

AN EKPHRASTIC VIEW OF HISTORY THROUGH PAINTINGS
IN İLHAN BERK'S POEMS

SENA KOKOZ PAZAR

BOĞAZİÇİ UNIVERSITY

2023

AN EKPHRASTIC VIEW OF HISTORY THROUGH PAINTINGS IN İLHAN
BERK'S POEMS

Thesis submitted to the
Institute for Graduate Studies in Social Sciences
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts
in
Turkish Language and Literature

by
Sena Kokoz Pazar

Boğaziçi University

2023

İLHAN BERK ŞİİRLERİNDE TARİHE RESİMLER ARACILIĞIYLA
EKFRASTİK BİR BAKIŞ

Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Yüksek Lisans

Sena Kokoz Pazar

Boğaziçi Üniversitesi

2023

An Ekphrastic View of History through Paintings in İlhan Berk's Poems

The thesis of Sena Kokoz Pazar

has been approved by:

Assist. Prof. Olcay Akyıldız
(Thesis Advisor)

Assist. Prof. Veysel Öztürk

Assoc. Prof. Nazmi Ağıl
(External Member)

June 2023

DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Sena Kokoz Pazar, certify that

- I am the sole author of this thesis and that I have fully acknowledged and documented in my thesis all sources of ideas and words, including digital resources, which have been produced or published by another person or institution;
- this thesis contains no material that has been submitted or accepted for a degree or diploma in any other educational institution;
- this is a true copy of the thesis approved by my advisor and thesis committee at Boğaziçi University, including final revisions required by them.

Signature.....

Date

ABSTRACT

An Ekphrastic View of History Through Paintings in İlhan Berk's Poems

This thesis examines how the ekphrastic poems written by İlhan Berk about visual artworks offer a perspective on history. The first chapter examines the relationship between visual arts and poetry from the past to the present. It then summarizes the changing nature of historiography over time and the emergence of postmodern historiography. The second chapter focuses on the transformation İlhan Berk undergoes in his poetry, particularly in his book *Galile Denizi*. It delves into how the resulting ekphrastic poems establish a connection with history. The third chapter examines the visual background of the mythology and history-focused poems found in the books *Çivi Yazısı*, *Otağ*, and *Mısırkalyoniğne*. These visual backgrounds can be traced through the *Kült Kitap* and the notebooks kept by İlhan Berk. The fourth chapter demonstrates how the ekphrastic poems in the poetry book *Şenliknâme* reflect the poet's focus on Ottoman history during this period. The fifth chapter highlights how the book *Atlas* intensifies the interest in both the history of cities and individuals. This chapter also showcases how Atlas represents İlhan Berk's own history through paintings and poetry. In the final chapter of the thesis, the discussion revolves around how approaching history through an ekphrastic perspective using visual artworks establishes a relationship between the poet and history. As a result, it becomes evident that İlhan Berk utilizes visual artworks as a means to act as he desires within history, to disrupt and recreate history, and to establish his own narrative of history.

ÖZET

İlhan Berk Şiirlerinde Tarihe Resimler Aracılığıyla Ekfrastik Bir Bakış

Bu tez İlhan Berk'in görsel sanat eserleri hakkında yazdığı ekfrastik şiirlerin tarihe nasıl bir bakış sunduğunu incelemektedir. Birinci bölüm geçmişten günümüze görsel sanatlar ve şiir arasındaki ilişkiyi incelemektedir. Bunun ardından tarih yazımının zaman içindeki değişimi ve postmodern tarih yazımının ortaya çıkışını özetlemektedir. Tezin ikinci bölümü, İlhan Berk'in *Galile Denizi* kitabı ile birlikte şiirinde geçirdiği dönüşüme odaklanır. Bu dönüşüm sonucunda ortaya çıkan ekfrastik şiirlerin tarihle nasıl bir bağ kurduğu da bu bölümün odak noktalarındandır. Üçüncü bölüm, *Çivi Yazısı*, *Otağ* ve *Mısırkalyoniğne* kitaplarında karşımıza çıkan mitoloji ve tarih ağırlıklı şiirlerin görsel arka planını incelemektedir. Bu görsel arka planın izlerini görebildiğimiz *Kült Kitap* ve İlhan Berk'in bu şiir kitaplarını yazarken tuttuğu defterlerdir. Bu defterler, şiirler ile görsel sanatlar ve tarih ilişkisini ortaya koyan önemli kaynaklarıdır. Dördüncü bölüm ise *Şenliknâme* isimli şiir kitabındaki ekfrastik şiirler aracılığıyla şairin bu dönemde yoğunlaştığı Osmanlı tarihinin nasıl yansıtıldığını göstermektedir. Beşinci bölümde *Atlas* isimli şiir kitabında hem kentlerin hem de kişilerin tarihine ilginin yoğunlaştığı görülür. Bu bölüm *Atlas*'ın, İlhan Berk'in kendi tarihini resimler ve şiir aracılığıyla nasıl kurduğunu da ortaya koyar. Tezin son bölümünde ise tarihe, görsel sanat eserlerini kullanarak ekfrastik bir bakışla yaklaşmanın şairle tarih arasında nasıl bir ilişki kurduğu tartışılır. Bütün bunların sonucunda görülür ki İlhan Berk görsel sanat eserlerini, tarihte istediği gibi hareket etmenin, tarihi bozup tekrar yapmanın ve kendi tarihini kurmanın bir yolu olarak kullanmaktadır.

TEŞEKKÜR

Öncelikle görsel sanatlar ve edebiyat üzerine çalışmak istediğimde beni yönlendiren ve gerçekten bana hitap eden bir konu bulmamı sağlayan tez danışmanım Olcay Akyıldız'a, tez sürecinde karşılaştığım zorluklarda çok yardımcı olan hocalarım Veysel Öztürk ve Fatih Altuğ'a, tez jürime katılmayı kabul eden ve ekfrasizm alanında yazdığı *Ekphrasis Turkey and the West* isimli kitabıyla çalışmama ilham veren sayın Nazmi Ağıl'a, tüm bu süreçte yanımda olup beni daima destekleyen ve her yorulup kaldığımda elimden tutup kaldıran sevgili eşim Gökhan Pazar'a, yolumu kaybettiğimde önümü aydınlatıp beni yeniden motive eden çok değerli lise hocam Yasin Güleç'e, bir tezin nasıl yazılması gerektiğini daha lise sıralarında öğreterek bugünkü birçok yazımın gelişimde katkıları olan lise hocalarım İsmail Aktaş ve Murat Sulu'ya, tez sürecinde manevi desteklerini esirgemeyen, hep yanımda olup artık aileme dönüşen arkadaşlarım Sibel Araz'a, Reyhan İlhan'a, Emel Matesli'ye, Dilan Derin'e, Çiğdem Bilge Çolak'a, Sümeyye Solak'a, aynı dönemde tez yazdığım ve birçok konuyu danıştığım ve paylaştığım arkadaşım Süheyla Abanoz'a, bu sürecin her anını benimle paylaşan ve beni motive eden ablam Gülcan Şirin ve eşi Şahin Şirin'e, beni görsel sanatlarla tanıştırap ufkumu açan ablam Selcan Kokoz'a, her zaman yanımda olan annem Lutfiye Kokoz ve babam Temur Kokoz'a ve elbette hayatımda bu kadar çok değerli ve güzel insanın olmasına teşekkürü borç bilirim. Ayrıca bu süreçte beni maddi olarak destekleyen ve çalışmalarına katkı sağlayan TÜBİTAK'a da teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1: GİRİŞ.....	1
1.1 Şiir ve resim ilişkisinin gelişimine tarihsel bir bakış	3
1.2 Tarih yazımı ve tarihe postmodern yaklaşımlar	8
BÖLÜM 2: GÖRSELLİĞİN PEŞİNDE BİR ANLAM SORGULAMASI: GALİLE DENİZİ	11
BÖLÜM 3: DİLİN VE GÖRSELİN SINIRLARINDA TARİHE BİR YOLCULUK: ÇİVİ YAZISI, OTAĞ, MISIRKALYONİĞNE, KÜLT KİTAP	50
BÖLÜM 4: TARİH VE GÖRSELLİKTE KÖKLERE DÖNÜŞ: ŞENLİKNÂME ...	70
BÖLÜM 5: BAKIŞIN VE DİLİN USTALIK ESERİ: ATLAS	131
BÖLÜM 6: SONUÇ.....	152
EK: UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)	157
KAYNAKÇA	160

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1. Henri Matisse, yeşil çizgi.....	21
Şekil 2. Pablo Picasso, koyunlu adam (çizim)	25
Şekil 3. Pablo Picasso, koyunlu adam (heykel)	26
Şekil 4. Pablo Picasso, siyah koltukta çıplak	30
Şekil 5. Pablo Picasso, hazeranlı natürmort	34
Şekil 6. Pablo Picasso, Guernica	35
Şekil 7. Paul Klee, ad marginem	40
Şekil 8. İvi Stangali, çizim 1	44
Şekil 9. İvi Stangali, çizim 2	46
Şekil 10. Çivi yazısı, kitap kapağı.....	55
Şekil 11. Wyndham Lewis, workshop.....	58
Şekil 12. Joan Miró, the beautiful bird revealing the unknown to a pair of lovers...	59
Şekil 13. Mısırkalyoniğne kitap kapağı	64
Şekil 14. Kült Kitap'tan defter sayfası 1	66
Şekil 15. Kült Kitap'tan defter sayfası 2	67
Şekil 16. Nigâri, II. Selim minyatürü	82
Şekil 17. Nigâri, I. François minyatürü	83
Şekil 18. Nigâri V. Charles minyatürü	83
Şekil 19. Nigâri, Barbaros Hayreddin Paşa minyatürü	84
Şekil 20. Nigâri, Kanuni minyatürü ve Yavuz Sultan Selim minyatürü	84
Şekil 21. Braun- Hogenberg, gravür	91
Şekil 22. Hezergradlı Zade Ahmet Ataullah, gül deseni	102
Şekil 23. Şiblizade Ahmed'in olduğu düşünülen Fatih portresi.....	109

Şekil 24. Karahisari, hat çalışması	115
Şekil 25. Orhan Peker, Âşık Veysel	118
Şekil 26. Nakkaş Osman, Surnâme-i Murad'dan minyatürler	126
Şekil 27. Mehmet Hulusi, Boğaziçi	137
Şekil 28. Thomas Allom, Üsküdar ve Kız Kulesi çizimi	139
Şekil 29. Petrusier, Büyükdere çizimi	140
Şekil 30. İbrahim Çallı, Bebek iskelesi önü	140
Şekil 31. J. M. W. Turner, the Thames near Windsor	143
Şekil 32. Şeker Ahmet Paşa, talim yapan erler	144
Şekil 33. İlhan Berk, “Şeker Ahmet Paşa” şiiri	145
Şekil 34. Hacı Bektaş Veli çizimi	149
Şekil 35. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Beyazıt kahvesi	151

BÖLÜM 1

GİRİŞ

1918 yılında Manisa’da doğan İlhan Berk şiir hayatına *Manisa Halk Evi Dergisi*’nde yayınlanan şiirleri ve bunları topladığı *Güneşi Yakanların Selamı* ile başlar. Ancak İlhan Berk bu kitabı “yok kitap” olarak değerlendirir ve şiir yazmaya *İstanbul Kitabı* ile başladığını söyler (Andaç, 2004, s. 37). Berk’in uzun soluklu şiir serüveninde her kitabı onu başka başka yollara sokarken ortaya hiç yaşlanmayan ve şiiri hep genç kalan bir şair profili çıkar. Berk’in şiiri sürekli bir kendini aşma, değişme ve yeniyi arama halindedir. *İstanbul Kitabı*’nda toplumcu gerçekçi bir tavır sergileyen şiir dili *Galile Denizi*’ne geldiğimizde anlam ve dille sürekli oynayan, imge ağırlıklı, kapalı bir hal alır. Bu değişim İlhan Berk’in gelecek şiir kitaplarında da sürekli kendini gösterecek daimî yenileşmenin ilk habercisidir. Berk’in sürekli değişen şiir diline rağmen çoğu kitabında kendini sürekli hissettiren temaları takip etmek de mümkündür. Sürekli değişim halindeki bir şairin şiirlerinden bahsederken kendini sürekli hissettiren temalardan bahsetmek tuhaf görünse de İlhan Berk’in “[b]en aynı dağa çeşitli yönlerden bakmayı severim. (...) [B]aktığım dağ, hep aynı dağdır. Ama oraya hep ayrı yollardan giderek bakmışımdır” (Berk, 2022, s. 80) cümleleri bu durumu açıklar niteliktedir. İlhan Berk, şiirinde araştırdığı konulardan çok araştırma yöntemlerini değiştirir. Onları anlatmak, anlamak, incelemek için yeni ifade yolları arar. Bu arayışlar boyunca değişmeyen tek şey ise İlhan Berk’in “bakan” bir şair olmasıdır. Berk için içinde var olduğu dünya görüldüğü ve yazıldığı sürece gerçekten vardır ve oradadır. Bu sebeple İlhan Berk her şeye bakar ve baktıklarını da yazı aracılığıyla yeniden bakılacak nesnelere çevirir. Bütün bunlardan anlaşılabacağı üzere

İlhan Berk için yazı ve görsellik arasında bir fark yoktur. Bakmak her zaman temel eylemdir. Bunun sonucunda da şairin bütün şiirleri bir görme ve gördüğünü kelimelerle yeniden kurma, gösterme edimidir. Görsel olanın dille ifadesi olarak kısaca özetleyebileceğim ekfrasizm kavramı bu noktada devreye girer. İlhan Berk'in poetikası içinde birebir olarak bir resme göndermeye yapmayan birçok şiir içerse de ekfrastik bir hava taşır. Şair dünyaya, tarihe, kişilere, nesnelere bakarken bir görsel sanat eserine baktığında takındığı tavrı sürdürür. Bu sebeple Berk'in şiirlerinin birçoğunda bu tavır görsel sanat eserleriyle daha da pekiştirilir. İlhan Berk külliyyatınız önemli bir kısmında karşımıza ekfrastik şiirler çıkar ve bu ekfrastik şiirlere eşlik eden bir diğer önemli konu tarih ve tarih anlatısıdır. Berk, şiirine tarihi çoğunlukla görsel sanat eserleri aracılığıyla konu ederken araç olarak da ekfrastik yaklaşımı kullanır. Bu yaklaşımın ardında da modern çağın, anlamı, tarihi sorgulamaya başlaması ve yeni ifade yollarıyla, gerçeklikler araması gösterilebilir. Ben de tezimde İlhan Berk'in poetikasına hâkim olan bu ekfrastik yaklaşımın birebir izini sürebildiğim ekfrastik şiirlerini ve bu şiirlerin tarihle ilişkisini ve tarihe yaklaşımını inceleyeceğim. Böylece İlhan Berk'in şiirlerinde ekfrastik yaklaşımı kullanarak görsel sanat eserleri üzerinden tarihi şiirlerinde nasıl konumlandığını ve tarih ile anlamı nasıl sorguladığını göstereceğim. Bunun için bu bölümde gerekli arka planı oluşturmak adına da ekfrasis kavramını daha kapsamlı bir şekilde açıklayıp resim ve şiir ilişkisinin tarihine kısa ve kapsayıcı bir bakış atacak ardından İkinci Dünya Savaşı sonrasında değişen tarih ve gerçeklik algısına değinecek, ikinci bölümde İlhan Berk'in *Galile Denizi* kitabından şiirleri, üçüncü bölümde *Çivi Yazısı*, *Mısırkalyoniğne*, *Otağ* ve *Kült Kitap* kitaplarındaki şiirleri, dördüncü bölümde *Şenlikname*'de yer alan şiirleri ve son olarak beşinci bölümde *Atlas*'ta yer alan şiirleri inceleyerek tezimi bitireceğim.

1.1 Şiir ve resim ilişkisinin gelişimine tarihsel bir bakış

Şiir ve resim arasındaki ilişki geçmişten günümüze sürekli tartışılan, üzerine konuşulan, yazılıp çizilen köklü bir meseledir. Bu ilişki kimi zaman iki sanatın birbirine üstünlüğünü kanıtlama çabasına dönüşürken kimi zamanda iki sanatın kardeşliğine ve birbirlerini desteklemesine gelip dayanır. Bu konudaki en erken tartışmalara Platon'un *Devlet*'inde (2011), Aristoteles'in *Poetika*'sında (2018) ve Horatius'un *Ars Poetika*'sında (2012) rastlanır. Platon, *Devlet*'in onuncu kitabında Tanrı, dülger ve ressam arasında bir ilişki kurarak yaratılarının nerede durduğunu sorgular. Üçünün de bir sedir yaptığını düşünerek bu sedirlerin gerçekliğini sorgular. Bu durumda Tanrı'nın yarattığı asıl ve gerçek sedir olurken dülger onun ancak bir kopyasını yapıp onu yansıtabilir. Ressam ise marangozun yaptığı sediri, yani bir taklidi yansıtır çiziminde. Bunun sonucunda ortaya taklidin taklidi çıkmıştır. Bu durumda da ressam gerçekten oldukça uzaklaşmış olur. Şair de aynı şekilde sözcükleriyle bir benzetmecidir ve bu çeşit eserler görenler ve dinleyenler için gerçeği bilmedikleri durumlarda iç dengelerini bozar, onlar için zararlıdır (Platon, 2011, s. 335-368). Aristoteles ise *Poetika* (2018) adlı eserinde sanatın bir taklit olduğunu kabul eder ancak bu taklidin taklidinin zararlı değil aksine yararlı olduğunu söyler. Aristoteles, insanların taklide doğuştan eğilimli olduğunu ve bundan haz aldığını, bu taklitlerle bir şeyler öğrendiğini ve gördükleri karşısında haz duyduğunu söyler. Horatius ise *Ars Poetika* (2012) eserinde resim ve şiirden bahsederken şu cümleleri kurar:

Şiir resim gibidir: ilki, daha yakın durursan seni daha çok fethedecektir, ikincisi, daha uzak durursan. Biri karanlığı sever, eleştiricinin keskin yargısından korkmadan, diğeri ise ışıktaki bakılmak ister; biri bir defa hoşla gitmiştir, diğeri her zaman hoşla gidecektir. (s. 36)

Bu dizeleri başlatan “ut pictura poesis” sözü, dilimize “şiiir resim gibidir” şeklinde çevrilirken ve iki sanat arasında hiyerarşı kurduğu düşünülürken Deniz Şengel bu ifadenin aslında iki sanat arasında bir hiyerarşı kurmadığını ve resme de şiire de eşit şekilde yaklaştığını ifade etmektedir (Şengel, 2002, aktaran Uzundemir, 2010, s. 18) Hiyerarşı kursa da kurmasa da “ut pictura poesis” cümlesi artık ardından gelecek resim ve edebiyat tartışmalarında yerini alır.

Rönesans döneminde resim ve edebiyat üzerine düşüncelerini dile getirenlerden biri de Leonardo da Vinci’dir. *Paragone* adlı eserinde Leonardo da Vinci resim ve edebiyatı karşılaştırırken daimî olarak resim sanatının üstünlüğünü kanıtlayacak örnekler verir. Leonardo da Vinci, resmin edebiyat gibi başka dillere çevrilmek gibi bir ihtiyacı olmadığını, insanı doğa gibi doğrudan doyuma ulaştırdığını söyler (Da Vinci, 2021, s. 19). Da Vinci’ye göre şairin betimlemelerle amacı ressama benzemek, ona eşit olmaktır ancak bu mümkün değildir çünkü ressamın hemen yansıttığını şair ancak uzun betimlemelerle vermeye çalışsa da buna gücü, kelimeleri yetmez (Da Vinci, 2021, s. 53). Da Vinci’nin bu fikirlerini on sekizinci yüzyılda Gotthold Ephraim Lessing’in sanat ve edebiyat üzerine düşünceleri takip eder.

Lessing, *Laocoon* (1736) adlı eserinde Yunan mitolojisinden bir figürü temsil eden Laokoon’un heykeliyle Romalı şair Vergilus’un “Laocoon” adlı şiirini karşılaştırır. Lessing, heykeltraşın ve şairin Laocoon’a nasıl yaklaştığını ayrıntılı olarak analiz eder. Bu analiz sonucunda görsel sanatlar ve edebiyat arasındaki farklılıklar ve iki sanatın sınırları ortaya çıkar. Lessing, heykeltraşın eserinde acı ve haykırışın yüze tam olarak yansıtılmadığını söylerken şiirde inlemelerin ve acının duyulduğuna dikkat çeker. Bu ayırmadan yola çıkan Lessing, heykeltraş ve ressamın çirkin olanı göstermeme gibi bir sorumluluğu olduğunu ve sadece dondurulan bir anı

yansıtabildiklerini söyler. Şiirde ise durum oldukça farklıdır. Şair, tek bir anı anlatmak zorunda değildir. Bu sebeple kahramanın karakterine dair öğrendiklerimiz onun bağırıışlarını hoş görmemizi kolaylaştırır. Lessing’in vardığı nokta, iki sanatın da farklı araçlar kullandığı bu sebeple birbirinden ayrı olduğudur. Resim ve heykel tek bir ana odaklanmak zorundayken şiir, hareketi, zamanı kapsayarak süreci anlatabilir ve bu haliyle resimden öndedir.

Resim ve şiir üzerine kurulan bu çeşitli tartışmalar zamanla ekfrasis kavramı çevresinde birleşir. Ekfrasis, Yunanca “ekphrasis” kelimesinden gelir ve “ek” (dışarı) ve “phrasis” (ifade etmek) kelimelerinden oluşur. Türkçeye Dr. Özkan Çakırlar ve Özlem Uzundemir tarafından “resimbetim” olarak çevrilen ekfrasis kelimesi en geniş haliyle görsel sanat eserlerinin yazıyla ayrıntılı olarak tasvir edilmesidir (Uzundemir, 2010, s.15). Batı edebiyatında ekfrasisin en erken örneği Homeros’un *İlyada*’sında geçen Akhilleus’un kalkanının tasviridir. Bu örnekte Homeros, kalkanın yapılış sürecinden başlayarak üzerindeki tüm işlemleri canlı bir şekilde anlatır. James A. W. Heffernan, *Museum of Words* (2004) kitabında ekfrasis üzerine kapsamlı bir tartışma yürütürken kendi ekfrasis tanımını verir. Bu tanıma göre ekfrasis görsel temsilin sözel temsilidir. Heffernan bu tanımın görünürde basit dururken imâlarında karmaşık olduğunu söyler (Heffernan, 2004, s. 3). Elimizde bir resim, temsil vardır bir de bu temsili tekrar temsil eden metin. Heffernan’a göre elimizdeki temsilin temsili olduğunu fark edip kabul etmek ekfrasis kavramını hem “piktoryalizm” ve “ikoniklik”ten ayırır hem de geçmişten günümüze tüm ekfrasis metin örneklerini kapsadığını görmemizi kolaylaştırır (Heffernan, 2004, s. 4). Bu durumda ekfrasisden bahsetmek için elimizde öncelikle bir temsil olmalıdır. Ancak kimi zaman, Homeros’un Akhilleus kalkanı tasvirinde de olduğu gibi, elimizde temsil edilen eserin orijinali ya da bir kopyası yoktur. Böyle bir sanat eserinin varlığından sadece

metin sayesinde bahsedebiliriz. Elimizde eserin orijinali olmadığı, hayali bir eserin tasvir edildiği bu durumlarda “notional ekphrasis” kavramı kullanılır (Heffernan, 2004, s. 14). Sanat eserlerinin çoğaldığı, bu eserlere erişimin kolaylaştığı çağlara gelindiğinde ekfrasis kavramı da dönüşüme uğrar. Ekfrastik şiir artık önemsiz bir epik süsleme olmaktan uzaklaşıp kendi kendine yeten tek başına bağımsız bir tür halini alır. Klasik edebiyatta dekorasyon amacı taşıyan bu betimlemeler artık yerini kendi başına varolan ekfrastik şiirlere bırakır. Bu durumda ekfrastik şiirler artık müzelerdeki bağımsız sanat eserlerini temsil etmektedir (Heffernan, 2004, s. 137-139). Böylece müzeler ekfrastik şiirin dönüşümünde önemli bir hal alır.

Nazmi Ağıl *Ekphrasis: Turkey and the West* (2016) kitabında ekfrasis kavramını Türkiye’den ve Batı’dan örneklerle açıklar. Ağıl, şairin bir görsel sanat eseri üzerinden kendi şiirini kurup resim üzerine düşünürken aslında kendi şiiri, sanatı üzerine düşündüğüne dikkat çeker (Ağıl, 2016, s. 33). Bu durum ilerde ayrıntılı şekilde göreceğimiz gibi İlhan Berk şiirlerinde oldukça belirgindir. Berk, resme bakarak, başkasının sanatı üzerinden kendi poetikasını ve sanatını sorgulayarak şiirini kurar. Bunu yaparken tarihi de beraberinde şiirine taşır. Ağıl, ekfrasisin tarihle buluşmak isteyenler için uygun bir araç olduğuna dikkat çeker. Çoğu geçmişte yapılmış sanat eserleri ekfrasis aracılığıyla günümüze taşınırken kendi tarihlerini de günümüze taşır (Ağıl, 2016, s. 36). Böylece hem tarih hem görsel sanat eseri şiirin kurcalayıp yapısıyla oynadığı ve hatta yeniden yapılandığı bir nesne haline gelir.

Batı’da kaynakları Homeros’a kadar dayanan resim şiir ilişkisi Türkiye tarihinde kendisini en çok Osmanlı Dönemi’nde hissettirir. Resmin, yazının yanında bir süsleme aracı olarak belirlediği tezhip sanatı ve minyatür sanatı, resim ve yazıyı birlikte görebileceğimiz alanlardır. Bu birliktelikte içerik ve süsleme arasında bir

benzerlikten genellikle söz edilemez ancak Tanzimat'la beraber Batılı edebi türlerin ve perspektifli resmin sanat hayatında dahil olmasıyla bu durum değişmeye başlar (Aydın Çolak, 2019, s. 32). Bu dönemde resimlerin kaynaklık ettiği şiirleri ve romanlarla öykülerin ilham verdiği resimleri görmeye başlarız. Bunun en önemli örneklerinden birisi de Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* romanıdır. Halil Paşa bu roman için resimler yapmıştır (Aydın Çolak, 2019, s. 42). İki tür arasındaki bu ilişki giderek artacak ve Meşrutiyet döneminde de kendini gösterecektir.

Meşrutiyet döneminde Sembolizm, Realizm akımları hem edebiyatta hem resimde etkili olur. Bireyi işleyen romanlar ve portre ressamlığı bu dönemde gelişmeye başlar (Aydın Çolak, 2019, s. 79). Sembolizmin resme ve şiire girişiyle, izlenimler, duygular ön plana çıkmaya başlar. İmge kendine hem şiirde hem de resimde önemli bir yer edinir. Resim de edebiyatta dönemlerine etki eden akımlara ve olaylara göre şekillenirken birbirlerini de etkilemeye devam ederler. Savaş dönemleri bunun önemli bir örneğidir. Önce I. Dünya Savaşı'nın, ardından Kurtuluş Savaşı'nın izleri hem edebiyatta hem resimde kendini gösterir. Savaş dönemlerinde eserlere hâkim olan bu konular II. Dünya Savaşı sürecinde ve ardında yerini gerçekliğin sorgulanmasına bırakır. 1950'ler şiirde İkinci Yeni Hareketi'nin, resimde de non-figüratif resmin ortaya çıkışıdır. İkinci Yeni şairleri modern sanattaki sürrealizmle ve soyut sanattan etkilenecek alışılmış dil kalıplarını bozarken resimde de konunun resimden atılması yeniden gündeme gelmektedir (Aydın Çolak, 2019, s. 244-245). Görüldüğü üzere resim ve edebiyat ilişkisi birbirine bağlı olduğu ve birbirini şekillendirdiği kadar tarihten de etkilenecek onun tarafından da şekillendirilir.

1.2 Tarih yazımı ve tarihe postmodern yaklaşımlar

Tarih on dokuzuncu yüzyıldan itibaren bağımsız bir bilim disiplinine dönüşür. Bir bilim olarak kabul görme beraberinde bilimsel kesinliği ve “gerçek” kavramını da getirirken yirminci yüzyıl bu durumu sorgulamaya başlayacaktır. Edebiyatla ortak araçları paylaşan bir disiplin nasıl olur da kesin bir gerçekliği yansıtabilir ya da gerçek nedir soruları yirminci yüzyılın düşünce şeklini ve birçok akımı şekillendirecektir. Yirminci yüzyılın tarih anlayışındaki değişimin başlangıcını Georg G. Iggers, *Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme Yirminci Yüzyılda Tarihyazımı* adlı kitabında on dokuzuncu yüzyılın profesyonel tarihyazımının anlatıya dayalı, olay-yönelimli niteliğinin, yirminci yüzyılda yerini sosyal bilim-yönelimli tarihsel araştırma ve yazma biçimlerine bırakmaya başladığından bahseder. Bu yeni sosyal bilim-yönelimli yaklaşım toplumsal yapıların ve toplumsal değişim süreçlerinin altını çizerken eski tarihyazımını dar bir bakış açısından sadece bireylere, özellikle büyük adamlara, bakmakla suçlar. Sosyal bilim-yönelimli tarihyazımı tarihindemokratikleşmesini, nüfusun daha geniş kesimlerine tarihte yer verilmesini ister (Iggers, 2000, s. 3-4). Talep edilen bağlamı ve daha geniş kitleleri kapsayan bir tarih anlatısıdır.

Tarihyazımında başlayan bu değişim zamanla makro anlatılardan mikro anlatılara yönelmeyi ve devamında postmodern tarih kuramına kadar gidecek olan yolu aralar. Iggers, tarihyazımındaki gelişmelerin, ne sosyal-bilimsel modellerin ne de tarihsel materyalizmin 1960’ların sonlarına geldiğimizde inandırıcılığını koruyamadığından bahseder. Bu yöntemler tarihte ihmal edilmiş azınlıklara hâlâ yer vermemekte ve onları dışarda bırakmaya devam etmektedir (Iggers, 2000, s. 100-101). 1970’lerden itibaren makro tarih anlatıları ve sosyal-bilimsel modeller de gerileyip yerini mikro tarih anlatılarına bırakır. Artık gündelik yaşam, azınlıklar,

kenarda kalanlar, hiç bahsedilmeyeler tarihin konusu haline gelmeye başlar. Bu süreciyse tarihin gerçekliğinin sorgulanması takip eder.

Iggers, 1996 yılında çalışmasını güncelleyerek yeniden yayımladığı kitabında tarihyazımının postmodern bir yapı kazanmasına giden yolu şu cümleleriyle anlatır:

Son otuz kırk yıldan beri, giderek artan sayıda tarihçi (...) tarihin bilimden ziyade edebiyata yakın olduğu kanısına vardı. Bu düşünce ayrıca, modern tarihsel bilimselliğin dayandığı varsayımlara meydan okuyordu. Tarihin hiçbir nesnesi olmaması yüzünden, tarihsel araştırmalarda nesnelliğin olanaksız olduğu düşüncesi gittikçe geçerlilik kazanıyordu. Buna uygun olarak, tarihçi daima içinde düşündüğü dünyanın mahkumudur, dolayısıyla düşünceleri ve algılamaları kullandığı dilin kategorileri tarafından koşullanır. Bu anlamda dil gerçekliği biçimlendirir ama ona gönderme yapamaz (Iggers, 2000, s. 9)

Tarihin artık edebiyata yakın görülmesi, nesnelliğinin ve dille ilişkisinin sorgulanması Ferdinand de Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri* (1916) adlı eserinin 1960'larda önem kazanması ve onu Roland Barthes, Hayden White, Jacques Derrida ve Paul de Man gibi edebiyat kuramcılarının tarihsel metinleri ve dili sorgulamalarıyla devam etti (Iggers, 2000, s. 9-10). Bu sorgulamalar sonucunda postmodern tarih kuramı ortaya çıktı.

Postmodern tarih kuramı tarihe kuşkuyla yaklaşmakta ve ona bir metin olarak yaklaşmaktadır. Bu durumda anlatıcının bakış açısının ne olduğu, hangi olayları anlatmayı seçip hangilerini dışarda bıraktığı, esere yazarken kendinden neler kattığı gibi birçok soru tarihsel metni nesnel olmaktan uzaklaştırır. Serpil Oppermann *Postmodern Tarih Kuramı* kitabında, geçmişte olup bitenleri yalnız metinlerden öğrenebileceğimizi, nesnelliğin yazı dilinde yakalanmasının olanaksız olduğunu, tarihçinin bakış açısının olayları yorumsal bir hale getirdiğini ve tarih anlatısının da edebiyat metni gibi yazınsal kurallara bağlı olduğunu söyler (Oppermann, 2006, s. 7). Postmodern yaklaşım bu kurguyu görmemizi ve karşımızda inşa edilmiş bir anlatı olduğunun farkında olmamızı ister. Olaylar gerçekten olmuş olabilir ama olmuş olanı

anlatmanın birçok yolu vardır. Bu kurgusal yapının farkında olmak okura, tarihe eleştirel yaklaşma ve farklı okumaları görebilme imkânı sağlar.

Modern dünyada değişen sadece dil ve tarih anlayışı değildir. Savaşların, özellikle II. Dünya Savaşı'nın ardında bıraktığı yıkım fiziksel olduğu kadar psikolojiktir de. Bu da tarih yazımını etkilediği kadar sanatçıları da etkiler. Tarihte olduğu gibi sanatta da gerçekliğin sorgulandığı yaklaşımlar ve akımlar ön plana çıkmaktadır. 1950'lerden sonra görsel sanatlarda gerçeküstücülük, dadacılık, kübizm gibi akımlar kendine yer bulurken bu akımlar dile de yansır. Şairler, yazarlar artık eserlerinde klasik anlatımları terk etmiş yeni dünya düzenini ve duygularını anlatacak yollar aramaktadır. Bunun sonucunda postmodern romanlar, kurgunun altüst edilmesi, bilinç akışının romanlara girmesi, pastişler ve parçalı yapılar metinlerde kendini gösterir. İlhan Berk de bu dönemleri yaşayan içinden geçen bir şair olarak ne değişen tarih ve dil anlayışına ne de görsel sanat anlayışlarına kayıtsız kalmaz. İlhan Berk'in şiiri, tarihteki ve sanattaki bu dönüşümü başka bir tür üzerinden, edebiyat üzerinden, oldukça yakın bir şekilde takip etme imkânını okuruna sunar. Ben de bu dönüşümü takip etmek ve şiir dilinde ekfrasis aracılığıyla nasıl yansıtıldığını göstermek için bir sonraki bölümde *Galile Denizi*'ndeki ekfrastik şiirlerle başlayacağım.

BÖLÜM 2

GÖRSELLİĞİN PEŞİNDE BİR ANLAM SORGULAMASI: GALİLE DENİZİ

İlhan Berk, *İstanbul* (1947), *Günaydın Yeryüzü* (1952), *Türkiye Şarkısı* (1953) ve *Köroğlu* (1955) şiir kitaplarında izlediği toplumcu gerçekçi şiir yolundan 1958’de *Galile Denizi*’yle birlikte uzaklaşır. Bu kitap İlhan Berk’in şiir yolculuğundaki önemli dönüm noktalarının ilkidir. Yazın hayatı boyunca sürekli değişen ve kendine, şiirine akacak yeni kanallar bulan Berk, bunu ilk olarak *Galile Denizi*’nde yapar. Öyle ki bu değişim, sadece Berk’in şiirle ilişkisini değil toplumun da şiirle ilişkisini değiştirir. Toplumcu şiirin ve Garip şiirinin hüküm sürdüğü bir çağda insanların şiirden beklediği toplumsal kaygıları ve sorunları yansıtmaya, gerçeğe oldukça yakın olmasıdır. *Galile Denizi*’ndeki şiirler ise bundan tamamen farklı bir şiir anlayışı sunmaktadır. Şiir soyutlaşmış, imgeler ve hayal dünyası devreye girmiştir. Anlam kaybolmuş yerini duyuşa bırakmıştır. Şiir artık hiçbir şeyi olduğu gibi söylememekte ve sadece duyurmaktadır. Bu, şiirde yeni bir dönemin başlangıcıdır. Toplumcu gerçekçi şiirin revaçta olduğu bu dönemde, şiirlerinde anlam kapalılığına, alışılmamış imgelere ve metaforlara yer veren şairler tartışmalara yol açar. Bu tartışmaların sonucunda anlamı terk eden ya da terk etmiş görünen bu şairlerin şiirleri, şiirde yeni yol oluşturacak ve İkinci Yeni akımını oluşturacaktır.

İkinci Yeni’ye dair tartışmalar ve bu tarzda yazan şairler kendilerine *Yeditepe* ve *Pazar Postası*’nda yer bulur. Bu nedenle *Galile Denizi*’nin ilk basımını Varlık Yayınevi’nin üstlenmesi bir şaşkınlığa neden olur. Veysel Arseven, bir röportajında İlhan Berk’e, “Yıllardan beri Varlık’ta hiç şiiriniz yayınlanmadığı halde, son kitabınızın Varlık yayınları arasında çıkması, gerek sizin, gerekse Varlık’ın davranışı bakımından, sanat çevrelerinde yadırgandı ve hayretle karşılandı. Sizin düşünceniz

nedir?” diye sorduğunda İlhan Berk, *Galile Denizi*’ni *Yeditepe*’den başlayarak belli yayınevlerine gönderdiğini, ancak hiçbirini basmadığı için bir arkadaşının öğüdüne uyarak Varlık Yayınevi’ne de gönderdiğini, onların da bastığını söyler (Arseven, 1958, s. 1). Bu duruma bakarak *Galile Denizi*’nin edebiyat çevrelerinde genel olarak nasıl karşılandığına dair bir fikir edinebiliriz. Farklı olan yadırganmaktadır. Bu yadırganma *Galile Denizi*’nde en belirgin hâlini alsa da İlhan Berk şiirindeki değişimin izleri 1954 yılında ilk kez yayınlanan “Saint Antoine’ın Güvercinleri” şiirine dek sürülebilir. İlhan Berk bu şiiri *Yenilik* dergisinde yayımlar. Berk bu şiirle birlikte, şiiri artık başka türlü anladığını, şiir arayışında bir başkalık olduğunu söyler. Bu tarz yeni şiirlerini de *Yeditepe*’de yayımlar ve ortada henüz İkinci Yeni adının olmadığını söyler (Berk, 2022, s. 128). İlhan Berk’in şiir arayışındaki bu değişim onu yadırganan bir kitaba dönüşen ve ileride İkinci Yeni’nin kurucu kitaplarından biri olarak görülecek olan *Galile Denizi*’ne dek götürür. *Galile Denizi* yayımlandıktan sonra ilk değerlendirmeyi *Pazar Postası*’nda Orhan Duru yaparken, 7 Eylül 1958 tarihinde bir diğer değerlendirmeyi de Ahmet Oktay yapar (Korkmaz, 2012, s. 202-203). Ahmet Köksal da *Yeditepe*’de yer alan “Şiirimizde Yenileşme Çabaları” adlı yazısında *Galile Denizi* için:

(...)alıştığımız şiir sesi dışında bir söyleyiş kaygısı, hareketli “image”lar, “antique” ve “exotique” bir hava ve mantıksal bir düzen içinde insanın duygusal yönünü vermek istediği görülüyor. İlhan Berk’in önceki şiirlerinde göze çarpan toplumsal öz yerini salt güzellik kaygısına bırakmıştır” (Köksal, 1959, s. 5)

şeklinde bir yorumda bulunur. Görüldüğü üzere yeni şiir dili kimileri tarafından anlamsız ve saçma bulunurken kimileri tarafından da ilgiyle karşılanır ve yenileşme çabaları içinde değerlendirilir. Her durumda yeni dünyanın ve fikir akımlarının Türk şairlerini de etkilediği ve dillerini değiştirdiği ortadadır. *Galile Denizi* de bu değişimin en önemli örneklerinden birisidir.

İlhan Berk'in *Galile Denizi*'yle başlayan değişimi sadece yayınlandığı dönemde dikkat çekmekle kalmamış sonrasında da yapılan çalışmalarda bir dönüm noktası olarak ele alınmıştır. Bunun bir örneği de Şaban Çobanoğlu'nun (2012) doktora tezinde görülür. Çobanoğlu, Berk'in şiirlerini "İlk Dönem: Bireysel duyuşlardan Toplumsal Gerçekliğe Uzanan Anlatımcı Şiir Dili, İkinci Dönem: Şifreli Dil, Usun Ölümü Ve Anlamın Örtülmesi, Üçüncü Dönem: Şiir Atlasında Nesnelerin Gerçeküstü Dil Oyunları, Dördüncü Dönem: Fenomenolojiden Ontolojiye Bakış, Beşinci Dönem: Babil Kulesi'nin Yıkılışı Ve Reenkarnasyon: Şiirin Toprağında Şairin Kanı İle Yeşeren Bir Dil" şeklinde 5 döneme ayırır. Bunlardan ikincisi olan "İkinci Dönem Şiirleri: Şifreli Dil, Usun Ölümü ve Anlamın Örtülmesi", *Galile Denizi* (1958), *Çivi Yazısı* (1960), *Otağ* (1961), *Mısırkalyoniğne* (1962), *Aşıkane* (1968), *Şenlikname* (1972) ve *Taşbaskısı* (1975) kitaplarını kapsar. Çobanoğlu'na göre bu dönemin belirgin özelliklerini dilin deformasyon düzeyine varan sapmaları, aklın ve düşüncenin şiir dilinin dışına çekilmesi ile anlamın üstünün örtülmesi, kutsal mekânlara ve kitaplara atıflar yapılması oluşturur (s. 278). Bu ayrım da görüldüğü üzere yirminci yüzyıl sanat akımlarının çoğunda ön plana çıkan deformasyon, yıkarak yeniye ulaşma ve aklın geri planda kalması gibi özellikler Berk'in şiir dilinde kendine yer bulur. Berk de İkinci Yeni'yle ilişkisini "benim asıl belli olan yönüm, dilde deformasyondur. Ben İkinci Yeni'de dille haşır neşir oldum, dille gidip geldim. Dikkat edilirse *Galile Denizi*'nde dil birdenbire altüst olmuştur. Bilerek dili bozmak istedim. Dilin bu bozulma etkisini de İncil'den öğrendim" (Andaç, 2004, s. 51) diyerek açıklar. Ayrıca Berk'in burada bahsettiği İncil etkisi de kitabın başlığından itibaren görülür. Çobanoğlu da bu duruma şu sözlerle dikkat çeker:

"Galile Denizi" başlığının Kitab-ı Mukaddes'te geçen Taberiye Gölünden esinlenerek seçilmesi bu dönemde İlhan Berk'in dikkatinin toplumcu gerçekçi bakış açısından vazgeçerek, bireysel algılamalara, aşka, Hristiyanlık istilahlarına, tarihe, mitolojiye ve ünlü ressamalara yönelmiş olduğuna işaret

etmektedir. Bu süreçte Berk'in şiiri iyice batıya ve antik çağların mitolojik unsurlarına açılmış, bu kültürün verileri anokranik biçimde şiir diline serpiştirilmiştir. Şiirde anlam derinleşmiş, zaman mekân ve olay örgüsünde olduğu kadar, şiirin yapı ve kurgusu bilinen sınırların dışına çıkma eğilimi göstermiş, basit mantık yürütülmesi yolu ile kolaycı yorumlara açılan kapılar kapanmıştır. (Çobanoğlu, 2012, s. 280)

Sanatçıları, anlam kapalılığına, deformasyona ve bilinçaltına yönelten sanat akımları yirminci yüzyılın tarihsel olaylarıyla şekillenmiştir. Savaşın ve değişen dünya düzeninin karşısında sanatçılar, hem kendilerini ifade etmek hem de yeni dünyayla başa çıkabilmek için farklı yollar aramıştır. Ekspresyonizm, fovizm, kübizm gibi akımlar mimaride, görsel sanatlarda ve edebiyatta kendini göstermeye başlar. Bu akımlar ve değişen dünya İlhan Berk'in şiir dilini de etkiler. *Galile Denizi*'ndeki şiirler Berk'in önceki şiirlerinden hem yapı hem içerik olarak oldukça farklıdır. Kitapta ressamlarla ve resimlerle ilgili birçok şiir vardır. Öyle ki Tomris Uyar bu kitabı ressamlar üstüne bir kitap olarak tanımlar ve İlhan Berk'in "görmek için" şiiri kullanımının ilk izlerini burada bulur (Kabacalı, 2002, s. 51). *Galile Denizi* resimlerle ve ressamlarla dolu olmakla kalmaz aynı zamanda modern sanatın tarihiyle antik çağların tarihini de harmanlayarak geçmişten günümüze bir tarih anlatısı da sunar. Ancak bu tarih anlatısı kronolojik değildir ve büyük insanlara ve savaşlara odaklanmaz. Aksine azınlıkları, kenarda kalanları ve sesi duyulmayanları şiirine taşır Berk. *Galile Denizi*'nin dilini ararken *İncil*'den oldukça faydalanan İlhan Berk, *İncil*'in kendi için önemini şu sözlerle anlatır:

Niçin önemli bakın! *İncil*'i çevirenler bir azınlıklar topluluğudur. Ve azınlıklar topluluğu Türkçeyi çok da iyi bilenlerden. Ama nedir etkileyen beni orada? Bu adamların yaptığı işte çok önemli bir iş var: *İncil*'in tümce yapılarını, kalıplarını aynen oraya koymuşlar. Yani düzyazının yapısallığını Türkçeye aktarmışlar, onu Türkçeleştirmek istememişlerdir. Türkçede böyle daha iyi dememişler. (...)Ben bunlardan çok yararlandım. Bu deformasyonu oradan öğrendim. Orada önümde böyle bir deformasyon olunca rahat ettim (Andaç, 2004, s. 51).

