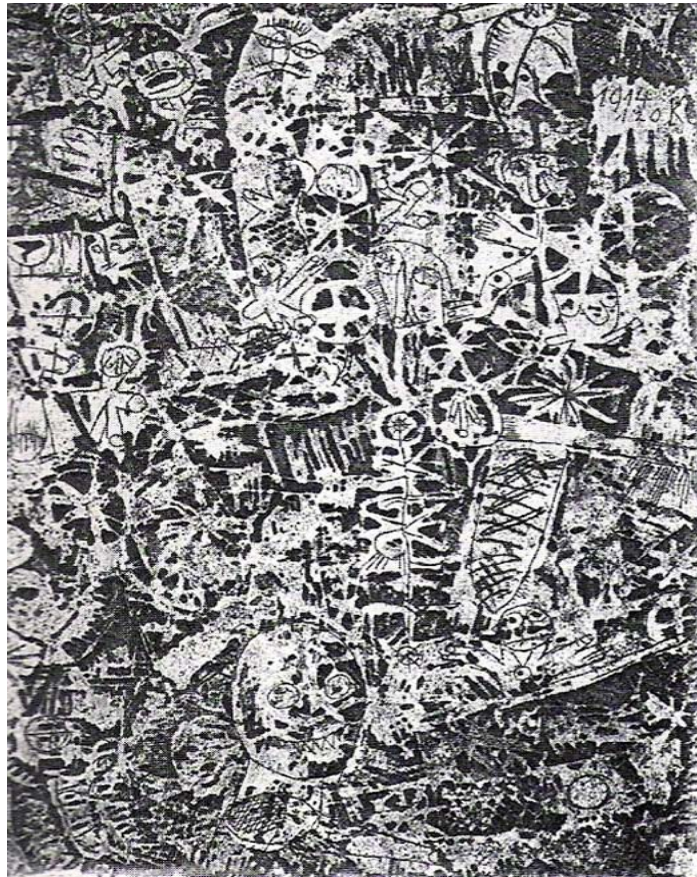
Resim 12 Kitap sayfası üzerine karışık teknik 19.5x13.5 cm



Resim 13 Picasso. Bir Not Defterinin İlk Sayfasına Çizim



Resim 14 Paul Klee



Resim 15 Paul Klee

KAYNAKÇA

- Alkan, Erdoğan. **Paul Verlaine: Yaşamı, Sanatı ve Şiirleri**, İstanbul: Alaz Yayıncılık, 1961
- Ayhan, Ece. **Şiirin Bir Altın Çağı**. Birinci Basım. İstanbul: YKY, 1993.
- Baudelaire, P.Charles. **Charles Baudelaire'nin Mektupları**. Çev: Bedia Kösemihal. Düşün Yay.,1983
- Paris Sıkıntısı**. Çev:Tahsin Yücel. İkinci Basım, İstanbul:Adam Yay.,1984
- Kötülük Çiçekleri**. Çev: Ahmet Necdet. İstanbul:Broy Yay.,1991.
- "Evrensel Benzeşimin Gizleri"** Türk Dili. Yazın Akımları Özel Sayısı, Cilt XLII,Sayı:349, Ocak 1981,s.187-188
- Baykam, Bedri. **Boyanın Beyni**. Birinci Basım. İstanbul: Genç İşadamları Derneği Yayınları, 1990. s. 51
- Berk, İlhan. **Âşıkane**. Birinci Basım. İstanbul: Adam Yayınları, 1982.
- **Atlas**. Birinci Basım. İstanbul: Adam Yayınları, 1987.
- **Avluya Düşen Gölge**. Birinci Basım. İstanbul: Adam Yayınları, 1996.
- Şeyler Kitabı**. Birinci Basım. İstanbul: YKY, 2002.
- Ev**. Birinci Basım. İstanbul: Sel Yayıncılık, 1997.
- **Delta ve Çocuk**. Birinci Basım. İstanbul: Adam Yayıncılık, 1984.
- Galile Denizi**. Birinci Basım. İstanbul: Adam Yayıncılık, 1982.