İlhan Berk şiirine hem azınlıkların tarihini hem de dilini taşır böylece. Bu dil Türkçede oluşturduğu deformasyonla ve yapısıyla Berk'in aradığı şiirsel dilin yolunu açar.

İlhan Berk'in şiirsel dili *Galile Denizi* boyunca farklı zaman dilimlerinde gezinir. Okur aynı kitap boyunca bir Bizans'ın bir türlü düşmeyen İstanbul'unda (Berk, 2021, s. 26), bir Osmanlı'nın İstanbul'unda bulur kendini. Tarih değişir ama mekanlar genelde aynı kalır. Değişmeyen bir diğer şeyse anlatılanın bu tarih ve mekanlardaki azınlıklar olmasıdır. Eleni, İlyadis, Lambodis, İlya Avgiri, İvi bu kitaptaki şiirlere konu olan sıradan kişilerdir. Padişahlar ve hükümdarlar gibi “büyük” kişiler de şiirlerde kendine yer bulur ancak varlıkları büyüklükleriyle değil insan oluşlarıyla, zaaflarıyla şiirde vücut bulur. *Galile Denizi*'nin tarihte azınlıklar arasında yaptığı yolculuk bununla yetinmeyerek günümüze ve dünya tarihine de uzanır. Bu tarih sanatın tarihidir.

İlhan Berk, *Galile Denizi*'nde geçmişi yeniden kurguladığı gibi yakın tarihi de görsel sanatlar aracılığıyla yeniden kurgular. Görsel sanatların giderek maddeden, figürden uzaklaşması ve bu uzaklaşmanın usu ortadan kaldırması İlhan Berk'in dikkatini çeker. İlhan Berk'in defterlerine yazdıkları da ustan uzaklaşmasını ve ressamlara yaklaşmasını açıklar niteliktedir. “Her gün biraz daha düşsever bir ozan olmaya doğru gidiyorum: Usu hor görüyorum. Klee'yi, Max Ernst'i, Miro'yu sevişimi böyle açıklıyorum. Figüratif resme bakamaz oldum” (Berk, 2001, s.15) der İlhan Berk. Bu cümleler *Galile Denizi*'ndeki şiirlerin sadece ressam ve resimlerle ilgili olmadığını aynı zamanda ressam ve sanat akımlarının Berk'in şiir dilini etkilediğini de gösterir. Soyut bir dil peşindedir İlhan Berk. Düzyazıya çevrilemeyecek, konuşuz ve öyküsüz bir dil (Berk, 2001, s. 32). Berk'in tarihe bakışı da biraz böyledir. Tarih bir olay örgüsü içinde ve doğrusal ilerlemez şiirlerde. Aksine

parçalı, çağdan çağa atlayan, farklı zamanlara odaklanan bir tarih “önemsiz” kişiler üzerinden anlatılır. Bütün bunların sonucunda usun dışlandığı, sanat akımlarının ve ressamların, resimlerin şekillendirdiği, dışarda kalanların sesi olan bir kitap, *Galile Denizi* ortaya çıkar.

Galile Denizi’nde ressamların ve resimlerin bunca yer alması şiirlerin ekfrastik bir okumasını da kaçınılmaz kılar. Bu şiirlerdeki ekfrasizm Berk’in poetikası hakkında birçok şey söylemektedir. Ressamların etkilendiği, oluşturduğu akımların felsefesi Berk’in şiir diline karışmış, *Galile Denizi*’ndeki şiirler sanat akımlarını dile taşımıştır. Fovizmin güçlü renk kullanımlarının ve heyecanının, kübizmin deformasyonunun, sürrealizmin usu dışlayışının dildeki yansımaları bu şiirlerde kendini gösterir. Berk, dilde denemeler yapmaktadır, iki türü ustaca bir arada kullanabilmek için yapılan deneylerin ilk örnekleridir bu şiirler. Berk, her ne kadar kendini ressam olarak tanımlamasa da ressamca bakışının da şiir diline etkisi yadsınamaz. Şiiri hakkında da resmi hakkında da benzer düşüncelere sahip olduğunu aşağıdaki cümlelerden görebiliriz:

Her ikisi de akılla yarım yamalak ilgili şeyler. Ama resimde daha da bırakıyorum aklımı. Bu önemli. Bunu şuradan anlıyorum: bir resmi bitirdiğimde bakıyorum ki koca bir vücutta findık kadar bir kafa kullanmışım. Bana elim egemen oluyor. Elim beni nereye götürürse oraya gidiyorum. Hatta şiiri de böyle yazmak isterdim. *Şiirde de resimde de aklın çok geri planda kalmasını isterim.*¹ Bu iki alanda kullanılan akıl, başka bir akıldır diyebilirim. Yani yarım yamalak bir akıl. (Berk, 2004, s. 111)

Galile Denizi’nde karşımıza çıkan da işte tam olarak bu yarım yamalak akıldır. İlhan Berk akıllı şiir dünyasından uzak tutmak ister. “Akıl” işin içine girdiğinde duygular geri planda kalır. “Akıl” her şeyi bir sisteme oturtmalı ve onu anlamlandırmalı böylece ona hâkim olup boyunduruğu altına almalıdır. Berk’in şiirden istediği ise bunun tam tersidir. Bir şeyi sadece duyumsamak, neden olduğunu bilmeden içimizde

¹ Vurgu bana aittir.

uyandırdığı hisse kendimizi bırakmak. Bu da başka türlü bir biliş halidir. Şiir bu “akıl”dan ve sürekli anlama, anlamlandırma çabasından uzak durmalı, esrik bir şekilde sadece duyularımızı harekete geçirmeli, bize bir şeyleri duyumsatmalı ve hissettirmelidir. Böylece okuduğumuz dizeler ustan uzak, anlamaya değil görmeye, göstermeye yakın hale gelir. Abidin Dino’da İlhan Berk’in şiirlerinden bahsederken görsel bir şiir kavramıyla karşı karşıya olduğumuzu söyler. Berk’in şiirlerinde sıkça karşımıza çıkan “işte”ler gösterme gücüyle oradadır (Dino, 1979, s. 18). İlhan Berk gördüğü resimleri bize şiirinin merceğinden gösterir. Bunu yaparken de sadece resmi göstermekle kalmayıp okuru için resmin yapılma sürecini de şiire dahil ederek sanki resmi tekrar çizer.

Galile Denizi’nin ilk şiiri olan “Saint Antoine’ın Güvercinleri” ilk olarak 1954 yılında *Yenilik*’te yayınlanır. Bu, İlhan Berk şiirinin değişimini ilk kez gösteren ve onun İkinci Yeni’yi oluşturan şairlerden biri olmasını sağlayan şiirdir. “Saint Antoine Güvercinleri”nin farklılığını ve resim sanatıyla bağlantısını Berk’in “[b]unların farklı olmasını ben çok istedim. Picasso’nun boyuna değişen bir tarafı var, ben onu pek seviyorum. Birçok kimselerin de sevmesini isterdim. Bu şiirleri yazarken bir yıla yakın surrealistler’le haşır neşir oldum. Belki onların da etkisi oldu, ama bunu ben söylüyorum, âlem ne der bilmem” (Özpalabıyıklar, 2003, s. 53) sözleri ortaya koyar.

Berk’in sürrealizmle ilgilenmesi ve değişimin peşinde olması bu yeni şiirleri ortaya çıkarır. Berk için değişim çok önemlidir. Daima bakışında ve şiir dilinde bir değişim oluşturmak derdindedir. Resimler ve sergiler, onun için bu yüzden önemlidir. Beni değiştirir diye düşünerek sergilere gider ve onu değiştirmeyen resme bakmadığını söyler (Berk, 1997a, s. 28). Değişim, resmin de şiirin de temelini oluşturur. Bu sebeple Picasso’nun resimlerinin ve sanat anlayışının Berk’in şiirlerine

etki etmesi pek de şaşırtıcı değildir. Bu düşünceler üzerine kurulan *Galile Denizi* 'nin ilkelerini ve yapısındaki farklılığı Berk şu sözleriyle ayrıntılı olarak açıklar:

Dize, II. Yeni'yle hem yeniden doğuşu hem de asıl yapısal değişimi yaşayacaktır. Bu değişim hem şiirin gövdesindeki dolaşımında, hem de dizenin özgürlüğünde olacaktır. Dize, şiirin yapısını değiştirirken içrek (hermesci) içeriği de şiir boyunca yayacak, bakımsızlığı (dissmetrie), *düzensizliğin düzeni* 'ni de elden bırakmayacaktır. Asıl başkaldırı da (şimdiye değin düzenin yapısına ters düşen) dizenin değişim kaldırıcı olan ses kakışmasında, anlam aykırılığında, çelişkide, çelişkiler düzleminde yapacaktır. Bu da yetmeyecek, hem özne, hem yüklem boyuna yer değiştirerek, kakışarak, kapışarak sürekli devinimi egemen kılacaktır. II. Yeni'nin şiirin yapısında, özellikle de dizede yaptığı bu ayaklanış belki de en önemli yaratıcı ögedir. Bunlara şunu da ekleyebiliriz: Her dizede şiiri yeniden başlatmak; tek dizeyi iki üç dizeye bindirerek, anlamı dağıtmak; alışılmış sesi, yapıyı, dizemi bozmak. Bunları II. Yeni'nin başlangıç ilkeleri olarak kabul edebiliriz; hiç değilse *Galile Denizi* 'nin ilkeleri olarak. (Berk, 1997b s. 37)

Bu alıntıda bahsedilen özellikler dönemin sanat akımlarıyla, özellikle kübizmle, büyük ölçüde örtüşmektedir. Ernst Gombrich, *Sanatın Öyküsü* kitabında, Picasso ve arkadaşlarının bir nesneyi olduğu gibi kopya etmek ve bedenin gözlerine göre resmetmek yerine usun gözlerine göre resmetmeyi düşündüklerini söyler (Gombrich, 1976, s. 454). Sonuçta bir nesne birebir çizildiğinde perspektifle tek bir açıdan verilmektedir. Ancak kübistler tuvalin her bir köşesinde başka başka birçok resim sunarken aynı zamanda bütün bir tabloyu da sunar. İlhan Berk de yukardaki cümleleriyle tam olarak bunu ifade etmektedir. Her dizede şiir yeniden başlar. Tek resmin birkaç resme dağılması gibi tek dize de iki üç dizeye dağıtılır. Anlam dağılır, alışılmış düzen bozulur. Sonuçta ortaya çıkan karışık bir görüntü gibi görünse de aslında kendi içinde bütünlükleri olan parçaların bir araya gelip oluşturduğu yeni bir bütünlük, bir şiirdir. Tıpkı kübist bir resme baktığınızda, bütünün parçaları farklı yerlerde de olsa onları birleştirip bütüne zihninizde yeniden ulaşabilmeniz gibi İlhan Berk'in şiirlerinde de dizelere dağıtılan kelimeler aslında birleşerek bir bütünü, şiiri oluşturmaktadır. *Galile Denizi*, özellikle içindeki ekfrastik şiirlerle tam olarak bunların uygulanışını gördüğümüz bir kitaptır.

Galile Denizi içindeki şiirlerin dili ve yapısıyla zamanının şiir ortamına bir yenilik getirmiştir. Şiir değişmiştir artık, toplumun sorunlarına ve hayatın gerçekliğine eğilen şiirlerin yerini bir rüya halini andıran, kendini hissettiren, dağınık gibi görünürken bir yandan da bütünselliğini koruyan şiirler almıştır. Bu kitaptaki şiirler okuru oldukça zorlamakta, kapalı bir hava oluşturmakta ve bolca imge içermektedir. Bunun arkasında da sürrealizm, kübizm gibi dünyayı etkisine alan akımlar yer almaktadır. Şiirler, okuru gerçeküstü yolculuklara çıkarır. Berk, okurundan gerçek hayatta olmayacak şeyleri zihinlerinde canlandırmalarını, formları bozmalarını ve yeniden kurmalarını ister. Bu sebeple yoğun ve yeni yeni üretilmiş imgeler *Galile Denizi* şiirlerinin temel özelliklerinden sayılabilir. Bu gerçeküstü dünya sadece şiirlerde değil resimlerde de yaşar. Hatta resimlerin gerçeküstü dünyası İlhan Berk'in şiirlerinin çoğuna ilham olmuştur. Bu sebeple *Galile Denizi*'nde resimlerden yola çıkan ve yola çıktığı resimlerle sanat akımları açısından, sürrealizm, kübizm gibi, benzerlik gösteren birçok ekfrastik şiirle karşılaşırız.

Galile Denizi'nde yer alan ekfrastik şiirler sırasıyla "Sait Faik", "Pablo Picasso", "İvi Stangali", "Paul Klee'de Uyanmak", "İvi Sabahı", "İvi Işığı" ve "Guernica"dır. Bu şiirleri incelerken bütünlüğü sağlamak adına şiirleri kitaptaki sırasıyla değil ressamlarına göre kategorilendirerek ve akımların birbirine etkisini gözeterek inceleyeceğim. Öncelikle Picasso'yu oldukça etkileyen, fovizmin öncülerinden Matisse'den bahsedilen "Sait Faik" şiirine bakacağım. "Sait Faik" şiirinin ardından kübizm dönemini ve Picasso resimlerini bölmek adına, kitaba dağılmış bulunan Picasso resimleri ile ilgili "Pablo Picasso" ve "Guernica" şiirlerini bir arada inceleyeceğim. Sonrasında Batı sanat akımları arasındaki bütünlüğü ve kronolojiyi gözetmek adına "Paul Klee'de Uyanmak" şiirini inceleyip ardından İvi Stangali'nin resimleri ile ilgili kitabın farklı yerlerinde bulunan "İvi Stangali"

şiiirlerini bir arada inceleyerek tüm ekfrastik şiiirleri ortaklaştıran belli özellikleri tartışarak bu bölümü sonlandıracağım.

Kitaptaki diğer ekfrastik şiiirler genelde bahsedilen ressamın adına ya da esere gönderme yaparken “Sait Faik” şiiirinde farklı bir durum vardır. Bu şiiirde şair, bir yazarın eserini üretme sürecini ve üslubunu bir ressamın renkleri kullanışıyla anlatır. Yani, Sait Faik yazarken Matisse yeşilini yazar, bu rengi yazıya dönüştürür. Berk de Sait Faik’in yazıya dönüştürdüğü bu renk üzerinden resim ve yazı ilişkisini şiiirine taşır. Bunu yaparken de Sait Faik’in yazısını Matisse resmine tercüme eder ve bu tercümeyi şiiir diline taşıyıp şiiirselleştirerek yapar. Bu şiiirde bahsi geçen Matisse yeşiline değinmeden önce biraz yirminci yüzyıl sanat akımlarının ortaya çıkışına ve Matisse’in bu akımlar içindeki yerine değinmek yerinde olur. Henrie Matisse “Vahşi Hayvanlar” olarak da bilinen fovist grubun önemli öncülerindendir. Bu akım kısa sürse de etkisi önemlidir. Van Gogh, Cezanne ve Gauguin ile birlikte kendini hissettirmeye başlayan değişim fovizmde ilk uç noktasına ulaşır. Fovistlerle, resimlerinde gerçekçilikten ve gelenekten uzak bir tarz benimsedikleri ve rengi, duyguları yansıtmak için farklı şekillerde kullanmalarından dolayı alay edilir. 1905’teki sergilerinde gösterişli ve doğallıktan uzak renkler kullanmaları, yeteneksiz ve vahşi olarak adlandırılmalarına neden olur (Hodge, 2013, s. 97). Bu ressamların ve resimlerin ortak yönü renge çok önem vermeleri ve onu gerçeklikten uzak bir şekilde iç dünyayı, duyguları yansıtmak için kullanmalarıdır. Matisse, “Şapkallı Kadın”ı çizdiğinde hiç hoş karşılanmaz. *Modern Sanatın Öyküsü*’nde Norbert Lynton bu durumu şu şekilde açıklar:

(...)[H]alka ve resimdeki modele saygısızlık gibi görünen şey, Matisse’in konuyu yansıtmaya biçimiydi. Bu resimden gerçek bilgi edinmek isteyenler için kullanılan renkler çok anlamsızdı: resimdeki kadının saçlarının bir yanı gerçekten kırmızı öbür yanı da yeşil miydi; sonra gerçekten öyle leylâk rengi, yeşil ve mavi çizgiler var mıydı? (Lynton, 1991, s. 27)

Burada da görüldüğü gibi sanat algısı ve insanların gerçeklikle ilişkisi değişmektedir. Ancak bu durum sanat eleştirmenleri ve belli formlara, tekniklere alışmış sanat seyircisi tarafından ilk başlarda beklenileceği üzere pek hoş karşılanmaz. İkinci Yeni şiirini saçma ve anlamsız gören insanlarla fovistleri yeteneksiz, resim yapmayı beceremeyen kişiler olarak gören insanların zihniyeti benzerdir. Karşılarında bir yenilik vardır ve onu anlamlandırmakta zorluk yaşarlar. Yine de değişim durdurulamaz. Kübizm ve sürrealizmle birlikte resimdeki değişimlerin daha uç noktalara ulaşması gibi bizde de İkinci Yeni şiiri zamanla oturup günümüzde hâlâ kendinden bahsettiren bir akıma dönüşecektir.



Şekil 1. Henri Matisse, yeşil çizgi

Bu noktada İlhan Berk'in "Sait Faik" şiirine yeniden dönersek şiirde geçen "Matisse yeşili"ni yorumlamamız daha kolay olur. İlhan Berk bu şiirde bir yazarın, Sait Faik'in, gözünden yazma sürecini gösterir okura. Bu, ilerdeki şiirlerde şairin ressama dönüşmesi şeklinde de görülecektir. Şair kendini, öykünün ya da resmin

yaratıcısına dönüştürerek onların bakışını ele geçirir ve onların olduğu yerden kendi gözüyle bakar malzemeye. Bu şiirdeki bakışa ise bir ressamın kendinde bıraktığı imgeler de karışır: “Bir sabah geliyor Matisse yeşili / Alıyorum uykularınıza kitaplarınıza evlerinizin önüne / koyuyorum / Ne zaman bir yeşil görseniz artık her işinizi bırakıp / bakacaksınız” (Berk, 2021, s. 19). İlhan Berk’te renkler kimi zaman ressamlarla tanımlanır ve onlara mal edilir. Bu şiirde görülen “Matisse yeşili” ya da bir diğer şiirinde karşımıza çıkacak “Turan Erol beyazı” gibi. Şiirde Sait Faik’in gözlerinden bakan İlhan Berk, Matisse yeşilini alır ve önümüze koyar. Fovizmde rengin gerçekçilikten uzaklaşması gibi burada da Berk’in dili gerçekçi olmaktan uzaklaşır. Okura verdiği sadece yeşil renk değildir. Ona yeşili getirmez, Matisse yeşili diye yeni bir renk sunar ve okurdan onu görmesini, duyumsamasını ister. Okur Matisse yeşili diye yeni bir renk aramamalı bu kelimelerin hissettirdiği duyguya, duyuma ulaşmalıdır. Nasıl ki fovizm için renkler araç değil amaçsa bu şiirde de kelimeler araç değil amaçtır.

Anlamın şiir için önemli olmadığını söyler Berk; anlaşılması gereken düzyazıdır. İlhan Berk şiirin kapalı olmasından yanadır ve şiirini ille de anlaşılır olması gerekmediğini, anlaşılır olmanın çok da önemli olmadığını savunur. Buna örnek olarak İlhan Berk’in Mallarmé’nin bir şiirini üzerine şu sözlerini gösterebiliriz:

[Ş]iirin ille de anlaşılması istenemez, böyle bir ilkeye de bağlanamaz. (...) Mallarmé’nin:

“Je t’apporte l’enfant d’une unit d’ldumée.”

diye başlayan şiirinde yüce bir güzellik bulurum, ama bu şiirde birçok mısra vardır ki, onları anladığımı söyleyemem. Ama gene de onlarda bir güzellik bulmuşumdur, anlaşılmaması en az anlaşılması değin gönendirmiştir beni. Anlasam, bir şey eksilmeyecek biliyorum, anlamadığım için bir şey eksilmediği gibi.” (Berk, 1997a, s. 40-41).

Bu alıntıda da görüldüğü üzere İlhan Berk için “anlam”ın yokluğu şiirden hiçbir şey eksiltmeyecektir. Modern şiir anlamdan kopmuştur, bir öykü anlatmaz ve güzelliği başka yönlerinde yatar bunun sonucunda oluşan şey de başlı başına bir anlamdır

(Berk, 1997a, s. 51). Sözcükler bir anlam üretmek için araç değildir şiirde:

“Sözcüklerin düşünceye bir yararı yoktur. Yalnız şiire yararlar. Şiirlerden istediğiniz kadar sözcükler çıkarıp bir kâğıda yazın, onlarla bir düşünce üretilmediğini göreceksiniz. Şairler bu yüzden sözcüğü görür, (romancılar tümceyi) o güzel işlerine ordan başlarlar” (Berk, 1994, s. 113-114). “Sait Faik” şiirinde bu sözcükler “Matisse yeşili”ni oluşturur.

İlhan Berk, Sait Faik’in gözünden gördüğü dünyayı böylece şiire taşır. Sait Faik’in gördüğü ve öykülerine kattığı yeşil sıradan bir yeşil değil “Matisse yeşili”dir. Bu yeşil şimdi de Berk’in şiirinde hem metinsel hem görsel bir yer edinmektedir. Böylece bu andan sonra bir yeşil gördüğümüzde aklımıza Matisse’in yeşilleri ve bize duyurduğu hisler gelecektir. Şiir böylece yeşili anlatmayıp sadece duyurarak okura ulaştırır. Bu dizeyi anlamak isteyen okur Matisse yeşiline bakmalıdır. Bu şekilde İlhan Berk sadece iki kelimeyse tüm Matisse resimlerini şiire getirerek sanat tarihinden bir parçayı retrospektif bir sergi gibi okura sunar. Gidip bu resimlere baktığımızda ihtiyacımız olan sadece gözdür, bakıştır. Renkler bizde çeşitli çağrışımlar oluşturur ve bir şeyler duyurur. Berk de şiirine tüm bunları taşıyarak bize aslında bakmayı ve duyumsamayı öğretir. Bu şiir sayesinde bakışımız sözcüklerden resimlere ve renklere doğru bir yolculuğa çıkar. Ardından dünyaya geri dönüp etrafımızda ne zaman bir yeşil görsek yine bu yolculuğa çıkacak ve duyumsadıklarımızı tekrar anacağız.

Fovistlerin resim anlayışına getirdikleri bu yenilik burada kalmayacaktır. Ardından daha radikal sanatsal akımlar kendini gösterir. Bunlar içinde en önemlilerden birisi de Kübizmdir. Kübist sanatçılar şekilleri deforme ederek, resme bakandan zaten bildikleri bir şeyi görmeye gelmelerini değil beyinsel bir oyuna katılmalarını ister (Gombrich, 1976, s. 456). Daha önce bu akımın değişim ve

deformasyonla ilgili yaklaşımının İlhan Berk'in şiirle ilgili düşüncelerine etkisinden bahsetmiştim. Kübizmin İlhan Berk şiirlerine bu etkisi sadece düşünce boyutunda kalmaz. Picasso'nun resimleri de bazı şiirlerinin konusudur. "Pablo Picasso" şiirinde ressamın üç eseri şiire konu olurken "Guernica" başlıklı şiir başlı başına tek esere odaklanır. "L'Homme au mouton" (Koyunlu Adam), "Nu au fauteuil" (Siyah Koltukta Çıplak) ve "Nature-morte" (Ölüdoğa) isimli üç eserden "Pablo Picasso" şiirinde sırasıyla bahsedilir. Bu şekilde Fovizmle başlayan sanat tarihi anlatısı Picasso ve kübizm ile devam eder. Berk değişen sanat akımlarının izinde 1900'lerin başından ortalarına doğru tarihin ve bakış açılarının değişimini şiirine taşır. Picasso'nun eserlerine odaklanan şiirlere geldiğimizde, bir bakışın odağında olan nesnelerin, bedenlerin ve şeylerin oluşturduğu üç eser, şairin oluşturduğu bir kompozisyonda bir araya gelerek yeni bir esere dönüşür. 1943 yılına ait "L'Homme au mouton", (Koyunlu Adam) eserinin hem çizim hem heykel formları bulunmaktadır. Çizimler, heykel için ön taslaklardır. Picasso birçok farklı versiyonla "Koyunlu Adam" heykeline hazırlanmıştır. Bu çizimlerinde adam kimi zaman sakallı kimi zamansa tıraşlıdır. Ronald Penrose, *The sculpture of Picasso* kitabında "Koyunlu Adam"ın çizimleri ve heykeli arasındaki duygu farkına dikkat çeker. Çizimlerde koyunla adam arasında daha çok sevgiyi yansıtan bir ilişki varken heykelde bu ilişki güç ilişkisine dönüşmüştür. Çizimlerde, sevgi dolu bir babanın kollarında güvende olan koyun heykelde bir güç ilişkisi içinde zorla tutulur gibidir (Penrose, 1967, s. 27).



Şekil 2. Pablo Picasso, koyunlu adam (çizim)



Şekil 3. Pablo Picasso, koyunlu adam (heykel)

Picasso bu eseri yaparken Paris, Alman işgali altındadır. Bunun da etkisiyle eser çoğunlukla Hristiyan sembolizminin bir parçası olan çoban ve kuzu imajıyla bağlantılı olarak okunmuştur. Picasso bu okumayı ve bağlantıyı ne kadar reddetse de inancı ve umudu yansıtan bir eser olarak yorumlanmaya devam etmiştir. (Temkin). Bu yorumların İlhan Berk'in şiiriyle bağlantısı ise, Çobanoğlu'nun da dikkat çektiği gibi, İlhan Berk'in *Galile Denizi*'nde İncil'e, Hristiyanlık sembollerine, tarihe, bireysel algılamalara, aşka ve mitolojiye yakınlaşmasında görülebilir (Çobanoğlu, 2012, s. 280). Bu da Berk'in Picasso'dan seçtiği resimlerde hem resim çizme tavrına

hem de resmin tarihi bağlantılarına dikkat ettiğini gösterir. Karşımızda İncil’e ve azınlıklara gönderme yapan bir sanat eserinin şiire dönüşmüş hali vardır.

“Pablo Picasso” şiirinin “Koyunlu Adam” kısmı şu dizelerden oluşur:

L'Homme au mouton

Dünyada yapayalnız bir bulut yapayalnız bir dal bir aydınlık
Bir gök bir çiçek, suyun sonrasızlık, suyun aşk, özlem,
mutluluk duyusu
Biraz umut biraz ışık biraz ilerdeki sabah
Hepsi ayrı ayrı, ayrı ayrı güzel, ayrı ayrı yalnız, ayrı ayrı kardeş
Gidiyordu faydasız

Picasso fırçaya sarıldı. (Berk, 2021, s. 21)

Şiirin bu kısmında, heykele ya da çizime doğrudan bir gönderme bulunmazken şair, “L’Homme au mouton” diyerek eseri anlattığını işaret eder. Klasik ekfrastik şiirde görmeyi beklediğimiz gibi eserde olup bitenin tamamen okura şiir şeklinde aktarılması yerine eserin şiirdeki izlenimlerini okur ve duyumsarız. Şiirin belirgin temaları; yalnızlık, aydınlık, mutluluk, umut ve umutsuzluktur. Bu sözcükler, “Koyunlu Adam”ın zor günlerdeki inanç ve umut olarak yorumlanmasıyla da benzerlik gösterir. Sanki bu yorumun şiirle yeniden ilanı gibidir. Umut, ışık ve sabah biraz ileridedir. Yalnızlık vardır ama bir dal da olsa aydınlık da vardır. Suyun akışı gibi şiirde de her şey akıp gider, ışık, sabah, umut... “Hepsi ayrı ayrı, ayrı ayrı güzel, ayrı ayrı yalnız, ayrı ayrı kardeş” gider. Ayrı ayrı olmak vurgulanır. Eserin asıl formu olan heykel düşünüldüğünde “ayrı ayrı” bakışların mümkün olduğunu da fark ederiz. Kübizm bir esere tuval üzerinde farklı açılardan bakabilmemizi sağlarken, heykel üç boyutlu oluşuyla bunu doğasında barındırır. Esere baktığımız her açı yeni bir görüntü sağlar. Böylece her parça kendine özel bir ilgi toplarken bütün yine de dikkatten kaçmaz. Berk, heykelin sağladığı farklı bakışları şiirine geçirirken bunu “ayrı ayrı” olmayı tekrar ederek ve vurgulayarak verir. Ekfrasisizmle bir resmi, eseri aktarmanın birçok yolu vardır. Bunun sebebi de her eserin çok farklı şekillerde

okunabilmesidir. İlhan Berk de şiirinde bu heykeli, uyandırdığı duygular ve kullanılan teknik açısından yansıtır. Şiire biçimsel olarak yaklaştığımızda girintili çıkıntılı dize düzeni de dikkat çekicidir. Picasso'nun bir yontu sergisini ziyaret etmiş olan Berk, sergiyle ilgili düşüncelerini şöyle ifade eder: “Picasso değiştirmeden hiçbir şey çizmiyor, boyamıyor, yontmuyor. Eğretileme her şey onun için: Benim metaforlarım var, diyor. Gerçeğe, ancak o yoldan varılacağına inanıyor. Yerden göğe haklı elbet” (Berk, 2004, s. 120). Bu değiştirme, yontma ve eğretileme halini Berk'in şiirinde de görürüz. Şiir biçimsel olarak bir heykel gibi yontulurken içerik de Picasso'nun “Koyunlu Adam”ını birebir vermek yerine onu, kendi duyularının merceğinden geçirerek uyandırdığı hislerle verir. Sonunda da Picasso nasıl heykelin en mükemmel formunu oluşturmak için hemen fırçaya sarılıp birçok taslak ve ön çizim yapmaya başladıysa Berk de bu eseri ve kendisinde bıraktığı duyuları kaleme sarılarak şiire dönüştürür.

Şiirin “Nu au fauteuil noir” (Siyah Koltukta Çıplak, 1932) kısmında yine, Picasso'nun eserine dair izlenimler ve duyular ön planda olsa da daha birebir göndermeler de dikkat çeker. Resimdeki kadın figürüne, 1927'de Picasso'nun karşısına çıkan 17 yaşındaki Marie-Thérèse Walter modellik yapar. Picasso'nun balerin eşi Olga Khokhlova ile birlikteyken tanıştığı bu kadınla arasında tutkulu bir ilişki başlayacak ve bu durum resimlerine de yansıtacaktır. Tate Modern'in 2018'deki “PICASSO 1932 – LOVE, FAME, TRAGEDY” sergisi başlığından da anlaşılacağı üzere 1932 yılını Picasso'nun hayatında aşk, şöhret ve trajedi yılı olarak tanımlar. 50 yaşına gelen, belli bir şöhrete ulaşan Picasso'nun artık yeni ve radikal eserler verip veremeyeceği eleştirmenler tarafından sorgulanırken 1932 yılı, Marie-Thérèse'nin sanatçıya verdiği ilhamla üretken bir yıla dönüşür (Tate Modern, 2018). John Berger de *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı* kitabında, kübist yılları dışında

Picasso'nun en başarılı resimlerini ürettiği zamanların 1931 ile 1942-1943 yılları arasındaki dönem olduğunu söyler. 1931 yılı Picasso'nun Marie Thérèse ile ilk kez tanıştığı yıldır. Bu tanışma tutkulu bir aşk ilişkisini doğurarak sekiz yıl boyunca Picasso'nun resimlerine ilham kaynağına dönüşür (Berger, 1992, s. 163-164). Böylece Picasso yenilenmenin, her seferinde yeni eserler üretmenin yolunu tekrar bulmuş olur. Bu noktada İlhan Berk'le aralarındaki önemli bir benzerliğe dikkat çekmek yerinde olacaktır. İlhan Berk de şiirlerine toplumcu gerçekçi bir noktadan başlamış, *Galile Denizi* ile şiirinin yönünü tamamen değiştirmiş ve son resimlerine kadar da değişimin peşini bırakmamıştır. Kendine örnek aldığı eserlerini beğendiği ve şiirlerine konu ettiği ressamlardan birinin değişime onun gibi önem veren Picasso olması bu noktada oldukça makuldür.

Picasso'nun 1932'deki üretkenliğine dönersek, İlhan Berk'in de şiirine konu ettiği "Siyah Koltukta Çıplak" resminin nasıl bir ortamda yapıldığını görebiliriz. Picasso, 1930 yazında Paris'in uzağındaki Boisgeloup'u satın alır. Burada "Nude in a Garden", "Woman with Leaves" gibi resimlerini ve bazı heykellerini yapan Picasso'nun bu eserlerinde pembe ve yeşil yapraklar, haz ve neşe vardır (Caws, 2006, s. 29-30). Bu resimlerde dikkat çeken diğer nokta ise Matisse'in renk kullanımına yakınlığı ve ondan aldıklarını kendine göre yorumlayışdır. Richard Lacayo, Picasso'nun "Siyah Koltukta Çıplak" eserinde hazzı gösterebilmek için, Matisse'in şehvetli kıvrımlarını ve pembeyi yoğunlaştırması için siyahı kullanımını ödünç aldığını söyler (Lacayo, 2003).

Picasso'nun Matisse'in resimlerinden yeni şeyler öğrenip kendini geliştirmesi, değiştirmesi gibi İlhan Berk de Matisse ve Picasso'dan ve daha birçok başka ressamdan her seferinde yeni bir bakış açısı kazanarak kendini değiştirir ve yeniler.



Şekil 4. Pablo Picasso, siyah koltukta çıplak

Nu au fauteuil noir

Bir ağaç gördüğü pencerenin
Çiçeğe durdu duracak
Koltuğunki eller saçlar gözler
Eller saçlar gözler bir başına
Kadın bir gökyüzüne bakıyor
Kadın hiç kımıldamıyor hiç konuşmuyor bakıyor
Bakıyor bakmakla bitecek gibi değil gökyüzü diyor
Pencere bir daha böyle durmam diyor

Ne maviler ne karalar bilin ki bir daha böyle durmayız diyorlar
Binde bir bu dünyada beklediğimiz o binde bir söylediği
şairlerin bu işte
Böyle duracağız diyor eller
Bizi hiç kimse bir daha yerimizden oynatayım demeyecek
Saçlar böyle kalacağız diyor
İlk bu mutluluk her şeyi ilk görüyoruz diyorlar
Odada ne varsa soba, ayna ve daha ne varsa bunun gibi bunun
gibi bir kıyıda duran
Bunu diyor.
Hepsi bir şey söylüyor
Hepsi bir şeye bakıyor

Picasso yalnız onlara. (Berk, 2021, s. 21-22)

Hazzın, neşenin ve renklerin hâkim olduğu bu resim İlhan Berk'in şiirine canlılığıyla dahil olur. Resimdeki nesneler öylece durmaz. Turgay Anar *Sonsuzluğun Yüzleri* kitabında bu şiirde tablodaki kadının ağzından çevresinin ve gördüklerinin anlatıldığını söyler (Anar, 2019, s. 144). Ancak dikkatli bakıldığında bu şiirdeki her şeyin canlı olduğu ve bir bakışa, karara sahip olduğu görülür. Resimde susmasını bekleyeceğimiz, cansız dediğimiz konuşma hakkı olmayan her “şey” şiirde dile gelip canlanır. Kadın ise resmin merkezinde kımıldamadan, konuşmadan sadece gökyüzüne bakar. Şair bize her bir şeyin baktığı yeri ve düşüncelerini gösterir. Pencerenin gördüğü şey, çiçeğe durdu duracak bir ağaçtır, koltuğun gördüğü ise eller, saçlar ve gözler. “İlk bu mutluluk her şeyi ilk görüyoruz diyorlar” dizesi “ilk” oluşa dikkat çeker. Bu yeni bir bakıştır, her şey değişmiştir, deformasyonla başka bir hale bürünmüş ve bu halleriyle ilk kez görünmüşlerdir. Picasso'nun resimleri tam

kendini tekrar edecek derken yenilenmiş, okur İlhan Berk'in diline alınmışken karşısına bambaşka bir dil çıkmıştır. Hayatındaki yenilik Picasso'ya coşku ve heyecan getirip resimlerine pembeler, yeşillerle, kıvrımlarla yansırken aynı coşku Berk'in şiirine arka arkaya gelen "eller saçlar gözler" gibi tekrarlarla girer.

Şiir boyunca odadaki her şey sadece bakmaz aynı zamanda konuşurlar da ve "bir daha böyle durmayız" derler. Bir daha böyle durmamak birden çok şeye işaret eder. Öncelikle bu anın biricik olduğunu bir daha aynısının olamayacağını söyler, diğer taraftan bu duruşa isyan eden ve bir daha böyle durmak istemediğini söyleyen bir ses de kendini hissettirir. Bir yandan resmin bu duruşu dondurması söz konusuysa şiir resmi sözlerle hareket ettirip akışını geri kazandır. Bir daha böyle durmamanın kübizm açısından da bir karşılığı vardır. Form bozulmuştur Picasso'nun resminde ağaç ağaç gibi, kadın kadın gibi durmaz. İlhan Berk, ekfrasizmi kullanarak resme hem farklı bir duruşu hem kalıcılığı hem de akıcılığı aynı anda kazandırır. Şiirde aynı anda üç bakış vardır; şairin, ressamın ve resimdeki nesnelerin bakışı. "Hepsi bir şey söylüyor/Hepsi bir şeye bakıyor/Picasso yalnız onlara." Böylece kübizmin sunduğu farklı bakış açılarını İlhan Berk şiirin imkanlarını kullanarak daha çoğaltır ve bize resme hem içerden hem dışardan bakma imkânı sağlar.

"Pablo Picasso" şiirinin son parçası "Nature-morte" adını taşır. Picasso'nun birçok natürmort resmi olduğu düşünüldüğünde bu şiir parçasının hangi natürmort resime gönderme yaptığı belli değildir. Ancak Picasso'nun natürmort eserlerinde genel olarak Kübizm belirgin şekilde hissedilmektedir. Picasso'nun 1912 yılında yaptığı "Hazeranlı natürmort" adlı eserde Picasso'nun natürmorta ve nesnelere yaklaşımını görebiliriz. Picasso, natürmort eserlerinde nesneleri istediği gibi bozmakta, onlara farklı açılardan bakmakta, şekilleri ve renkleri deforme etmektedir. John Berger, kübist sanatçıların resmetmek için daha çok el altındaki nesneleri

seçtiğini söyler. Böylece sanatçılar, nesnelerin sıradanlığını vurgulamaktadır.

Berger’e göre Kübistler resmedilen imgeyle gerçeklik arasındaki ilişkinin niteliğini değiştirmekte ve sanatta daha önce kabul edilmemiş bir değeri, imal edilmiş nesnenin değerini, kutsamaktadır (Berger, 1992, s. 59, 64-64). Böylece resimde “natürmort” tercihi nesnelerle oynamayı, kübizmi tuval üzerinde araştırıp çalışmayı kolaylaştırır.

İlhan Berk de şiirine konu aldığı “Nature-morte” resminde birebir tasvirden kaçınır. “Nature-morte” resmi Picasso tarafından üretilmiş, imal edilmiş bir nesnedir. İlhan Berk bu nesneyi birebir tasvir etmek yerine kübistlerin yaptığı gibi onu değiştirerek, ona farklı açılardan bakarak gördüklerini okura sunar. Bu bakışta “Nature-morte” bir nesne olmaktan çıkıp süreç haline gelir: “*Nature-morte* / Uyandı Picasso / Elleri esmer (Berk, 2021, s. 22). Şiirin iki dizelik bu kısmı daha çok şiirin kapanış sahnesi gibidir. Sanki, “L’Homme au mouton” ve “Nu au fauteuil” resimlerinin/şiirlerinin ardından üretim süreçlerinin sonuna gelmişizdir “Nature-morte” şiirinde. Berk için “Nature-morte” bir resimden çok kübist bakış açısının yansımasıdır ve şiire de bu özelliğiyle konu olur. Kübist bakış açısından şiire tekrar, parçalardan uzaklaşıp bir bütün olarak bakma imkânını sunar. Onları şekillendirip, kolaj haline getirmekte, içeriklerini şiir diliyle “deforme” etmekte ve en nihayetinde sürecin sonundaki uyanışla tamamlamaktadır. “Resim de şiir de bitmiştir. Üç parçaya bölünmüş bu şiirin son kısmı eser üretim sürecinin de sonuna dikkat çekiyor gibidir. Picasso sanki bir rüyadan uyanmıştır ve bu rüyadaki “L’Homme au mouton” ve “Nu au fauteuil” resimlerinin çizim sürecinden geriye ellerinin esmerliği kalmıştır. Bu esmer eller üreten, imal eden ellerdir. Dikkat çekilen, şiirin de ressamın da üretme aracı olan ellerdir. Picasso sanki bir rüyada, ustan uzakta o resimleri çizmiş, uyandığında da ellerine bakıp onları, esmerliklerini fark etmiştir. Şiir bittiğinde okur da bütüne baktığında bir başlık altında üç farklı şiirin oluşturduğu bir bütünü görür. Kübist bir

resmin aynı tabloda sanki birçok farklı resim sunması gibi İlhan Berk de aynı şiirde, üç farklı, birbirinden ayrı ama aynı başlık altında bir bütün olan “Pablo Picasso” şiirini verir. Belki de sürekli değişen bir ressamı anlatmanın en iyi yolu da budur.



Şekil 5. Pablo Picasso, hazeranlı natürmort

Galile Denizi’nde Picasso’nun eserlerini konu alan ikinci şiir “Guernica”dır. Picasso, Uluslararası Paris Sergisi’nin İspanyol Pavyonu için bir resim yapacaktır. 1937’de Guernica’nın Nazi kuvvetleri tarafından bombalanmasının ardından Picasso kısa sürede “Guernica” duvar resmini tamamlar. (Caws, 2006, s. 139) Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü* adlı kitabında bu eser hakkında şunları söyler:

(...)[O] ünlü tablo, ne o olayın bir betimlemesiydi, ne de bir silahlanma çağrısı. Bunun yerine Picasso bir duvar resminin geniş çerçevesi içinde, birtakım eylemleri ve simgeleri anıtsal bir düzenlemeyle bir araya getirdi.

Resimdeki simgecelik açık olmamakla birlikte, figürlerin ne yaptığını, örneğin, atın acı çektiğini, boğanın kötü olduğunu çıkarabiliriz. Neredeyse siyah-beyaz olan bu resim (bir serginin ortasında çok etkili bir renk tutumluluğuydu bu), hava-sız ve mekan-sız dır. Elektrik ışığı, gaz lambası ve yangın, resme hemen hemen hiç ışık vermez gibidir. (Lynton, 1991, s. 192)

Bu resim, Lynton'ın söylediği gibi bir betimleme değildir, birebir bir yansıtma değildir. John Berger de bu resimle ilgili benzer görüşler dile getirir:

“(...)Guernica, sözcüğün nesnel anlamında modern savaşla ilgili bir resim değildir. (...) Picasso'nun resmi ne zaman olursa olsun masum insanların kıyımına karşı bir protesto olarak görülebilir. Picasso'nun kendisi de bu resimden bir alegori olarak söz etmiştir -ama kullandığı simgeleri tam olarak açıklamamıştır. Bu belki de onların, kendisi için açıklanamayacak kadar çok anlam taşımasındandır.” (Berger, 1992, s. 176-177)

Aynı şekilde Berk'in şiiri de bu resmin birebir betimlenmesi değildir. Şiirin konusu sadece bu eserdir ancak diğer şiirlerde görüldüğü gibi resim, duyumsattıklarıyla vardır şiirde. Bu noktada İlhan Berk'in tarihe yaklaşımı da kendini yeniden gösterir. Berk, şiirinde makro bir anlatı olarak savaşı değil mikro bir anlatı olarak savaşın insanlara yaşattıklarını, hissettirdiklerini şiirine taşır. Bunu da kendisi gibi savaşa değil savaşın hissettirdiklerine odaklanarak tuvaline yansıtan bir ressamın eseri üzerinden gerçekleştirir.



Şekil 6. Pablo Picasso, Guernica

“Önce eli gördüm” dizesiyle başlar şiir. Diğer şiirlerde de oldukça önemli olan bakış burada kendini daha ilk dizeden duyurur. Şair bakmış ve görmüştür.

Sonrasında da “göz” ve “görmek” kelimeleri sıklıkla tekrar edecektir. “Yazının, yazın adamının dışında beni bakmak, bir o ilgilendirir, gönendirir” (Berk, 1997a, s. 28) der İlhan Berk. Burada da resme bakmış ve görmüş, gördüklerini anlatıyordu. Ancak burada farklı olan görenin sadece İlhan Berk olmaması, aynı zamanda “tabaktaki uskumru domatesle boyun boyuna biber rakı”nın da onunla beraber görüyor olmasıdır. Bakış artık tek kişiye ait değildir ve birden fazlasının şahitliği vardır. “*Nu au fauteuil noir*” şiirindeki bakışa sahip nesneler gibi Guernica’da da nesnelerin bakışı dikkat çeker. Buradaki bakış vahşete şahitlik eder. Şair burada okuruna farklı bir görme yolu da sunar. Her şey ilk seferde bütünlükle görülmez ve oldukça parçalıdır. Iggers’in, *Yirminci Yüzyılda Tarihyazımı* kitabında mikro tarihten bahsederken şu cümleleri kurar:

(...)[B]ilinmeyen unutulmuşluktan kurtarmak için, tarihçinin, tarihe artık birleşik bir süreç, birçok bireyin içine gömüldüğü bir büyük anlatı olarak değil, birçok bireysel merkeze sahip çok çehreli bir akış olarak bakan, yeni bir kavramsal ve yöntemsel tarih yaklaşımına gereksinimi vardır. Artık önemli olan tarih değil tarihler, ya da daha doğrusu öykülerdir (Iggers, 2000, s. 105).

“Guernica” ve kübizm de tam olarak bunu yapmaktadır. Koca bir savaş anlatısı içinde her bir çehreye tek tek odaklanarak her birey ve canlı için bu tarihî anın anlamını ayrı ayrı ifadelerle verir. Herkes aynı anı, tarihi kendi bedeninde farklı farklı yaşamakta ve yansıtmaktadır. İlhan Berk de bu tutumu şiirine taşır. Şiirde nesneler ve şeyler bir tiyatro sahnesinde olduğu gibi karşımıza sırayla çıkar. Şeyler Berk’in nazarında tek tek belirir, sanki sahneye çıkar. “Arkasından yeşil bir göz gelip durdu önümde” dizesinde olduğu gibi.

Picasso’nun resimlerinde ileteceği acil bir mesaj olduğunda, dikkati dağıtmamak için renkten uzaklaşıp siyah-beyaz çizimlere yöneldiği düşünülür (Ashton, 2012). İlhan Berk ise “Guernica” resmine hem renk hem de hareket katar şiir dilinde ve düzleminde. Siyah beyaz resimde yeşiller, maviler, sarılar ve

kırmızılar vardır İlhan Berk için. Hareket ise “Su gerisingeriye akıyor/Kuş gerisin geriye uçuyor/Ağaç gerisin geriye” dizelerinde en belirgin halindedir. Bir yandan da resim hâlâ yapılış sürecinde gibidir. Picasso bir mavi çeker gökyüzü kendine gelir. Savaş, resimde yeniden canlılığıyla kendini gösteriyor gibidir. Donuk bir resim bu şiirle devamlı bir hareket haline bürünür.

GUERNICA

Önce eli gördüm
Benimle beraber tabaktaki uskumru domatesle boyun boyuna
biber rakı gördü

100 mumluk lamba bir yandı bir söndü
Öldü dirildi
Guernica
Dünyada mıyız değil miyiz diye
Bir adam kendi kendine sordu
Bir kere eli gördüm ya
Arkasından yeşil bir göz gelip durdu önümde
Yeşil göz herkese denizi hatırlatıyordu
Bana hiçbir şey hatırlatmadı
Yeşil göz
Yeşil bir gökyüzüne bakıyordu
El
bir ağaç gibi parmaklarını açtı
Göz kırptılar gökyüzüyle

Yeşil bir âlemdi
Picasso bir mavi çekti
Gökyüzü kendine geldi

Daha sabah
Ağaç kararmamıştı
Boğayı gördüm
Boğayla beraber yüzlerce adamı gördüm ilk defa
Guernica ana baba günüydü
Su gerisingeriye akıyor
Kuş gerisingeriye uçuyor
Ağaç gerisingeriye
Bir fırtına bir yangın
Öyle bir şey
Göz gözü görmüyor göz tabaktaki uskumruyu boyun boyuna
biberi domatesi görmüyor
Belli savaş
Belli ölüm
Üç adam kim yaptı bunu diyor

Ha diyor herifin biri
Picasso siz diyor
Ha

Daha sabah
Hep sabah Picasso

Akşam Amerika
Baktım bir siyah
Guernica'dan çıktı
Gökyüzünün bir kıyısına gidip durdu
Bu gökyüzü daracıktı eskiden
Picasso geldi
İş değişti

Yerde bir adam yatıyor, öldü ölecek

Daha sabah
Ananın uykusu var
Elinde bir lamba dolaşıyor habire dolaşıyor
Kırmızılar sarılar siyahlar konuşuyor

Savaş oldukça
İşin iş kırmızı
İşin iş pencere

Amerika işin iş

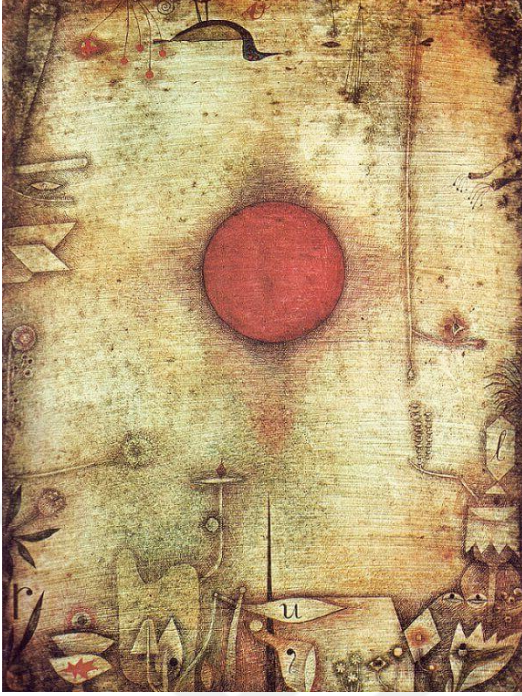
Bir kadın girdi odaya ana belki kız belki
Rakı şişesi yere yuvarlandı
Döşemedeki suyla buluştular
Su kollarını açtı
Rakı her yanını
Sarmaş dolaş oldular
Bu dünyada ölüm
Belli onlara göre değil
Belli dünya Guernica'da iyi değil
Belli Picasso üzülüyor
Bir su üşüdü
Guernica'da herkes gördü

Guernica Amerika'da karanlık
Dünyada değil. (Berk, 2021, s. 47-49)

İlhan Berk'i etkileyen bir diğer önemli ressam Paul Klee'dir. *El Yazılarına Vuruyor Güneş*'te İlhan Berk, Klee ile ilgili düşüncelerini anlatır. Onun için Klee olmayanın resmini yapmaktadır, bu da yeni resmin yaptığı bir şeydir. Berk, Klee için

“bilmediğimiz biçimlerin resmini” yaptığını söyler ki bu oldukça doğrudur (Berk, 1997a, s. 15-16). Dışavurumculuk, kübizm, gerçeküstücülük gibi birçok akımla ilişkilendirilen bu ressam, tuvali bir araştırma sahası gibi kullanmaktadır. Taklide dayanmayan, çizginin, rengin, ışığın olanaklarıyla oluşturulan ruhsal ve düşsel durumları yansıtmaya çalışır (Lynton, 1991, s. 224). Bunun sonucunda yer yer kübizmin geometrik şekillerini ve canlı renkleri, dışarda bulamayacağımız, sadece bu resimlerde olan hayallere dönüştürüp sunan resimler ortaya çıkar. Bu resimlerden “Ad Marginem, İlhan Berk’i o kadar etkilemiştir ki baskısını alıp günlerce ona bakar (Berk, 1997a, s. 16) Daha önce bahsettiğim gibi İlhan Berk için resim bir değişim ve yeni bir bakış kazanma aracıdır. Klee’nin bu resmi, Berk’e tam da bunu yapmıştır. Bu resmin onda oluşturduğu coşku şu sözlerde görülebilir: “Resimlerden yıllardır duyulanırım. Şimdi Klee’nin bana yaptığı bir bakıma bu. Klee beni coşturuyor. Duvardaki o resmi büyük bir şiire doğru götürüyor beni. Adını buldum bile: Paul Klee’de Uyanmak. Belki de son mısra şöyle olacak: A’lar U’lar, V’lerle olmak, Paul Klee’de uyanmak” (Berk, 1997a, s. 16)

Bu şiirin yazılış sürecine dair İlhan Berk’in kendisinin verdiği birçok değerli bilgiye sahibiz. En önemlisi de şiirin bir yazma eylemi olduğu kadar bakma eylemi de olduğunu göstermesi. “Şiir için bakma, dolaşma” der İlhan Berk buna. Bir deney yapar şiiri yazmak için ve kendini neredeyse Paul Klee’nin yerine koyar. “(...) KLEE’yi alıp üstünde düşünme, hayatını okuma, günlerce nasıl yaşamış diye kurma, renkleri, çizgilerini düşünme sonra en önemlisi de her şeyi artık Klee gibi görme var ya, işte bu deneyin dışına çıkma işine, bu uğraşa şiirin serüveni” (Berk, 1997a, s. 19) der İlhan Berk. Böylece şiirde Ad Marginem’in Berk’e duyumsattıklarının izlerini okuruz.



Şekil 7. Paul Klee, ad marginem

Ad Marginem’den köprüler vardır şiirde. Berk, resmi yanına alıp sokak sokak gezer ve onunla hissettiklerini, resmin penceresinden baktığı çevreyi sunar okura. Kendini Klee’nin yerine koyup onun bakışını çalan İlhan Berk, bu bakışla çizilen Ad Marginem’i anlatırken, bir yandan da onun kendinde bıraktığı izlerin oluşturduğu bakışı da buna ekleyerek yazar şiirini. Klee, resim yapmak için renkleri, çizgileri kullanıp çeşitli biçimleri deneyerek resmine ulaşırken, İlhan Berk de harfleri, A’ları, U’ları, V’leri kullanır şiirini yazmak için. Bu şiiri okuduğunuzda bir şey anlamadığınızı düşünebilirsiniz, harflerin kelimelere dönüşmeden neden orada durduğuna anlam veremeyebilirsiniz. Tıpkı Paul Klee’nin bir resmini gördüğünde bunu neye benzetmesi, bundan ne anlam çıkarması gerektiğini bilemeyen bir izleyici gibi. Bu noktada anlam tartışması yeniden devreye girer. Şiirin anlamı değil biçimi, bütünlüğü, sesi önemli hâle gelir ve şiir kendini tıpkı bir resim gibi duyumsatır. İlhan Berk, “[g]özle bakmaktan anladığım da, şiiri bir nen, bir eşya gibi görmek, öyle de

var olabileceğini amaçlamaktır” (Berk, 1997a, s. 44) der. Şiir ve resim artık sadece büyük olayların ve “gerçeğin” tarihini değil, eşyanın ve sıradan olanın da tarihini de göstermekte, anlatmaktadır. Bu bakışı şiire dahil etmenin, yeni bakma pratikleri oluşturmanın ve bunu yansıtmının aracı olarak ekfrastik şiir kullanmak da bu durumda oldukça işlevsel bir hâl alır.

PAUL KLEE’DE UYANMAK

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

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

A'lar V'ler U'larla olmak Paul Klee'de uyanmak (Berk, 2021, s. 24)

Ad Marginem Latince “sınırdan” demektir. Resimde de her şey merkezdeki sıcak, kırmızı yuvarlaktan uzakta kenarlara, tuvalin sınırlarına yakındır. Birtakım varlıklar kenarlarda durur. Bu varlıklara U, L, R gibi harfler de katılır. Harf kullanımı yukarıda da bahsettiğim gibi şiirde de vardır. Resmin merkezindeki yuvarlağın, beklentileri karşılayacak bir çekim gücü yok gibidir. Kuş ters durur, varlıklar merkez onları itiyormuş gibi sınırları zorlar. Bu durumda Paul Klee’de uyanmak yepyeni, kendi kuralları olan başka bir dünyaya uyanmak gibidir. Bu sınırdan olma hali İlhan Berk’e de kendi kurallarının ya da kuralsızlığının işlediği şiir dünyasını sunar. Artık merkez değil merkezler vardır, odak her sabit değildir ve her yerdedir. Marjin ve tarihte marjinde kalanlar, *Galile Denizi*’nin diline ilham veren ve *İncil*’i çeviren azınlıkların dili de bir ucundan resmin ve bu bağlamda da şiirin konusudur artık.

Dilin sınırlarında gezen, dilin sıfır noktasından (Berk, 1997a, s. 11) şiiri başlatmak isteyen bir şair için sınırdan bir tabloda daha iyi bir ilham kaynağı ve çıkış noktası da düşünülemez.

Galile Denizi 'nin son üç ekfrastik şiiri İvi Stangali'nin resimlerinden esinlenir. Bu şiirler sırasıyla “İvi Stangali”, “İvi Sabahı” ve “İvi Işığı”dır. İvi Stangali, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesine katılan öğrencilerden oluşan Onlar Grubu'nun bir üyesidir. Onlar Grubu ilk sergisini 1946 yılında akademinin yemekhanesinde gerçekleştirir. Bu gurubun etkinliği 1955'e kadar sürer. Onlar Grubu'nun tam olarak ortak bir resim anlayışı ve dili olduğu söylenemez ancak hepsi Bedri Rahmi'nin öğrencileridir. Farklı teknikler kullansalar da temelde hepsi Batılı ressamı iyi öğrenmiş, çalışmış ve bunu yöresel unsurlarla, halk sanatıyla birleştirmiştir (Bozis ve Sinanlar Uslu, 2019, s. 88). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun en iyi öğrencilerinden biri olan İvi Stangali'ye dair, gurubun önemli bir üyesi olmasına rağmen, pek bir bilgi yoktur. Bu durumun sebebi 1964'te Rumların Yunanistan'a zorunlu göçü sonucunda İvi Stangali'nin artık bir Türk vatandaşı olduğunu kanıtlama çabalarının sonuçsuz kalması ve küçük kızıyla tek başına Yunanistan'a gitmek zorunda olmasıdır. İvi'nin yalnızlaşıp içine kapanması, eserlerinin bir kısmının kaybolması ve varlığının Türkiye'de zamanla unutulmasıdır. 2019 yılında Yapı Kredi Yayınları'ndan *İvi Stangali Ressamı Hatırlamak* kitabı çıkana kadar da elimizdeki bilgiler sadece grubun bir üyesi olduğuna dairdir. Hakkında bize bir şeyler söyleyebilecek, varlığına işaret edebilecek bir diğer kaynaksa İlhan Berk'in bu üç şiiridir. Seza Sinanlar Uslu, Berk ve Stangali arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar: “İvi'nin defterlerinde bahsini hiç görmesek de İlhan Berk için İvi önemli bir figür olmuş olmalıdır. Şöyle ki İvi'nin Paris'ten dönüşünden sadece 15-20 gün sonra çıkan *Galile Denizi* isimli şiir kitabında şair üç ayrı şiirinde İvi'yi anlatmış, şairin o

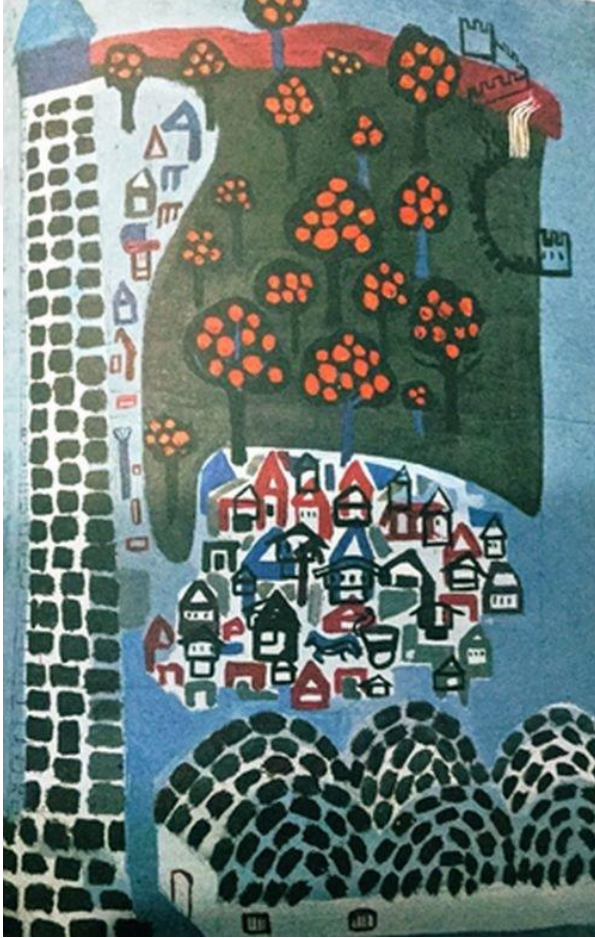
kendine özgü şiirleri de bu nev-i şahsına münhasır kadını anlatmak için çok uygun bir anlatım dili oluşturmuş diyebiliriz” (Bozis ve Sinanlar Uslu, 2019, s. 33).

Bu kez Berk’in şiirine konu olan ressam çağdaşıdır. Bu durum daha sonra diğer kitaplarındaki şiirlerde de karşımıza çıkar. İlhan Berk çağdaş sanat akımlarını ve ressamları takip ettiği kadar Türkiye’deki sanat ortamına da hakimdir. İlerde yazacağı şiirlerde Onlar grubuna hocalık yapan Bedri Rahmi Eyüboğlu ve gurubun üyelerinden bir diğeri olan Turan Erol da resimleriyle İlhan Berk’in şiirlerinde kendine yer bulacaktır. İlhan Berk dönemindeki çoğu ressamı tanımakta, arkadaşlık etmekte, kendi de açtığı sergilerle bu sanat ortamına dahil olmaktadır. Bu durum da ekfrastik şiirleri üzerinde elbette ki etkisini gösterir.

İvi Stangali’nin resim yapma sürecine baktığımızda İlhan Berk’in şiir yazma süreciyle benzerliğini görürüz. Bedri Rahmi öğrencilerini farklı yerlerde çizim yapmaları için Tophane Karabaş’a bir kahveye götürür. İvi daha sonra buraya tekrar tekrar gelir. Defalarca bir tür ritüeli tekrar edencesine günlerce, saatlerce ahşap sandalye üzerinde oturup çevreyi izler, düşünür, yazar ve çizer. Kendi deyiimiyle Karabaş’tayken bazen çeşme olur, su olur, susuzluk olur, bazen de iğde kokusu olur, bir ses bir mırıltı olup dağılır etrafa, sonra bütüne karışır, hareket olur, adım olur ve sorar: “Acep göçenler ne olur? Işık mı olur, su mu olur, toprak mı olur...” (Bozis ve Sinanlar Uslu, 2019, s.17) Bu durum İlhan Berk’in “Paul Klee’de Uyanmak” şiirini yazarken şiir için dolaşmasına, sokakları resimle birlikte şiire dönüştürmek üzere arşınlamasına benzer.

İvi Stangali’yle ilgili şiirlerin ilki “İvi Stangali”de resme doğrudan bir gönderme yoktur. Genel olarak ressam ön plandadır ve bütün resimlerinin oluşturduğu duygu bütünlüğüne dikkat çekilir. “Birden İvi Stangali’nin resimleri çıktı geldi/ Yalnız değildik artık./Gittik ağaçlarla sularla namuslu bir yerde durduk/

İlk kez mutlu.” (Berk, 2021, s. 23) Dizelerinde görüldüğü gibi yalnızlık içindeki insanlar İvi Stangali’nin resimleriyle yalnızlıktan kurtulur. Sanat insanları mutlu eden, yalnızlıktan kurtaran bir şeydir bu şiirde. Biz okur olarak resimleri görmeyiz ancak resimleri görenin hislerini okuruz. Her şeyin alındığı umutsuz bir dünyada resimler umudu geri getirir.



Şekil 8. İvi Stangali, çizim 1

Diğer iki şiir “Galata Kulesi” şiiri altındaki “İvi Sabahı” ve “İvi Işığı” şiirleridir. İki şiirde de İvi Stangali’nin resimlerine doğrudan bir gönderme yok gibi görünse de şiir ressamın Galata Kulesi eskizini akla getirir. Bu şiirlerde de resimden çok ressam ön plana çıkar. Berk’in bakışı ressamı izler ve onun çizim sürecini

şiiirselleştirir. Mehmet Fuat'ın deyimiyle dokunduğu her şeyi şiire çeviren şair burada da ekfrasizmi bir süreci şiire dönüştürmek için kullanır.

İVİ SABAHI

İvi uyandı
Bıçak pencere onunla uyandı
İlk gökyüzü geçti önünden İvi güldü.
Çingene kızları denizi dört ucundan tutup getirdiler
Dürüp bıraktılar.
Sarı erikler geldi odayı sarıya boyadı
İvi gökyüzünü alıp istanbul'a indi
Bir sevinç İvi'yi gören istanbul'da
Baktığı her şey beni çiz diyor İvi'ye
Bir yüz para çiz diyor

Bir rüzgâr Galata kulesine çarpıp geçiyor
İvi ışıyor. (Berk, 2021, s. 36)

İVİ IŞIĞI

İvi tüm bu denenleri duydu
Baktı kule kanlı kule ağırlı kule küsüktü
Kule ömründe kule bütün ömründe bin kez Allahsız,
gökyüzüsüz, penceresiz
Kule beş bin kez küçük sokaklırsız, dükkanlırsız, evlersiz,
Sarı eriklersiz, yaşamasız
Kule etmişti.
Bunları biliyordu İvi
İvi insanları biliyordu
Denize inmişler balıklarla, yosunlarla, midyelerle konuşmuş-
lar, balıklara, midyelere, yosunlara neler dememişlerdi.
İvi bütün yaptığı resimleri düşündü
Karaları aklara çevirdiği resimleri düşündü
Bir başına bir karayı bir akı nereye getirip koyduysa
Para etmiyordu.
Gördü yalnızlık
Nereye konursa neresinden tutulursa nereye götürülürse
Bir sokağa çıkarılsın bir pencereye konsun denize çıkarılsın
ister
Gidecek şey değildi insana.
Kuleyi anladı İvi
Denizi tutup ayağına getirdi.
Kule denize bir baktı
İki baktı
Üç baktı
Kendini içine attı.

İvi insanları aldı
Yaşamaya çalışmaya yolladı. (Berk, 2021, s. 42)



Şekil 9. İvi Stangali, çizim 2

“Galata Kulesi” şiirinin tamamına baktığımızda öncelikle İvi’nin uyanıp ona beni çiz diyen şeylerin peşine düştüğünü görürüz. Ardından da Galata Kulesi’nin düşlerini, hislerini dinleriz. Kule yalnız kalmıştır ve İvi resimle onu yalnızlıktan kurtarır. Denizi alıp kulenin ayağına getirir resminde. Berk, İvi’nin resimlerine bir öykü katmıştır ve bu öyküye alışlagelenden farklı bir tarih anlatısı da eklemiştir. Şiirin diğer bölümlerinde III. Selim’le, II. Ahmet’le ve diğer birkaç padişahla da karşılaşırız. Kulenin hayatından, tarihinden bir kesite misafir olmuş gibiyizdir ve herkesin kuleyi terk edip ve yalnız bıraktığına şahit oluruz. Kule sıkılmaktadır ve İvi gelip bunu değiştirir. İlhan Berk İvi’nin resimlerini açıp analiz ediyor onları

çoğaltıyor gibidir. Resimler kâğıtta ya da tuvalde sabit bir şekilde durmaz artık.

Çerçevesinden taşan, yayılan ve genişleyen resimlerdir karşımızdakiler. Öyle ki bu genişleme sadece mekânı değil zamanı da kapsar ve bizi tarihte bir yolculuğa da çıkarır.

İlhan Berk'in *Galile Denizi*'ndeki ekfrastik şiirlerini ve bu şiirlerde bahsi geçen dört ressamın resimlerini incelediğimizde aralarında fikirsel bir ortaklık olduğu görülür. Bu fikirsel ortaklık, Berk'in şiirlerini hem içerik hem biçim açısından etkilemiştir. Berk'in kendine örnek aldığı ve oldukça ilgilendiği Matisse, Picasso ve Klee sürekli bir değişimin, araştırmanın peşindedir. Lynton, Matisse'in tarzı oturduktan sonra da sanatında çeşitli deneyler yaptığını ancak bunlarda çeşitlilik, şaşırtıcılık olsa da döneklik olmadığını, Picasso'nun ise sürekli değiştiğini, resmi araştırma için kullandığını, Klee'nin ise sanatı bir amaç değil süreç olarak gördüğünü söyler (Lynton, 1991, s. 224). İlhan Berk de bu ressam gibi şiirinde bir değişme, araştırma peşindedir. Kalıpları değiştirir, dönüştürür, anlamla oynar, kelimelerin, imgelerin sınırlarını zorlar. Ressamlar bu deneyleri görsel sanatlar üzerinde boyayla, fırça ile, kille, bronzla yaparken İlhan Berk de bu teknikleri, tekniklerin felsefesini şiir diline katmanın ve kendi poetikasında dönüştürmenin yollarını arar *Galile Denizi*'nde. Yeni şiir ve yeni resim arasında göz ardı edilemez.

Suut Kemal Yetkin, bu benzerliği şu sözleriyle çok önceden ortaya koymuştur:

[B]ugünün anlamsız şiiri, II. Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'da dahi baş göstermiş ve büyük ölçüde non-figüratif resimden etkilenmiştir. Mademki demişler, bir ressam hiçbir konuyu almadan, alışmış olduğumuz biçimi tuvali üzerine koymadan, yalnız renklerin birbirine girişi, birbirini tamamlayışı ile eser veriyor, o hâlde şair bunu niçin yapmasın. (...) Non-figüratif resimde ise, unsurlar dışarıdan alınmış değildir, hepsi kendilerininidir. Bunun için de yüzde yüz kendinden çıkmıştır ve onun için dümdüz renklerden ibaret düşündüğümüz. İşte buna dayanarak ben diyorum ki, bugünkü anlamsız şiir non-figüratif resmin ta kendisidir." (Yetkin'den aktaran Karaca, 2010, s. 287)

Berk de bu resimlerin ve ressamların etkisinde sanat akımlarını şiirine taşımıştır. İvi Stangali'nin resimlerine geldiğimizdeyse karşımızda, Batı'yı en iyi şekilde öğrenip bunlarla kendi çizimlerinde deneyler yapan bir ressamın resimlerini buluruz. Berk ve Stangali'nin çağdaş olduğunu da düşündüğümüzde iki sanatçının da Batı'dan gelen sanat akımlarıyla ilişki kurma, başa çıkma, kendilerine katma, ilham alma çabalarının hem resme hem şiire yansımalarını görürüz. Bu sebeple İlhan Berk'in şiirlerinde İvi Stangali'yi görmek önemlidir. İki farklı mercekten geçmiş bir görüntü vardır elimizde. Stangali Batı'yı kendi merceğinden süzerek resmini yapar, Berk de bu resimleri bir de kendi merceğinden geçirip şiirini yazar. Berk, Batılı ressamların da İvi Stangali'nin de eserlerini ekfrasizmle şiire dönüştürür.

Galile Denizi'ndeki ekfrastik şiirlerin ortaya çıkmasını sağlayan resimlerin birtakım ortak özellikleri vardır. Bunların başında resimlerin dahil olduğu sanat akımları gelir. Bu sanat akımları geleneksel çizimlere, nesneleri olduğu gibi yansıtmaya karşı çıkan modern sanat akımlarıdır. Çağ değiştikçe sanatçılar ve izleyiciler yeni bakış açıları aramaya başlar. Bu arayış modern sanat akımlarına giden süreci başlatır. Sürecin sonucunda birbirini takip eden, birbirinden beslenen ama her seferinde deneyi, araştırmayı ve üretmeyi daha da ileriye taşıyan akımlar ortaya çıkar. Renklerle oynayan fovistler, şekillerle oynayan kübistler, resimde sınırları zorlayan sürrealistler zamanın ve zihinlerin değişim yolculuğunu tarihsel ve sanatsal olarak yansıtır. Batı'dan aldıklarını yerel öğelere uyarlayan bir İvi Stangali de bu arayışın ortaya çıkardığı sanatçılardan birisidir. Bu akımlarla ilişkilendirilen sanatçılar resimlerinde duyumsadıklarını çizer. Renklerin, şekillerin ve olayların sanatçının iç dünyasından yansımaları yaptıkları çizimleri oluşturur. Bu çizimler bir şiire konu olduğunda da süreci ve izlenimleri yansıtan bir ekfrasis yaklaşımıyla karşılaşırız. “Gerçekçi” olmayan resimlerin tasvir edildiğini düşündüğümüzde bu

yaklaşım pek de tuhaf durmayacaktır. Ortada gerçekçiliği sorgulayan kübist, ekspresyonist, fovist, sürrealist resimler vardır. Bunları anlatmanın yolu da elbette birebir anlatım olmayacaktır. Herkes baktığı resimde farklı bir şey görüyorken ortak bir anlatı ve uzlaşa da söz konusu değildir. Bu sebeple Berk'in şiirleri daha çok resimlerin duyumsattıkları üzerinedir ki bu da bir çeşit bakma ve görme şekildir. İlhan Berk, baktığı resimlerin onda hissettirdiklerini şiire dönüştürür. Bunu yaparken de yer yer ressamın bakışını çalıp okuru resmin üretim sürecine dahil eder. Bu sürece dahil olan okur bir resimden çok tiyatro sahnesi izliyor gibidir. Resimler artık hareketlidir.

Galile Denizi'ndeki ekfrastik şiirleri birbirine bağlayan bir diğer nokta ise tarihe tanık olup onu sunuş şekilleridir. Daha önce Heffernan'ın da bahsettiği gibi resimler tarihi yansıtırken ekfrastik şiirler de onları ve tarihlerini günümüze taşır. Tarih anlatısının ve gerçeğin sorgulandığı bir çağda sanat eserleri de aynı sorgulamayı kendi tarzlarında sürdürürken merkezi olmayan, odak noktaları çoğalan, sınırdan ve yenilikçi eserler üretirler. İlhan Berk de ekfrastik şiirleriyle bu tarihlere resimler üzerinden bakar. Bu durumda şiirinde anlatmak için azınlıkların yoğunlukta olduğu Galata'yı, Beyoğlu'nu seçmesi, bunu da azınlık olarak görülen bir ressamın İvi Stangali'nin üzerinden yapması, bir savaşa tarih kitabından değil de savaşı yaşayanların hislerini yansıtan Picasso'nun resimlerinden bakması oldukça önemlidir. Berk, tarihe bakmak için görsel sanat eserlerini seçmiş ve bu bakışı şiire dökmek için dilini ararken de ekfrastik bir yaklaşım benimsemiştir.

BÖLÜM 3

DİLİN VE GÖRSELİN SINIRLARINDA TARİHE BİR YOLCULUK: ÇİVİ

YAZISI, OTAĞ, MISIRKALYONİĞNE, KÜLT KİTAP

İlhan Berk’in *Galile Denizi* ile başlayan değişim süreci ve anlamla, imgeyle girdiği mücadele *Çivi Yazısı*, *Otağ* ve *Mısırkalyoniğne* kitaplarıyla en uç noktalarına ulaşır. Bu üç kitap genellikle *Galile Denizi*’nin devamı olarak görülüp birlikte anıldığı için bu bölümde üç kitabı birlikte ve birbirleriyle ilişkileri bağlamında ele almak yerinde olacaktır. Kitapların basım tarihleri de birer yıl arayla birbirini takip eder. *Çivi Yazısı* 1960 yılında ilk basımını Ataç Kitapevi’nden yaparken kapak tasarımını da Ülkü Tamer üstlenir. Bu kitabı 1961 yılında Gergedan Yayınları’ndan ilk baskısını yapan, kapak tasarımını Sait Maden’in üstlendiği *Otağ* kitabı takip eder. 1962 yılına gelindiğinde bu üç kitaba Dost Yayınları’ndan birinci baskısını yapan ve kapağını Ferit Öngören’in tasarladığı *Mısırkalyoniğne* kitabı da katılır. Görselliğin, şiirin sayfa üzerindeki görsel duruşunun oldukça ön planda olduğu bu kitaplarda dil de oldukça zorlanmış ve adeta dilin bütün sınırlarına şair tarafından bir yolculuk başlatılmıştır. Karşımızda defterlere oldukça önem veren ve şiir serüveninin daimî olarak kaydını tutan bir şair olması da şiirlerin üretim sürecini takip etmemizi kolaylaştırır. İlhan Berk bir yandan şiirlerini yayınlarken bir yandan da şiir üretim sürecini de başka bir şiire dönüştürür. Bu bağlamda *Kült Kitap*’ın neden bu bölüme dahil edildiği açıklık kazanacaktır. *Kült Kitap*, İlhan Berk’in şiirlerini oluştururken tuttuğu defterleri, çizimleri, söyleşileri, denemeleri ve bitmemiş ve hiçbir zaman da bitmeyecek “şiir uçları”nı içeren bir kitap, yazarın deyimiyle bir “patchwork”, “yamalı bohça”dır (Berk, 2022, s. 275).

Bu sebeple *Kült Kitap*'taki “Çivi Yazısı Günlüğü”, “Otağ Defteri” ve “Mısırkalyoniğne Günlüğü” bölümlerinde bu üç kitabın yazılış sürecinin izlerini takip edebilir ve *Kült Kitap*'ın bunları kapsayan bir yamalı bohça olarak nerede durduğunu daha iyi görebiliriz.

İlhan Berk'in bu üç kitapta izlediği yol, toplumdan giderek uzaklaşması olarak yorumlanır ve eleştirilir. Berk, bu durumu “(...)Galile Denizi, Otağ, Çivi Yazısı, Mısırkalyoniğne'yi art arda yayımlayınca (ki bunlar İkinci Yeni şiirinin en uç noktalarıydı, şiirin gidebileceği en aşırı örnekler olarak gösterildi) benim sürgünlüğüm tescil edilmiş oldu.” (Berk, 2022, s. 79) sözleriyle özetler. Berk bu kitapların, anlamı en çok sorun yaptığı kitaplar olduğunu söyler (Berk, 2022, s. 89). İlhan Berk bu dört kitapta dili her şey olarak görür. Ne söyleyeceğinden çok nasıl söyleyeceği önemlidir. İktidarda olan yalnız şiirdir (Berk, 2022, s. 100-101). Dili alabildiğine sorun haline getirip işleyen bu kitaplardaki şiirler aynı zamanda koşuk şiirlerdir. Berk 1958 yılında düştüğü bir notta “[b]irgün, koşuk şiir yazacağımı hiç düşünmemiştim. Şimdi ise özgür şiiri hemen hemen anlamıyorum. Düşünüyorum da yüzyıllar boyunca şiirin bir kuralı, ortak bir kalıbı olmuştur hep” (Berk, 1997a, s. 39) der. Berk'in bu üç kitaba giden yolda dili zorlarken daha önce denemediği, dönemeyeceğini düşündüğü yollara da girdiğini, şiirlerinin o anki araştırmalarına ve deneylerine göre şekillendiğini de böylece görebiliriz.

Çivi Yazısı, Otağ ve Mısırkalyoniğne kitaplarını dil üstüne deneyleri dışında birleştiren bir diğer unsur tarih ve mitolojidir. Bu üç kitap yoğun bir biçimde Mısır, Antik Yunan ve Asya tarihi içerir. Şiirler, bu çağlarda yaşamış bir kişinin aşklarını, yalnızlıklarını, hayatını anlatıyor gibidir. Şair adeta zaman makinasını bulmuş ve bu çağlarda yaşamaya başlamış ve hislerini, gördüklerini anlatıyor gibidir. Burada bahsettiğimiz zaman makinası İlhan Berk'in durumunda, tarih ve mitoloji

kitaplarından, resimlerden, fotoğraflardan, alfabelerden ve kurgudan oluşur. “Otağ, Mısırkalyoniğne, düşlerim benim. Kurgularım... (Berk, 2001, s. 53) der İlhan Berk. Şair bütün bu görsel ve metinsel malzemeyi zihninde yeniden kurarak aynı tarihi kendi gözünden anlatır. Anlatırken de bireyden yola çıkar. Karşımızda o dönemlerde varolmuş, tarihe tanık olmuş, hisleriyle duygularıyla dolaşan birisi vardır. Yani karşımızda yine bütün makro anlatılardan da beslense günlük hayata ve duygulara odaklanan, gerçekliğini şairin gözünden yeniden kuran bir mikro tarih anlatısı vardır. Barış Acar, İlhan Berk’in bu şiirle tarih yazma haline şu sözleriyle dikkat çeker:

(...)Kandinski resimle nasıl tarih yazıyorsa Berk’in de aynı şekilde şiirle bir tarihyazımı peşinde olduğu söylenebilir. Berk şiirleri Akadlar’dan Çin Seddi’ne, Troya’dan İskenderiye’ye uzanır. Alabildiğine kişisel ve tümüyle toplum-oluş üzerine eğilmiş tarihyazımlarıdır bunlar. Nesnelerden yola çıkar ama bir zihin kurmanın peşindedir. (Acar, 2018, s. 125)

Acar’ın da belirttiği gibi İlhan Berk tarihini nesneler üzerinden kurar. Bu nesneler anlatılan çağa özgü eşyalar ya da hayvanlar olabilir. Bu nesnelere ulaşmanın yolu da daha önce belirttiğim gibi metinler ve görsel kaynaklardır.

İlhan Berk’in üç kitabı *Çivi Yazısı*, *Otağ* ve *Mısırkalyoniğne*’nin kaynaklarını oluşturan metinleri ve görsel unsurları takip edebileceğimiz kaynaklardan ilki *Kült Kitap* olurken ikincisi de şairin defterleridir. Bu defterlerin ayrıntılı bir analizi ise Yakup Kuyucu’nun *Sanatçı Defterleri Bağlamında İlhan Berk’te Görsellik ve Uygulamalar* (2019) isimli yüksek lisans tezinde bulunabilir. Kuyucu’nun da tezinde ortaya koyduğu gibi defterler ve defterlerdeki çizimler, metinler kitaplara kaynak olmuştur. Bu noktada defterlerle şiirler arasında ekfrastik bir ilişki olduğunu söyleyebiliriz. Hatta burada “notional” ekfrasisten bahsetmek daha doğru olacaktır. İlhan Berk, her ne kadar varolmuş bir çağa baksa ve bunu zaman zaman resimler, fotoğraflar üzerinden yapsa da bu çağı yeniden kurgulamasının kaynağı zihnidir. Bu durumda “notional” ekfrastikte olduğu gibi şair hayali bir eserin, imgenin, bir çağ

imgesinin tasvirini yapar. Bunu yaparken de ilerde göreceğimiz gibi defterlerine yaptığı çizimlerden ve yer yer adı geçen ama defterlerde göremediğimiz resimlerden de yardım alır. Bu noktada görürüz ki bu üç kitaptaki tarih ve mitoloji konulu şiirler kaynağını yine görsel unsurlardan almaktadır. Bu durumda İlhan Berk'in tarihe bakmanın yolunu yine hem metinlerde hem de görsellikte bulduğunu görürüz. Tarihi yine ekfrastik bakış kurmaktadır.

Arka arkaya yayınlanan üç kitabın ilki olan *Çivi Yazısı*, İlhan Berk'in *Galile Denizi*'yle şiir dünyasında çıktığı yeni yolun devam eden ilk adımlarıdır. Necmi Sönmez bu kitabın, İlhan Berk'in şiir evrenindeki "büyük sıçrayışı" hem imgesel hem de biçimsel açıdan ortaya çıkardığını söyler. Bu kitapta şair *Galile Denizi*'yle kırdığı fay hattında ilerlemekte, Babil, Asur, Sümer medeniyetlerinin imge dünyasında kendine ait bir söz dizimi ve izlek geliştirmektedir (Sönmez, 2018, s. 44). Barış Acar da kitabın adına dikkat çekerek aşağıdaki cümleleri kurar:

Bu noktada örneğin çiviyazısı çok iyi seçilmiş bir metafor olarak karşımızda durur. O, bir tariftir ama aynı zamanda şiirdir de. Bir resimdir ama dildir de. Bir hikâye anlatmak için oradadır ama çözmesini bilmeyen için hiçbir anlamı ulaştırmaz. Yine de orada bir şey olduğunu bilirsiniz. (...) İletişim değildir oradaki amaç. İlişkiselliktir." (Acar, 2018, s. 126)

İlhan Berk genel olarak resmi de bir çeşit dil olarak görüyor gibidir. Şiirden bunaldığında sayfa kenarlarına çizimler yapması, düşünürken çizimler yapması, çizimlerden, alfabelerden, yazı stillerinden şiirler çıkarması bir dilden başka dile geçiş gibidir. Berk sanki sıkıldıkça dil ve bakış açısı değiştiriyordur. Bu değişimi yakalayamayan ya da şiire her şeyiyle bir bütün olarak bakmak yerine onda bir anlam arayan okur bu sebeple hayal kırıklığına uğrayacaktır. İlhan Berk bir söyleşisinde kendisine *Çivi Yazısı*'ndan bir şey anlamadığını söyleyen Cihat Burak'a "Anlamak her şey değildir. Bilmediğin dillerdeki şarkılardan, kuş seslerinden ne anlıyorsun? Bir kilim, bir halı ne anlatır?" Diye sorar (Berk, 2022, s. 38) *Çivi Yazısı*'nın ilk

basımının kapağı da yazıyı ve görseli tamamen bir şiir, nesne olarak görüp ona farklı açılardan bakabilmeyi yansıtır niteliktedir. Ekfrastik şiir anlayışı daha kapaktan okura kendini gösterir. Karşımızda çoğumuzun okuyamayacağı bir metin durmaktadır ve bu metnin dili kaynağını görsellikten, şekillerden alır. Henüz okuyamadığımız için kapağa bir şiir ya da yazı değil bir nesne olarak bakarız. İlhan Berk'in şiirlerinde amaçladığı da tam olarak budur. Şiire bir nesne olarak bakmak. Buna da okuru daha kitabın kapağından başlayarak hazırlar. Bu anlamsız gibi duran bir resme benzeyen kapağı benzer şekillerde şiirler takip edecektir. Berk, ilkçağ uygarlıklarından esinlenerek oluşturduğu oldukça kapalı imgeleri, harflerin görsel gücünü ve kelimelerin kâğıdın beyazlığındaki farklı konumlarını kullanarak okura bildiğimiz anlamda anlaması güç ama duyumsanan gücü oldukça yüksek şiirler/nesneler sunar.