- Pera**. Birinci Basım. İstanbul: Adam Yayınları, 1990.
- Logos**. Birinci Basım. İstanbul: YKY, 1996.
- Şifalı Otlar Kitabı**. İkinci Basım. İstanbul: YKY, 1999.
- El yazılarına vuruyor güneş**. Birinci Basım. İstanbul: YKY, 1997.
- Poetika**. İkinci Basım. İstanbul: YKY, 1997.
- Uzun bir adam**. İkinci Baskı. İstanbul: YKY,1993.
- Kült Kitap**. İkinci Baskı. İstanbul: YKY, 2001.
- Ben ilhan berk defteriyim**. Birinci Baskı. İstanbul: Alkım Yayınları, 2003.
- İnferno**. Birinci Baskı. İstanbul: Dünya Yayınları, 2004
- Kanathlı at**. Birinci Baskı. İstanbul: YKY, 1994.
- Kuşların Doğum Gününde Olacağım**. Birinci Baskı. İstanbul: YKY,2005.
- Beleval, Yvon. “**Ruh çözümlemenin Yazın Eleştirisine Katkıları**”.Çev. Ali Özçelebi.
Türk Dili Dergisi Eleştiri Özel Sayısı
- Berkes, Niyazi. **Türkiye’de Cumhuriyet Oluşumu**. Birinci Basım. İstanbul: Varlık Yayınları, 1984.
- Blanchot, Maurice. **Yazınsal Uzam**. Çev: Sündüz Öztürk Kasar. İstanbul: YKY ,1993.
- Cansever, Edip. **Sorasi Kalır I**. Birinci Basım. İstanbul: YKY.2002
- Yerçekimli Karanfil**. İstanbul: Adam Yayınları, 1995

Clancier, Anne."İzlekçi Eleştiri". Çev. Sevim Atken. Türk Dili Dergisi Eleştiri Özel Sayısı

Cöntürk, Hüseyin. **Yeni şiir ve Yeni Müzik**. Pazar Postası Dergisi 12. 1960, s.74

Dino, Abidin . Oktay, Ahmet. Batur, Enis. Tansuğ, Sezer. Turan, Güven. Sönmez, Nemci. ve Çalıköğlü, Levent. **İlhan Berk**. Birinci Basım. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 2003.

Eagleton, Terry. **Edebiyat Kuramı**. Çev. Esen Tarım. İkinci Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1990

Eluard, Paul. **Şiirler**. Çev. Sait Maden. Üçüncü Baskı. İstanbul: Cem Yayınları,1993

-----Ozan ve Gölgesi. Çev: Özdemir İnce. İstanbul:Adam Yay.,1984.

Batur, Batur. **Modernizmin Serüveni**. Dördüncü Baskı. İstanbul: YKY,2000

Erol, Turan. **Bedri Rahmi Eyüboğlu**. Birinci Basım. İstanbul: Cem Yayınları, 1984.

Foucault, Michel. **Kelimeler ve Şeyler**, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul:İmge Yay.1994.

-----**Cinselliğin Tarihi**. Çev:Hülya Tufan,İstanbul.Afa Yayınları ,1993.

-----**Bu Bir Pipo Değidir**. Çev:Mehmet Ali Kılıçbay .Birinci Basım,İstanbul:YKY,2001

Gasswt,Y.Ortega. **Tarihsel Bunalım ve İnsan**, İstanbul.Metis Yay.,1992

Gombrich, H.E. **Sanat ve Yanılsama**, Çev:Ahmet Cemal, İstanbul: Remzi Kitapevi, 1992.

Grünberg, Teo. **Anlam Kavramı Üzerine Bir Deneme**. Birini Basım. Ankara: AÜDTCF Yayınları.1970.