Şekil 10. Çivi yazısı, kitap kapağı

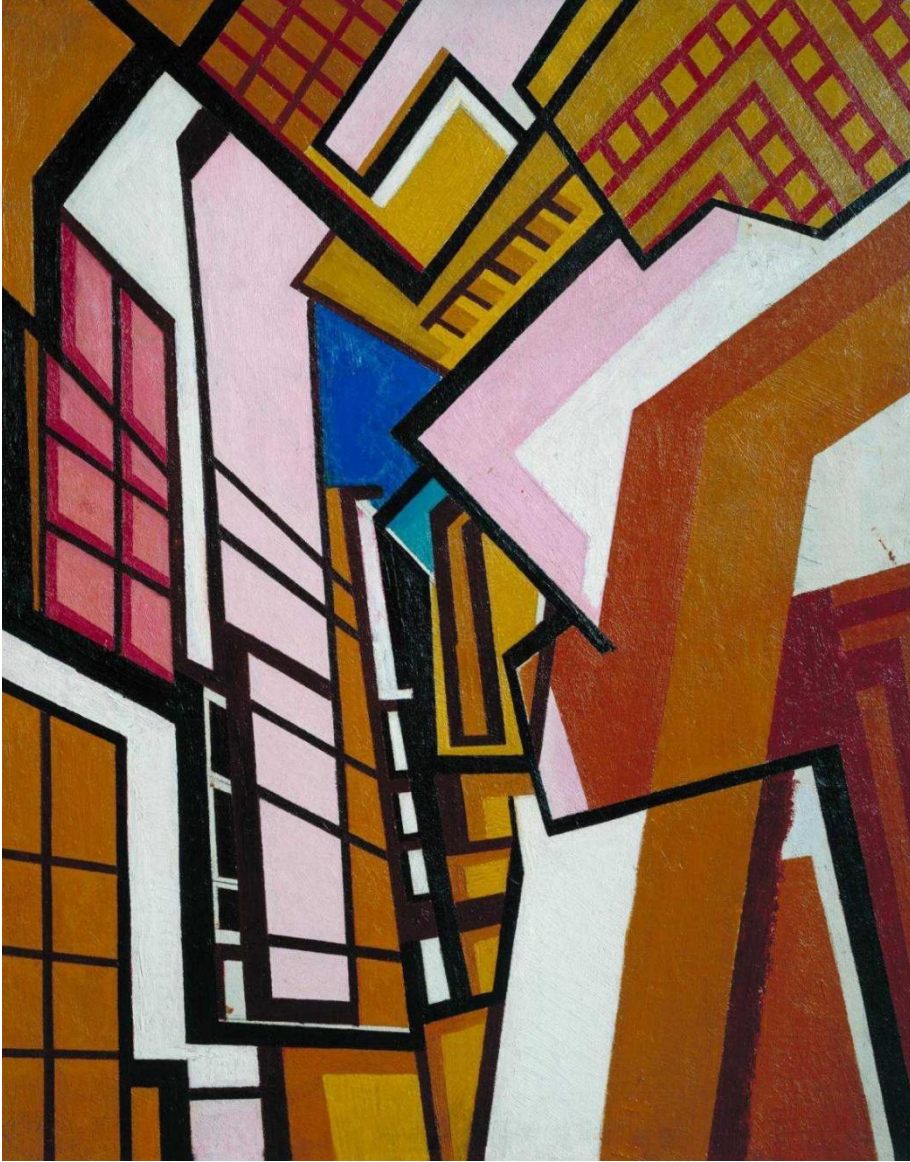
Çivi Yazısı'nın oluşum sürecini takip edebileceğimiz üç kaynak vardır. Bunlardan ilki *Kült Kitap*, ikinci ve üçüncüsü de *Çivi Yazısı 2* adlı iki defterdir. Berk'in iki farklı 1959-1960 tarihli *Çivi Yazısı 2* olarak adlandırılmış defteri vardır. Bu iki defterin en belirgin farkı birinde deftere yapıştırılmış sayfalar üzerinde mavi ve benzeri pastel boyalarla yapılmış İlhan Berk'e ait çıplak kadın çizimlerinin olmasıdır. Bu defterde aynı zamanda Antik Yunan mitoloji karakterlerine dair notlara ve Mallerme'den notlara rastlarız. Aynı zamanda şiire dair biçimsel kurguları da bu

defterde görebiliriz. Diğer *Çiviyazısı 2* defterimde ise tarih kitapları, ansiklopedi gibi kaynaklardan kesilip yapıştırılmış Ürük, Babil, Mısır gibi Ön Asya uygarlıklarına ait resimler, fotoğraflar ve dokümanlar vardır (Kuyucu, 2019, s. 69, 76-77). Berk bu defterlerde fotoğraf ve resimlere yer verdiği kadar kendi çizimlerine de yer verir. Kendi çizimi olan krokiler, Ön Asya uygarlıklarına ait gemi çizimleri, geyik gibi kült hayvanların çizimleri de defterlerde yer almaktadır (Kuyucu, 2019, s. 79). Bu defterlerde çizimler kadar mitolojik hikayeler de önemli bir yere sahiptir. Bu mitolojik hikayelere konu olan karakterlerden bazıları Charybde, yaşlı satir Marsyas, Apollon, Kral Midas, Diana, Pyramus ve Thisbe'dir. Bu karakterlere dair hikâyelerin anlatıldığı sayfaların üstünde ise bunlardan ilhamla İlhan Berk'in yaptığı çizimler bulunur (Kuyucu, 2019, s. 81-84). Buradan da anlaşılacağı gibi İlhan Berk metinlerden resimlere ve ardından tekrar resimlerden metne bir yolculuk içindedir. Şair sadece metinle yetinmemekte, kendine yine de metinlerden bir resim, görsel bir öge devşirmektedir. İkinci *Çiviyazısı 2* defterinde ise olaylar ve karakterlerden çok nesneler İlhan Berk'in elince çizimlere dönüşür. Berk bu ikinci defterde tarihi nesneleri, haritaları ve işaretleri çizer. Bunlar arasında “*Urda gümüşten bir kayak*”, “*Mısır savaş arabası*”, “*Mısır ırmak gemisi*”, “*Hitit geyiği heykeli*”, “*İhtar kapısı*”, “*Ur kayığı*” ve “*Dünyanın en güzel geyiği*” çizimleri bulunur (Kuyucu, 2019, s. 85-86). İlhan Berk bu çizimleri, defterlerdeki tüm çizimleri ve görsel öğeleri şiirine bire bir taşımamış olsa da şiir evrenini bunlarla kurar. O tarihe girmenin, o zamanda dolaşmanın yolu bu yazılar, çizimler, resimlerdir. Bütün bunları kendinde bir araya getirip *Çivi Yazısı*'nı oluşturur İlhan Berk.

Çivi Yazısı'ndaki şiirlerin izini sürebildiğimiz bir diğer kaynak olan *Kült Kitap*'ta bu izleri daha yakından ve ayrıntılı olarak görürüz. İlhan Berk “*Çivi Yazısı Günlüğü*”ne soneleri sıralayarak, diğer şiirlerin ilk dizelerini vererek kaynaklarını

sıralar. Örneğin “*I. Sonnet: Siz ne güzeldiniz benimle bilemezsiniz*” dizesini ona kaynak olan tarih kitaplarının isimleri takip eder. Emile Mireaux’dan, Pierre Grimal’dan ve Edith Hamilton’dan tarih ve mitoloji kitaplarının adlarını ve Edgar Poe ile Pierre de Ronsard’dan Helen için yazılmış şiirlerin not alındığını görürüz (Berk, 2001, s. 25). Arka planında bu kitapların yer aldığı dize kitapta aynı isimle “SİZ NE GÜZELDİNİZ BENİMLE BİLEMEZSİNİZ” olarak kitabın ikinci şiiri olarak karşımıza çıkar. Şiirin ilk dizelerinde bu araştırmaları net bir şekilde görebiliriz: “Siz ne güzeldiniz benimle bilemezsiniz / A harfinden bir çarşı güneşi yüzünüzde / Helene uyruklu bir rüzgardınız her şiirde. / Benimdi, Ronsard’ın bir ülkesiydi yeriniz” (Berk, 2017, s. 254). Tarihin ve başka metinlerin bu kitaptaki şiirlere nasıl yedirildiğini görmek için bu dizeler iyi bir başlangıçtır. İlhan Berk, yoğun bir tarih okuması ve araştırmasını tekrar kurgulayarak aşk temalı şiirler üzerinden okurla buluşturur. Resmin bu kurguya dahil oluşunu “*V. Sonnet: Sabahla ne güzel durdunuz aşkıma*” dizesine dahil notlarda görürüz. “(Vorticism: the vortex is image in movement.)” ve “Miro’nun bir resmi; La vize quotidienne a Babylone, Contenau.)” notları arka planda İlhan Berk’in bu kitaba da modern sanat akımlarını ve çağdaş ressamı direk olmasa bile, zihinsel ve dilsel bir süzgeçten geçirip yansıttığını gösterir. İlhan Berk “vorticism”i “girdap, hareketteki imaj” olarak not alır. Tate ise “vortisistleri”, 1914 yılında Londra’da bir araya gelen, modern dünyanın dinamizmini yansıtan sanat eserleri oluşturmayı amaçlayan avangard bir İngiliz topluluğu olarak tanımlar (Tate). Bu akım fütürizmin İngiltere’deki dengi olarak görülmeyle beraber kübizm gibi akımlarla da anılır. Berk’in bu akıma dair notlarını “Miro’nun bir resmi” notunun takip etmesi önemlidir çünkü I. Dünya Savaşı Miro’nun da sanat dünyasını etkileyecek ve onu daha sembolik resimler yapmaya yönlendirecektir. Miro, savaş sonrası sürrealist gruba katılıp sürrealist bir

ressam olarak anılırken resimleri, sanatsal ve fikirsel arka planda “vorticism”, “kübizm” gibi akımlarla da ortak paydaları paylaşmaktadır. Şekil 10 ve Şekil 11’e bakıldığında “vorticism” ve Miro’nun İlhan Berk’in notlarında neden arka arkaya geldiği daha açık hale gelir.



Şekil 11. Wyndham Lewis, workshop



Şekil 12. Joan Miró, the beautiful bird revealing the unknown to a pair of lovers

Berk'in bu notları takip eden şiirinde şu dizeleri görürüz: “Esmer, durdu işte vurman sularıma / Dağıldı Berk prensliğim görüyorsunuz. / Siz o kehribar çağlarda da buydunuz / Gökyüzüydünüz İngiliz akşamıma” (Berk, 2017, s. 265). Dağılan bir prenslik, kehribar çağlar ve İngiliz akşamı... İlhan Berk bu dizeleri yazarken çağdan çağa atlamış, ilk çağlardan prensliklere oradan modern İngiltere'ye farklı zamanlar arasında geziniyor gibidir. *Kült Kitap*'ta bahsi geçen vortisistleri düşündüğümüzde buradaki “İngiliz akşamı”nın modern çağa, modern çağın da sembollere dönmüş,

Miro'nun resmindeki gibi çivi yazısını andıran anlam ve imge dünyasına bir gönderme olduğunu varsayabiliriz belki de. Böylece şairin, geçmişin ve şimdinin sembolleri arasında bir bağ kurduğunu görürüz. Çağlar ne kadar farklı ve birbirinden uzak da olsa şair ortak imgelerde onları buluşturmuş gibidir.

Çivi Yazısı'nda resimlerden etkilenildiğini varsayabileceğimiz bir diğer şiir “BEN UYANDIM BİR AŞK DEMEKTİ BU DÜNYADA (Rondo)”dur. Şiirin tamamı şu şekildedir:

Ben uyandım bir aşk demekti bu dünyada
— Sesin, bir gülü bırakmak gibi bir şeydi.
Karaydım, kâğıt gibiydim yaşamalarda
Adım görseniz her gün o denizlerdeydi
Bin yıl bir M sesiydim aşağı Mısır'da.

Ben vurdum sevilere belli değil miydi
Bin yıl seni açtım işte yalnızlığımda.
Ne zaman aydınlığında adım geçti miydi
Bir aşk demekti bu dünyada.

Bir zamanlar yalnızlık güzeldi Mısır'da
Seninle yepyeni bir gökte gidilirdi
Baktım mı, büyürdü bir zambaktı anımda
Şimdi bir gölgedir uzar ovalarımda
Böyle uyanırdım ya uyanmak değildi
Bir aşk demekti dünyada. (Berk, 2017, s. 268)

İlhan Berk'in bu şiirle ilgili düştüğü notlarda Shakespeare'in *Antonius ile Kleopatra* kitabından sevgiyle ilgili bir alıntı, Kleopatra hakkında bir kitap, “Kleopatra'nın resimleri” şeklinde bir not ve yine Mısır tarihiyle ilgili notlar yer alır (Berk, 2001, s. 27). Bu notlardan anlaşılabileceği üzere şiirin görsel kaynağını Kleopatra resimleri oluşturmaktadır. Berk, tarihe ve tarihteki karakterlerin yüzlerine ve haklarında yazılmış metinlere bakarak şiirini oluşturur. Şiirde Kleopatra adı hiç geçmese de bahsedilen Mısır'da bir aşk hikâyesidir.

Kleopatra'nın resmi değil ama imgesi ve bu imgeye dahil olan hikâyesi şiire dönüşür. Berk yine elindeki verilerle dünyasını kurar ancak okuruna bu dünyayı değil bu dünyadaki yaşamdan bir izlenimi sunar.

Çivi Yazısı'nı takip eden ikinci kitap 1961 yılında basılan *Otağ*'dır. Bu kitapta da Ön Asya tarihi ve Yunan mitolojisi içinden aşk temalı şiirler anlatılır. İlhan Berk *Otağ* ve *Mısırkalyoniğne* 'nin, onu bilmediği görmediği yerlere sürüklediğini söyler. Bu yerler imgelemenin kuramayacağı, gezip dolaşamayacağı yerlerdir. Bu sebeple şair bu yolculuktan kitaplardaki yaşamla çıkıp çıkamayacağını sorgular (Berk, 2001, s. 51). Başka bir çağı, görmediği şeyleri yazmaya çalışıyordur şair. Bu sebeple bu yaşantıyı kurabilmek, anlayabilmek, orada var olabilmek için yine kitaplara ve resimlere döner. Berk bu döneminden bahsederken Ortadoğu'ya yöneldiğini, kitaplardan çokça yararlandığını da söyler. Mısır tarihini, Kleopatra'nın hayatını, yapılan kazılar üzerine yazıları okur. Bunların dışında eski dilleri de araştırır. İlkell dillere ulaşır ve bu ilkellikten hoşlanır. *Otağ*'ın da böyle bir yerden çıktığını söyler (Berk, 2022, s. 190). “Alfabelerin güzelliğini kimse yadsıyamaz. Bir resim diye bakılabilir onlara. Resmin ötesinde bir dille konuşur alfabeler. (...)Hem bütün alfabeler resme en yakın bir dille doğmuşlardır” der İlhan Berk (Berk, 1994, s. 44). *Otağ*'ın ilk şiirinin “YAZIT, I” ismini taşıması da bunu destekler. Şiirin başlangıcı şöyledir: “YAZIT, I / İşte A, D, Z, saçın gecesi / Geç evim, ey benim eski zaman ırmağım” (Berk, 2017, s. 273). Berk, şiirini bir yazıt olarak sunmaktadır. Eski zamanlardan günümüze ulaşmış bir parça gibi. Bu parçadan alfabeden harfler de görsellikleriyle yer alır. Ancak şiir eski bir yazıtın günümüze çevrilmiş hali havasını da taşır. Sanki şiir yazıtın çevirisi, bir ilk çağ metninin tasviri ve yeniden sunulmuştu gibidir.

İlhan Berk, *Otağ*'da şiir evrenini kurarken daha önce *Çivi Yazısı*'nda da yaptığı gibi imge dünyasını kendi çizimleriyle de destekler. Bunun en açık örneklerinden birisi 1960 tarihli *Otağ* defterinin kapağına çizdiği siyah bir boğadır. Kuyucu, defterin mitolojik içeriğini göz önüne aldığımızda bunun boğa kılığına girmiş Tanrı, Zeus olduğunu söyleyebiliriz der (Kuyucu, 2019, s. 72). İlhan Berk, Hera ve Zeus'tan bahsederken şu cümleleri kurmuştur: “Dana gözlü Hera! Kocası Zeus, boğa, kırağı şekillerine girerek durmadan Hera'yı aldatırdı” (Berk, 1992, s. 56, aktaran Kuyucu, 2019, s. 72). *Otağ*'ın konusu aşk olduğu kadar yalnızlıktır da. İlhan Berk şiirlerinin konusundan bahsederken “[e]skiden benim konularım, özgürlük, aşk, mutluluk, baskıya karşı koyma ve Anadolu'ydu. Sonra bunların yerini salt aşk aldı. *Çivi Yazısı*, *Otağ*'da aşk'a yalnızlık da karıştı” der (Berk, 1997a, s. 113). Bütün bunları birlikte düşündüğümüzde boğa kılığına giren Zeus tarafından aldatılan Hera'nın yalnızlığının şiirlere sirayet ettiğini varsayabiliriz. *Otağ*, aşkın ve yalnızlığın kökenine inen bir araştırma yapar. Bu iki temel duygunun köklerinin izini ilk çağlarda, ilkel yaşamlarda sürer. Şair tüm bunları yaparken de hayali mitolojik karakterlerin tasvirlerinden yardım alır. Kimi zaman onların çizimlerine bakarak kimi zaman da onları kendi hayalinde var edip kâğıda, oradan da şiire aktararak.

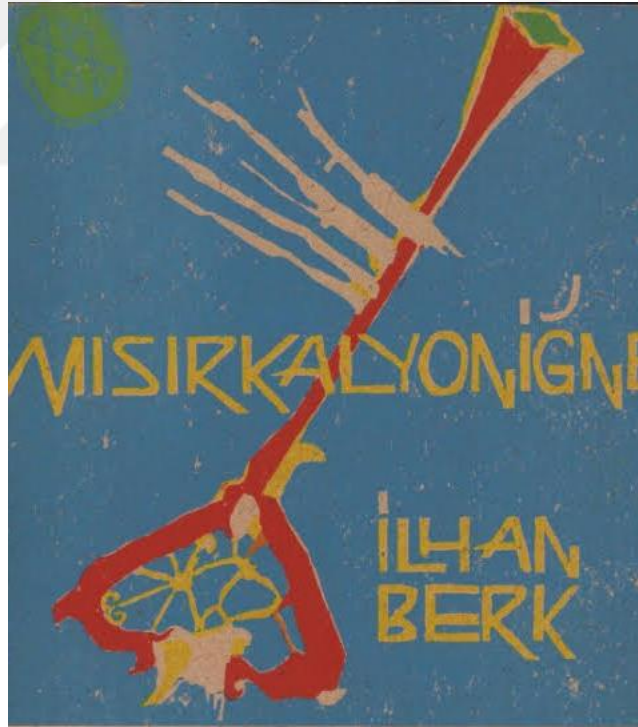
Berk'in mitolojik bir karakteri defterlerindeki çizimlerden şiirlerine taşımalarının bir örneğini de *Otağ*'da yer alan şu dizelerde görürüz: “İstanbul'da kadınlar uzun boylu, U gibi güzeldi!” (Berk, 2017, s. 281). Bu dizeler ilk olarak *Çiviyazısı 2* defterinde karşımıza çıkar. İlhan Berk bu dizeleri *Çivi Yazısı*'nda değil *Otağ*'da kullanır. Çizimlerin ağırlıkta olduğu *Çiviyazısı 2* defterinde mavi pastelle yapılmış kadın çizimleri vardır. Kuyucu, bu çizimlerdekinin *Diana* olması gerektiğini söyler ve bu çizimleri yukarıdaki dizeyle bağlantılandırır (Kuyucu, 2019, s. 78-79). İlhan Berk defterindeki bu mavi pastelle yapılmış çıplak kadın figürünün

yanına “Diana” yazmış aynı sayfaya “İstanbul’da Kadınlar U gibi güzel” yazmıştır. Bu da İlhan Berk’in şiirlerindeki ekfrasis yaklaşımı bir kez daha gözler önüne serer. İlhan Berk, elinde etkileneceği bir çizim olmadığında bu kez onu kendi üretip ondan şiir çıkarmakta, resimden şiire bir çeviri yapmaktadır.

Birlikte anılan üç kitabın sonuncusu 1962 yılında yayınlanan *Mısırkalyoniğne*’dir. İlk iki kitapta üzerine düşünülen harfler, ilk çağ alfabeleri, yazıtlar ve bütün bunların görsel göndermeleri *Mısırkalyoniğne* ile uygulamaya dökülmüş gibidir. Güven Turan, İlhan Berk’in, *Mısırkalyoniğne* ile kitaplarını göz için de kurmaya başladığını ancak sonrasında biraz da dönemin zorlamalarıyla bundan uzak durduğunu söyler (Turan, 2018, s. 70). *Çivi Yazısı*’nda olduğu gibi *Mısırkalyoniğne*’de de görsellik ve yazı ilişkisi daha kapakta başlar. Okurun karşısında istediğine yorabileceği, kesin bir anlamı olmayan bir resim aynı özellikleri taşıyan bir kelimeyle “mısırkalyoniğne” ile birleşir. Bu kitapta da *Çivi Yazısı*’nda olduğu gibi kelimelerin birleştirilmesiyle oluşturulan yeni kelimeler, kelimelerin ve harflerin görsel gücü, sayfalara yerleşimleri ön plana çıkar. Tek başına harfleri, başka alfabelerden harfleri, birleşen kelimeleri, ayraçları, boşlukları, yarım daire şeklinde dizilmiş kelimeleri, farklı farklı fontları, yan duran harfleri, tek başına sayfayı dolduran virgülleri bu kitapta görürüz. İlhan Berk dille bu denli oynayıp şu sözlerle açıklar:

Mısırkalyoniğne’de de bu kez dilin doğrudan ses, koku, çağrışım, özellikle uyumsuzluk (buna anlamsızlık da diyebiliriz), imge, eğretileme konularını ve sanatın öteki ilkelerini deşmek, şiiri bir diller, üst grubu içinde ortaya koymak deneyine giriştim. (...) İşte *Mısırkalyoniğne*’nin konusu sonunda dil haline geldi. Sorulsa böyle derim. Dilin duruk, boşluk, derin, uzanım, kısalım, eylem, boylam... durumlarında bir gezinmezdir ve dilin bütün bu alanlarındaki bir savaştır. Belki de en önemlisi (eleştirmenler o zaman bunun dili bozmak olduğunu söylediler) dili bir lastik gibi uzatmak, kısaltmak sonra da fırlatmak serüvenidir o kitabın hikâyesi” (Berk, 2022, s. 129).

Gerçekten de dil bu kitapta şekilden şekile girer. İlhan Berk şiirlerinin her evresinde farklı deneylere girişmiş bir şair olarak, harflerin görsel güçlerinden de her fırsatta yararlanır ve harfleri şiirlerine kelimeleri oluşturan öğeler olmalarının dışında görsel varlıklar oluşlarıyla da taşır. Berk’in, cümleleri anlamdan kurtarıp görsel deneyin araçları haline getiren çalışmaları “anlamsız” bulunup eleştirilir. Ancak İlhan Berk imgesel olana varmak için تنها bir yolda yürümektedir ve *Mısırkalyoniğne*’de zirve yapan arayışları onun görsellik konusunda giriştiği savaşın izlerini taşır (Sönmez, 2018, s. 36). İlhan Berk her ne kadar “Mısırkalyoniğne’de konu sıfıra indirilmiştir. Anlam da öyle. Ama o şiirlere yine de anlamsız denemez” (Berk, 1994, s. 113) dese de bu kitapta da kendini hissettiren bir tarih etkisi vardır.



Şekil 13. Mısırkalyoniğne kitap kapağı

Mısırkalyoniğne dilin oyunları arasında yine Mısır'ın, Çin'in, Kartaca'nın, Antik Yunan'ın tarihlerinde dolaşmaya devam eder. Bu kitapta ilginç olan bir nokta ise yakın tarihi, hatta birebir olarak yaşanan bir zaman dilimini hem kitabın ismine hem de kitabın ön çalışmalarını izleyebildiğimiz defterlere taşımış olmasıdır. Kitabın adını oluşturan *Mısırkalyoniğne* üç kelimenin bir araya gelmesiyle oluşturulmuştur. Yalçın Armağan “Yayıncılık Tarihi Konuşmaları” serisinde İlhan Berk'in kitaplarından bahsederken “mısırkalyoniğne” adının hikâyesini Güven Turan'dan aktarır. Anlattığına göre, 27 Mayıs yargılamalarında Adnan Menderes'in gönül ilişkisi olan bir kişinin mal varlığı gazetede yayınlanır ve orada “Mısır kalyonu biçiminde bir iğne” ifadesi geçer. İlhan Berk de bu ifadeyi “mısırkalyoniğne” haline getirerek kitabının ismi yapar (Armağan, 2022). Bu oldukça politik ve güncel gönderme bununla da sınırlı kalmaz. İlhan Berk'in defterlerinde 1960 darbesine dair gazete haberlerini de görürüz. İlhan Berk, *Kült Kitap*'ta yer alan “*OTAĞ DEFTERİ*” bölümünde hem *Otağ* hem de *Mısırkalyoniğne* için notlar tutar. Bu bölümde büyük harflerle “SİLAHLI KUVVETLER İDAREYİ ELE ALDI (27-27 MAYIS)” yazısını şu cümleler takip eder: “Radyo Silahlı Kuvvetlerin idareyi ele aldığını duyurdu. Askerlerin geçişini seyrettim. Gazetelerden haberleri kesiyorum iki gündür. Her gün sokaklarda dolaşıyorum” (Berk, 2001, s. 56). İlhan Berk şiirinde, her ne kadar ilk çağ tarihinde gezinse ve şiirinden konuyu dışlasa da şiirindeki değişim, görsellik arayışı, anlamı sorgulama ve dili zorlama çabaları, hem dünyanın hem Türkiye'nin içinden geçtiği süreçlerle ve sanatçıların anlam arayışlarıyla, gerçeği ifade etmek ve duyurmak için yeni yollar üretme çabalarıyla sıkı bir ilişki içindedir.

Meclis feshedildi

Millî Birlik Komitesi 19 numaralı tebliği şudur:

1 — Ankara ve İstanbul Garnizon Kumandanları aynı zamanda bu vilâyetlerin Örfî İdare Kumandanıdır.

Evvelce Örfî idare kumandanlıklarınca verilmiş olağ bütün tebliğler hükümsüzdür. Yeni duruma göre Örfî idarenin tesis edildiği Ankara ve İstanbul vilâyetlerinde yeni tebliğler mezkûr kumandanlıklarca nesredilecektir.

2 — Meclis feshedilmiştir.

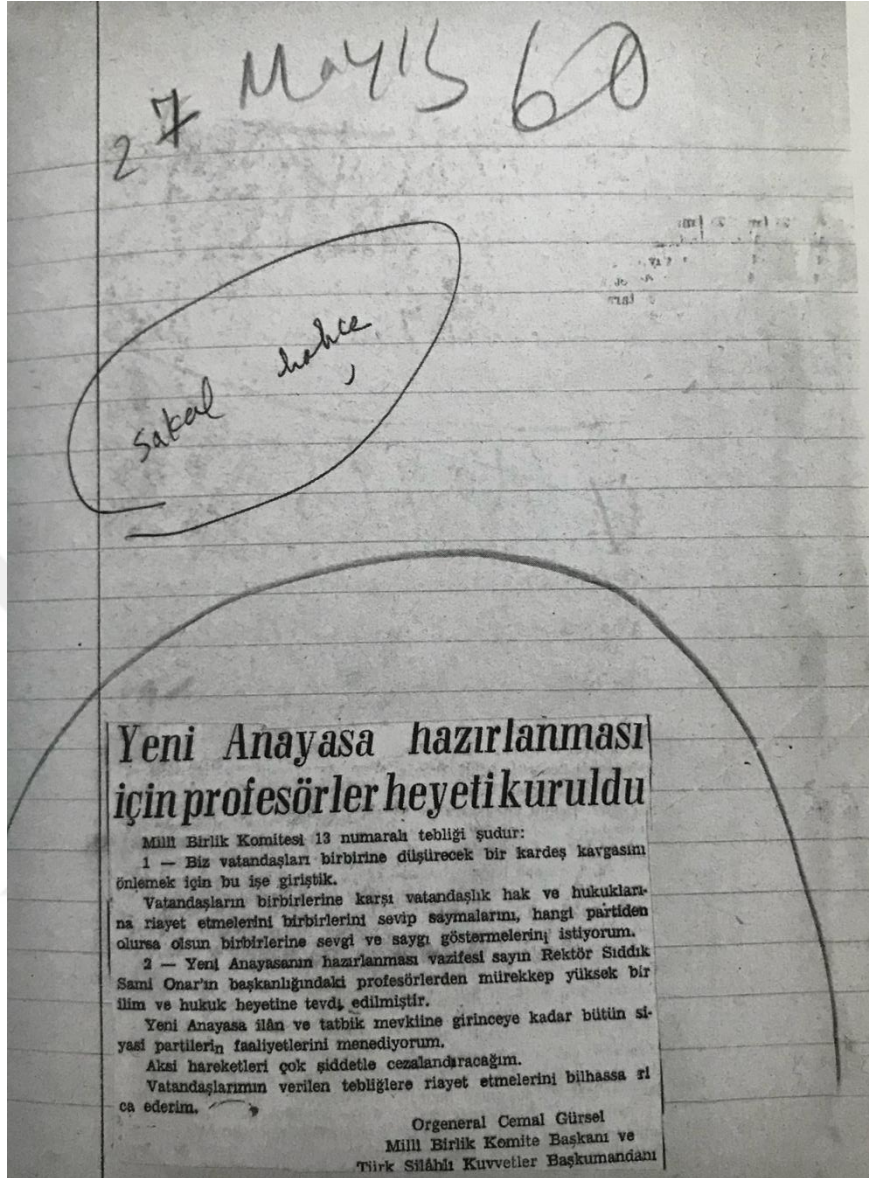
3 — Herhangi bir parti tarafından siyasi mahiyette toplantı yapılmıyacaktır.

Muhterem vatandaşlarımın ve alâkahların dikkat nazarlarını çekerim.

Orgeneral Cemal Gürsel
Millî Birlik Komite Başkanı ve
Türk Silâhlı Kuvvetler Başkumandanı

Türk Silâhlı Kuvvetleri

Şekil 14. Kült Kitap'tan defter sayfası 1



Şekil 15. Kült Kitap'tan defter sayfası 2

Mısırkalyoniğne'nin tarihle olduğu kadar görsellikle ilişkisi de önemlidir.

Ancak bu kitapta görselliğin bir resim ya da fotoğraftan etkilenecek onun tasviri şeklinde şiire girdiğini görmeyiz. Onun yerine şiirin başlı başına görsel bir ögeye dönüştüğünü görürüz. İlhan Berk *Mısırkalyoniğne*'nin görselliğini ve bunla neyi hedeflediğini aşağıdaki cümlelerle açıklar:

(...) *Mısırkalyoniğne*'nin gözle ilgili bir bakmayı gerektirdiğine inanıyorum. Gözle bakmaktan anladığım da şiiri bir nen, bir eşya gibi görmek, öyle de var olabileceğini amaçlamaktır. (...) *Mısırkalyoniğne*'nin ilk şaşırtıcılığı, buradan, ona bu yoldan bakmamakta geliyor. Bir de biçimden geleni var ki, bu da ayrı bir yolu gerektirir. Biçim dediğim, şiirin dış görünüşü, kalıbıdır. Bu önce, boşluklardan, sonra da virgüllerden, harflerden, işaretlerden geliyor. Ben bunu bir güçlük, anlamada bir güçlük olarak düşünüyorum. Asıl önemlisi de şiirin duyulmasına bir engel diye biliyorum. Bu, ilkin boşluklardan geliyor. Boşluğun özel bir yeri var o kitapta. Buna ben boşluğun dili diyorum. Bunun anlaşılması ise, salt göze bağlıdır. Söz gelişi, birisine okunmaz. Şiiri görmeyi gerektiren bir yöntemdir bu. II. Ramses şiiri buna iyi bir örnektir sanırım. Bu dediğim beyazlık ya da boşluk, eşyayı bir yer, bir uzay içine yerleştirmektir. Bir resmin, bir yontunun, özellikle de yontunun yerini bulup koymak, *Mısırkalyoniğne*'de boşlukların böyle bir anlamı anlamı var benim için. Şiiri eşya sözcüğüyle koyuşum, ona bakışla ilgilidir. Boşluklara öyle bakılması gerektiği içindir. Öbür işaretlere gelince, onlar köğüklerin yazılış, söyleniş nedenlerinin getirdiği kurallardır. Harfler bir yana bir özellikleri yoktur. Böylece, *Mısırkalyoniğne*, ilk anda bir şiirden duyulan kıvancın (ben buna duyurma demek isterim) yerine, bakış'ı koyuyor. Duyurma ondan sonra, şiire bu yoldan bakıştan sonra geliyor (Berk, 1997a, s. 44-45).

Berk'in derdi "bakış"ıdır. İlhan Berk, kendi şiir yazma pratiği de bakmaktan geçen, şiirinin kaynağını görsellikteki imgelerden, sanat eserlerinden, doğadaki nesnelerden, onlara bakmaktan alan bir şair olarak okurundan da bunu bekler. Onun her şeye bakıp imgeye ve şiire dönüştürmesi gibi okuru da şiire bir nesne gibi bakmalı ondan kendi şiirini çıkarmalıdır. Bu doğrultuda şair, tarihe de aynı şekilde bakarak ve onu kendine katarak şiirinde yer verir. Veysel Öztürk'ün "Kolektif Geçmişten Kişisel Mitolojik Zamana İlhan Berk Şiiri" yazısında da belirttiği gibi bu kitaplarda uzak geçmiş zaman anlatısının, basit geçmiş zaman, şimdiki zaman, geniş zaman ve geniş zamanın hikâyesi kipleriyle verilmesi kolektif bir uzak geçmiş anlatısını bir kişisel geçmiş anlatısına çevirir (Öztürk, 2018, s. 20). Böylece bütün çağlar bir anda şaire ait

hale gelerek ona bakmasını, oradaymış gibi anlatmasını, onu görebilmesini kolaylaştırır. Bu kolaylığı sağlayan görsel ve metinsel kaynaklar olurken şiirde yansıtılmasını kolaylaştıran da İlhan Berk'in şiir dili ve kullanmayı seçtiği kiplerdir.

Çivi Yazısı, Otağ ve Mısırkalyoniğne 'nin tarih ve görsellik arasındaki bu yolculuk daha önce de bahsettiğim gibi *Kült Kitap*'ta takip edilebilir. *Kült Kitap* şairin çoğu kitabını sarıp sarmalayan, onun görsellikten nasıl faydalandığını, şiirlerini nasıl kurgulayıp ortaya çıkardığını gösteren bir kılavuz gibidir. Şairin içinden geçtiği tüm süreçlerin tanığı ve ortaya dökülmesidir. Bu sebeple olacak ki yazmayı bir cehennem olarak gören İlhan Berk, bu yazma sürecinin arkasında olup biteni anlatan *Kült Kitap*'tan bahsederken “bu enkazdan bir kitap çıkarmak istedim” der (Berk, 2022, s. 275). Bu “enkaz” şairin gelişimini, değişimini, eğilimlerini ve şiirinin kaynaklarını okura sunan gerçekten bir “kült kitap”tır.

BÖLÜM 4

TARİH VE GÖRSELLİKTE KÖKLERE DÖNÜŞ: ŞENLİKNÂME

1972 yılında Yeditepe yayınlarından ilk baskısını yapan *Şenliknâme* (Berk, 1972), İlhan Berk'in 11. kitabıdır. Bu kitabın yazım ve basılış sürecine dair önemli bilgiler, İlhan Berk'in notlarında ve mektuplarında yer alır. Bunların başında kitabın adının başta *Yazı* olarak düşünülüp sonradan *Şenliknâme*'ye dönüşmesi ve "Gravür" adlı şiirin başlığının da "İstanbul" olarak değiştirilmesi gelir (Sönmez, 2021, s. 68).

Ayrıca İlhan Berk'in mektuplarını incelediğimizde önce şiirlerini yazıp sonra hangi kitaplara gireceğine karar verdiğini görürüz. Örneğin İlhan Berk "Nigâri" şiirini yazar ve Memet Fuat'a gönderdiği mektupta "Nigâri" ile başlayan şiirlerin başka bir kitap olacağından söz eder. Ayrıca öbür aya "Orhan Duru" adlı şiirini sonra da "Anka"yı göndereceğini söyler. Bu şiirler bitmiştir ancak Berk onları dinlendirmenin iyi olacağını düşünmektedir (Sönmez, 2021, s. 45). 4 Ekim 1968 tarihli mektubundaysa "bir minyatür bu" dediği "Fatih" şiirini gönderirken sonrasında da bir gravür göndereceğini, "Nakkaş Osman"ın da hazır olduğunu ve "Gül"ü yazacağını söyler (Sönmez, 2021, s. 62-63). Bu noktada "Nakkaş Osman" olarak bahsedilen şiirin daha sonra "*Şenliknâme*" adıyla basıldığını ve "Gül"ün de kitaba "*Ölü Doğa*" adıyla girdiği görülür. Bu şiirler 1972 yılında basılacak *Şenliknâme*'yi oluşturacaktır. Bütün bu örnekler İlhan Berk'in şiirlerini nasıl kurduğu, şiirlerinde neleri değiştirdiği, kitaplarını nasıl bir araya getirdiğini gösterir. *Şenliknâme*'deki şiirleri bir araya getiren ve aynı kitapta toplanmalarını sağlayan nokta ise İlhan Berk'in onları "maddeci ama henüz *diyalektik* değil" diyerek, "özdeksel şiirler" olarak görmesidir (Sönmez, 2021, s. 45). Berk bu şiirlerde nesnelere, nesnelerin özüne odaklanır ancak nesneleri var eden, ortaya çıkaran unsurlar çok da devreye girmez. Amaç nesneyi

olduğu gibi ortaya koymaktır. İlhan Berk'in bu özdeksel şiir tanımı *Galile Denizi* evresinden sonra yeniden değişime gittiğini gösterir.

Galile Denizi'yle birlikte şiirinde yeni bir yola giren İlhan Berk bu yola *Çivi Yazısı* (1960), *Otağ* (1961) ve *Mısırkalyoniğne* (1962) ile devam ettikten sonra *Şenliknâme*'de yolunu bir kez daha değiştirir. Şiir kitapları arasındaki bu ayrım, İlhan Berk'in kitapları toplu halde tekrar basılacağı zaman Memet Fuat'a yazdığı mektupta da oldukça belirgindir. İlhan Berk, *Günaydın Yeryüzü*, *Türkiye Şarkısı* ve *Köroğlu*'nun bir ciltte, *Galile Denizi*, *Çivi Yazısı*, *Otağ*, *Mısırkalyoniğne* 'nin ikinci ciltte, *Âşıkane*, *Taşbaskısı*, *Şenliknâme* 'nin de üçüncü ciltte toplanmasından yanadır (Sönmez, 2021, s. 96). Bu sınıflandırmanın arkasında İlhan Berk'in sürekli değişen ve kendini yenileyen şiir dili ve bakış açısı vardır. *Şenliknâme*'nin oluşumdaki arka planı ve zihin yapısını şu olaylar oluşturur: İlhan Berk'in Fransa'ya gitmesi, tarih okumaya, özellikle Türk tarihi, yönelmesi, Husserl ve Ponge etkisiyle nesnelere eğilmeye başlaması.

İlhan Berk'in Edmund Husserl'in felsefesiyle tanışması *Şenliknâme*'deki şiirleri ortaya çıkaran önemli etmenlerden birisidir. *Galile Denizi* ile başlayan anlamla savaş ve anlamı konumlandırma ya da şiirden çıkarma çabası *Şenliknâme*'de başka bir boyut kazanır. İlhan Berk bu durumu şu sözlerle anlatır:

(...)anlam, asıl *Şenliknâme* ile yeni bir kılığa girer. Edmund Husserl'in gölgesi düşmüştür üstüme. Onunla dünyayı bir daire içine alıp bakmaya başlamışımdır. Dünyada her şeyi, birden yeni görüyordumdur. Her şey artık benim "ben merkezimdir". (...) Bakan bir adam olmam, her şeyi bir daire içine almaya başlamam, *Şenliknâme* ile başlamıştır. (Berk, 2022, s.102)

Edmund Husserl yirminci yüzyılda fenomenolojinin kurucusu olarak önemli bir yere sahip olur. Arkasından gelen Martin Heidegger, Emmanuel Lévinas, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir ve Maurice Merleau-Ponty gibi birçok düşünür de Husserl'den etkilenerek kendi yollarını geliştirmişlerdir (Anonim, 2021, s. 229).

Husserl de geliştirdiği yola Descartes'in şüphecililiğinden yola çıkararak ulaşmıştır. Ancak Husserl kuramını tam bir şüphencilik üzerine kurmaz. Aksine onun için varlıkların gerçekliği kesindir. Bizden bağımsız olarak varolmaya devam ederler ancak biz onları gerçekten görebilmek için yargılarımızı bir kenara bırakmak zorundayızdır. Ancak bu şekilde nesnelere ve varlıklara dair gerçek ve doğru bilgiye ulaşırız. Husserl bunun için "epokhe" ve "paranteze alma" kavramlarını kullanır. "Epokhe" yargıdan kesin bir sakınma olarak kullanılırken "paranteze alma" da bunu yapmanın yoludur (Husserl, 1983, s. 57-62). Paranteze almak, varlığı kapsayan konumlandırıcı her şeyi dışarda bırakmak anlamına gelir. (Husserl, 1983, s. 61) Böylece saf görüye ulaşarak nesnelere, varlıklara dair asıl, öz bilgiye erişebiliriz. İlhan Berk'in "dünyayı bir daire içine alıp bakma"sı Husserl'in "paranteze alma"sıdır. Bu şekilde İlhan Berk, nesnelere ve dünyaya ve her şeye bakmanın yeni bir yolunu bulur ve bunu da şiirine taşır.

Berk, her ne kadar "bakan bir adam" olmasını *şenliknâme*'deki değişimine bağlasa da bu bakma hali daha önce *Galile Denizi*'nde ve peşi sıra gelen üç kitabında da görülür. Onlarda da resimlere bakan ve resimlerle birlikte onlara dair izlenimini anlatan, ekfrastik şiirler yazan bir şair vardır. Fakat *Galile Denizi* dönemiyle *şenliknâme* döneminde kullandığı dil ve biçim birbirinden oldukça farklıdır. *Galile Denizi*'nde anlamın, dilin, imgelerin sınırlarını zorlayan, dizeleri kırıp bölen, anlamdan kurtulmak isteyen bir şair varken, *şenliknâme*'de düzyazıyı tercih eden nesnelere Husserl'den aldığı yöntemle, yuvarlak/parantez içine alarak bakan ve özlerini görmeye çalışan bir şairle karşılaşırız. nceki şiir kitaplarında anlamı bu kadar sorun eden, kurcalayan, sınırlarını zorlayan ve neredeyse her konuşmasında anlamın önemli olmadığından bahsedip anlamsızlıktan dem vuran bir şair profilinin ardından *şenliknâme* ile karşılaşmak okuru afallatır. Elimizde gördüğünü olduğu gibi

anlatan biri imajı çizen sanki bambaşka bir şair vardır. Bu şiir adeta bir roman gibi anlatısı olan uzun, bütünlüklü bir düzyazı formundadır. Bölünmez kalıplar gibi görünen paragraflardan, parçalardan oluşan bu şiirler daha önce karşımıza çıkan dağınık şiirlerin, kapalı imgelerin tam tersidir. Ancak bakışın görsel sanat eserlerine yönelmesi ya da her şeye bir görsel sanat eseri gibi yaklaşması ve tarihte dolaşması aynı kalır. Bu da açıkça gösterir ki İlhan Berk her kitabında aynı bakma edimini farklı yönlerden gerçekleştirir. Bu durumu kendisi de şu sözlerle açıklar:

Ben aynı dağa çeşitli yönlerden bakmayı severim. Benim *Galile Denizi*’nde baktığım dağla *Deniz Eskisi*, dahası *Uzun Bir Adam*, ya da *Şifalı Otlar Kitabı*’nda baktığım dağ, hep aynı dağdır. Ama oraya hep ayrı yollardan giderek bakmışımdır. Kitaplarımın kimilerinde düzyazı biçimlerine, ya da ölçülü şiirlere, özgür koşuğa başvuruyorsam hep bu tekdüze anlatım biçimine karşı durmak içindir. *Şenliknâme* baştan başa düzyazıyla yazılmıştır. Şiir çünkü düzyazıyla da verilebilir. Öte yandan *Şenliknâme* tek elle yazılan bir düzyazı da değildir. Onda da üç üslup kullanılmıştır. (Berk, 2022, s. 80)

Tek elle yazılmamış derken İlhan Berk’in kastettiği, bu şiirlerde birden fazla yöntemden yararlanıyor olmasıdır. Ayrıca içindeki kısımlar bir “içkonuşma”yı yansıtırken tireler dış bir anlatıyı üstlenir ve bu iki anlatı şiirin genel anlatısının dışına çıkar. Ayrıca ve tireler anlatıya katılarak işaret olmaktan çıkıp sözcük halini alır (Berk, 2022, s. 27). İlhan Berk bu söylediklerini *Şenliknâme*’de bolca deneyecektir. Bu kitaptaki şiirlerde şiir kimi zaman parantez içinde kimi zaman parantez dışında devam edecek, tireler, işaretler bir sözcük kadar anlam taşıyacak şekilde kullanılacaktır. Böylece işaretler de şiirin bir parçası haline geldiği gelecektir. Şiirden bağımsız gibi duran ama şiirin tam da içinde akan anlatılar olarak.

Berk “(...)Şenliknâme’deki anlam, düzyazının anlamı değildir: “Sözcüklerin anlamları yoktur, kullanımları vardır.” Böyle bir anlamdır” (Berk, 2022, s. 102) der. Anlamanın, bizim sözcüklere yüklediğimiz bir şey olduğu düşünüldüğünde, İlhan Berk’in aslında sözcüklerin anlamlarını, onlara dair izlenimlerini ve yargılarını paranteze alıp sadece bir nesne olarak sözcükleri, harfleri, sembolleri kullandığını

görürüz. Sayfaların üzerindeki sözcükler bir yandan sadece harflerden oluşan nesneler olarak var olur. Bir yandansa parantez içlerinde, dipnotlarda bu dışarda bırakılan yargılar kendi varlığını sürdürür. Berk, Husserl'in ona kazandırdıklarından bahsederken dünyaya bir çocuk gibi bakmayı da ondan öğrendiğini söyler (Berk, 2022, s. 172). Şiir dilinde, dünyaya yeni gelen bir çocuğun bakışıyla şiir yazılırken, parantez içlerinde ve dipnotlarda anlatılan, dünyayı çoktan görmüş ve yaşamış bir adamın yargıları, izlenimleri ve hisleridir. Şair karşımıza, bir çocuk ya da “dünyaya yeni gelmiş bir adam” (Berk, 2022, s. 112) bakışıyla çıkar. *Galile Denizi*'ndekinden farklı bir gözdür bu. Orada sürrealizmin, kübizmin ve fovizmin etkisiyle resimlere bakıp dile döken, parçalılığı, dağılımlılığı yansıtan bir dil varken *Şenliknâme*'de düz yazıyla, parantezlerle, tirelerle yargıları dışarı alıp resimlere öyle bakan bir göz vardır. Ancak “dünyaya yeni gelen” bu adamın bakışı dünyada zaten var olan, insanın üretmediği nesnelere baktığı kadar, daha karmaşık yapılar ve ilişkiler içeren, insanın ürettiği eserlere de bakar. Bu durumda iki bakışın üst üste bindiğini söyleyebiliriz. Bir yanda bir resmi yapan ressamın, bakışındaki tüm yargıyı yansıttığı eserleri vardır ki bu noktada eserleri şairin gözünden gördüğümüz için bu bakışta şairin payının ne kadar önemli olduğunu unutmamalıyızdır. Diğer yanda ise bu yargıları taşıyan eserlere yargıyı paranteze alarak bakmaya çalışan bir şair. Dünyaya yeni gelen bir adam temel varlıklara dair bir bakışı tam edinmemişken, insan eliyle üretilmiş eserlere bakıp onların özünü görebilir mi? Her türlü yargıyı parantezlerde bırakıp sadece resme odaklanarak özünü, ona dair gerçek bilgiyi bulabilir mi? Bu durumda İlhan Berk'in yapmak istediği şey, ressamın yargılarını da paranteze alıp resimden geriye ne kalacağını görmek olarak da “dünyaya yeni gelen adam”ın bir resimle karşılaştığında, onu nesne olarak görüp nasıl bir tepki vereceğini deneysel bir şekilde şiirde yansıtmak olarak da okunabilir.

Şenliknâme'yi oluşturan şiirler yazılırken Husserl ile birlikte İlhan Berk'i etkileyen bir diğer kişi Francis Ponge olmuştur. İlhan Berk'in Ponge ile tanışmasının 1955'e dayandığını *El Yazılarına Vuruyor Güneş*'te geçen şu cümlelerden anlarız: "Francis Ponge'un, *Parti Pris does choes*'unu buldum, okuyorum. Değiştiriverdi beni: Öyle şiirler yazmak istiyorum. Epeydir, ne yaptıysa, beni bir şey değiştirmedir. Değiştiren ozanları sevdim hep. Birden bir yönlerinizi yıkan, kırk yıllık evrene bir başka türlü baktırıveren ozanları" (Berk, 1997, s. 31). Berk için Ponge'u bu kadar önemli kılanın onu değiştirmesi olduğu apaçık görülür. Değişime önem veren ve sürekli yeni bakış açıları edinerek dünyayı başka başka gözlerle görmek isteyen bir şair için bu oldukça önemli bir karşılaşmadır. Ressamlarla ve özellikle Picasso'yla karşılaşmasının İlhan Berk'in şiirini ve sanat anlayışını nasıl etkilediğini *Galile Denizi* döneminde gördüğümüz gibi bir şair olan Ponge'un da Berk'in sanat anlayışında ve dünyayı şiirlerinde temsil edişinde önemli değişimlere sebep olduğunu *Şenliknâme*'de görürüz. Ponge, İlhan Berk'in nesnelere bakışını değiştirir. Berk, Ponge ellerinden tutana kadar nesnelerin yalnızca sözcükler şeklinde var olduğunu ve Ponge'un, nesneleri bizim kıldığını söyler. Böylece nesneler de bizim gibi dolaşmaya başlar. Ponge, nesnelerle insanları bir tutmaktadır. Nesnelerin de insanlar gibi yaşantıları ve biriktirdikleri vardır. Öyle ki Ponge insanlardan ayırmadığı, "bizim gibi" gördüğü bu nesnelerden ayrılırken onlara dokunarak "Hoşça kal" bile der (Berk, 1994, s. 35). Bu noktada İlhan Berk'in *Şenliknâme*'nin başında Husserl'dan aldığı alıntıdan bahsetmek yerinde olacaktır. "Ich bin – Ich, der wirkliche Mensch, evin reale Objekt wie andere in der natürlichen" (Ben, tıpkı doğasal dünyadaki öteki gerçek nesneler gibi gerçek bir insanım.² Nesnelerin insanlara dönüşmesi, insanlar gibi dolaşması ters yönlü bir ilişkiyi de mümkün kılar.

² Çeviri Ahmet Oktay'a aittir (Oktay, 1993, s. 395).

İnsan da bir nesnedir. Nesnelerin arasında duran bir diğer gerçek nesne ya da varlık. Böylece nesne ve özne akışkan bir ilişki içine girer. Nesnelere bakan şair de aslında o nesnelerden biridir. “Her şey artık benim “ben merkezimdir”” (Berk, 2022, s.102) der İlhan Berk. Sanki şair o nesnelere bakarken baktığı nesnelere dönüşür ve o nesne “ben merkez” olur. Böylece nesneyi, nesnenin içinden, kendi öz varlığından anlatır. İlhan Berk, Ponge sayesinde edindiği bu bakışla Husserl’den aldığı “paranteze alma” yöntemini birleştirir. Nesnenin içinden, o olarak anlattığı şiirlerinde nesneye/kendine dair algılarını, yargılarını ve nesneye dair diğer bilgileri de parantez içlerinde ve dipnotlarda verir. Böylece istediği gibi, Ponge’unki gibi şiirler yazarken bir yandan da kendi şiir dilini oluşturarak bu şiirlere yeni bir boyut katar.

İlhan Berk 1964’te Paris’te Ponge ile tanışır. Ponge, İlhan Berk’in katıldığı bir derse girmiştir. Derste herkes sırayla bir resim anlatıyordu. Sıra Berk’e gelince Fransız ölüdoğa ressamı Chardin hakkında konuşur. Sonunda da “Ölüdoğayı şiirlerinin konusu yapmış şairler var mı?” diye sorar Ponge’a. Ponge ise başını evet anlamında sallayıp başka bir şey söylemez (Berk, 2022, s. 136). Bu soruyu soran İlhan Berk, Ponge’un nesne şiirlerinden haberi olan, “İstiridy”yi okuyup çok etkilenen (Berk, 1997, s. 31) İlhan Berk’tir. Ponge’un nesnelere yaklaşımını şimdi de resimler üzerinden sorgulamaktadır. Burada durup Ponge’un nesnelere yaklaşımı incelemek, sonrasında İlhan Berk’in bunu *Şenliknâme*’deki ekfrastik şiirlerine nasıl dahil ettiğini görmek için faydalı olacaktır. Ponge, kendini “sessiz dünya”nın (nesneler dünyası) elçisi olarak görür. Nesneleri gerçekten bilebilmek için onlara dair tüm bildiklerimizi unutup bir yabancı gibi yaklaşmamızı, yaklaşabilmemizi ister ve bekler. Nesnelere, onların ne olduğuna ya da değerlerine dair düşüncelerimizden uzaklaşarak yaklaşmamızı önerir. Yeni bir yöntem ve dil bularak nesneleri tanımak ve dünyayı bu şekilde yeniden kurmak ister. Bunun için de yeni bir sözel karşıt

bulmalıdır. Bu tanımlama olamaz çünkü tanımlamak nesneyi biricik yapan şeyleri dışarda bırakır. Aynı zamanda tasvir de işe yaramayacaktır çünkü tasvir de çoğu zaman eksiktir ve keyfidir. Ponge'un aradığı bu ikisinin arasında bir şeydir. Bu yüzden düzyazı şiirler yazmaya başlar. Şiirle düzyazı arasındaki teknik farklarla ilgilenmez (Willard, 1970, 43-60). Ponge'un bu anlayışla yazdığı şiirler dünyayı, doğayı yeniden kurmak içindir. Bu yüzden bu şiirler daha çok gündelik hayattaki nesneler üzerinedir. İlhan Berk ise Ponge'a sorduğu soruda resimlere dikkat çeker. Resimler üzerine yazılmış şiirlere. Bahsi geçen resimler ölüdoğa resimleri yani nesnelere ait resimler olsa da nesnenin önce bir ressam tarafından görülmesi sonra da şairin bu bakıştan nesneyi görmesi söz konusudur.

İlhan Berk'in Ponge ve Husserl etkisiyle yazdığı şiirlerinde, doğrudan nesneye bakan şiirler bulunsa da tezim bağlamında benim bakacaklarım, resimlere, gravürlere, minyatürlere odaklanan ekfrastik şiirlerdir. Berk, bu şiirlerde nesnenin kendisine değil yeniden üretimine bakar. Ponge nesnelerin oluşturduğu dünyayı kurarken Berk sanatın dünyasını yeniden kuruyor gibidir. İlhan Berk ekfrasizmi, sanat ve tarihle bir olmak, bir olarak anlamak için kullanır. *Şenliknâme*'deki ekfrastik şiirlerde esere direkt bakan bir gözden çok eseri yapana bakan bir göz vardır. Hatta bu göz eseri yapana bakmanın da ötesine geçerek eseri yapana dönüşür. Şair ressamla bir olur. Şiirin nesnesi olan resim ve ressam, şairden ayrı değildir artık. Şair resmi de ressamı da onlarla bir bütünmüş gibi anlatır. Böylelikle ekfrasizm bu şiirlerde çoğunlukla nesneyle bir olmanın yolu haline gelir. Nesnelerin, sanat eserleri ve tarihsel kişiler olduğu düşünüldüğünde ise İlhan Berk'in ekfrasizmle tarihe ve sanata dair öz bilgiye ulaşmak istediği söylenebilir.

Şenliknâme’yi yazan İlhan Berk’in düşünce yapısını değiştiren ve oluşturan bir diğer oldukça önemli unsur, şairin Fransa’ya gidişidir. Fransız şairlerin tarihleriyle ilişkisini yakından gözlemleyen Berk, kendisinin tarihle olan ilişkisini sorgulamaya başlar. İlhan Berk bir söyleşisinde tarihle ilişkisini şu şekilde anlatır:

Tarihi kullanmak isterim ben. Ondan yeniden tarih yapmak isterim. Benim tarihle olan ilişkiyi 1964 yılına bağlıyorum, çünkü. Uzun bir süre yurtdışında kalıp Türkiye’ye geldiğim zaman ilk kez 12 ciltlik *Türk Tarihi*’ni okuduğumu hatırlıyorum. Tarih düşüncesi bende, kendimi doğrulamak için çıkmıştır. (...)1964’ten sonra döndüğümde kendime şunu söyledim, ben neysem o olmalıyım. Ne kadar yazabilirsem o kadar yazabilirim sözünü ancak o zaman ettim. (Berk, 2022, s. 143)

İlhan Berk’in Türk tarihine ilgisinin yansımalarını *Şenliknâme*’de açıkça görürüz. Bu kitaptaki şiirlerde II. Selim, Kanuni, Barbaros, Orhan, I. Murat, I. Mehmet, II. Murat, Yavuz Selim, II. Beyazıt, I. Ahmet, III. Selim, Fatih, IV. Mehmet gibi birçok padişahın adı geçerken anlatılan zamanlar da çoğunlukla geçmişe aittir. Bu şiirler, İlhan Berk’in şiiri için kaynağını kendi tarihinde ve çoğunlukla Osmanlı döneminde aradığının ispatı gibidir. *Galile Denizi*’nde karşımıza çıkan şiirlerdeki etkinin daha çok, Batı sanat akımları ve sanatçıları kaynaklı olduğu görülür. *Şenliknâme*’de ise Berk’i etkileyen her ne kadar Ponge ve Husserl olsa da bu etkilenmenin düşünce yapısında olduğunu ve bunu kendi tarihine uyguladığı görülür. İlhan Berk şiirinin ilk evresinin, Batılılaşmak isteyen bir ülkenin Batılılaşmak isteyen bir şairine ait olarak görülür. Şiirinin ikinci evresinde ise kendini bu Batılı ozana karşı çıkan, bir Türk ozanı olarak görülür. Aynı zamanda Osmanlı’yı araştırmaya yönelmesini de Türk ulusunun Cumhuriyet’ten başka kökenleri olduğunu fark etmesine bağlar (Berk, 2022, s. 119). Berk’in tarihe ve Osmanlı dönemine karşı artan ilgisi *Şenliknâme*’nin çoğu şiirinin ve genel havasının kaynağı olacaktır. Öyle ki kitap adını dahi, Osmanlı döneminde yapılan şenlikleri anlatan bir edebi türden, “*Şenliknâme*”den alır.

İlhan Berk'in değişimini yansıtan *Şenliknâme*, anti şiir (Berk, 2022, s. 26) fenomenolojik şiir (Berk, 2022, s. 195) nesne betim şiiri (Koçak, 2012, s. 157), somut ve visuel şiir (Özsezgin, 1973, s. 60), nesnel ve maddeci şiir olarak tanımlanır. Bu şiirler biçim olarak düzyazı şeklinde yazılmıştır. Berk, şiirin düzyazıyla da verilebileceğini söyler (Berk, 2022, s. 80). Düzyazıyla yazılan bu şiirlerde ayraçlar, tireler, parantezler de göze çarpmaktadır. İlhan Berk, bunları birer işaret olarak değil şiirin, şiirselliğın bir parçası olarak görür (Berk, 2022, s. 27). İlhan Berk için önemli kavramlardan biri de “beyaz”dır. Berk, Memet Fuat’a yazdığı bir mektupta ““Beyaz, aslında şiir için yalnızca dışarıdan dayatılan biçimsel bir gereklilik değildir. Şiirin var olmasının, yaşamasının ve nefes almasının şartıdır.” diyor Claudel. (...)Ben beyazın şiirle birlikte yürüdüğüne inanırım.” (Sönmez, 2021, s. 46) der. Beyaz sayfa, boşluk, İlhan Berk’in özel sözlüğüdür. Onun için şiirlerdeki boşluk ve beyaz yazılan bir şeydir. Bilinçlidir (Berk, 2022, s. 27). Sayfanın beyazlığında şiirin nerde ve nasıl durduğı da bir anlam taşır. Bu sebeple İlhan Berk şiirlerinin basım şekilleriyle sayfalarda nasıl duracağıyla ilgili konularla da yakından ilgilenir (Sönmez, 2021, s. 46, 62). Kaya Özsezgin’de “Şenliknâme’de Resimsel Motifler” yazısında, sayfa düzenlerinde gösterilen boşlukların, belirli bir ölçüde de olsa, günümüz somut şiirinden esinlendiğini kabul etmek gerektiğini, somut şiirin amacının da sözcükler aracılığıyla sayfa üzerinde belirli bir “composition” çizmek, sözcüklerle “visuel” olanaklar arasında köprü kurmak ve bu şekilde çok yönlü çağdaş sanat biçimlerine yeni bir katkıda bulunmak olduğunu söyler (Özsezgin, 1973, s. 60). *Şenliknâme*, bir şiir kitabı olduğı kadar görsel öğeler de içeren hem edebi hem görsel bir sanat eserine dönüşür. Kitapta yer alan ekfrastik şiirler de “şenliknâme”lerde yer alan yazıları tasvir eden, onlara daha canlı bir hâl katan minyatürler gibidir. Ancak burada şiirin aynı zamanda kendi kendisinin resmi olması söz konusudur. Hem kâğıdın

üstündeki duruşuyla hem de anlattığı resimlere dair içeriğiyle. Bunun bir örneği ileride göreceğimiz “ÖLÜ DOĞA” şiiridir. Bu şiirde bir gül goncası resmi tasvir edilirken şiir de biçimsel olarak resimdeki gül goncasına benzeyecek şekilde dizilmiştir sayfaya. Bunun sonucunda hem biçim hem içerik olarak resmi yansıtan bir şiirle karşılaşırız.

Şenliknâme’deki şiirlerin içerikleri tarih, özellikle Osmanlı tarihi ve görsel sanat eserleri üzerine yoğunlaşır. Bu görsel sanat eserleri portrelerden, minyatürlerden, tezhip eserlerinden, hat sanatından ve gravürlerde oluşan bir seçkidir. Kaya Özsezgin, görsel sanat eserleriyle dolu bir kitap olan *Şenliknâme*’yi resimlere şairce bir bakışın ürünü olarak değerlendirmek gerektiğini söyler (Özsezgin, 1973, s. 62). Bu haklı bir yorumdur çünkü bu kitaptaki on beş şiirin sekizi ya doğrudan bir resimle ilgilidir ya da bir yerinde resimlere gönderme yapan ekfrastik şiirlerdir. Bu ekfrastik şiirlerin bir diğer özelliği tarihle bağlantılı olmalarıdır. “NİĞÂRİ”, “İSTANBUL”, “ÖLÜ DOĞA”, “FATİH”, “KARAHİSARİ” ve “ŞENLİKNÂME” şiirleri doğrudan Osmanlı tarihiyle ilgilidir. Bu dönemde yaşamış padişahlara, nakkaşlara, hattatlara ve bu dönemin İstanbul’una dair bilgileri şiir formunda ediniriz. Ahmet Oktay da İlhan Berk’in tarihsel olgulara bir şiirsel malzeme olarak baktığı söylenebilir der (Oktay, 1993, s. 394). Daha önce de bahsettiğim gibi bunun arkasındaki en önemli sebeplerden biri İlhan Berk’in Fransa dönüşü kendi tarihiyle ilgilenmesi ve okumaya başlamasıdır. İlhan Berk, Osmanlı dönemindeki önemli tarihçilere öncelikle yazar olarak bakar ve onların dilini inceler. Bu tarihçiler arasında Evliyâ Çelebi, Kâtip Çelebi ve Naîmâ vardır (Berk, 2022, s. 38). Berk şiirinde daima yenilik arayan, sürekli dili zorlayıp dil için yeni kaynaklar arayan bir şair olarak eskide çok şey bulur. Bu durumu şu sözleriyle kendisi de çok açık anlatır:

Eski düzyazımız bir gömüdür. Olağandışı zengin, bayındırdır. Kazmayı vurmak yeter. Bir geminin gereçlerini nasıl mı anlatacağız? Kâtip Çelebi'yi açmak yeter. Noktasız, virgülsüz, çağrışımlarla, seslerle, kokularla bir yeri mi anlatacağız? Ahmet Rasim'den birkaç sayfa okumalıyız. Ve'yi mi kullanacağız on sayfa boyunca? Evliyâ Çelebi birebirdir. Yolculuklara mı çıkacağız, onları mı anlatmak istiyoruz? İbni Batuta'ya el sallamamız yeter. Ya Naîmâ'lar, Silahtarağa'lar, Aşık Paşa'lar? Ya din, tarih kitaplarının o adsız sansız büyük düzyazı ustaları? Onlar saymakla biter mi? Bizim asıl düzyazımızı eski tarihçilerimizde aramalıyız derim. Onlara ben, her şeyden önce, büyük yazarlar gözüyle bakıyorum uzun süreden beri. (Berk, 2022, s. 59)

Tüm bunların sonucunda görülebileceği gibi *Şenliknâme*, gerçek bir “Şenliknâme” gibi bir yandan tarihin kayda geçirilişinin bir yanda da bunun resimlerle desteklenişinin şiirsel ifadesidir.

İlhan Berk'in *Şenliknâme*'sinde yer alan sekiz ekfrastik şiir vardır. Bu şiirler sırasıyla “NİGÂRİ”, “İSTANBUL”, “ÖLÜ DOĞA”, “ÂŞIKANE”, “FATİH”, “KARAHİSARİ”, “ÂŞIK VEYSEL” ve “ŞENLİKNAME”dir. Bunlardan ilki olan “Nigâri” padişahların minyatürlerini yapan nakkaş Nigâri'nin ismini almıştır. Bu şiirde resim değil ressam şiire başlığını verir. Şiir boyunca da karşımıza resimlerin bire bir ekfrastik anlatımı değil resimdekilerin şaire düşündürdükleri ve onda bıraktığı izlenimler çıkar.

NİGÂRİ

Nigâri, bir kâğıdı bir kalemi sevdi. Padişahları gördü Galata'-dan. II. Selim'le ava çıktı.

I.François'yı, V.Charles'ı çizdi.

Büyük dedesi gibi satranç oynadı. Bir deniz kitabı yazdı. Bulunamadı.

Karanfili sevdi. Bunun için Barbaros'un, II. Selim'in eline karanfil verdi.

Kanuni'yi, I. François'ya yazacağı mektubu düşünürken gördü. Kanuni onun için düşüncelidir. Gezdiği yerde yeşil bir dal vardır.

Padişahların yüzünü sevdi. Yavuz Sultan Selim* önünde bir elma gibi durmasını bilmedi.

İhtiyarlığında tanıdı Barbaros'u. Bu yüzden yeşil bir göğe bakar.

Ummanı dolaştı. Şiir yazdı.

Her sabah oturur kalemlerini sivriltirdi. Onun için eli hiç

titremedi.

Neden sonra yeryüzüne bir Nigâri tavrı çıktı.

Artık Kanuni hep düşüncelidir. Doğan burunlu, seyrek dişlidir. Resimdeki gibidir.

II.Selim sarı pabuçlar giyer. Bir taşlığa basar. Ava çıksa bir adam sağ eliyle hedefi tutar.

Barbaros ne zaman arkasına bir şey giyse açık mavidir. Elini kaldırsa, otursa resimdeki gibi oturur.

Bir kâğıt üstündedir artık V.Charles. Başka hiçbir yerde de olmayacaktır.

Yavuz'un boyunu hiç bilmeyeceğiz.

Şimdi bir kuşbaz dursa, bıyığını bursa, yürüse, Nigâri tavrında yürür.

Şimdi Galata'da bir XV. Yüzyıl denizi Nigâri'nin boyalarına giriyordur.

Sıkılıyordur bir kalem bir fırça bir kâğıt.

*Yavuz Sultan Selim sıkılgandı. İstanbul'a gizlice girdi. Okurken gözlük takardı. (Berk, 1972, s. 7)



Şekil 16. Nigâri, II. Selim minyatürü



Şekil 17. Nigârî, I. François minyatürü



Şekil 18. Nigârî V. Charles minyatürü



Şekil 19. Nigârî, Barbaros Hayreddin Paşa minyatürü



Şekil 20. Nigârî, Kanuni minyatürü ve Yavuz Sultan Selim minyatürü

Şiirin başlığından da anlaşılacağı üzere dikkat, ressama yöneliktir. Şair bize ressamı anlatır ve onu anlatırken çizdiği resimlerdeki şahıslara dair bakışını da verir. Şiirin ilk dizesi “Nigâri, bir kâğıdı bir kalemi sevdi. Padişahları gördü Galata’-/dan. II. Selim’le ava çıktı.” şeklindedir. Daha başında biyografik bir şiirle karşı karşıyayızdır. Karşımızda Nigâri’nin hayatını şiirle anlatan bir biyografi vardır. Daha sonraki birçok şiirde de benzeri bir durum görülür. Kaya Özsezgin “Fatih” şiiri özelinde, şairin imgesel saptamalarda bulunduğunu ve imgesel bir biyografi sunmak istediğini söyler (Özsezgin, 1973, s. 62). Bu durum “Nigâri” şiiri için de geçerlidir. Nigâri’ye dair bir biyografi açıp okuduğumuzda Reis Haydar olarak da bilindiğini, Galata’da yaşadığını, denizci ve şair olduğunu, dedesi ve babasının önemli satrançbazlar olduğunu, 80 yıllık ömründe üç padişah gördüğünü öğrenebiliriz. Ayrıca I. François’nın, V. Charles’ın, Barbaros’un, II. Selim’in, Kanuni’nin ve Yavuz Sultan Selim’in resimlerini yaptığını, elimize ulaşan resimlerin bunlar olduğunu da öğreniriz (Ünver, 1946, s.3-23). Şair, “Nigâri” şiirinde tüm bunları şiire dönüştürerek verir. Anlatıcı Nigâri’yi yayındaymış gibi izliyor ve yaptıklarını anlatıyordur.

Biyografik bir şiir diyebileceğimiz “Nigâri”de asıl konu, ressamın çizdiği padişahlar gibi önemli kişiler değil, resmi yapan Nigâri’dir. Padişahlar her ne kadar resmin nesnesi olsalar ve şiirde de kendilerine yer bulsalar da asıl odak ressamda ve ressamın ne yaptığındadır. Şairin ressama odaklanan bu yaklaşımı çok şey anlatır. Öncelikle hükümdarlardan uzaklaşıp hükümdara bakan ressama, ressama bakan şaire dönersek şiirde öncelikli olarak bakılanı değil bakanı görmek büyük bir odak değişimidir. Tarih kitaplarında okumaya alıştıklarımız genellikle hükümdarlar ve komutanlar olurken bu şiirde bir ressamla karşılaşırız. Eskiden de resamlara dair, şairler için olanlar gibi çok fazla tezkire olmayışı, bu kişilere verilen değeri gösterir.

Nigârî'ye dair bilgilere de aynı zamanda şair oluşu sayesinde tezkirelerden ediniz (Ünver, 1946, s.3). Bu durum aynı zamanda karşımızda bir ressam şair olduğunu bize hatırlatarak İlhan Berk'in şiiri için seçtiği kişilerin özelliklerine de dikkat etmemizi gerektirir. Berk'in şiirine konu olan çoğu ressam aynı zamanda şairdir. Birçok hükümdara dair resimlerden bahsedilen ekfrastik bir şiirde bakışın hükümdarlarda değil de ressamda olması önemlidir. Klasik ekfrastizmde şairin bize resimleri anlatmasını ve ressamı bir kenara koymasını bekleriz. Burada ise resimler/minyatürler kendilerine konu olan hükümdarları/nesneleri, onları yapan ressamla/nakkaşla bir bütün olarak vardır. Minyatürü (hükümdarın resmini) oluşturan "nakkaşın tavrı" ve bakışıdır. Bu bakış hükmeden özne ve hükmedilen nesne arasındaki ilişkiyi de değiştirir. Nigârî artık hükümdarın nesnesi değildir, aksine hükümdar onun nesnesi olarak karşısında durur ve resminin çizilmesini bekler. Şair, bakışın Nigârî'ye geçtiğini gösterebilmek için olan biteni bize nakkaşın cephesinden anlatarak gösterir. Ancak burada önemli olan şairin Nigârî'yi şiirine konu olacak bir nesne gibi görmesine rağmen onunla bir olma çabasıdır. Şiir boyunca olaylara hâkim olan ve her şeyi bilen üçüncü tekil anlatıcı vardır. Şair geçmişe bakıyordur ama sanki oradaymış, hep orada olmuş ve kendisi yaşayıp görmüş gibi. Özne olan şair ile şiire konu olan nesne/nakkaş arasında bir farklılık yoktur. Şair kendini nesnesiyle aynı seviyeye çeker ve onunla bir olup onu tamamen biliyormuş gibi yazar şiirini. Böylece Husserl'in önerdiği gibi nesneye dair gerçek bilgiye ulaşır.

"Nigârî" şiirini ekfrastik yapan şey, bahsi geçen II. Selim, I. François, V. Charles, Barbaros Hayreddin, Kanuni Sultan Süleyman ve Yavuz Sultan Selim tablolarının anlatılmasıdır. Şiirde gördüğümüz bu resimlerin yapılışı ve bu sürece nakkaşın duygu ve düşüncelerinin katılışıdır. Zaman zaman da şairin kendisini şiir nesnesi nakkaş Nigârî ile bir görmesi sonucunda bu duygu ve düşüncelerin kime ait

olduğu belirsiz bir hâl alır. Şiir ilk önce nakkaşın bakışının nerden başladığını söyler. “Padişahları gördü Galata’dan.” dizesi Galatalı nakkaşın bakışının kaynağının oturduğu semtte olduğunu gösterir. Galata’yı kendine merkez alıp bakışını buradan yola çıkaran bir nakkaş vardır karşımızda. Bakışın öznel oluşu ve nerede konumlandığı elbette hayalin, akılda kalanların ve düşüncelerin resme daha çok girmesini sağlar. Nakkaşın bu kişileri sürekli görerek mi yoksa aklında kalanlarla, başka resimler sima için örnek alınarak mı çizildiğini bilemeyiz. Fakat hükümdarları Galata’dan görmesi, ikinci ihtimali güçlendirir. Nigâri, çizdiği kişilerin çoğuyla çağdaştır ve birlikte vakit geçirir. “Nigâri” şiiri ise, bu yakınlığın ve çağdaşlığın minyatürlere o anın bire bir yansıtılmadığını gösterir gibidir. Minyatüre yansıyan o anlardan kalan anıların izleri ve nakkaşın beğenileridir. Bu nedenle nakkaşın sevdiği karanfili, II. Selim ve Barbaros minyatürlerinde II. Selim’in silahtarağasının ve Barbaros’un elinde görürüz. Karanfili seven de “padişahların yüzünü sevip” gerçeğe en yakın şekilde çizen de nakkaştır. Çizdiği her şey artık onun gördüğü gibidir.

“Nigâri” şiirini iki kısım şeklinde inceleyebiliriz. Birinci kısımda Nigâri’nin hükümdarları görüşü ve onların minyatürlerine giriş şekli anlatılır. “II. Selim’le ava çıktı”, “Kanuni’yi I. François’ya yazacağı mektubu düşünürken gördü. / Kanuni onun için düşüncelidir”, “Yavuz Sultan Selim önünde bir elma gibi durmasını bilemedi”, “İhtiyarlığında tanıdı Barbaros’u” gibi dizeler Nigâri’nin minyatürlerinde hükümdarların nasıl durduğunu gösterir. Hayattan sahneler gibi verilen bu olayları minyatürlerde görürüz. Olaylar, duruşlar minyatürlere konu olmuştur. Nigâri, II. Selim’i bir av sahnesinde çizer. Kanuni’nin düşünceli bir duruşu vardır. Yavuz Sultan Selim’i gösteren minyatür ise Yavuz’un gençliğindeki yüzünü gösterir. Şair burada bir dipnot düşer şiire. “Yavuz Sultan Selim sıkılgandı. İstanbul’a gizlice girdi. Okurken gözlük takardı” (Berk, 1972, s. 7). Bu izlenimler nakkaşa değil şaire aittir.

Şair, Kaya Özsezgin'in de değindiği gibi siyah puntolu bölümlerde resme dair çağrışımları ve özel hayata dair ayrıntıları verir (Özsezgin, 1973, s. 62). Gerçekten de Yavuz Sultan Selim minyatürde sıkılmış bir yüz ifadesine sahip gibidir. Ayrıca şiirdeki “bir elma gibi durmayı bilmemesi”ne dair mısra da nakkaşın yine Galata’da olduğu yerden, hatırladığını çizmeye ya da çizdiği kadarını hatırladıklarıyla tamamlamaya yöneldiğini hissettirir. Ayrıca siyah kalın puntolu kısmın dipnot şeklinde verilmesi Husserl’in nesne yaklaşımını yeniden hatırlatır. Nesneye, Yavuz’un resmine dair ve hatta Yavuz’a dair yargılar dipnotla nesneden ayrılmıştır. I. François ve V. Charles içinse durum farklıdır. Şiirde sadece “I. François’yi, V. Charles’ı çizdi” şeklinde geçer bu iki hükümdar. Onlara dair bir izlenim yoktur, nasıl çizildiklerine dair de. Çünkü Nigâri onları gerçekten görmemiştir ve bir ihtimal Kanuni’nin isteği üzerine Avrupa kaynaklı bir çizim baz alınarak gerçeğe yakın çizilmişlerdir (Ünver, 1946, s.20-22). Şiirde resmi çizilen nesnelerden bahsediliş şeklinin bize Nigâri’nin çizdiği kişilerle ilişkisini de yansıttığını böylece görebiliriz. Yakinen gördüğü, izlediği kişiler izlenimlerle, anılarla verilirken, hiç görmediği kişiler sadece “çizdi” eylemiyle belirtilir.

Şiirin iki kısımda incelemeye devam edersek, ikinci kısımda minyatürlerin yapılmış ve bitmiş olduğunu görürüz. Artık resmi çizilenler o halleriyle tarihe, hafızalara kazınmıştır. Bunu değiştirmenin yolu yoktur. Nigâri’nin bakışı her şeyi dondurmuştur ve artık herkes onun gözünden görebilir bu anlatılanları. “Artık Kanuni hep düşüncelidir. Doğan burunlu, seyrek diş/lidir. Resimdeki gibidir.” “II. Selim sarı pabuçlar giyer. Bir taşlığa basar. Ava çıksa/bir adam sağ eliyle hedefi tutar.” “Barbaros ne zaman arkasına bir şey giyse açık mavidir. Elini/ kaldırsa, otursa resimdeki gibi oturur.” “Bir kâğıt üstündedir artık V. Charles. Başka hiçbir yerde de / olmayacaktır.” “Yavuz’un boyunu hiç bilmeyeceğiz.” Gerçekten de minyatürlerde bu

sahneleri görürüz. Ekfrasisizm, minyatürlerin dondurduğu sahneleri göstermeye hizmet eder. II. Selim'in sarı pabuçları, Kanuni'nin ve Yavuz'un yüz hatları, Barbaros'un yaşlılığı tarihte oldukları noktada sabitlenmiştir. Fakat bu Nigârî'nin değil şairin düşüncesidir. Şair resmi yapılmış olanı, şimdi de şiiriyle tekrar ederek dondurur ve o anı, bakışı saklar. Ahmet Oktay, İlhan Berk'in nesneleri betimleyerek şiirsel nesneye dönüştürme çabasını onları yazıda bir daha değişmeyecek biçimde dondurmak olarak görür (Oktay, 1993, s. 383). Bu dondurmanın nedeni ve gerçekten bir dondurma olup olmadığı ise düşünülmelidir. İlhan Berk üç zamanı da tarihte yaşadığını söyler. Ama çoğunlukla şimdiki zamanı yaşadığını ve kendisinin hep şimdiki zaman olduğunu (Berk, 2022, s. 160). Bu sebeple tarihe uzanan, tarihte bir anı yansıtan şiirleri, şimdinin gözüyle o anları da “şimdi”ye çevirir. Baktığı zamanı kendi “şimdi”si olarak alır. Sanki o çağa gitmiş şimdi oradaymış ya da o çağ kendisine gelmiş ve “şimdi” olmuştur. Böylece ortada tek bir güncel zaman olur. Elimizdeki an donmamıştır. Elimizde sadece “şimdi” vardır. Bunun sebebi de dünyaya yeni gelen adamın bakışıyla birlikte düşünülebilir. Her şeye ilk defa bakan kişi onlara bakıp anlattıkça biz onların varlıklarından haberdar oluruz. Bize gördüğünü ilk anlatan kişi o nesneye bakışımızı da etkiler. O nesneyi artık hep onun anlattıkları ışığında görürüz. Ancak burada dikkat çeken şairin kendi başına varolan bir nesneye değil üretilmiş bir nesneye/minyatüre bakmasıdır. Yani nakkaşın bakışıyla kendinden bir şeyler kattığı o anın gerçek bilgisini görmeye çalışan bir şair vardır karşımızda. Şair bu bakış katmanlılığını aşmanın yolunu kendini şiirinin nesnesi şairle bir kılıp, zamanını kendi zamanına/şimdiye dönüştürüp anlatır gördüğü nesneleri/minyatürleri. Böylece iki bakış iki insan tekte buluşmuş olur. Ekfrasisizmin bu noktada hizmet ettiği de tam olarak budur. Görülen resmin, ressamın duygularıyla ve izlenimleriyle, daimî bir şimdi kılınacak şekilde anlatılmasını sağlamak.

Şenliknâme'de yer alan ikinci ekfrastik şiir "İSTANBUL"dur. İlhan Berk başta bu şiirin adını "Gravür" olarak düşünmüş olacaktır ki Memet Fuat'a yazdığı mektupta şiirden "Gravür" adıyla bahseder (Sönmez, 2021, s. 68). Berk, resimlere ve minyatürlere olduğu kadar gravürlere de düşkündür. Bunu bir röportajında şu şekilde dile getirir: "Ben, resme çok meraklı bir adamım. İllüstrasyonları, gravürleri toplar, inceler, üstlerindeki yazıların anlamlarını çözmeye çalışırım. Eski bir İstanbul gravürü birdenbire ilgilendirir beni. Oturur incelerim. Bu, daha sonra beni yazmaya götürecektir." (Berk, 2022, s. 44) Gerçekten de bu gravür incelemesi sonuçta bir şiire, ekfrastik bir şiire dönüşür. Söz konusu gravür 1574 yılına ait bir edisyon olan, Braun ve Hogenberger tarafından yapılmış İstanbul gravürüdür. Gravürün başlığı "Bizans Şimdi Konstantinopolis"dir. Bu gravürün ortaya çıkardığı şiir ise "İstanbul". İlhan Berk bu şiir için, İstanbul'u bir minyatürden yola çıkarak, sanki İstanbul dünyaya ilk kez tanıtılıyormuş gibi anlattığını söyler (Berk, 2022, s. 118). Düz yazıyla uzun paragraflar şeklinde yazılan bu şiirde bire bir tasvir ağır basıyor gibi görünür. Daha ilk dizeden şekilsel bir tasvir başlar. "Küçük, yatık bir dikdörtgen. Ve bir tümce: İstanbul, 1574; Braun-Hogenberger. Gravür." Ardından resme dair tasvir ve tanımlamalar devam eder. Klasik bir ekfrasizm örneğiyle karşı karşıya gibiyizdir. İlhan Berk'in bunu yapmaktaki amacı kuru bir anlatı oluşturmaktır. Bunu yine Memet Fuat'a yazılan bir mektuptaki şu cümleler gösterir: "Bundan sonra (gelecek ay) da bir gravür göndereceğim, şimdi yatıyor. Dinleniyor. Artık resim dili kitaplarını okuyorum. "Fatih", yazık ki gereğince kuru olmadı, "Sis" gibi. Biraz şiire dayanıyor. "Gravür" de öyle. Ama ne yapabilirim? Kendi yerlerini kendileri seçtiler." (Sönmez, 2021, s.62) Berk, "Sis", "Fatih" ve "Gravür" şiirlerinde şiire dayanmayan kuru metinler yazmak istemiştir. "Gravür" şiirinin başından itibaren görülen ve resmi tasvir eden dil düşünülürse, bunun şiirde "kuruluğa" hizmet etmek

için yapıldığı söylenebilir. Ancak parantez içleri, siyah kalın puntolu yazılar bu kuruluşu dağıtmakta ve şairin düşüncelerini şiire katarak elimizdekini sadece bir bilgi metni olmaktan uzaklaştırır. Kaya Özsezgin de bu siyah yazıları ve dipnotları, şairin kişisel yorumunun zenginleşmesi, plâstik yaratma biçimlerinde şiirsel olanı bulma çabası olarak okur (Özsezgin, 1973, s. 61). İlhan Berk ise bunun, oluşturmak istediği kuruluğa karşı şiirin kendi yolunu seçmesi olduğunu söyler. Sonuç olarak karşımızda iki koldan akan bir şiir vardır. Bir yanda bilgi veren, olabildiğince yargısız kalmaya, düşünceleri/yargıları paranteze almaya çalışan bir bakış, diğer yanda ise bilinç akışını, düşüncelerini/yargılarını parantez içinde sürdüren bir akış.