Husserl,Edmund. **Avrupa İnsanlığının Krizi Ve Felsefe**. Çev. Ayça Sabucuoğlu, Önay Sözer. İstanbul: Afa Yayınları, 1994

----- . **Fenomenoloji Üzerine Beş Ders**. Çev.Harun Tepe. Ankara:Bilim Sanat Yayınları, 1997

İnal, Tanju. “Simgencilik” **Türk Dili Yazın Akımları** Özel Sayısı, Cilt: xlıı, Sayı:349,s.168-187

Kahraman, Hasan Bülent. **Türk Şiiri Modernizm Şiir**. Birinci Basım. İstanbul: Agora Kitaplığı,2004.

Klee, Paul. **Modern Sanat Üzerine**. Çev. Rahmi G. Ögdül .İstanbul: Altıkırkbeş Yay.1995

Kültür ve Turizm Bakanlığı. **Kendi Seçtikleriyle İlhan Berk Kitabı**. Birinci Basım. 2004.

Kandinsky, Wassily. **Sanatta Ruhsallık Üzerine**. İkinci Basım. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları. 2001

Levi- Strauss, Claude. **Hüzünlü Dönenceler**, Çev:Ömer Bozkurt, İstanbul: YKY, 1993

Mardin ,Şerif. **Türk Modernleşmesi**. Üçüncü Basım. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

Mutluay,Rauf. **100 Soruda19.Yüzyıl Edebiyatı**. Birinci Basım. İstanbul MEB. Yayınları ,1970.

Oktay,Ahmet.**II.Yeni Üzerine**. Birinci Basım. Ankara: Ark yayınları,1995.

Özpalabıyıklar, Selahattin. **A’DAN Z’YE İlhan Berk**. Birinci Basım. İstanbul: YKY, 2003.

Parsons, Thomas.-Iain, Gale. **Ekspresyonizm**. İkinci Basım. İstanbul: Stüdyo Yayınları, 1993,s.21

Paz, Octavio. **Modernliğin Şiiri**. Birinci Basım. Ankara: İnkılâp Yay. 1999.

----- . **Çamurdan Doğanlar**. Birinci Basım. İstanbul: Can Yayınları, 1996.

Richard, Lionel, **Ekspresyonizm**. İngilizceden Çeviren: Beral Marda. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1984. s.9

Rifat, Oktay.**Şiir Konuşması**, İstanbul:Adam Yay, 1992.

Rimbaud,Artur. **Ben Bir Başkasıdır**.Çev:Özdemir İnce. Birinci Basım.İstanbul:Gendaş Yayınları,1999

Sayın, Niyazi.“KARA/LA/MAK İlhan Berk resmi Üzerine” , **Adam Sanat Dergisi** 40,44:Haziran Ağustos 1998 .

Şengel, Deniz. “Dosya –Resim ve Şiir İlişkisi” **Parşömen Dergisi** 4, 59: Bilgi Üniversitesi Yayınları, Bahar 2002.

----- **Modern Sanat Sistemleri**.Birinci Basım.İstanbul:Broy Yayınları,2005.

Uyar, Turgut. **Kayayı Delen İncir**. İstanbul: Can Yayınları,1994

Uygur, Nermi. **Edmund Husser’de Başkasının Ben’i Sorunu**. İstanbul: YKY,2001

Tarkovski, Andrei. **Mühürlenmiş Zaman**, Çev:Füsun Ant, İstanbul.Afa Yay, 1986

Temo, Selim. “Cemal Süreya Şiirinde Beden İlgisi” **Yasakmeyve Dergisi** I, VI S.69 - 73.oOcak-Şubat 2004.

Tunalı, İsmail. **Estetik Beğeni**, İstanbul: Say Yay, 1983

Valery, Paul. **Eupalinos ve Öteki Söyleşimler**, Çev: Tahsin Yücel, İstanbul:YKY,1993.

Verlaine, Paul. **Seçme Şiirler**, Çev: Erdoğan Alkan, İstanbul: Yön Yay,1994.

Yavuz, Hilmi. **Kara Güneş**. Üçüncü Basım. İstanbul: Can Yayınları, , 2003.