Şekil 21. Braun- Hogenberg, gravür

“İstanbul” şiirindeki ilk parantez içi kalın puntolu kısım, şairin Hogenberger hakkında, onun kişisel yaşantısına dair sanki onu görmüş, tanımış gibi bilgiler verir: “ki uzun zaman dut, incir satmıştır. Biraz da haritacılığı vardır, dolaşmış bir adam

olarak. Ve Lonca’da oturur. Şimdi ağaç üstünde çalışır. Serip önüne İstanbul resimlerini, geceleri. Yeditepeli. Düzlülkü. Vadili. Takviye duvarlı. Bu gravürdeki gibi” (Berk, 1972 s. 13). Bu bilgilerin ardından şairin bilinç akışı başlar. Şiiri yazan şair bir an durup yazma sürecini sorgulamaya başlar: “Bu gravür: Ben de oraya gelmek istemiyor muyum? Bu öndeyiş’in başka anlamı olabilir mi? Bütün özdeyişler gibi bir ek ve gereksiz. Ama onsuz da olamıyor işte. Bütün o ustaları düşünün! hangisi kurtulmuştur bundan? Ve girivermişlerdir konuya? o güzelim ders kitapları gibi. Yalın ve dolaysız. İlk sayfaya bir “İçindekiler” düşüp, büyük puntolarla, alt alta ve geometrik. Peki ama hemen niçin girilmez konuya? Uzatmadan sözü. Ve konumunu çizip kabaca. Ve tarihe bir çıkma yapmadan? Bir yarımada deyip örneğin?” (Berk, 1972, s. 13) İlhan Berk “İstanbul” şiirinin girişinde elindeki gravürü dair boyut, şekil, teknik, ressam ve içerik bilgisi verir. Bu kısmı da bir öndeyiş olarak görür. Ancak kalın puntolu kısımdaki düşüncelerden anlarız ki bunu “ek ve gereksiz” bulur. İsteddiği daha “yalın ve dolaysız” bir şeydir. “Ders kitapları” gibi. Buradan anlarız ki şair için “yalın ve dolaysız” olan “kuru” olan şiirsel bir anlam taşımaktadır. Ayrıca bu yalınlık nesneyi olduğu gibi görme çabasını da hatırlatır. Bir gravürü gravür olarak görmek. Ona başka bir anlam yüklemeyen, ondan bir yere varmadan “tanımlama” ve “tasvir” arasında ama ikisi de olmayan, onu olduğu gibi vermeye çalışan bir şairin çabası bu şiirde açıkça görülür. Bu yalını görme durumunu bozuyormuş gibi görünen parantez içleri ise aslında Husserl’in düşünce sisteminin şiirsel bir hâle dönüştürülmesidir. Kuru metin bir koldan akarken parantez içlerinde de yargı ve düşünceler şiirsel bir şekilde akar.

“İstanbul”daki parantez içleri sadece bilinç akışını değil ressamın, resimden yola çıkılarak bahsedilen kişilerin hayatına dair ayrıntıları da verir. Kanuni’nin resmine bakarken koyu puntolarla “Kanuni’yi biliyorsunuz: Geniş alınlı ve kısa

bacaklı. Hiç gülmez. Onun için hiç odalık kullanmamıştır. Ve pudra sürer ve kara” der. Hogenber’i kastederek, “[b]ir Venedikli değil midir hem. Alman uyruklu. Ve aksoylu. Galata’dan çıkmaz. Oradan bakıyordur çünkü. Sırtlanıp denizi, elinde kalem” (Berk, 1972, s. 15) diye bitirir sözlerini. Sonra Hovannesyan adında bir sarraftan bahseder şair ve onu da parantez içinde koyu puntolarla “Peralı. Dükkânında yatar. Lazar’la düşer kalkar. Ve I. Ahmet gibi 14 sayısını sevmez” (Berk, 1972, s. 16) şeklinde tanımlar. Şair sanki o dönemde yaşamış, herkesi tanımış ve en ufak alışkanlıklarına kadar her şeyi biliyormuş gibidir. Kaya Özsezgin de parantez içlerindeki bu tanımlamaları “(...)sanatçıyı, yaratma süreci içinde “insanî” ilişkileriyle tanımlama yolunu seçer, yaşanılan dönemin ayrıntılarına yönelir, resimlerin arkasında gizli kalan “hayat”ı kurcalamakta şairce bir zevk duyar, yorumla “tasvir”i birleştirir kimi yerde” (Özsezgin, 1973, s. 61-62) cümleleriyle açıklar. Gerçekten de parantez içleri bize ressamı daha yakından tanıma, onu resim yapma sürecinde görme ve o dönemi şimdide yaşıyor hissini tatma imkânı tanır.

“İSTANBUL” şiirinin parantez içleri dışında ilerleyen kısmı genellikle gravürü takip eder. Şair resmi bir “dokuma” olarak görür ve resme bakanların aslında Hogenberger tarafından tahtadan yapılmış kendi alfabesiyle “büyük bir İSTANBUL sözlüğü”ne baktığını söyler. Şair bu dili biliyordur ve ekfrasizmin de yardımıyla bu sözlüğü tek tek okuyarak şiir şeklinde okuruna aktarır. Ekfrasizmin burada karşımıza çıkışı, ikinci bir okuma, bir tercüme sunmasıyla olur. Resim “Bir yarımada. Bir üçgene öykünür. Üç boyutlu. Yatay ve şiş. Doruklaşıp bir burunda. Ve bir çizgi çekerek Haliç’e. Ve düşürerek koylar, adalar. Bir anakaraya çıkar” cümlelerinden anlaşılacağı üzere bire bir anlatılıyor gibi görünür. Bu anlatıda harflerin de yeri vardır. “Ve körfezlerde dinlenecektir. S’ler, U’lar, vb. yapıp” derken şair harflerin şiire nasıl dahil olduğu görülür. İlhan Berk, işaretlere, ayraçlara, tirelere görsel bir

anlam ve şiirsellik yüklediği gibi harflere de bu şekilde yaklaşır. Bunun bir örneği bir önceki bölümde *Galile Denizi*'nde yer alan "Paul Klee'nin Uyanmak" şiirinde de karşımıza çıkmıştır. Burada da S'ler ve U'lar hem estetik hem de coğrafik göndermelere sahiptir. Hem bir çizimin kıvrımları hem bir kentin girinti ve çıkıntıları hem de bu şiirin harfleridirler.

Sonra karşımıza birdenbire gravürde gördüğümüz yerlerde yaşayan insanlar, dönemin yaşantısı ve tarih çıkar. Bire bir anlatım kesilmiş gravürü kazıyan ressamı takip başlamıştır. Hogenberger sanki bu haritayı geze geze çizmekteydi. Geçtiği yerleri bir bir kazır tahtasına şehri turlarken.

Artık Langa'ya çıkar. Denizi özlemiştir. Ama durur hemen Karaköy'e vurup. (...)Yeditepe'yi dolaşacaktır. Anemas kulesine sürtünüp geçer. Sağda bırakarak Theodos surlarını. Bir haçın yanında dinlenir artık. Sapsarı İsa'sı elinde. Onu öper. Ve yeniden kazar surları, kaşıkları. Bir yalının önünde durur. İki kapılı. Karanlık." (Berk, 1972, s. 15)

Şiirden alınan bu cümleler, ressamın dolaşma halini, durup dinlemelerini açıkça gösterir. Resimde dinlenme noktalarının olması yazıya özgü olan noktalama işaretlerini anımsatır. Sanki gravürde, yazıya özgü virgüller, nefes noktaları, boşluklar ve dinlenme alanları vardır. Yanında durup dinlenilen haç bir virgül ya da nokta işlevi görür. Şair resim ve yazı arasındaki bağlantıyı bu göndermelerle yine diri tutar. Hogenberger, çizgileriyle şehri gezip kendi dilinde bir sözlük yazarken şair de sanki onu takip etmektedir. Onunla birlikte aynı yerlerden geçer, aynı yerlerde durup dinlenir, aynı şeylere bakar. Okurlar da şiir sayesinde bu geziye katılır.

Harita üstünde bir geziyi andıran, daha önce hiç görmeyenlere bile oradaymış gibi, görmüş gibi İstanbul'u anlatan bu şiirde sadece şehrin kuşbakışı görünümünün tasviri yoktur. Aynı zamanda tarihin ve yaşanmışlığında anlatıya katılması resmi üç boyutlu bir hale getirir ve o zamanın İstanbul'unu anlamamızı daha da kolaylaştırır. Birebir bir anlatı şeklinde başlayan şiir gittikçe katmanlaşır. Şiirin,

[v]e ihtiyarlar: camii avlularında, çocukların elinden tutup. Yatarak çocuklarla, ağızları güzel. Ve karanlık. (...)Denizi dolduruyorlardır. Bir Arap önünü kapamıştır. Latince geceyi haber veriyordur. Zincirler çekip. (...)Ve küçük Thodosius'un karışı Eudoxia'nın Pulkeria'ya gönderdiği, ve Pulkeria'nın hep yanında taşıdığı ve Meryem'in iki kör adama görüldüğü, sonra da gözlerini açıp yeniden görünmediği, Aya Dikola'da." (Berk, 1972, s. 16)

cümleleri karşı karşıya olduğumuz şeyin sadece gravürün tasaviri olmadığını ortaya koyar. Gravüre malzeme olan mekânlara dair yaşantılar ve anılar da şiire dahil olmakta ve bu çok katmanlılığı sağlamaktadır. Hogenberger tahtaya bir İstanbul kazımıştır ancak şair bu İstanbul'u yaşanmışlıklarıyla, tarihine kazınan kişiler, mekanlar ve anılarla anlatır. Hogenberger, İstanbul'u bir tahtaya kazıyordur. Şair bu kazıma haline "Bir resim düşü: Bir monogram için" der. Bu resim adeta bir palimpsest gibi kat kattır, kazılı, çizili birbiri üstüne binmiş bir monogram gibi. "İstanbul" şiiri de tam olarak buna benzer. Bu katman katman gravür anlatılırken çizime, yazmaya, tarihe doğru yolculuklara çıkılır, bilgiler ve düşünceler ayrı kanallardan akar ve şiir de bir monograma dönüşür.

Üst üste binen çizgilerin ve anlatıların olduğu bu gravürde ressam gücü elinde bulundurur. "Bir kuşu çevirir. Bir balığı kaldırır, vb. (...)Bir yaprağı işler. Bir selviyi eğer, eski bir Üsküdarlı olarak. Bir mezartaşını kaldırır" (Berk, 1972, s. 15). Hepsini tahtaya oyup istediği şekilde sabit hale getirir. Sonra resim bitince bir tahtada gravür olarak kalacaktır, "Ölerek. Hep İstanbul olmak için. 1574'lere doğru. (...)Bir duruluk yasasına doğru" (Berk, 1971, s. 16). Şair, resim oyulup bittiğinde o tahtanın yüzeyinde öleceğini söyler. Tarih 1574'lerde sabitleyecektir. Fakat bu durum aslında tam olarak bir ölüm değildir. Başka bir açıdan bakarsak, o anın sürekli yeniden doğmasına, tekrar tekrar yaşanmasına imkân veren bir fırsattır. "Hep İstanbul olmak için. 1574'lere doğru. Bir sabaha mı? Ve bugünlere. Bu saata. Değişmeden" (Berk, 1972, s. 16) Gravürün ilk olarak 1572'de yapıldığı düşünülürse 1574'te yeniden bir

kâğıda basılmış, şairin eline bu edisyon geçmiş ve hakkında bu şiirin yazıldığı güne ve saate kadar ulaşmıştır. Gravür, her yeniden basılışında içerdiği tarihi o güne taşır. O günde kendine bir yer açar. Şair de şiirinde o dönemin yaşantılarını, hayata dair ayrıntıları verirken o tarihi şimdide bir zaman dilimi kılmaktadır. Sanki şair, tam da şimdi oradadır ve o şimdiyi bize getirerek şehri ve olan biteni anlatır. Bu durum İlhan Berk’in tarih anlayışıyla da örtüşmektedir. Berk bir söyleşisinde şöyle der:

(...)[B]en İstanbul’a bakarken, tarihi mümkün olduğu kadar günümüze getirerek bakmak istiyorum. Bu yüzden tarihteki zamanları karıştırma yoluna giderim. Büyük bir kargaşa içine sokmak isterim tarihi ki onu yaşıyormuşuz gibi bir etki yapsın. Tarihi kullanmak isterim ben. Ondan yeniden tarih yapmak isterim. (Berk, 2022, s. 143)

Bu şiirde de tarih günümüze taşınıp onu yaşıyormuşuz gibi hissettirir. Bu katmanlı tarih yapısına şiirde 1500’lerin İstanbul’u anlatılırken bir Latin kilisesinin hatırlattıkları örnek verilebilir. “(...)ve Meryem’in iki kör adama görüldüğü, sonra da gözlerini açıp yeniden görünmediği” (Berk, 1972, s. 16) cümleleriyle 1500’lerin Galata’sından bir anda Meryem’in yaşadığı yıllara gideriz ve tüm bunlar sanki biz şu anda oradaymışız gibi gerçekleşir. Şiirin genel tasvir akışını dağıtan bu tarihsel çatalanmalara, “Ama biz gravüre dönelim yine. Ve Hogenberger’e. Ve ne görüyorsak onu söyleyelim. Birinci şahısla. Şimdiki zaman çekimli. Gerçeğe en yakın ve en kısa yol (görüyorumla başladığından). Öyleyse: Ey gözüm benim! başlamlısın görüyorum diye bir yolu, uzakta” (Berk, 1972, s. 17) diyerek bir ara verir şair. Klasik ekfrasizmde olduğu gibi ne görüyorsa onu söyleyeceğini dile getirir şair ancak yine de yer yer gravürden uzaklaşıp, duyumsattıklarına, çağrıştırdıklarına, tarihe ve İncil’e dalmadan edemez.

Şairin görmeye ve bakmaya dair düşüncelerini incelemekten önce, şiirin iki kez alıntılıdığı Galata, kilise ve Meryem konulu kısmında dikkat çekmek istediğim önemli bir nokta var. Şiirdeki bu paragraf bizlere, şairin eski düzyazıdan nasıl

etkilendiğini ve bunu şiirine nasıl dahil ettiğine dair önemli bir örnek sunar. Şair konu olarak kaynaklarını geçmişte Osmanlı döneminde ararken dilini de buralarda aramıştır. Bu durumu Berk’in şu cümleleri de özetlemektedir: “Yazın dışı kitaplara olan ilgim biliniyor artık. Çok söyledim, benim asıl kaynağım etkilerdir. İdare lambasıyla çalışan eskiler! Eski düzyazımız bir gömüdür. Olağandışı zengin, bayındırdır. (...)Ve’yi mi kullanacağız on sayfa boyunca? Evliyâ Çelebi birebirdir.” (Berk, 2022, s. 59) Evliya Çelebi, gezdiği şehirleri tüm mimarisi, halkı esnafı, dili, coğrafyası, bitkileri ile anlatır. İlhan Berk de “İstanbul” şiirinde şehri mimarisi, coğrafyası, insanı, mahalleleriyle anlatırken Evliya Çelebi’nin dilinden etkilenmiş gibidir. Bunu görmek için “İstanbul” şiirinde Galata’nın anlatıldığı bir paragrafla Evliya Çelebi’nin Mısır’da bir şehrin kapılarını anlattığı paragrafa bakılabilir.³ “İstanbul” şiirindeki paragraf şu şekildedir:

durur. Çünkü Galata’dadır. Bir ilçe. İki yokuşlu. Hendekli ve kavisli. Denizi dolduruyorlardır. Bir Arap önünü kapamıştır. Latince geceyi haber veriyordur. Zincirler çekip. Ve 12 kapılı. Acı sulu. 146 basamaklı. Uykusuz Manastırlı. Ve Voyvodolu. Ve dikdörtgen. Ve Latin kişisel. Meryemli: İncilci Luka’nın yaptığı, gümüş kaplı. Ve küçük Thodosius’un karışı Eudoxia’nın Pulkeria’ya gönderdiği, ve Pulkeria’nın hep yanında taşıdığı ve Meryem’in iki kör adama görüldüğü, sonra da gözlerini açıp yeniden görünmediği, Aya Dikola’da. Surla çevrili. Venedikli ve Pızalı. Ve okçular yerleştirdiği. Artık kulelerde yaşarlar. 47 yıl 13 gün ve 5 saat.” (Berk, 1972, s. 16)

Evliya Çelebi’ye ait paragraf ise şu şekilde:

“Ve bu munsırların derdinden şehri Mısır içinde köşeden köşeye birer ikişer kat kapulardır Ve derebden derebe ve atfeden amfiye âyânı Mısır şahışınler idüb revzenleri tarikı âma nazırlardır Hîni mahalde pencerelerden aşkıyalara ok ve kurşun ururlar Ve her köşesinde birer kapu mukarrerdir Cümle kapuların bevvabları subaşı hükmündedir Anın defteri mucebince şehri Mısır icre cümle mahallât tedribe kapuları dahi hesabda dahildir Ve bu cümle kapular her gece badelişâ sed olub bir âdem kapusından taşra çıkmağa kadir değildir Ve bu kapuların cümle miftahları mahalle imamlarında emanet durub bevvabları kapuların ardında nabutlarına dayanub nöbet bekler Zira ol gice ol mahalde bir şey zayi olsa bevvabdan süal olunub ikab olurlar Bevvaba bu hizmet tahtında günde birer divanî Mısır parası ahalisi mahalle ulûfe verirler (Çelebi, 1935, s. 189)

³ Paragraflardaki “ve”lerin italikleştirilmesi bana aittir.

Bu karşılaştırmadan da görüleceği üzere Evliya Çelebi'nin cümle başlarında “ve”yi kullanışı ile İlhan Berk'in cümle başlarında “ve”yi kullanışı benzerlik gösterir. Şiirinin konusunu da dil özelliklerini de etkileyen ve oluşturan kaynaklar geçmişten günümüze taşınır.

İlhan Berk “İSTANBUL” şiiri boyunca, Evliya Çelebi'nin *Seyahatname*'yi yazarken gezip gördüklerini aktarması gibi, Hogenberger ile birlikte gezip, onun gördüklerini ve hatta daha fazlasını okurlarına aktarır. Şiirin sonlarına doğru kullandığı “görmek” fiili ise dikkat çeker. Sanki şairin şiirin başından beri yaptığı şey, bakmak ve görmek değilmiş gibi gerçeğe en yakın ve kısa yolun “görmek”, “görüyorum” demek olduğunu söyler. Tıpkı Husserl'in bahsettiği gibi, araya karışan yargıları, anıları, düşünceleri dışarda bırakarak, sadece gravürde gördüğünü söyleyerek, saf görüye ulaşmak. Fakat, şu anda karşımızda olup da gördüğümüz bir şeyi, ona dair ön bilgiler ve yargılar olmadan “gerçekten” görebiliriz. Karşımızdaki İstanbul gravürü şimdi görülüyordur ancak şair gravürün ötesine 1500'lerin İstanbul'una bakar. Şairin bu tarihi kendi gözleriyle görmesi ise mümkün değildir. Bu sebeple şair Hogenberger ile birmiş gibi bakar. Ressamın bakışını alıp gezer o çağın İstanbul'unda. Nesnesiyle arasındaki hiyerarşiyi Nigâri'de olduğu gibi yine ortadan kaldırır ve ressamla bir olur. Böylece o zamana tanık olup “gerçeği” anlatabilir.

Şiirin son kısmı gravüre dönüp, görme eylemini söz konusu ederken şairin gözüyle konuşmasına dönüşür. “Ey gözüm benim!” diye seslenir şair. “Peki başka ne görüyorsun?” diye sorar. Sanki göz şaire ne gördüğünü gösterir, şair de ona “Evet o gökyüzü gördüğün” diyerek ne gördüğünü açıklar. Şair gravürde ne gördüyse onu anlatacağını söylerken bu kez de gözüyle bir konuşmaya dalar. Bu konuşmaya düşüncelerin akışı ve Büyük Kostantin'e dair yargılar karışır. Şair bir yandan bakıp

gördüklerini anlatıyor bir yandan da tarihteki yolculuğuna devam ediyor bir yandan da kendi düşüncelerini ve şiiri yazdığı anı paylaşıyordur. “Ve dur” diyerek şiiri yazdığı ana dönüp anlatmaya başlar: “Eline alıp bu gravürü. Bir kitaptan koparılmış ve masaya serilmiş, ozanın. Ve hep baktığı, piposunu yakıp. Her sabah.” (Ş, s.17) Bu cümleler şairin yazma pratiğine dair ipuçları taşır. Şair hep bakar, resme bakar, etrafa bakar ama onu diğer bakışlardan farklı kılan şiir için ve şiirle bakmasıdır. Her sabah kalkıp bu şiire bakmak aynı zamanda bir yaşamının, başka bir dünyaya dalmanın da yoludur. “Bir yaşamlar için: içinde dolaşacağı: Haçlılarla. Bir yaşama işte. Onun için de duralım. Ve bitirelim. Bir ayraçla -Böylesi daha iyi.” Şair sınırları belli bir gravürü sınırlarının ötesinde görüp anlattığı için anlatı/gravür bir türlü bitmiyor gibidir. Şair resimdeki yaşamında, gezisinde kaybolmuş ve durup çıkmak istiyor gibidir. Bu noktada Orhan Koçak’ın İlhan Berk’in “nesne betim şiirleri” için düşündüklerinden bahsetmek yerinde olacaktır. Koçak, “Bir yüz, bir insan, bir yapıt betimlenirken, algılayan ve betimleyen öznenen de uzaklaşıyor gibidir. Simmel ve Adorno gibi sosyologlar fark etmişlerdir: Büyük şehrin algılanabilir olmaktan çıktığı bir eşik vardır; şehir zihnin, öznel ve kişisel deneyimin içine sığdıramıyordur. Nesnesiz kalan özne de içe çökmeye, kurumaya başlar” (Koçak, 2012, s. 157) der. “İSTANBUL” şiirinde de şehrin artık gittikçe büyüyerek algılanabilir olmaktan çıkması söz konusudur. Nesne olan gravür/İstanbul/Hogenberger ile şairin bir olma çabası ve aradaki hiyerarşiyi kaldırması, şairin kendi öznelliğini de silmeye başlamıştır. Orhan Koçak, öznelliğin tehlikeye atıldığı, özne ile nesnenin arasındaki gediğin iyice açıldığı bu durumlarda şairin ya zeminsiz öznelliğine tutunacağını ya da bu deneyimin götürdüğü yere kadar gideceğini söyler. (Koçak, 2012, s. 157-158) Şair bu noktada kendine bakmaya başlayıp şiiri yazma sürecini anlatır. Kendisi de gözünde bir nesneye dönüşür ancak burada durmaya karar verir. Durup şiiri

bitirmeye. Böylece ne şehir ne de gravür tamamen bitmezken, şair “zeminatsız özneliliğini” bir nesneye dönüştürerek şiiri bitirir.

Şenliknâme’de yer alan üçüncü ekfrastik şiir “ÖLÜ DOĞA”dır. Bu şiirin kaynağı olan çizim de Hezergradlı Zade Ahmet Ataullah’a ait bir gül ve gonca resmidir. Hezergradlı Zade Ahmet Ataullah önemli bir tezhip sanatçısı ve çiçek ressamıdır. Doğduğu yer ve sene tam olarak bilinmemekle birlikte, imzalı iki eserinde 1247 (1831) ve 1252 (1836) tarihleri vardır. 1252 tarihli bir imzasından da “Hassa mücellidler başı” olduğunu öğreniriz. Hezergradlı Zade Ahmet Ataullah döneminin tezhip sanatını etkilemiş, yerli öğelerle Batı’dan gelen rokoko üslubunu birleştirerek yeni bir üslup geliştirmiş ve tezhipte Atai yolunun oluşmasını sağlamıştır (Ünver, 1955, s. 15-17). Atai Yolu, bir çiçekli bezeme üslûbudur. “Pesend Yolu” olarak da adlandırılan bu üslubun temeli fırça tarama yöntemiyle doğal çiçek resimleri yapılmasına dayanır (Derman, 2013, s. 504). XVII. Ve XIX. yüzyılın değişen sanat anlayışlarının ve tekniklerin Osmanlı sanatçıları arasında nasıl yankı bulup kullanıldığını Hezergradlı Zade Ahmet Ataullah’ta görebiliriz. Rokokonun Osmanlı-Türk tezhip sanatında kullanımı, Avrupa’daki örneklerine göre daha sade ve zarif figürlerin, canlı ancak uyumlu renklerle kullanılması şeklinde olmuştur (Durmuş 2022, s. 90). “Ölü Doğa”ya konu olan gül ve gonca çizimi de bu sadeliği yansıtırken detayları, kıvrımları ve zarafetiyle rokoko üslubunun izlerini de taşır.

Şair Hezergradlı Zade Ahmet Ataullah’ın bu gül ve gonca çizimini şiirine taşıırken birebir tasviri seçer. Bu sebeple klasik ekfrastizmin özelliklerini en çok yansıtan şiirin bu olduğunu söyleyebiliriz. Bu şiirde de *Şenliknâme*’de daha önce karşımıza çıkan parantez içleri ve kalın puntolu yazılar vardır. Şair, “İstanbul” şiirinde olduğu gibi önce resme dair bilgileri kalın puntolarla verir. Bu şiirdeki bilgi

sadece resmi yapan kişidir. Parantez içinde kalın puntolarla “(Hezergradlı Zade Ahmet Ataullah)” (Berk, 1972, s. 21) yazar. Gülün sapının yanında ressamın imzası da yer alır. şair bu imzayı şiirin başında “Hezergradlı Zade Ahmet Ataullah, diye imzalamış bir gülü / Ahmet. Kanırtıp dalından” (Berk, 1972 s. 21) dizelerinde verir. Sanki bir resmi yapan Ahmet bir de imzasıyla resimde var olan Hezergradlı Zade Ahmet Ataullah olarak iki kişi vardır. Ardından ressamın, hangi zamanda yaşadığına, ne ressamı olduğına, resmi nereye çizdiğine dair bilgiler gelir. Bunu da resimdeki gül ve goncanın tasviri takip eder.

ÖLÜ DOĞA

(Hezergradlı Zade Ahmet Ataullah)
Hezergradlı Zade Ahmet Ataullah, diye imzalamış bir gülü
Ahmet. Kanırtıp dalından,
III. Selim’in bir çiçek ressamı olarak
Bir kâğıda.

Ölü.

Eğerek yeşil bir dalı, yedi yapraklı ve dikenli. Dikey bir açığa
dönüşen yukarılarda.
Ve düşünerek goncasını. Başaşağı.

Duruyor. Katılıp doğaya,

bir kâğıttan. (Berk, 1972, s. 21)



Şekil 22. Hezergradlı Zade Ahmet Ataullah, gül deseni

Şiirde, resimdeki yaprak sayısından gülün kıvrılış şekline kadar her şey bütün ayrıntılarıyla, birebir verilir. Sadece şiiri okuyarak resmi gözümüzde canlandırabiliriz. Bu natürmort bir eserin natürmort şiiri gibidir. Diğer şiirlerde gördüğümüz kadar resimden uzaklaşan bir süreç anlatısı olmasa da sürece dair izler şiirde yine de görülür. Ahmet, bir gülü dalından “kanırtarak” koparmış ve bir kâğıda incelikle çizmiştir onu. Dalı eğmiş, yukarı doğru dikleşen bir açıyla kâğıda

aktarmıştır yaprakları ve dikenleriyle. Gül goncasını da düşünmüş onu da resmine baş aşağı olarak katmıştır. Şair tüm bunları şiirinde sadece kelimelerle canlandırmakla kalmaz. Aynı zamanda kelimelerin kâğıt üzerindeki dağılımı da bu gül çizimine benzemektedir. Bir gövde üzerinde sağa sola çiçekleri ve yapraklarıyla çıkıntılar yapan gül gibi Berk'in şiiri de yapısal olarak sağa sola çıkıntılar, uzunlu kısısalı dizeler ve boşluklar içerir. Dalından koptuğu için solmaya/ölmeye başlayan ve goncası düşen gül resmin ortasına denk gelirken şiirin tam ortasında bir boynu bükük gonca gibi duran kelime de "Ölü"dür.

Şenliknâme'deki şiirlerin çoğunlukla nesneleri betimleyen şiirler olduğu düşünüldüğünde, şairin resmi betimlemekle kalmayıp kâğıdın/beyazın üstünde onu biçimsel olarak da yeniden çizdiği görülür. Bu şiirin yazım süreci yine İlhan Berk tarafından Memet Fuat'a yazılan mektuplardan takip edilebilir. Berk, "Gül" isimli bir şiir yazacağını söyler. Bu yüzden gül üstüne kitaplar toplamıştır ve her gün eve güller taşımaktadır." (Sönmez, 2021, s. 62-63) Doğadaki bir nesneye dair şiiri yazarken onu her yönüyle inceleyen, araştıran, sürekli olarak bakan bir şair vardır karşımızda. Ancak doğadan bir parçayı şiirine konu eden şair en sonunda, doğadaki gülü değil, başka bir bakıştan yansıyan, yeniden üretilmiş bir gülü anlatır. Belki de bu yüzden şiirin adı "Gül" yerine "ÖLÜ DOĞA" olur. Ressamın bakışıyla bir kez öldürülen/dondurulan gül resmi, şimdi şiire konu olan yeni bir nesnedir. Şiirin adı her ne kadar "ÖLÜ DOĞA" olsa da ve şiirde tekrar gülün ölü olduğu vurgulansa da bu gül, şairin kelimeleriyle, bir kâğıttan doğaya katılır. Doğada canlı kanlı var olan gül resimde ölmüş, başka bir nesneye dönüşmüşken şair onu bu kez de şiire çevirir. Böylece gül, kendine doğada resim ve şiir olarak yeniden var olma imkanları bulur. O kâğıt var oldukça gül de o haliyle yaşamaya devam edecektir. Aynı zamanda gül olarak sürdürdüğü varlığı artık bir resim olarak doğadaki nesneler arasına yeni bir

nesne olarak katılacaktır. Benzer şekilde “ÖLÜ DOĞA” şiiri dolaşımında olup okurdan okura ulaştıkça da birileri daimî olarak bu gülden haberdar olup, zihninde canlandırarak, ona hayatta bir yer açacaktır.

Şenliknâme’de yer alan ekfrastik şiirlerin içine aldığım “ÂŞIKANE,” şiiri diğerlerinden farklıdır. Bir resim anlatısından çok defter anlatısı gibidir. Şair, daha önceki ekfrastik şiirlerinde bir resmi ve resmin yapılış sürecini tasvir ederken burada gördüğümüz bir defter tasviridir. Şiirin başlığında bir virgül vardır. Şair, şiiri koca bir cümle gibi görüp öznesini ayırmış ve bu özneye dair bilgileri, eylemleri sıralıyor gibidir. *Şenliknâme*’de yer alan diğer ekfrastik şiirlerde öncelikli olarak resmin boyutu, tarihi, ressamı gibi konularda bilgiler verilirken bu şiirde de deftere ait fiziki özellikler öncelikli olarak verilir. Şiirin ilk dizeleri şöyle başlar: “defter. Çizgisiz. Sarı. El yazılı. Bir aşkı kazır çünkü. Üç dilde. / Kurşunkalem, mürekkep, tükenmez (gereçler)” (Berk, 1972, s. 30). Kitabın bu şiire ait sayfaları gerçekten kendi düzeninde notlar alınmış bir defter gibi görünür. Şiirin içeriği de başta bu defterde yer alan notları tasvir ediyor gibi görünürken birden notların alındığı deftere dönüşür. Karşımızdaki bir şiirden çok şairin notlarını düştüğü bir deftere benzer. İlhan Berk’in resme ve yazıya oldukça önem verirken defterlerini de bunların dışında tutmadığını *Çivi Yazısı*, *Otağ*, *Mısırkalyoniğne* ve *Kült Kitap* kitaplarından bahsederken de görmüştük. İlhan Berk, el yazısına ve defterlere de büyük, şiirsel bir anlam atfeder. Onun için, defterlerdeki el yazıları da sayfalardan taşan çizimler de kendi başına, görsel bir şiirdir. İlhan Berk’in nesnelerle ilişkisi düşünüldüğünde, şiirlerinin, dizelerinin ve düşüncelerinin kaynağı olan, onları besleyip yeşerten defterlerin, şiirin nesnesi haline ve hatta bir şiir haline gelmesi daha kolay anlaşılır.

Bir deftere benzeyen “ÂŞIKANE,” şiirinde ekfrasizm anlamında dikkat çeken iki kısım vardır. Bunlardan birincisi Jean Boucher’e ait olduğu söylenen bir resmin notudur:

Üşütgen Gençlik.” Peinture de Jean Boucher (Kim bu Boucher? Bir Sade azmanı mı?). Bir kadın, zincire vurulmuş. Bir saat kara: ikiyi yirmi geçiyor. İki kadın bacağı: bir ağacın gövdeleri. Ayakta. İskarpinli. Ökçeli. Önüne bakıyor. Göğsü, meme uçları sayfayı deliyor. Ve bir phallus. Boğumlu. Kalın. Büyük. Yere çakılmış duruyor. Balıklar kadar eski. (Berk, 1972, s. 33)

Resmin anlatılışı daha çok tasvire dayalı olsa da yorum da içerir. Bir yerde görülen resmin ilgi çekmesi sonucu deftere not edilmesi gibi bir hava vardır bu paragrafta. Şimdiye kadar görülen ekfrastik şiirler, bir resmin düşündürdükleri üzerine notlar gibidir. Bu notlar tek başlarına şiir olmuştur. “ÂŞIKANE,”de ise birden çok notun toplandığı bir defterde, kendi başına ayrı bir not gibi durur Boucher’ün resmine dair tasvir ve izlenimler. Şair yine dikkatini öncelikli olarak resme dair ismi, ressamı gibi genel bilgileri verir. Sonra parantez içinde ressama dair “[k]im bu Boucher? Bir Sade azmanı mı?” gibi bir yargıyla karşılaşırız. Yine kuru bilgi şiirin ana akışında verilirken parantez içleri yoruma, yargıya ayrılmıştır. Ardından resmin detayları tasvir edilmeye başlanır. Zincire vurulmuş bir kadın, bir saat, iki kadın bacağı vardır. Kadın bacaklarından sonra kullanılan “:” işareti devamının bir açıklama olduğu hissini uyandırır. Kadın bacakları “bir ağacın gövdeleri”ne benzetilmiştir. Bir diğer yorumda ise resimde hem kadın bacakları hem de ağaç gövdeleri olması ve bunlar arasında bir bağlantı kurulmuş olması da mümkündür. Şair gördüklerini kendi bilincinde çağrıştırdıklarıyla yorumlamaktadır. Bu tasvir ve yorum şu şekilde devam eder: “Ayakta. İskarpinli. Ökçeli. Önüne bakıyor. Göğsü, meme uçları sayfayı deliyor.” Gittikçe erotikleşen bir anlatım ve yorumlamayla karşı karşıya kalırız. Başta yapılan “Sade” yakıştırması düşünüldüğünde ressamın çıplaklığa ve erotizme yakın olduğu ve resimlerinde de bunları yansıttığı sonucuna varılabilir. Şiirin devamı

da bunu destekleyecek şekilde devam eder: “Ve bir phallus. Boğumlu. Kalın. Büyük. Yere çakılmış duruyor. Balıklar kadar eski.” “ÂŞIKANE,” genel olarak erotik yanı ağır basan bir şiidir. İlhan Berk’te önemli temalar olan çıplaklık ve erotizm bu şiirde kendini oldukça gösterir. 9 sayfaya dağılan bu şiirin iki sayfası sadece üç kelime içeri, “sex contains all”. “Sex”ın her şeyi içermesi gibi bu şiir de bir defter gibi her şeyi içerir. Şiir de “sex” kadar erotiktir. Şiirdeki erotikliği güçlendiren öğelerden biri de resimdir. Boucher’e ait olduğu söylenen resme dair şiire/deftere düşülen notlar oldukça erotiktir. Bir göğüs ve sayfayı delen meme uçları, boğumlu, kalın, büyük bir phallus gibi.

“ÂŞIKANE,”de karşımıza çıkan erotizm ve çıplaklık ikinci bir resim tasvirinde de devam eder.

Bir resim: Hamamda Yıkanan Kadınlar. Yağlıboya. 111x67. Genç bir şiir için. Sırayla (sağdan sola). Bir güzel, yarı giyinik. Bir görevli (yıkayıcı mı?). Elleriyle önünü kapıyor. Mahcup. Dalgın (bana bakıyor). Arkası dönük (bana). İnce. Uzun. Kösnül. Yarı yüzünü, sırtını, -güzelim sırtını- kalçalarının kıvrımlarını görüyorum. Konuşuyorlar. Ağır kokulu (kokuları okuyun). III. IV. V. kadınlar (ön planda). Bir üçgen. Topuzlu. Bir sonnet’ye vuruyorlar, üç dizelik. *Sarı*, diye başlayan. Bir İlhan Berk kazısı için.-Bilinmez nasıl canavarlaşır. (Berk, 1972, s. 37)

Bu resim tasvirinde de öncelik resmin adı ve boyutu gibi bilgilere ayrılmıştır. Yine daha önce gördüğümüz resim tasvirlerinde olduğu gibi de parantez içleri yorumlara, düşüncelere aittir. “(sağdan sola)”, “(yıkayıcı mı?)”, “(bana bakıyor)”, “(bana)”, “(kokuları okuyun)”, “(ön planda)” gibi parantez içi parçalar, resmi gören şairin düşünce akışını yansıtır. Resim adından da anlaşılacağı üzere oryantalist öğeler taşır ve erotik bir havası vardır. Yarı giyinik kadınlar, kıvrımlı kalçalar ve kadın yüzleri. Resimden şiire akan güçlü bir erotizm hissine bu şiirde kokular da katılır. Şair kokuları da okumamızı ister. Resimler ve sözcüklerden sonra kokular da şiirin bir parçası haline gelir. Bu resmin şiirde yer alışı, şiirin erotik yanını güçlendirmenin yanında, bir resmin şiire nasıl ilham olabildiğinin de izlerini taşır. “Bir üçgen.

Topuzlu. Bir sonnet'ye vuruyorlar, üç köğüklük. *Sarı*, diye başlayan. Bir İlhan Berk kazısı için." Şiirin bu kısmı aynı resmin başka şiirlere de ilham olduğuna dair bir iz içerir. İlhan Berk bu resimden yola çıkarak bir şiir kazısına girişecektir. Resim de dönüşerek yeni yeni şiirlerde kendine yer bulmaya devam edecektir.

"ÂŞIKANE,"deki defter anlatısını "FATİH," şiiri takip eder. Bu şiirin başlığında da "ÂŞIKANE,"de olduğu gibi virgül vardır. "FATİH," koca bir cümlemin öznesi olarak ayrılır ve ardından tanımlama başlar. Şiire konu olan bir Fatih minyatürüdür. Osmanlı'da padişah portreciliğinin başlangıcı da Fatih dönemine dayanır. Bu dönemde Fatih Sultan Mehmed birçok ressamı Osmanlı'ya davet etmiştir. Aynı şekilde Osmanlı'dan nakkaşlar da portre çalışmaları için Avrupa'ya gönderilmiştir. Nakkaş Sinan Bey ve öğrencisi Şiblizade Ahmed bu dönemin iki önemli minyatür, portre sanatçısıdır. Nakkaş Sinan Bey, İtalya'ya gitmiş ve biri Ragusalı diğeri Dalmaçyalı iki sanatçı tarafından yetiştirilmiştir. Öğrencisi Şiblizade Ahmed de portre çizimindeki yeteneğiyle ünlenmiştir (Raby, 2000, s. 69). "FATİH," şiirine konu olan minyatürün, şiirde Nakkaş Sinan Bey'e ait olduğu söylencede bahsedilen minyatür Şiblizade Ahmed'e atfedilmektedir. Bu karışıklığın sebebi olarak, bu dönemde çizilen iki meşhur Fatih minyatürünün ilk olarak Nakkaş Sinan Bey'e atfedilmesi gösterilebilir. Bu dönemde çizilen minyatür portrelerden ilki ve Nakkaş Sinan Bey'e atfedileni, büst formunu ve profilden çizimi kullanır. Nakkaş Sinan Bey, Costanzo da Ferrara tarafından yapılan madalyayı kopya ederek bu çizimi yapmış gibi görünür. Şiblizade Ahmed'e atfedilen İkinci minyatürde ise Fatih, tam boydan, oturur konumda ve $\frac{3}{4}$ profilden çizilmiştir (Raby, 2000, s. 90). Gülru Necipoğlu'da bu minyatürden bahsederken Sinan Bey veya Şiblizâde Ahmed'e atfedilir, ifadesini kullanır (Necipoğlu, 2000, s. 28). Raby ise bu minyatürlerin kim tarafından yapıldığından çok, yabancı etkilerin nasıl özümsemiğine dair bilgi

vermesine dikkat çeker (Raby, 2000, s. 70). Nakkaş Sinan Bey'in minyatüründe Batı'dan bir eserin kopyalanması görülürken, Şiblizâde Ahmed'in minyatüründe bir Doğu ve Batı sentezi vardır. "Gül koklayan Sultan Mehmed" minyatüründe Fatih'in yüzü Bellini tarafından yapılan yağlı boya portreden kopyalanırken bedeninin duruşu Timurlu ikonografik geleneği doğrultusunda resmedilmiştir. Bu melez minyatür portreler sultanın İtalyan ve İran örneklerinden farklı bir Osmanlı portre geleneği oluşturma isteğini yansıtır (Necipoğlu, 2000, s. 28). Timur portre geleneğinde görülen minyatürlerin birinde Sultan Hüseyin elinde mendil ve serçe parmağında taşlı bir yüzük ile oturur pozisyonda çizilmiştir (Necipoğlu, 2000, s. 26). "Gül koklayan Fatih" minyatüründe de benzer şekilde oturur pozda bir sultan, bir elinde mendil ve diğer elinin serçe parmağında taşlı bir yüzük göze çarpar. Timur ve İtalyan geleneklerinin birleştirildiği bu minyatür kendinden sonrakileri de etkileyecek Nakkaş Osman'ın *Şemâ'ilnâme* eserinde uyarlanarak kullanılacaktır (Raby, 2000, s. 82). Bu sebeplerle Fatih dönemi portre minyatür çizimlerinin önemi sanatta yeni anlayışların ve sentezlerin oluşumunu gösteren ilk örnekler olmasıdır.

İlhan Berk'in şiirine konu olan minyatür, "yaban gülü", "dürülü mendil", "yüzük" gibi kelimelerin okuru yönlendirdiği, Sinan Bey ve/veya Şiblizade Ahmed'e atfedilen "Gül Koklayan Fatih Sultan Mehmed Portresi"dir. "Şenliknâme" için, Doğu ve Batı kültürlerindeki portre çizimlerinin bir sentezini yansıtan bu minyatürün seçimi, Hezergradlı Zade Ataullah'ın gül çizimini yeniden akla getirir. Rokoko'yu Türk-Osmanlı tezhip sanatına uyarlayışı gibi Şiblizade Ahmed de İtalyan ve Timur gelenekleri birlikteliğinden kendi tarzını ortaya çıkarmaya çalışır. İlhan Berk'in "Şenliknâme"deki şiir anlayışı da tam olarak böyledir. Berk'in Batı'nın fikir akımlarını tanıyıp onları kendi tarihiyle sentezlediği düşünüldüğünde "Şenliknâme"de konu ettiği bu resimlerin hiç de tesadüfi bir seçim sonucu olmadığı

açıkça görülür. Berk “Şenliknâme”de, Husserl ve Ponge’un düşünce sistemini şiirlerinin temeline koyarken şiir öznelerini minyatürlerden, nakkaşlardan, yerli ressamlardan seçer. Seçtiği ressam ve nakkaşlar da bu yaklaşımın bir sonucudur. Onlar da eserlerini oluştururken farklı kültürlerden edindikleri teknik bilgileri kendi kültürlerinde yoğurup kendi tarzlarını ortaya koyarlar.



Şekil 23. Şiblizade Ahmed’in olduğu düşünülen Fatih portresi

İlhan Berk’i etkileyen düşüncelerin ve fikir akımlarının etkisi “FATİH,” şiirinde de önceki şiirlere benzer şekilde görülür. Şiirin başlığından sonra karşımıza ilk olarak yine bir parantez ve teknik/kuru bilgiler çıkar. Bunlar parantez içinde kalın puntolarla verilmiş yıl, ressam, müze gibi künye bilgileridir. Sonrasında da tasvir ve yorumun birlikte ilerlediği görülür. Resmin bir suluboya olması, kağıdının

kuşe olması, şeklinin dikdörtgen olması gibi birçok teknik ayrıntıyı şu yorum takip eder: “Görkemli (oymalar, girintiler, çıkıntılar). Bir yüzü oyarlar çünkü, -bir yeryüzü kağıdına.” (Ş, s. 39) Burada dikkat çeken nokta yeryüzünün bir kâğıt olarak görülmesidir. Yeryüzü üstüne yüzlerin, nesnelerin oyulduğu bir kâğıttır ve bir kâğıda yazılıp, çizilip oyulan her şey okunur. İlhan Berk’in dünyayı okunacak bir yer olarak görmesi, yüzleri ve nesneleri de yeryüzü kâğıdına oyulmuş olarak görmesini açıklar niteliktedir. Berk için dünya okunmak ve yazılmak için vardır ve bunlarla var olur. Fatih de yüzünü, bedenini, varlığını kâğıtlara, yüzeylere çizdirdikçe varlığını tekrar tekrar kanıtlayacak ve sonraki nesillere taşıyacaktır.

Şiirde Fatih’in yüzü şu sözlerle anlatılır: “Bir yüz: ince bütün resimlerde. Bütün resimlerde yalın, aydınlık. Kendisi gibi Fatih’in.” (Ş, s. 39) Belirli bir Fatih yüzü vardır ve bu yüz Fatih’e aittir, farklılaştırılmamıştır, her resimde aynı hatları takip eder. Ancak bu yüz ve çizim Fatih’ten çok onu çizen ressamın bakışını taşımaktadır. Öyle ki bu minyatürde alınan yüz de Bellini’nin çiziminden, bakışından kopyalanmıştır. Her ne kadar şiirin adı da minyatürün konusu da “FATİH,” olsa da ön planda olan nakkaşın tavrı, çizim süreci, tekniği ve ortaya koyduğu eserdir aslında. Şiirin devamında da bu portreyi oluşturan malzemeler bir bir sayılır:

Portre. Bir betimleme. Bir tıpkı resim: arapzamkları, fırçalar, kökboyalar, üstübeçler, ince tüy kalemler. Hep bir yüz için (Fatih kendi suretini mi görmek istemiştir? Bir kâğıtta. Bıyıklarını düşürüp. Kaşlarıyla orantılı. Beyaz atından uzak. İncecik./Belki). (Berk, 1972, s. 39)

Şair, bu portreyi sorgular gibidir. Bu tıpkısının aynısı resim neden yapılmıştır? Bir padişah neden portresini çizdirir? Parantez içindeki bilinç akışı bunu sorgulamaktadır. Padişah kendi yüzünü mü görmek istemiştir? Zaten olan bir varlığı tekrar tekrar aynı şekilde, kendine benzer şekilde resmetmek nedendir? Var olduğu bilgisini nesilde nesile aktarıp daimî olarak hissettirmek ve gücünü göstermek mi

yoksa atından uzakta bir sivil olarak kendini görmek, bireyliğini keşfetmeyi istemek mi? Şairin “beyaz atından uzak” sözleri padişahın bireyselliğin ön plana çıkarmak istediğini gösterir. Şair, Fatih’i bir padişahıtan ziyade insan olarak göstermekte ve hayatından ayrıntılarla, küçük anlarla onun bireyliğini yansıtmaktadır.

Şiirin parantezler dışında kalan kısımlarında minyatüre dair tasvirler devam eder:

Bir yüz : Duruk. Soluk mavi yüzeyli. Egemen bir maviye düşeceği için. Kürk olup. Kolsuz. Uzun. Bir anabeyazı kesip, ara tonlu, soğuk. Bir yaka : Beyaz. Kırmızı zırlı. Ve sert. Bir eğri : Kalın. Bir Hint sarısına dayanır, yavaşça, - aşağılarda. Uzatıp eğrisini. Geniş ve rahat. Bir çıkma yapıp sağ kola : kıvrık, dilim dilim, - dolaşıp dizlerini Fatih’in – Ve orada ölecektir. (Berk, 1972, s. 39)

Yukarıdaki parçada da görüldüğü gibi renkler, kürkün duruşu, şekli, kumaşların kıvrımı anlatılır. Tasvir edilen bir minyatürü görürüz. Devamında da “Profil, $\frac{3}{4}$ ” (Berk, 1972, s. 40) bilgisi yer alır. Ancak hemen ardından parantez içinde kalın puntolarla şairin düşünceleri başlar. Bu düşüncelerin içinde Fatih’in hayatına dair ayrıntılarda vardır. Kaya Özsezgin şiirin siyah puntolarla yazılan kısımlarını, portrenin Fatih’e ilişkin çağrışımlarına ve özel yaşayışının ayrıntılarına inmek için bir araç olarak değerlendirir ve şairin imgesel saptamalarda bulunarak imgesel bir biyografi sunmak istediğini söyler (Özsezgin, 1973, s. 62). Gerçekten bu kısımların, şairin Fatih’in yanında olmadan edinmeyeceği bilgiler içerdiği aşikardır.

(...)Fatih bir yabangülü koklayacaktır, kendi getirdiği. (...)Biliyor ki Sinan’ın önünde duruyordur. Onun için giyinip gelmiştir. Güler yüzlü ve sivil. Bırakıp kılıcını. (...)Elyazması atlaslarıyla uyur Batlamyus’un. İlyada zaten hep açık dururdu, yüksek sesle okuduğundan. Ve bir ilaç şişesi erlikten düştüğü için : karanfil, kebab, tarçın, kerevizotu, akgünlük, sinameki, özerklikotu, misk, Arap ve Acem hekimlerinin yolladığı, ve Fatih’in her akşam içtiği. Şaşırp yatağını” (Berk, 1972, s. 40-41).

Bu cümlelerde gördüğümüz Fatih, şehirleri fetheden savaşçı bir hükümdardan uzak bir kişidir. Elinde bir gül tutmak kendi tercihidir ve onu yanında getirmiştir. Savaşı ve gücü çağrıştıran kılıç yoktur ve bir sivil vardır karşımızda. Bu sivil aynı zamanda “erlikten düşmüş”tür ve padişah, fatih gibi kelimelerin çağrıştırdıklarından uzak bir

imaj çizmektedir. Hepsinden önemlisi padişah, nakkaşın önünde durmaktadır. Güç ilişkisi değişmiştir. Güce sahip olan yöneten padişah şimdi nakkaşın önünde durmakta, onun için giyinip poz vermekte, bir bakışın nesnesi olmaktadır. Güç nakkaşın, bakanın elindedir. Onun çizim sürecini takip ederiz şiir boyunca. Fatih'e dair ayrıntılar ise parantez içlerinde kalır. Fatih'i "taşırın", "abartan" ve "kürkler giydirip" "süsleyen" nakkaştır (Berk, 1972, s. 40). Nakkaşın gücü, yeteneği ve fırçaları sayesinde Fatih görkemli bir görünüme kavuşur.

Şiir genel olarak minyatürü tasvir ederken bir yandan da minyatürün çiziliş sürecini, nakkaşın tavrını, boyaları kullanışını anlatmaktadır. Ön planda olan Fatih değil nakkaştır ve bu şiirin son kısmında daha da belirgin hale gelir.

(Artık çekilip geriden bakar. Hep yakından çalışmıştır çünkü. Burun buruna Fatih'le. Onun için uzaktan bakar. İkisine birden. Yanyana duran. Hem Fatih de yorulmuştur. Uzun kırmızı bıyıkları düşmüştür. Her sabah burduğu. Uyanıp. Bir dağlı gibi. Onun için uzaktan bakar. Bakar gibi bir denize. Hem son çizgilerini çizmemiş midir? Kurup geometrisini. Soylu. Atılğan. Sert. <<Tamam>> deyip, Sultan Mehmed Han-ı Sani diye yazmak için, bir fırça ile, sağ başa, -bir italik yazıyla (artık okunmuyor). Gözü önünde Padişah'ın. Okur gibi bir şiiri içinden, kendikendine, bir İstanbul kâğıdı üstünde. Beni düşünüp. -Ve bir uçurtma bırakacaktır artık, gökyüzüne, - bir son beyit düşürür gibi, Sinan adı geçen. / Ellerini yıkayıp) (Berk, 1972, s. 41)

Çizim boyunca yakından çalışmıştır nakkaş. Şair de şiiri boyunca bu yakın bakışı yansıtmıştır. Genel tasvirler çizgilerin kıvrımlarına, boyaların kullanımına kadar yaklaşmış, parantez içleri de Fatih'in hayatından ayrıntılara kadar dalmıştır. Şiirin son kısmı nakkaşı da okuru da uzaktan bakmaya davet eder. "Uzaktan bakar" nakkaş, "ikisine birden", "yanyana" duran. Resim de Fatih de karşısında duruyordur nakkaşın. Bir "denize bakar gibi" bakar Fatih'e de minyatüre de. Deniz gibi Fatih de bir nesnedir, minyatüre konu olan. Bu durumda bütün hakimiyet nakkaşındır. "Tamam" diyip resmi bitirme, elindeki "Fatih"i tam olduğuna karar verme yetkisine sahiptir. "Tamam"dan sonra Fatih bir anda padişaha dönüşür sanki ve şiirde Fatih olarak değil "Padişah" olarak anılır. Bu noktada önemli olan padişahın bakışının

devreye girmesidir. Padişahın “gözü önünde” “Sultan Mehmed Han-ı Sani” yazar nakkaş. Bakışın sahibi kimse güç de ondadır. Bakıyor olması Fatih’i padişaha çevirir. Padişahın adını yazıp resmi bitirme anını bir şiir okumasına benzetir şair. Sanki bütün minyatür aynı zamanda bir şiirdir ve nakkaş çizdiği minyatürü/yazdığı şiiri bitirmiş şimdi içinden okumaktadır. Bir yüzü, kişiyi kâğıda aktarmak bir nevi onu yazmak ve varlığını tarihte kalıcı hale getirmektir. Bu yazının alfabesi boyalar ve fırçalardır. İlhan Berk bu minyatürdeki şiiri görüp okur ve ekfrastik bir şiir şeklinde de okuruna sunar. Şiirdeki ekfrastik yaklaşım bize Fatih’i nakkaşın gözünden bir nesne olarak görme imkânı sunar. Böylece bir minyatürle tarihe varlığı kaydedilen Fatih gibi görünse de İlhan Berk dikkatimizi nakkaşa çeker. Bu sayede tarihe varlığı “bir son beyit” gibi düşürülenin nakkaş olduğunu fark ederiz. Minyatür Fatih’i bir nesne olarak karşımıza çıkarırken nakkaş da özne olarak tam karşımızda durmaktadır.

Şenliknâme’de yer alan ekfrastik şiirlerden bir diğeri “KARAHİSARİ”dir. Bu şiir de kaynağını Osmanlı döneminden alır. Karahisari’nin Fatih’in ölüm yılında (1481) küçük bir çocuk olduğu hesaplanmaktadır. Karahisari dört padişah görmüş, şiirler yazmış, ek yerleri bulunamayacak bir incelikle kendi mintanını dikmiş, kendi mezar taşını yazmış incelikli bir şahsiyettir (Ünver, 1948, s. 5-6). Karahisari hat sanatında oldukça yetkin bir kişidir. Süheyl Ünver, Karahisari Ahmed Efendi’nin hattatlar arasında bir mektep ve tavır sahibi olduğunu ve bu tavrı da ileri götürdüğünü söyler (Ünver, 1948, s. 9). İlhan Berk şiiri için şair ve hattat birisini seçmiştir. “KARAHİSARİ” şiirinde karşımıza çıkan bir resim değil hat yazısı ve bir hattattır. Harflerin resimsel ve şiirsel gücünü en iyi yansıtabilecek sanatlardan biri olan hat sanatını icra eden önemli bir hattatın Berk’in şiirinde yer alması, Berk’in yazı ve resimle kurduğu ilişkiyi tekrar ortaya koyar. Berk’in şiiri için seçtiği bu

hattatla benzer bir özelliği de ikisinin de yenilikçi ve tekrardan kaçan kişiler olmasıdır. Ünver, Karahisari'nin üslup sahibi olduğu kadar yeniliklere de açık olduğunu, altını ezerek mürekkep gibi kullandığı hatlar oluşturduğunu söyler. Karahisari aynı zamanda yazı içlerine süsler yapmakta, yazılarının arasına tezhip yapılmaması için noktalar koymaktadır (Ünver, 1948, s. 10). Karşımızda harfleri de kâğıdın beyazlığını da nasıl kullanacağını gayet iyi bilen bir hattat vardır. Kâğıdın üstündeki sadece bir yazı değil harflerle yapılmış incelikli bir resimdir. Karahisari yeniliklere açık olduğu gibi bir yaptığını bir daha tekrar etmemesiyle de bilinir. Bir yazdığını aynı tarzda tekrar yazmaz (Ünver, 1948, s. 10). Bu durum İlhan Berk'in şiire yaklaşımıyla benzerlik gösterir. Berk de şiir hayatı boyunca hep yeni şeyler denemiş, şiirini sürekli yenileyerek tekrardan kaçınmıştır. İki sanatçı da daimî bir yeniliğin peşindedir.

“KARAHİSARİ” şiirine konu olan eser altınla besmeledir. Daha önce bahsettiğim gibi Karahisari, altını ezerek bir mürekkep gibi kullandığı hatlar da yazmaktadır. Altınla besmele de bunun bir örneğidir. Şiir, eserin üretim süreciyle başlar. Karahisari oturmuş altınla besmeleyi yazarken sanki şair de onu izliyordur. Hattın yapımında kullanılan kamyş kalemi, kalemtraşı, miktası ve diviti, kağıtları, kâğıt makaslarıyla hattatın çalışma ortamı gösterilir.

KARAHİSARİ

Karahisari altınla besmele yazıyor. Kamyş bir kalemle.
Yatık duruyor bir kalemtraş. Gümüş kakmalı, hattati ve imzalı.
Hattı bozuk IV. Mehmet gibi eli titriyor.
Ta uzakta miktası ve diviti –ki kuşağına sokar çıkar-
Üst üste duruyor kâğıtları: Ebru, Firuze, Jengar.
Ve kâğıt makası ve asılı mintanı -ki kendisi dikmiştir ve ek yerleri bulunamamıştır.

İlk sayfasına mı çalışılıyor bir Kur'an'ın? Sülüsle. Uzatarak bir S'yi vavlı ve üsütlü esreli.
Yazar gibi kendi mezar taşını:

GEÇTİ HAYFÂ KARAHİSARÎ PİR

diye.

Nesih hattıyla. (Ş, s. 47)



Şekil 24. Karahisari, hat çalışması

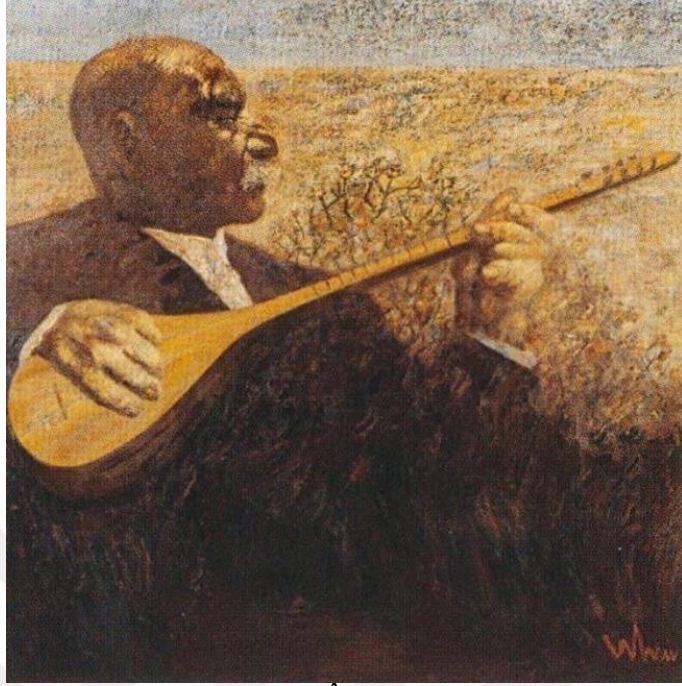
“KARAHİSARÎ” şiiri “NİGÂRÎ” ve “FATİH,” şiirleri gibi eserden çok sanatçıyı ve eser üretme sürecini ön plana çıkarır. Sanatçının kişisel yaşamından anlar şiire dahil olur. “NİGÂRÎ” şiirinde olduğu gibi sanatçının biyografisi şiirle,

şiiirsel bir dille verilmektedir. Şiiirde geçen mintanını kendisinin dikmesi, dikiş yerlerinin gözükmemesi, kendi mezar taşını yazmış olması gibi bilgilere Süheyl Ünver'in yazdığı biyografi formatındaki *Hattat Ahmet Karahisari* (1948) kitabından da ulaşabiliriz. Karahisari hakkında Ünver'in eseri dışında neredeyse hiç kaynak olmaması da İlhan Berk'in bu bilgilere Süheyl Ünver'den ulaştığı varsayılabilir. Ünver okuruna bu bilgileri biyografi tarzında, “olabildiğince nesnel” bir şekilde verir. İlhan Berk ise Karahisari'nin hayatını ve eser üretim sürecini bir şiir nesnesi olarak görür ve onu kurgulamaya başlar. Gördüğümüz Karahisari gerçek hayatından izler taşısa da artık şairin kurguladığı bir karakterdir şiirde. Ona dair öğrendiklerimizin ne kadarı gerçek ne kadarı şairin ona atfettikleri bilemeyiz. Bu noktada şair şiir aracılığıyla alternatif bir biyografi sunarken aslında biyografi türünün “nesnelliğini” de sorgulamaya açmış gibidir.

Karahisari dünyada eserleriyle vardır, onu ürettiği eserler ve imzaları sayesinde tanırız. Doğum tarihini dahi tam olarak bilemezken sanat anlayışına hakimizdir. İlhan Berk “Şenliknâme” için minyatürleri, hatları, resimleri seçerken bakışını sanatçılara çevirerek varlıklarını eserleri üzerinden tekrar kayda geçirir. Bu resimler ve minyatürler üretenlerin dünyada var olduklarına dair bir işareti, tarihe not düşmesidir. Her eser varlığın bir kanıtıdır. Karahisari'de bu kanıt ve not düşme daha da net bir şekilde görülür. “GEÇTİ HAYFÂ KARAHİSARİ PİR” diyerek kendi mezar taşını yazar Karahisari, “nesih hattıyla”. Sanatçı eseriyle vardır ve bu varlık İlhan Berk tarafından şiire dönüştürülerek yeni bir sanat formunda tekrar edilir. Berk, her şeye sanatın penceresinden bakmakta ve şiirine nesne olarak görmektedir. “ÖLÜ DOĞA” şiirinde görüldüğü gibi doğada var olan gül bile resmine bakılarak anlatılır. Adeta nesnelerin varlığını kanıtlamanın yolu sanatmış gibi görünür. Bir şey, resme konu olarak nesne olur ve bu nesne onu üretenle birlikte şiir sayesinde tanımlanarak

okunaklı hale gelir. Ressam doğayı kâğıda döküp var etmiş şair de onu dile dökerek okunaklı kılmıştır.

“Şenliknâme”deki ekfrastik şiirlerde ağırlıklı olarak minyatür, hat gibi Osmanlı dönemi sanat eserleri görülürken “ÂŞIK VEYSEL” şiirinde İlhan Berk’in çağdaşı, arkadaşı Orhan Peker’in “Âşık Veysel” tablosuyla karşılaşırız. Bu tabloyu daha önceki şiirlerde bahsi geçen resimlere bağlayan nokta ise bir portre olmasıdır. Âşık Veysel, bir nesne olarak ressamın önünde durur. Tıpkı padişahların Nigâri’nin önünde durması, Fatih’in Sinan Bey’in önünde durması ve bir gülün Hezergradlı Zade Ahmet Ataullah’ın önünde durması gibi. İlhan Berk Orhan Peker için, portresini yapacağı kişiyi sadece tanımasının yetmediğini, o kişiyi bir elma gibi görmesi, karşısında da öyle durması gerektiğini söyler (Berk, 2001, s. 177). Bu “elma gibi durma”yı “NİGÂRİ” şiirinde Yavuz Sultan Selim’in Nigâri’nin önünde bir elma gibi durmasında da görürüz (Berk, 1972, s. 7). Bu kitaptaki ekfrastik şiirlere konu olan kişiler ve nesneler hep bir elma gibi durur ressamın önünde. Cansız, söz hakkı olmayan, ressamın bakış açısına göre şekillenen, kıpırdamayan, önemsiz bir elma. Hâkim bakış hep ressama aittir ve önündeki nesneyi, elmayı anlamaya, betimlemeye, tasvir etmeye çalışır.



Şekil 25. Orhan Peker, Âşık Veysel

“Âşık Veysel” portresini yapan Orhan Peker 1927 yılında doğmuş ünlü bir Türk ressamdır. Bir zamanlar Onlar Grubu’nun da üyesi olan Peker aynı zamanda İlhan Berk’in de arkadaşıdır. İlhan Berk Orhan Peker’in bir gözlemci, nesneci ve ölüdoğacı olduğunu söyler (Berk, 2001, s. 171-172) ve şu sözlerle devam eder: “Dünyaya insanları, nesneleri, hayvanları, bitkileri gözlemeye gelmiştir sanki. Onda göz, onda her şey bu işe yarar; bakmak, bakmak, bakmak. Sonra da yavaş yavaş içine dönmek, bütün gördüklerini resme çevirmek, yaratmak.” (Berk, 2001, s. 171) Bu durum İlhan Berk’in şiire yaklaşımıyla da benzerlik gösterir. İlhan Berk de her şeyi gözlemlemekte, her şeyi şiire çevirmekte hatta Orhan Peker’den daha ileri giderek sadece şiir için yaşamakta, her şeye bir şiire konu etmek için bakmaktadır. Peker’in resme yaklaşımıyla Berk’in şiire yaklaşımı aralarında bir ortaklık kurar. İkisi de nesneyi anlamaya çalışmaktadır ancak biri bunu boyalarla yaparken diğeri

kelimelerle yapar. Bu sebeple Berk'in Âşık Veysel portresini bir şiir gibi görmesi ve okuması çok da zor olmamıştır.

İlhan Berk'in şiirlerine konu olan resimlerden Âşık Veysel portresinin sahibi Orhan Peker'dir. İlhan Berk, Orhan Peker'i insanlara kolay yaklaşmayan, sessiz dilsiz dünyayı çizen bir ressam olarak tanımlar. Ancak Berk, Orhan Peker'in resimlerinden birini bu sessiz dünyanın çizimlerinden ayrı tutar. Bu ressamın büyük yapıtlarından birisi olan Âşık Veysel portresidir. Berk, Âşık Veysel'in resim için seçilmesini Veysel'in sessizliğine, kendi halinde biri olmasına ve en çok da körlüğüne bağlar. Bu sebeple Orhan Peker'in ona kolaylıkla, saygıyla ve güvenle yaklaştığını söyler (Berk, 2001, s. 173). Âşık Veysel doğanın bir parçası gibidir bu sebeple de resim bir portreden çok ölüdoğa resmi olacaktır. Öyle ki resimde Veysel'in kahverengi kıyafeti bozkırın sarılığıyla birleşip bir bütün halini alır. İkisi birbirine ait ayrılmaz parçalar gibidir. Veysel'in varlığı doğayı bozmak yerine onunla bütünleşir.

Âşık Veysel'in resme doğadan bir parça gibi dahil oluşu Berk'in şiirine de yansır. Şiir önce, *Şenliknâme*'de görülen diğer ekfrastik şiirlerde olduğu gibi künye bilgisi ve tanımlamayla başlar. "Âşık Veysel, Portre: Orhan Peker." (Berk, 1972, s. 48) Ardından bunu resmin ve Âşık Veysel'in tanımlanması takip eder:

Bir ağacın önünde durmuş Âşık Veysel. Dikenli. Yaban çiçekli.
Kucağında sazı. Başladı başlayacak bir türküyü. Düşmüş onun
için bıyığı.
Bir sigara kulağının arkasında duruyor. Kendi sardığı.
Hafif kalkık başı. Bir sessizliği yazar gibi.
Sülüs bir yazı gibi gök: Ölçülü. Düzenli. Veysel'i tamamlıyor. (Berk,
1972, s. 48)

Şair gördüğü resmi anlatır. Dikenli, yaban çiçekli bir ağacın altında kucağında sazıyla oturan bir Âşık Veysel vardır tabloda. Resim tasvirinin ardından, ressamın tavrı ve resmi çizme sürecinin anlatılması gelir:

Bakıyor Orhan Peker. Bir güreşe hazırlanır gibi: Bir ustayla. Atmış onun için gömleğini, boyunbağını ve kol saatini.

Bakıyor saygılı: yüzüne, ellerine, urbalarına. Dönüyor sonra yavaş yavaş kendine:

“İlk nerde gördüm, diyor, Veysel’i?” İlk çizgiyi çekiyor. Kara. Acılı. Kendisi gibi Veysel’in.

Gidip uzaktan bakıyor sonra “Tamam” der gibi, yudumlayıp rakısını.

Yavaş yavaş dönüyor sonra yerine, yavaş yavaş siyahını karıyor. (Berk, 1972, s. 48)

Artık bakış Orhan’a/ressama geçmiştir. Ressam nesnesinin karşısında bir ustayla güreşe hazırlanmaktadır. Mehmet Ergüven, Orhan Peker’in resimlerinde, daha fırçayı eline alır almaz malzeme ile hesaplaşmayı şart koşan bir görmeyi görmekten bahseder Ergüven, 2003, s. 28). Peker, tuvale aktaracağı malzemeye yaklaşımını bulmak için karşısındaki nesneyle/varlıkla, Berk ve Ergüvenin sözleriyle düşünürsek, bir güreşe, hesaplaşmaya girer. Bu boğuşma sonucunda ressamın üslubu ortaya çıkar. Berk’in her kitabında ve şiirinde nesnesiyle cebelleşip ona uygun bir dil araması ve bulması gibi Peker de nesnesinin dilini tuvalde boyalarla ve fırçalarla arar. Şiirde bu güreşe hazırlanmayı ressamın düşünceleri takip eder. Âşık Veysel’i ilk nerede gördüğünü düşünür ressam. Resmi oluşturan sadece resmi çizilen değildir, ressamın yaşadıkları, çezeceği nesneye dair anıları da resme katılır. Berk’in şiirine konu olan resimlere, yorumlarının ve bilinç akışının katılması gibi. Sonra kara bir çizgiyle resim başlar. Sonra bir uzaklaşıp bir yakınlaşarak siyahını karar ressam. “Kara”, Orhan Peker’in en belirgin rengidir der İlhan Berk (Berk, 2001, s. 171). Bu kara şimdi hem resimde hem şiirde belirgin bir şekilde yerini almaktadır.

Çizim sürecini ressamın gözünden gördüğümüz satırları, resmi çizilene dair satırlar devralır. Sıra resmi çizilen Âşık Veysel’in duygu ve düşüncelerindedir. Şair, şiir boyunca resme farklı konumlardan bakmamızı sağlar. Şairin bakışıyla bir ressamın, bir resmi çizilenin yanında oluruz. Şair resmi ve çizim sürecini hâkim

bakış açısıyla anlatmakta, ne ressamı ne de resmi çizileni tamamen ön plana çıkarmaktadır. Bu şekilde resme her yönüyle hâkim oluruz. Resmi hem izleyici, hem üretici hem de nesne olarak üç farklı şekilde deneyimleriz. Şiirin üç kısımdan oluştuğunu düşünürsek ilk kısımda bir resimle karşı karşıyayızdır ve şiir aracılığıyla onu deneyimleriz. İkinci kısımda resmin nasıl yapıldığına, ressamın duygularına şahit olur sanki onunla birlikte resmi çizmeye koyuluruz. Üçüncü kısımda ise resmi çizilenle yakınlık kurar, çizilmek, kâğıda ya da tuvale aktarılmak için öylece durmanın nasıl olduğunu görürüz:

Duruyor Veysel. Biliyor Orhan'ın önünde duruyordur. Kendinden birinin.

Rahat onun için. Onun için daha bir sarılıyor sazına: "Ben gidersem sazım sen kal dünyada" deyip.

Dönerek içine. Kuşanıp bozkırı. Kuşanır gibi bir suyu, bir dağ yolunu,

Yazarak adını.

İlk gününde gibi dünyanın soluğunu kesmiş doğa: Veysel'e bakıyor.

Bir ahlat bir devedikenini boyunu uzatmış tek mil verir gibi duruyor.

Bir ilkçağlı gibi dolaşüyor güneş. Cep aynalarına vuruyor. Gökke ilk buluşacakmış gibi çalımla geçiyor bir kuş.

Duruyor Veysel: Doğanın kendisi gibi. (Berk, 1972, s. 49)

İlhan Berk Orhan Peker'in resimlerinde nesne ve hayvanların neredeyse statik olduğunu söyler. Peker durgunluğu saptamaktadır. Devinim onun için donarak vardır ve bu yeryüzünü kitaba sokmanın yoludur (Berk, 2001, s. 175). "Âşık Veysel" şiirinin son kısmında da bu durgunluk dikkat çeker. "Duruyor Veysel" der şair ve şiiri de "Duruyor Veysel: Doğanın kendisi gibi" dizesiyle bitirir. Bu durgunluk yapay değildir aksine doğanın bir parçasıdır. Öyle ki Veysel, bozkırı, dağ yolunu, suyu kuşanır ve doğayla bir olur bu duruşta. Şahap Sıtkı da Orhan Peker'in resimlerinde doğanın suya yansıdığı gibi çizilmediğini, onun yeniden yaratıldığını söyler (Sıtkı, 1980, s. 14). Bu resimde de görüldüğü gibi Âşık Veysel resimde olduğu gibi değil,

doğayla ve Orhan Peker'in ona dair anılarıyla yeniden bambaşka bir formda var olur. Tıpkı İlhan Berk'in ekfrastik şiirlerinde olduğu gibi. İlhan Berk de tabloları, minyatürlere dair şiirlerinde resmi birebir vermek yerine yaşanmışlıklarıyla, kendi duygu, düşünce ve anılarıyla birlikte resmi yeniden üreterek sunar. Bunu yaparken de şiir anlatısını farklı kollardan yürüterek hem resmin kendi başına var olmasına hem de üstüne ekledikleriyle yeniden üretilmesine imkân tanır.

İlhan Berk, Memet Fuat'a yazdığı 4 Ekim 1968 tarihli mektubunda "Nakkaş Osman"ın hazır olduğundan bahseder (Sönmez, 2021, s. 63). Bu şiir *Şenliknâme*'nin en sonunda yer alan ve adı sonradan "Şenliknâme" olarak değiştirilip kitabın da adı olacak şiirdir. "Şenliknâme" bu kitaptaki diğer çoğu ekfrastik şiir gibi kaynağını bir minyatürden daha doğrusu bir minyatür dizisinden alır. Nakkaş Osman ve ekibinin çizdiği bu minyatürler 1582 yılında gerçekleşen, III. Murad'ın oğlunun 52 gün süren sünnet düğünü şenliğini ele alır. Bahsi geçen minyatürler *Surname-i Muradiye* adlı eserde yer alır. Nurhan Atasoy ve Filiz Çağman *Turkish Miniature Painting* adlı kitaplarında, Nakkaş Osman'ın bu şenliği 215'i günümüze ulaşan ancak 250 çift taraflı sayfadan oluşan minyatürleriyle yeniden canlandırdığını söyler (akt. Tansuğ, 1993). İlhan Berk de yazıya dökülüp tekrar resimle canlandırılan bu şenliği "Şenliknâme" şiiriyle tekrar, bu kez kendi bakış açısıyla yansıtır. Bu şiirde de daha öncekilerde olduğu gibi ressamı izleme ve çizim sürecine ortak olma vardır. Nakkaşın tavrı anlatılırken bile minyatürün sayfa sayısı, kâğıdın cinsi ve ölçüler gibi teknik bilgiler "56'ya böldü sultani bir kâğıdı. "Madem 56 gün" dedi / 118 x 320 diye yazdı sonra eski sayılarla." (Berk, 1972, s. 53) dizelerinde görüldüğü gibi ifade edilmeden geçilmez. Minyatüre dair bu somut bilgileri ise nakkaşın çizim süreci, minyatürlere konu olan olay ve nesneler takip eder. Nakkaşın minyatürleri bitirmesiyle de şiir son bulur.

“Şenliknâme” şiirine yakından bakmadan önce “Şenliknâme”nin tam olarak ne olduğunu ve “Surname-i Murad” eserini incelemek yerinde olacaktır. Sünnet düğünlerinin, düğün şenliklerinin ve eğlencelerinin anlatıldığı eserlere “Şenliknâme” denir. Sezer Tansuğ bu eğlencelerin anlatıldığı elyazmalarına Osmanlılar’dan başka çevrelerde rastlanmadığını ve bu türün kökeninin Türk göçebe geleneklerine, ardından da yerleşik koşullarda kendine yere bulan düğün kayıt defterlerine kadar uzandığını söyler (Tansuğ, 1993, s. 13) İlhan Berk “Şenliknâme”yi yazarken bireyselleşmek, kendini bulmak amacıyla kendi tarihine ve kaynaklarına dönme düsturundan yine vazgeçmemiş konusunu kendi kökleri olarak gördüğü Osmanlı’da aramış, Şenliknâmeye varmıştır. Sezer Tansuğ da kişinin kendi olabilmek, ilerleyebilmek için kaynaklarını Batı’da değil kendi geçmişinde ve kültüründe araması gerektiğine dikkat çeker. Tansuğ, Nakkaş Osman’ın bütün bu dar kalıplar içinde sınırlarını zorlayarak bir bireyleşme ve üslup arayışı sergilediğinden bahseder. Bu sebeple bireycilik serüvenine atılan Türk sanatçısı kendisine kaynak olarak Batı’yı değil, kendi toprağının malı olan bu eserleri seçmelidir. Batı bireyciliğine yönelmek aslında bireyciliğin yitirilmesi demektir (Tansuğ, 1993, s. 35). Berk’in bu şiirinde bireysellik iki koldan akar. İlki Nakkaş Osman’ın bireyselliğidir. Şair, minyatürden ziyade nakkaşı odağına alarak onu geçtiği süreçler ve verdiği kararlarla bir birey olarak okura yansıtır. Bireyselliğin işlediği diğer kol ise İlhan Berk’in şiirlerini yazma çabasında görülür. Kendi kültürünün kaynaklarından yola çıkıp kendine ait bir dil ve üslup arayan şair, şiirlerine konu olarak belli resimler seçer. Seçilen resmin varlığı, zaten orada ve sabit oluşu şair için bir sınır koysa da İlhan Berk anlatımında sınırları zorlayıp kendi üslubunu kurmayı başarır. Bunu sağlayan ise şairin bakışıdır. Şair minyatürü başka bir yerden görerek anlatır. Anlattığı sadece gördüğü değildir. Gördüğünün arkasında yatan olaylar, bilgiler ve anılar da

minyatüre şiir anlatısında dahil olur. Örneğin “Sonra III. Murat’ı oturttu. Bir başına. Herkes ona bakar. / Yalnız o herkese. Bakışı onun için serttir.” (Berk, 1972, s. 54) dizelerinde görüldüğü gibi şair III. Murat’ın sadece oturduğundan bahsetmez, bu oturuşun yalnızlığına, anlamına ve bakışlarda gördüklerine de dikkat çeker. Böylece ortaya aynı minyatürün oldukça katmanlı bir hali çıkar.

Surname-i Murad’ın önemli bir özelliği de resim ve yazının iç içe olması ve metin-resim ilişkisidir. Sezer Tansuğ, elyazmalarının önce metnin yazılmasıyla oluşturulduğunu, minyatürleri yapacak nakkaşlar için de istekleri sorularak uygun sayfa ve bölümlerin ayrıldığını söyler. Metin tamamlanınca da nakkaşlara teslim edilir (Tansuğ, 1993, s. 15). “Şenliknâme” şiirinde ise bu kez süreç tersine işler. Şair elindeki resmi şiire çevirmektedir. Yazı ve resim arasındaki bu dönüşümlü ilişki şenliğin tekrar tekrar var olmasını ve farklı açılardan görülebilmesini mümkün kılar. Üç farklı kişinin üç farklı bakış açısından olaya dair bilgi ediniriz. Öncelikle yazarlar metni dile döker. Ardından Nakkaş Osman ve ekibi dile döküleni kendi gördükleri yerden resme dönüştürür. Metin, resimle hem desteklenir hem de tamamlanır. Şenliği gösteren bu minyatürlerde tıpkı metinde olduğu gibi törene geliş ve tören sonrası sahneler vardır (Tansuğ, 1993, s. 15). Minyatürler, metni takip ederek olayları gösterir. Aynı şekilde bu minyatür dizisinde metnin yönüne uyularak sağdan sola bir düzenleme yolu seçilir. Her grubun geçidi, eski yazı gibi sağdaki sahnede başlayıp sol tarafta devam eder. Metin de minyatürler gibi parça parça, aşama aşama, beyit beyit anlatır olayı (Tansuğ, 1993, s. 33). Bütün bu ayrıntılar olayın, biri resim biri de yazı dili olmak üzere üzere iki farklı dilde aynı anda anlatıldığını gösterir. Resim ve yazının benzerliği bununla da sınırlı kalmaz. Nakkaş Osman minyatür dizisini oluştururken çift sayfa kullanmıştır. Beyitlerin iki ayrı dizide tamamlanması gibi bu minyatürler de iki dikine yüzeyde ayrı ayrı tamamlanır (Tansuğ, 1993, s. 32) Şair de

“Evlere geçti. İki sayfalık. İki sayfaları severdi. Karşılıklı, dikey” (Ş, s. 53) dizesinde bu ikili sayfaları dile getirir. Minyatürlerin ve anlatının oluşturduğu *Surname-i Murad* adeta iki dilli bir metin gibidir. İlhan Berk de bu surnamenin resim dilini üçüncü bir dile, şiir diline çevirir.

İlhan Berk, Nakkaş Osman’ın minyatürlerini şiirine taşıırken onunla ortak bir tavrı sürdürür. Bu tavır bir tiyatro sahnesi oluşturmak ve sinematografik bir akış sunmaktır. Nakkaş Osman, minyatürlerinde olayları sırayla ve gün gün gösterir. Bu gösteri boyunca da temel mekân çoğunlukla aynı kalır. Nakkaş Osman, mekânın çatısını gerçeğe uygun göstermedikleri olarak görebileceğimiz öge ve dekorlarla kurmuştur. Törenin her aşaması da bu dekor içinde çeşitlenmelerle ve değiştirmelerle tasvir edilir. Bu dekor bir tiyatro dekoruna ya da ışıklı hayal perdesine benzetilebilir (Tansuğ, 1993, s. 29-30). Şiire baktığımızda da aynı hisse kapılırız. Şair, nakkaşın çizi sürecini anlatırken bir tiyatro sahnesinin kurulumunu tasvir ediyor gibidir.

Yılanlısütün’u koydu. Üçbaşlı. Bir pandomim için.
Bir deniz uzaklarda duruyordu. Getirdi.
Ayları güneşleri oydu. İki uzun minare çekti – Hiç görmediniz.
Bir Ermeni evini noktayıp bıraktı. Alçak. Uzun taşlıklılı.
Bir Arap’ı geçirdi. Tunus fesli. Bir vezir kayığını boyadı.
İbrahim Paşa Konağı’nı çizdi sonra, ince bir kurşunkalemle.
Sonra eğik bir çokgen düşüp “ATMEYDANI” diye yazdı. Elyazısıyla. –
Belki biliyorsunuz. (Berk, 1972, s. 53)

Bu dizelerde görüldüğü üzere, nakkaş çeşitli parçaları bir yerlerden getirmekte, oymakta ya da kendi çizmektedir. Böylece oyunun sergileneceği sahne kurulmuş olur. Ayrıca yukarıdaki dizelerde geçen “Bir pandomim için” dizesi de tiyatro sahnesi ve oyun çağrışımlarını güçlendirir. Nakkaş Osman, kâğıtlar üzerinde sessiz bir oyun sergilemektedir. Bu da oyunun ilk günüdür ve devamı da olacaktır. Bunu da devam eden dizelerden anlarız. “İlk günü böyle çizip bıraktı. Çizip bırakmayı severdi. / Karnında örs dövenler, Dikilitaş’a tırmananlar, başlarında / at nalı taşıyanlar diye yazdı ikinci güne. / Sessiz bir gündü ikinci gün. Onun için gökyüzü

yok gibidir” (Berk, 1972, s. 53). İlk günü çizip bırakan nakkaş, çizime daha sonra devam edecektir. Sonuçta çizilecek 56 gün vardır. Bu da bir süreç anlatısı demektir. Sezer Tansuğ da bu sürekli tasvirlerin bir sinema eserinin sürekliliğini andırdığından bahseder (Tansuğ, 1993, s. 40). Kurulan dekor içinde değişen küçük küçük ayrıntılar ve geçişler minyatürlerde “çeşitlenmeleri” oluşturur ve bu “çeşitlenmelerin” amaçlı nakışçılıktan ziyade sürenin akışını göstermektir (Tansuğ, 1993, s. 30) Böylece dekorda belirmeye başlayan örs döven, at nalı taşıyan, Dikilitaş’a tırmanan kişiler sessiz bir filmin sahnelerini oluşturur. Seslerini duymasak da geçişlerini, yaptıklarını ve zamanın akışını bilir ve hissederiz.



Şekil 26. Nakkaş Osman, Surnâme-i Murad'dan minyatürler

İlhan Berk'in, şiirini yazmak için bu minyatürleri seçmesinin ardındaki sebeplerden birinin de nesneler olduğu düşünülebilir. Nesne üzerine düşünen, yoğunlaşan şair, nesnelerin, araçların, şeylerin ön planda olduğu bir minyatür serisini anlatmaktadır. Minyatürlerde alışılmış olan klişeleşmiş kalıpların kullanılmasıdır. Ancak Nakkaş Osman daha önce çizilmemiş, klişeye dönüşmemiş nesneleri ve

araçları resmetmek zorundadır ve bunu da bu nesneleri ayrıntılarıyla çizip gerçekçi bir tutum takınarak yapar (Tansuğ, 1993, s. 53). Burada nesneleri algılama ve yansıtma problemi ortaya çıkar. Her şeyin sembolik bir şekilde ifade edildiği minyatür sanatında, nakkaş bu nesneleri olabildiğince somut ifade etmekte, onları ve ne işe yaradıklarını anlayıp gerçekçi bir şekilde ifade etmektedir. İlhan Berk de şiirleri yoluyla nesneleri olduğu gibi görmek, özlerine inmek derdindedir. Bu sebeple nakkaşın bakışından kâğıtlara yansıyan nesneler şimdi de şairin bakışından şiire yansır. “Zırhlar, miğferler, bıçaklar, şişeler, mızraklar geçirdi. Bir silah müzesi için. / Bir atlıkarıncayı, bir dolap beygirini, bir urgancı makinesini bıraktı. Geçtiler. / Saray çatılarını koydu onuncu güne. Derinlikli. Düzgün. Sık. / Bir seyirlik salı indirdi. Bir kırmızı koydu” (Berk, 1972, s. 54). Bu dizelerden anlaşılacağı üzere nesneler sanki nakkaşın elinin altında durmakta ve onun hareketleriyle bir bir sahnede yerini almaktadır. Araçlar, çatılar, renkler hepsi bir bütünü oluşturan nesnelerdir. Şair, minyatüre baktıkça hem tek tek bu nesneleri görür ve tanır hem de hepsinin bir olup bütünü, bir ânı, sahneyi oluşturmalarına tanık olur. Bu sebeple bu minyatür dizisi nesnelere dair bilgi edinmenin, onları ayrıntıları ve işlevleri içinde görmenin ve tanımanın en iyi yollarından biridir.

Minyatürün yapısı ve İlhan Berk’in şiir dili arasında ortaklık kurabileceğimiz bir diğer nokta beyaz sayfa üzerinde kurulan derinlik hissidir. İlhan Berk’in “beyaz” kavramına ne kadar önem verdiğinden ve şiirlerin sadece dilleri, üsluplarıyla değil aynı zamanda sayfadaki konumlarıyla da ilgilendiğinden bahsetmiştim. Berk, yine Memet Fuat’a yazdığı bir mektubunda basılacak bir şiiriyle ilgili olarak şu cümleleri kurar: “Önemli olan *konumlar*, sayfadaki yerleri. Beyazın dili. Beyazın sessiz evreni.” (Sönmez, 2021, s. 84) Şiirdeki her bir sözcüğün, mısranın, harfin ve noktanın duruşu şiire anlam katar. Boş beyaz sayfa hem kelimelerin duruşuyla hem

anlatılanların katmanlı yapısıyla derinlik kazanır. İlk bakışta bir sayfaya yazılmış üçüncü bir boyuta işaret etmeyen bu yazılar yakın bir okuma ve bakışla derinlikli bir yapı kazanır. Minyatürlerde de perspektif kullanılmadığı için çizimler bir üçüncü boyut hissi vermez ve kâğıdın üzerine serpiştirilmiş gibi durur. Ancak Sezer Tansuğ, Nakkaş Osman'ın minyatürlerindeki figürlerin sıralamasından bahsederken “minyatür yüzeyinin içine” tabirini kullanır. Bu tabirin de yüzeyin bir çeşit boşluk, özel bir atmosfer olarak duyulduğunu anlatmayı kolaylaştırdığını söyler. Figürlerin dağılımıyla oluşturulan düzenlerde soluk alınacak bir hava, bir atmosfer oluşturulur (Tansuğ, 1993, s. 46-47). Minyatürde figür dizilişleriyle sağlanan bu atmosfer hissi “Şenliknâme” şiirinde anlatının katmanlılığında ortaya çıkar. Şiirin yer aldığı sayfalara baktığımızda tüm sayfaların dopdolu olduğunu, boşlukların bir şiirden beklenene göre az olduğunu görürüz. Sanki şiirin yer aldığı atmosfer tamamen dolmuştur ve nefes alacak boşluklar bile oldukça azdır. Şiiri okumaya başladığımızda da bize minyatürlerin yapılış sürecini anlatan bir metinle karşılaşırız. Şiir olup biteni, minyatürlerde yer alanları bir bir anlatıyor gibidir. Ancak ilerledikçe fark ederiz ki karşımızdaki sadece kuru bir tasvir ve minyatüre konu olan nesneler değildir. Bu nesnelerin neden öyle durduklarını, nakkaşın düşüncelerini, padişaha dair, minyatürlere bakıp da edinemeyeceğimiz ayrıntıları da öğreniriz şiirden. Böylece karşımızdaki şiir sadece minyatürlerin tasvir edildiği bir ekfrastik şiir olmaktan çıkar. Yaşanmışlıklara dair bilgilere ulaştığımız yeni bir katman var olur şiirde. Bu katmanlılığı oluşturan, şiire bir beyaz sayfa üzerinde derinlik kazandıran, kâğıt üzerinde kendi atmosferini oluşturmasını sağlayan yine ekfrasizm olur. Bu katmanlılığın bir örneği aşağıdaki dizelerde görülebilir:

[III. Murat şişmandı (Resim 7, 16, 97, 101). Gülünce gülerdi.
Elinde hep bir kitap tutardı.
Ciriti, kadınları severdi.

Osman, III. Murat'ı Üç kez görmüştü. Onun için sağ kulağı
küpelidir. Oturunca başını sola eğer.
Üç harem ağasıyla dolaşır.
Eline tesbih almamıştır.
Vezirlerini en uzun imzalı vezirlerden seçerdi.] (Berk, 1972, s. 56)

Bu dizelerde bahsedilenler sadece minyatürlerin tasviriyle elde edemeyeceğimiz bilgilerdir. Şair bizi bir anda minyatürlerden alır minyatürün nesnesine dair bilgilerin ortasına bırakır. Bu bilgileri de köşeli parantez içinde verir. Nesneye dair yorumlar, düşünceler önceki şiirlerde de sıkça gördüğümüz gibi yine ayrı tutulmuştur. Bunu sağlayan da ekfrasizm olur. Şair resmi anlatır ancak resmi anlatmak için nakkaşın bakışından faydalanır. Bu sayede okurlar, sadece resme değil resmin ardında olup bitenlere de ulaşma şansına sahip olur. Bu durum da şiirin derinleşmesine ve kendi atmosferini kazanmasına imkân tanır.

Şenliknâme'de yer alan şiirlere topluca baktığımızda temel çıkış noktalarının tarih, nesne, fenomenoloji ilişkileri olduğu açıkça görülür. İlhan Berk bu konuları şiiriyle tartışmaya açarken de çoğunlukla ekfrasizmden faydalanır. Bir nesneye bakmak kadar bir nesnenin temsiline bakmak da önem kazanır. Zaten bir kez resimle tanımlanmış olana tekrar bakmak bize ne kazandıracak sorusuna cevap arıyor gibidir şair. Belki de bir şeyin resmini yapmak Husserl'in isteğine, yargı olmadan bir şeyi tasvir etmeye yaklaşmanın en yakın yoludur. Kelimeler ve düşünceler yerine sadece çizilen nesneye ait renkler ve çizgiler vardır. Yine de İlhan Berk'in şiirlerindeki resim tasvirlerine baktığımızda ressamın da yorumdan uzak olmadığını görürüz. Bir padişahı ya da önemli bir devlet adamını tasvir ettiklerinde kendilerinden bir şeyler katarlar ve biz onların bize gösterdiği kişiyi tanıyıp, "o kişi" olarak biliriz. Berk'in resme bakışı aynı zamanda ressamın bakışına ortak olmak demektir. İlhan

Berk kendisini hiçbir zaman ressam olarak tanımlamaz. Hatta ressam olarak tanımlanmaktan da hiç hoşlanmaz. Ancak resim yapmayı, resimlere bakmayı ve ressamların bakışı üzerine şiirler yazmayı da hiç bırakmaz. Abidin Dino'nun kendisi için “isteseydi ressam olurdu” sözlerine ise istemediğini söyleyerek karşılık verir. Onun istediği ressam gibi bakmak ve ressam olmak düşüncesidir (Berk, 2022, s. 289) Bunu da ekfrasizmi kullanıp resmin yapılış sürecine dahil olup kendisini ressamla bir kılarak rahatlıkla gerçekleştirir.



BÖLÜM 5

BAKIŞIN VE DİLİN USTALIK ESERİ: ATLAS

Şenlikame ile birlikte fenomenoloji ile ilgilenmeye başlayan ve nesne şiirlerine yönelen İlhan Berk bu tavrını 1976 yılında ilk baskısını yapan *Atlas* ile daha da belirginleştirir. *Şenlikname*'de denenen yeni şiir dili *Atlas*'ta ustalaşır. Kendi içinde altı bölüme ayrılan *Atlas* oldukça kalın bir şiir kitabıdır. Kitabın bölümlerini sırasıyla “Yerküre”, “Atlas”, “Taşbaskıları”, “Kül”, “Aşklar” ve “Halikarnassos Yazısı” oluşturur. Bu kalın ve kapsamlı şiir kitabın ilk baskısı Ferit Edgü'nün Ada Yayınları'ndan olur. 1975 yazında bir akşamüstü İlhan Berk elinde ağır bir dosya getirip Ferit Edgü'nün kucağına bırakır. Dosyanın kapağında “Atlas” yazmaktadır. İlhan Berk, Ferit Edgü'ye sen karar vereceksin der. Şiirleri okuyup beğenen ve hatta Berk'e en iyi kitabı olduğunu söyleyen Ferit Edgü, bu şiirleri kimse basmazsa kendisinin basacağını söyler. Bunun sonucunda Edgü, Ada Yayınları'nı kurar ve “Atlas”ı basar (Edgü, 2018, s. 65-66). Ferit Edgü'nün Berk'in o zamana kadarki en iyi kitabı olduğunu söylediği *Atlas* birçok kişi tarafından da İlhan Berk'in tüm şiir serüvenini kapsayan, dilinin oturduğu bir olgunluk eseri olarak değerlendirilir.

Enis Batur, “Atlas” yazısında İlhan Berk'in 1945-1955 döneminin, İlhan Berk şiirinin zemini olarak görülebileceğini, bunu 1956'dan başlayarak *Mısırkalyoniğne*'ye kadar süren “araştırma” sürecinin takip ettiğini, altı yıllık bir aradan sonra ise *Âşıkane*, *Şenliknâme* ve *Taşbaskısı* ile “olgunlaşma” yıllarının geldiğini söyler ve “Atlas”ın yayınlanmasının İlhan Berk okumasını değiştirip değiştirmeyeceğini sorar (Batur, 1993, s. 90). Sonrasında bu dönemleri ve ardında yatan felsefeleri inceleyip *Atlas*'a geldiğinde şu cümleleri kurar:

Atlas, *Şenliknâme*'nin getirdiği şiirsel bağlamdan uzaklaşmıyor. Berk'in artık kendi özel poetikasına vardığının bir kanıtı bu. *Atlas* başlıklı bölüm ile onu

izleyen “Taşbaskıları” ve “Kül”de patikasını bulmuş, handiyse kesin adımlarla ilerleyen bir şaire rastlanıyor. Bu, bir yerde, Berk’in *kendi kendisinin ustası* olduğunu, bir yerde de *kendini yinelemek* adlı bir sakıncanın eşğine geldiğini gösteriyor. (Batur, 1993, s. 92-93).

İlhan Berk’in *Atlas*’ta yer alan şiirleri Batur’un da belirttiği gibi *Şenliknâme*’deki şiirlerden çok farklı değildir. Beslendiği temel kaynaklar aynı olan (Husserl ve Ponge) bu kitaplar arasındaki tek fark Berk’in *Atlas*’ta, *Şenliknâme*’deki üslubunu daha da ustalaştırmış olmasıdır. Güven Turan da *Atlas*’ı “gerçek bir olgunluk yapıtı” olarak tanımlar (Turan, 2002, s. 58). İlhan Berk de bir söyleşisinde *Atlas*’ın önemsenen ve büyük olarak kabul edilen bir kitap olduğunu belirtir (Berk, 2022, s. 111). Bir “olgunluk yapıtı” olan bu *Atlas*’ta, şairin şimdiye kadar ki tüm şiir serüveninden izler taşıyan bir dünya haritası vardır. Ancak bu dünya şairin kendi kendine kurduğu dünyadır.

İlhan Berk, *Atlas* yayınlanmadan önce kendisine sorulan, *Atlas*’ta hangi nitelikte şiirlerinin yer alacağı sorusuna şu şekilde cevap verir:

Atlas’ta benim, doğa, insanlar ve kentlerle olan alışverişlerim, deneylerim, bütün yaşadığım şeyler: yani dünyayla, kendi ülkemle, doğayla alışverişlerim, insanlarla dolaştığım yerler, onlarla olan ilişkilerim yer alacak... Şöyle diyebilirim: bu kitapta ben neleri seviyorum, nelere kızıyorum, nelerden tat alıyorum; bunların bir kitabı olacak (Berk, 2022, s. 43).

Atlas, Berk’in de belirttiği gibi bir ilişkiler kitabıdır. Bu kitaptaki şiirler, şairin tarihle, coğrafyayla, sanatla, kişilerle ve nesnelerle nasıl bir ilişki kurduğunu yansıtır. Berk’in dünyayı nasıl gördüğünü, dünyasının nelerden kurulu olduğunu ve şairin dilinin bunu nasıl yansıttığını bu kitapta net bir şekilde görebiliriz. Öyle ki *Atlas*’ın arka kapağı da bu sözleri destekleyici niteliktedir:

Atlas benim coğrafyamdır. Benim bu dünyada yaşadığımın insanlarla, doğayla alışverişimin bu dünyaya çıkması, vurması. İnsanların, kentlerin, doğanın tarihinden böyle geçip gelmiş birinin coğrafyası. Bu dünyada olduğumun yaşadığımın bir kanıtı, dökümü. Bu dökümdeki ben. Kâğıda, kaleme sarılışım bana tanıklık etsin diyedir. Yazmak ki yaşamayı yazarak öldürmek böylece ondan kurtulmaktır. Öyleyse, *Atlas* ölümün somutlaşmış bir biçimidir diyebilirim. Artık içimden attığım boşalttığım, sürdüğüm bir

ölüm. Şimdi yalan bir kâğıda vuran yalnız orada olan. Varoluşu bir kâğıda dönüşmüş olan ben (Berk, 1976).

Berk, hayatı yazarak bitirir. Bir yaşama kurup onu yazıya döküp bitirir ve sabitler tarihte bir noktaya. Artık bu şiirlerdeki herkesin yaşadığını, neler yaptığını, ne olduğunu herkes bilecektir. Böylece Berk, kendini, dünyasını, kentlerini, arkadaşlarını ve daha birçok şeyi tarihin bir parçası haline getirir. “Ben, bu dünyada yaşadığının bilinmesini istiyorum. Bunun için de coğrafyamı, tarihimi çiziyorum. Her şeye, bu dünyadaki her şeye de böyle bakıyorum” derken yaptığı tam olarak budur, tarihini çizmek, kendi tarih kitabını oluşturmak (Berk, 2022, s. 34).

Atlas “Yerküre” bölümüyle başlar. Bu bölümde şehirleri görürüz. İlhan Berk, “Yerküre”de “su” imgesiyle birlikte resimler üzerinden kentleri anlatır. İkinci bölüm “Atlas”tır ve coğrafyaya, doğaya odaklanan bu bölümde sürekli bir betimleme havası vardır. Aynı zamanda bu bölümdeki şiirlerde biçimsel olarak da göze hitap eden, bir görsellik oluşturan cümle ve kelime dizilimleri görülür. Üçüncü bölüm olan “Taşbaskıları”nda ise karşımıza yoğun bir şekilde ekfrastik şiirler çıkar. Bu şiirler, şairin diğer kitaplarındaki ekfrastik şiirlere benzer şekilde ayrıntılı olarak belli bir görsel sanat eserine yoğunlaşır. Bu bölüm gerçekten şiirle yapılmış taş baskılar içeriyor gibidir. İlhan Berk, resimleri ve kişileri kelimelerle oymuş bu kelimeleri de şiir kitabının sayfalarına basmış gibidir. “Taşbaskıları”nın ardından “Kül” ve “Aşklar” bölümleri gelir. Buradaki şiirlerde ise tarih ve mitoloji birlikteliği yine kendini gösterir. Son bölüm ise İlhan Berk için önemli bir mekân olan, artık yaşadığı ve oldukça etkilendiği Bodrum’u anlatan “Halikarnassos” bölümüdür. Tüm bölümlere yakından baktığımızda kitabın genelinde tarih ve görselliğin ön plana çıktığını görürüz. Berk, kendi dünyasını şiire dönüştürüp var ederken kaynağını resimlerden, haritalardan ve tarihten alıp bunları kendi izlenimleriyle, yaşamıyla harmanlamıştır.

Atlas’ın ilk bölümü “İSTANBUL, I.” şiiriyle başlar. Bu şiiri “İSTANBUL, II.”, “İSTANBUL, III.” ve “İSTANBUL, IV.” şiirleri takip eder. Bu şiirler boyunca genellikle bir resim üzerinden İstanbul’un suya değen semtlerini ve bu semtlere değen sularını izleriz. Su sanki bir kaynaktan akmaya başlayarak tüm semtleri bir bir kat etmektedir. Biz de suyun geçtiği yerlerden okurlar olarak birlikte geçeriz. Bu yolculuğa kılavuzluk eden ise şairin yola çıktığı resimler olur. İlk İstanbul şiiri Haliç’le başlar. Su, Haliç kıyılarını ve semtlerini dolandır. Burada karşılaştığımız Haliç, Güven Turan’ın deyimiyle “düşselin, eskinin, İlhan Berk’in özel dünyasının Haliç’i”dir (Turan, 2002, s. 58). Su Haliç’i gezdikçe tarihi de gezer. İlhan Berk bir yandan suya tarihi taşıma ve anlatma görevi verirken bir yandan da kendi bakışını, gördüklerini de bu suya yükler. Dünyada ezelden beri olmuş olan ve olacak olan su, tarihi taşıması açısından da oldukça güçlü bir imgedir. Sürekli dönüşen ve her yere her formda erişebilen su, zamanın da kaydını tutar. “Sonra eski kitapları, eski tarihleri karıştırmak / Suyun en eski tarihini bulmak” (Berk, 1976, s. 12) dizeleri su ve tarih arasında kurulan ilişkiyi destekler niteliktedir. Su şiir boyunca dolaşmaya devam eder. “Uzuyor su. Kasımpaşa’da bir balıkçının tablası. / Nişancı Ahmet Paşa çeşmesi. Çarklı bir Şirket-i Hayriye vapuru” dizelerinde suyla birlikte Kasımpaşa’ya gideriz. Osmanlı sokaklarında ve denizlerinde dolandığımızı anlarız suyun gezdiği yerlerdeki eserlere ve nesnelere bakarak. Haliç’i gezen su “İSTANBUL, II.” Şiirinde bu kez Boğaziçi’nindir.

“Bir duvar resmi : *Boğaziçi*, diye. Sağ alt yanda bir imza : Mehmet Hulusi, eski harflerle ve bir mührü çalıyor” (Berk, 1976, s. 14) dizeleriyle açılır ikinci şiir. Bu şiirde de ilkinde olduğu gibi suyun izinde Boğaziçi’ni gezeriz ancak farklı olan bu gezintinin kaynağını bir resimden almasıdır. Resim bir halk ressamı olarak bilinen Mehmet Hulusi’ye aittir. Turgay Anar, İlhan Berk’in sadece sanat tarihi için önemli

ressam ve ressamları değil, Mehmet Hulusi gibi halk ressamlarını ve onların taşbaskı ve pirimitif özellikli eserlerini de şiirine dahil ettiğini, onlarda da bir orijinallik bulduğunu söyler (Anar, 2019, s. 168). İlhan Berk bu duvar resmini anlatmaya sanatçısı ve imzasından başlar. Sanatçının imzası “eski harflerle” yazılmıştır. Daha resmin görselliğine geçmeden harflerin görselliğiyle karşılaşırız. Şair resme bakıp görüyor ve gösteriyordur. Ancak bu gösterme her zaman resmi kapsamaz aksine çoğu zaman resmin dışına taşıp şairin hayal dünyasında bizi başka başka yolculuklara çıkarır. Bu hayal dünyası resme kendinden bir şeyler katmaya daha imzadan başlar. Resimdeki imza eski harflerle atılmıştır ancak şiirde bahsedildiği gibi “Noktalar, üstünler, esreler” (Berk, 1976, s. 14) yoktur. Bunlar şairin hayal dünyasından eklemelerdir (Anar, 2019, s. 169). Resme, hayal dünyasından yapılan bu eklemeler şiire tarihle harmanlanacak, Mehmet Hulusi’nin İstanbul’u İlhan Berk’in İstanbul’u ile birleşip katmanlaşacaktır.

İlhan Berk, şiirinde çarpışan, birbiri üstüne binen iki İstanbul’u resim ve tarih ile birleştirir. Berk, resmin çizgilerini takip ederek *Boğaziçi*’ni gezmeye başlar. “Tophane’ye iniyor bir yol. Bir yazı : OMENTO II diye yazmış Beşiktaş’ı. Kalem gibi Kızkulesi” (Berk, 1976, s. 14) dizelerinde de görüldüğü gibi resimden çıkılan yolculuk şiirde başlamıştır. Çizgileri, yolları, semtleri takip ederken su çıkar karşımıza: “İhtiyar bir su Boğaz. Sarı. Buruşuk. Yorgun. Damarları sayılıyor. Şiş ve siyilli eli. Bir tarih yorgunu” (Berk, 1976, s. 14). Yaşlanmış bir suyla karşılaşırız, yıllarca yaşamış, koca bir tarih biriktirmiş, tarih yorgunu bir suyla. Buradan itibaren suyu izlemeye başlarız bir insanmış gibi. Kilyos’a, Karaburun’a, Üsküdar’a uzanırız suyla birlikte. Sonra ise resim eleştirisi başlar.

İlhan Berk, ekfrasisi her şiirinde çok farklı amaçlara hizmet edecek şekilde kullanır. Kiminle birebir tasviri seçerken kiminde resme canlılık katar, edilgen

nesneleri etkin kılar. Kimi şiirinde ise bütün bunların yanısıra ekfrasis, bir resim eleştirisi aracı olarak da kendini gösterir. “İSTANBUL, II.” şiirinde resmi takip ederken birden şu dizelerde karşılaşırız:

“Ya resim? Silik ve kendini vermiyor. Hem hiçbir şey yerli yerinde değil.

Hisarlar yer mi değiştirmiş ne? Ve gürgenler, karaağaçlar, dişbudaklar (Boğaz ağaçları) kavakların yerini almış ve Göztepe, Yuşa, Büyükçamlıca sıraya girmiş. Belli açık havada çalışmamış Mehmet Hulusi. Bir düşçü. Çarpıcı, usdışı. Onun için de istediği yerde başlatmış, bitirmiş Boğaz’ı. *Böyle daha iyi*, deyip. Niye yinelesin? Bir resim nedir? Hele bu Boğaziçi’yse?” (Berk, 1976, s. 15-16)

İlhan Berk, Mehmet Hulusi’yi resmi aklından çizdiğini düşünerek “bir düşçü” ilan ediyor ve bunu “çarpıcı”, “usdışı” buluyor. Bundan etkilenmesi kendi şiirinde de çarpıcı olanı, usdışı olanı aramasından olsa gerek. Berk nasıl resme baktığı halde şiirine onda olmayan şeyler ekliyorsa ressam da Boğaziçi’ni çizse de onda olmayan şeyleri kendine göre ekliyor. Görülene kendilerinden bir şeyler katma noktasında ressam ve şair birleşiyor. Şiirin bu dizeleri bir eleştiri içerip ressamın tavrını sorgularken bir yandan da “bir resim nedir?” sorusuyla teorik bir tartışmaya da kapı açıyor. Ancak bu soruyu cevaplamıyor. Havada kalan bu soruya belirsiz bir cevap niteliğinde resmin tasviri, yer yer resimde olmayan tarihi bilgiler ve kurguyla karışık anılarla devam ediyor.

Şiirde resmi tasvir eden anlatı bazı noktalarda parantezlere kesiliyor. Turgay Anar da şiirdeki bu parantezlere dikkat etmemiz gerektiğini, parantezlerin, elinde bu Boğaziçi resmi ile seyahat eden şiir öznesinin görüş, bakış ve düşüncelerini içerdiğini söyler. Ayrıca “(*Kuruçeşme’ye gidiyorum ben, elimde bu duvar resmi*)” dizesinde görüldüğü üzere parantez içlerinde akan zaman şiirin ekfrastik dizelerinin

zamanından da ayırır (Anar, 1976, s. 169). *Şenlikname*'de sık sık gördüğümüz gibi parantez kullanımı ve parantezlerde farklı bir zamanın ilerleyişi *Atlas*'ta da karşımıza çıkar. Şair resmi anlatırken başka bir koldan da resimle nasıl bir yola çıkıp şiirini nasıl yazdığını da anlatıyor gibidir.



Şekil 27. Mehmet Hulusi, Boğaziçi

Mehmet Hulusi'nin resmini Levni'nin bir resmi takip eder. Bunu şu dizelerden anlarız: “İşte şimdi de III. Ahmet geçiyor Levni'nin bir resminden, bıkıp kara şenliklerinden, su üstlerini içi çekip, oturarak ve yanına alarak bir seyir deftercisini ve hep sorarak kullarının su evlerini” (Berk, 1976, s. 19). Burada da su imgesi devam eder. Boğaz yalılarını, Boğaz köylerini geçer su ve geçerken sultanları, paşaları, padişahları anarak tarihe tanıklık etmeye devam eder. Sonra Levni'nin resimlerinden Matrakçı Nasuh'a geçer sıra. “Kızkulesi'nden mi bakıyor Matrakçı

Nasuh?” (Berk, 1976, s. 22) diyerek ressamın bakışını sorgulamaya başlar şair.

Ressam boğaza nereden ve nasıl bakmakta, onu nasıl görmektedir? Sorunun ardından hemen cevabı gelir:

“Bir su aynasından — ki biraz delidir, hayal görür ve pilili etekler, yüksek ökçeli pabuçlar giymiş görür kendini. Oradan bakıyor işte, bir lekeci titizliğiyle, ayrıntıları atıp ve iki ayak tabanı gibi çizip İstanbul’u ve suları, genç bir coğrafyacı davranışıyla / Belli genç bir su diye sevmiş Boğazı, Matrakçı. Çalıklı ve genç” (Berk, 1976, s. 22)

Şair, üç farklı ressamda üç farklı Boğaz algısı ve tarihi verir şiir boyunca. Mehmet Hulusi, usdışı ve çarpıcı bir Boğaz çizer, şair de bu Boğaz’ı yaşlı bir boğaz olarak şiirine taşır. Levni’ye geldiğimizde şenlikler ve III. Ahmet dönemi kendini gösterir.

Şair de bu resimden yola çıkıp şiirine yalıları, paşaları, kıyıları taşır. Matrakçı Nasuh’a geldiğimizde ise su gençleşir ve bu genç su dile gelip konuşmaya başlar.

İlhan Berk’in daha önce *Şenliknâme*’de gördüğümüz şiirlerinde, kendini ressamların yerine koyup resmi, üretme sürecini anlatan bir şair vardır karşımızda. Ancak bu şiirde şair kendini resmin nesnesi olan su yerine koyar. Böylece orada sabit duran, edilgen olan suya hem ses verip konuşma hakkı tanır hem de resmi canlandırır.

Konuşan su bir şikayet halindedir. Temsil edilme şekillerinden ve resamlardan yakını. Burada da karşımıza çıkan resimler üzerinden resim ve ressam eleştirisidir.

Suyun şikayeti resimlerdeki halinden ve onu resmeden ressamlardır. Bu ressamlar sırasıyla Thomas Allom, Petrusier ve Çallı İbrahim’dir. Suyun şikayeti aşağıdaki dizelerden okunabilir:

Resimlerde sevmedim kendimi

Diyor, su.

Nasıl adamlardır şu ressamlar? Boyuna kendilerini anlatırlar. Alın şu Thomas Allom’u : Bir kuzeyli. Onun için de bir marina balığıyım sanki Yeniköy önlerinde : Papaz yalısına vurmuşum. Göksuderesi’nde çakmak, iğne, tarak satıyorum ve yeni terlemiş bıyıklarım. Ya Petrusier? Kör bir suyum onun için ve yalnız koyları severim. Onun gördüğü gibi miyim ben? Çallı İbrahim bile uzun saçları, uzun

paltosuyla karıştırmıştır beni. Sanki Yahya Kemal'in çocukluğunu alıp çıkmış, saz kayıklarına binmişler, Kalınca Koyu'nun oralarda saz dinliyorlar. (Berk, 1976, s. 23)

Su, ressamın kendilerini eserlerine katmalarından şikayetçidir. Ancak bu bir şey üreten herkes için kaçınılmaz bir durumdur. Ressam da şair de tarihçi de eserine, metnine kendinden bir şey katacak, gördüğünü ister istemez kendi perspektifinden yansıtabacaktır. Bu noktada şair, su aracılığıyla ressamın nesnelliğini sorguluyor gibidir. Bu noktada Nazmi Ağıl'ın ekfrasis ile ilgili daha önce alıntıladığım sözlerini yeniden hatırlamak yerinde olacaktır. Ağıl, ekfrasisi şiirlerinde kullanan bir şairin karşısındaki görsel sanat eseri üzerine düşünüp onu şiire dönüştürme sürecinde aslında kendi şiiri ve sanatı üzerine düşündüğüne dikkat çeker (Ağıl, 2016, s. 33). İlhan Berk de bu ekfrastik şiirinde suyu konuşturup, ressamlardan ve kendine dair tasvirlerden şikâyet ettirirken kendisinin de şiirinde suyu ve tarihi nasıl yansıttığını eleştiriyor gibidir. Çünkü İlhan Berk bu şiirlerde hem resimleri hem tarihi kendi imge süzgecinden geçirip aslında kendi öznel tarihini yazmakta, kendi varlığını ve dünyasını bu şekilde tarihe not düşmektedir. Bu tarih yazımı ise kesinlikle nesnel olmayıp sadece şairi, onun tarihi nasıl gördüğünü yansıtmaktadır.



Şekil 28. Thomas Allom, Üsküdar ve Kız Kulesi çizimi



Şekil 29. Petrusier, Büyükdere çizimi



Şekil 30. İbrahim Çallı, Bebek iskelesi önü

“İSTANBUL, III.” ve “İSTANBUL, IV.” şiirlerine geldiğimizde bahsedilen ve birebir aktarılan, kaynağını tam olarak bildiğimiz bir resimle karşılaşmayız ancak “resim” kelimesi ve bir şeylerin sürekli bir resme benzediğinin ima edilmesi ya da söylenmesi, şairin ekfrastik bakışının bu şiirlerde de sürdüğünü gösterir. Buna örnek olarak “Bir resimde İsa’ya benziyor Galata Kulesi bir Cenevizlinin yaptığı çok eski bir resimde” (Berk, 1976, s. 27), “Ama bütün eski resimler gibi ne denli silse, gizlese de kendini bir resimdir yine de bir kâğıda çıkan”, “Bir resim dağlık, yabancı”, “Bir resim yalnız siyah-beyazlara vuran, onun için dalgalı, hırçın ve ölü aklığında” (Berk, 1976, s. 32) dizeleri verilebilir. “Gerçek” resimlerin olmadığı yerde benzetmeler “bir resim” olarak yapılır. Aynı şekilde İstanbul’u konu alan bu dört şiir boyunca sıklıkla karşımıza “resim gibi” şeklinde bir benzetme kalıbı çıkar (Berk, 1976, s.18, 63, 71). Resim şiirlerin çoğunun kaynağıdır ancak kaynağı olmadığı yerlerde de bir benzetme aracı olarak kendini sürekli duyurur.

“Yerküre” bölümünde yer alan bir diğer ekfrastik şiir “Taymis”tir. Berk, bu şiirde İstanbul’u anlattığı şiirlerdeki tavrını devam ettirir. Bir ressamın eseri, resmi üretim süreci üzerinden, nehrin ve ressamın geçtiği yerleri takip eder, suyun tarihine eşlik ederiz. Şiir “Taymis’i çiziyor Turner. Bir kuzey suyunu. Kül kokan. / Uzun boylu muydu Turner? uzun suları sevmiş ve Taymis’i” (Berk, 1976, s. 39) dizeleriyle başlar. Şiirde bahsi geçen ressam Joseph Mallord William Turner’dır. Berk, bir on dokuzuncu yüzyıl ressamı olan Turner’ı resmi üzerinden zihninde kurgulamaya başlar. Şair, ressamın uzun suları sevdiği için uzun boylu olup olamayacağını sorguladıktan sonra nehre bakmaya devam ederek anılarında gezinmeye devam eder. Bir nehrin tarihine çalıştığından bahseder “Ben bir nehrin tarihine çalışıyorum Elsworthy’de 1962’lerde bir evde” dizelerinde. Tarihin her çeşidini şiire iliştip tekrar kendi şiir yazma sürecine döner. “Taymis’i alıp çıkıyorum sonra belki de bir

başka suyu Boğaziçi'ni" dizelerinden anlarız ki şair elinde resimler gezmekte, resimlere bakıp bir yaşama, tarih hayal etmekte bunu da şiire çevirmektedir. Bu dizelerden sonra Boğaziçi ve Taymis arasında gidip gelen, hangisinin sokaklarında ya da tarihinde gezdiğimiz birbirine karışan bir yolculuk başlıyor. Şiirin sonlarına geldiğimizde "St. Petrus'un orda yine yitirip buluyorum Taymis'i" ve "Taymis : *Nerdeyim?* diye aklından geçiriyor" (Berk, 1976, s. 47) dizelerinden anlıyoruz ki şair de nehir de tarihin farklı zamanlarında, dünyanın farklı coğrafyalarında bu gidip gelmeler arasında bir an kayboluyor. "(ve yeniden Avusturalya'yı, Hindistan'ı, Afrika'yı, adaları, Karaibleri, Girit yağlarını, favaları, dereotlarını düşünüyor ve bugüne geliyor)" (Berk, 1976, s. 47) dizelerinde görüyoruz ki nehir uzun yollardan, kültürlerden ve tarihlerden etkilenip yine bugüne dönüyor. Şair, okurunu bu yolculuğa çıkarmak, ona bir kentin tarihini anlatmak için ekfrasizmden faydalaniyor. Tarih anlatısını bir nehir üstünden kurarken bunu sadece gidip nehre bakarak değil, nehrin ve tarihin, bir sanat eseri üzerinden temsil edilişiyle kuruyor. "Yerküre"nin sonuna geldiğimizde de bir suyun peşinde, resim ve tarihin el ele verdiği yolculuğumuz sona eriyor.

Atlas'ın üçüncü bölümü olan "Taşbaskıları" adının hakkını vererek görsel ağırlıklı bir bölüm sunuyor. Bu bölümde yer alan "Şeker Ahmet Paşa", "Etlik Sırtlarında Ankara", "Kır", "Turan Erol'un Üç Resmi Üstüne", "Hacı Bektaş Veli", "Piri Reis", "Yahya Kemal", "Atkestanesi" ve "Safiye Ayla şiirleri çoğunlukla resimlerin, bunun dışında ise haritaların ve fotoğrafların tasviri üzerinden ilerler. Güven Turan, *Atlas*'ın bu üçüncü bölümünü şu sözlerle tanımlar "Görselin, imgenin damıtıldığı şiirler bunlar da. Berk, tanıdığı, bildiği, sevdiği (çalışma odasının duvarlarındaki) resimlere eğiliyor: "Şeker Ahmet Paşa – Talim Yapan Erler", "Etlik Sırtlarında Ankara – Peyzaj/Eşref Üren"... Ve fotoğraflar: "Yahya Kemal", "Safiye

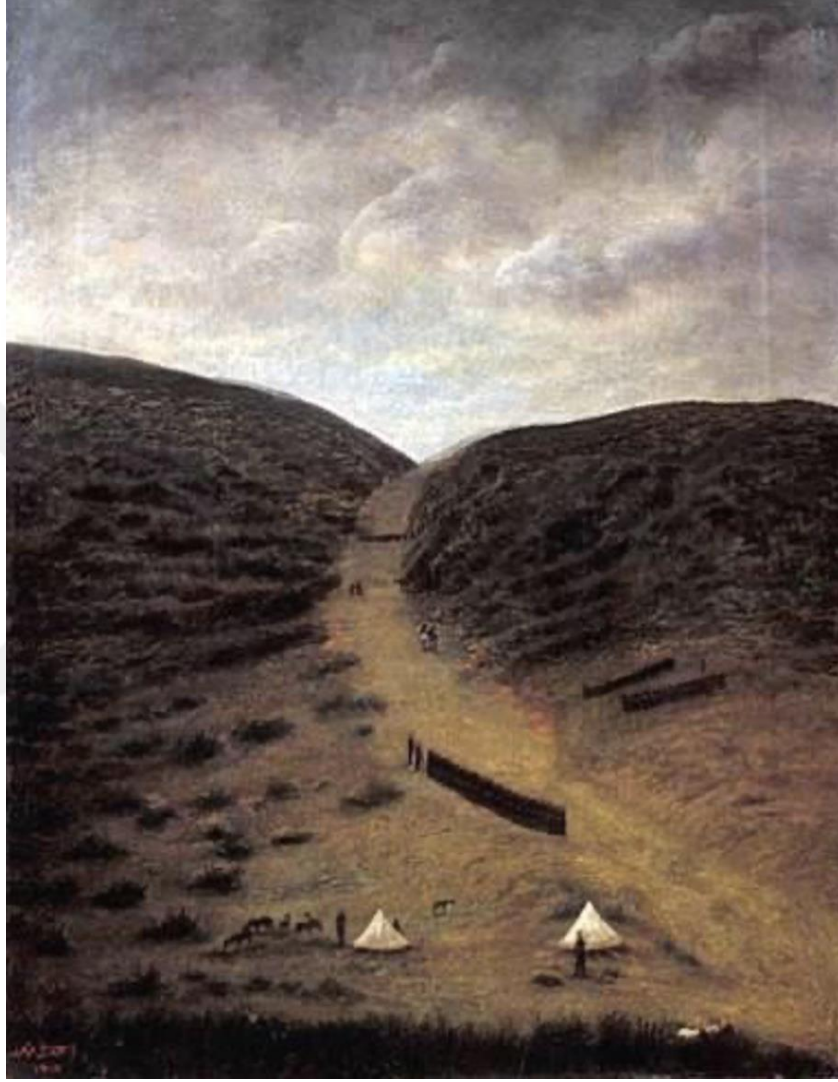
Ayla”” (Turan, 2002, s. 58-59). Bu cümlelerden de anlaşılıyor ki İlhan Berk
“Taşbaskıları”nda yine kendi dünyasını, kendine kurduğu dünyayı, odasını yazıyor.
Bu odayı oluşturan, onun şiirlerini oluşturan görsel kaynaklardan beslenerek kuruyor
bu bölümü.



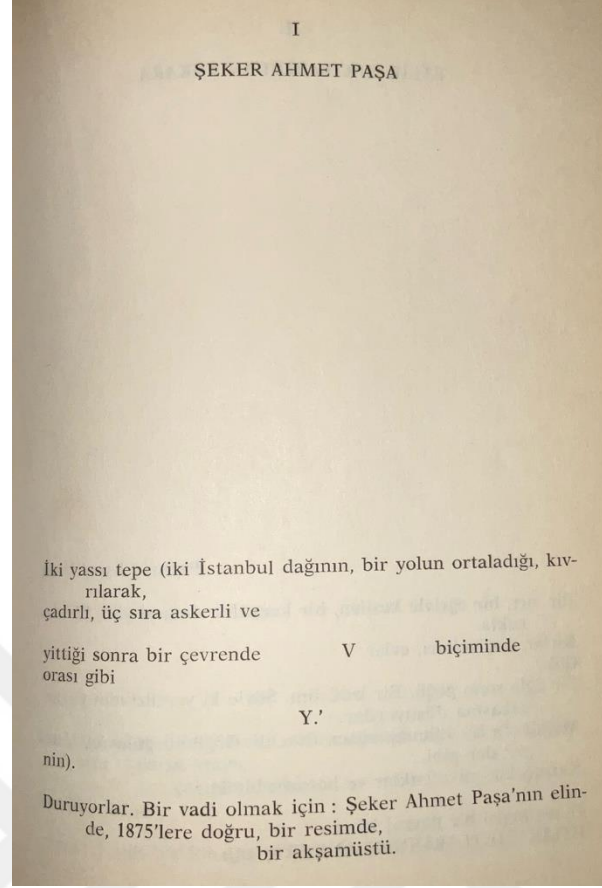
Şekil 31. J. M. W. Turner, the Thames near Windsor

Üçüncü bölümün ilk şiiri olan “Şeker Ahmet Paşa”, İlhan Berk’in ekfrasizmin özelliklerini en çok taşıyan ve bu sebeple İlhan Berk’te ekfrasizmden bahsedilirken ilk akla gelen şiirlerden birisidir. Nazmi Ağıl ve Turgay Anar’da bu resme ekfrasizm bağlamında değinenler arasındadır. Nazmi Ağıl öncelikle, şiirin başlığında resmin değil ressamın adının yer almasına dikkat çeker. Daha sonra şiirde dizelerin şekillendirilmesinden ve harflerin tipografik yerleşiminden bahseder. Bu durum şairin ressamla bir yarışma içinde olduğu izlenimini bırakır. Bunun yanı sıra Ağıl şiirin ortasında duran V ve Y harflerinin erotik çağrışımından, ve şiirin erotik bir okumasının da olduğunu söyler (Ağıl, 2016, s. 79-81). Turgay Anar da şiirin ortasında bulunan harflerin erotik göndermesine değinir ve bunun yanı sıra şiirdeki durağanlığa, bekleme haline ve yaratılma anına okurun dahil edilmesine dikkat çeker

(Anar, 2019, s. 153). Şiir ve resim arasındaki içerik ve biçim benzerliğini göstermek adına resmin yanına şiiri görsel olarak, kitap sayfasındaki haliyle koymak yerinde olacaktır.



Şekil 32. Şeker Ahmet Paşa, talim yapan erler



Şekil 33. İlhan Berk, “Şeker Ahmet Paşa” şiiri

Şiir oldukça kısa olup resimde gördüklerimizi tasvir eder. “İki yassı tepe”, “Şeker Ahmet Paşa’nın elinde, 1875’lere doğru, bir resimde, bir akşam üstü”, “Bir vadi olmak için” (Berk, 1976, s. 105) duruyordur. Harfler, hem tepelerin arasını biçimsel olarak yansıtmak hem de resmin şaire hissettirdiği erotik çağrışımları şiire taşımak adına şiirin ortasında durur. Bu şiir İlhan Berk’in oldukça birebir bir ekfrastik tasavvur sunması açısından şairin çoğu ekfrastik şiirinden biraz farklı dursa da 1875’lere doğru diyerek bir tarihi şiire karıştırmaktan yine de geri durmaz.

Üçüncü bölümün ikinci şiiri olan “Etlik Sırtlarından Ankara” da “Şeker Ahmet Paşa” gibi kısa bir şiirdir. Şiirin başlığını, bir resmin künyesinde göreceğimiz bilgiler takip eder. Şiirin tamamı şu şekildedir:

Etlik Sırtlarından Ankara

Peyzaj / Eşref Üren

Bir sırt, bir eğriyle kesilen, bir karşıtlık simgesi gibi, bir dorukta.
Kırlar, keçi yolları, evler.

Gök?

Bir öğle sonu göğü. Bir izdüşüm. Şöyle ki yeryüzünün yukarı
yakasına düşüyordur.

Aşağılarda bir hünnap ağacı. Dikenli. Göğü vurguluyor. Nereye?
der gibi.

Karıncalar, yusufçuklar ve hotozlu bir kuş.

Hepsi hepsi bir peyzaj için :

ETLİK SIRTILARINDA ANKARA, adlı. (Berk, 1976, s. 106)

Bu şiirde şair resmi bizim için okuyor gibidir. Çizgileri ve resimdeki nesneleri şiirle takip ederiz. Aslında takip ettiğimiz ilk olarak resme konu olacak olan, kır, keçi yolları, evler, hünnap ağacı, karıncalar, yusufçuklar ve hotozlu bir kuş gibi canlılar ve nesnelerdir. Şair bu canlıları ve nesneleri daha resme girmemişken hatta resme girmek üzereyken görüyormuşuz gibi bir izlenim oluşturur. Böyle bakıldığında bir sürece şahit olduğumuzu görürüz. Şair sanki ressamın yanında konumlanmış onun çizeceği manzaraya bakmaktadır. Son dizelerde de “Hepsi hepsi bir peyzaj için: / ETLİK SIRTILARINDAN ANKARA, adlı.” cümleleriyle aslında resme değil resmi çizilenlere baktığımızın altı çizilir. İlhan Berk yine doğayı, coğrafyasını, kentleri, kendi başına değil temsil edilişi üzerinden şiire taşımayı seçer. Okuru da bu temsil ediliş sürecine dahil eder.

“Taşbaskısı” bölümündeki bir sonraki şiir olan “Kır” da diğerleri gibi bir tasvirdir ancak burada karşımıza bir resim değil fotoğraf çıkar. “Şimdi bir fotoğraftır, bir duvarda. Asılı” (Berk, 1976, s. 107) sözleri bunu gösterir. Bu kısa ve manzaranın şairde bıraktığı izlenimi aktaran fotoğraf, Güven Turan’ın bahsettiği İlhan Berk’in odasında duvarlarda asılı fotoğraflardan biri olmalıdır. Bu bölümde fotoğraflardan yola çıkılarak yazılan diğer iki şiir de “Yahya Kemal” ve “Safiye Ayla”dır. Bu şiirlerde ise fotoğraflardaki kişiler üzerinden bir tarih yolculuğuna çıkılır. “Yahya

Kemal” şiirinde Osmanlı’dan Türkiye’ye geçişin izlerini Yahya Kemal’in imzasında görürüz “Belli daha alışamadığı yeni harflere-değil mi ki kökü geçmişte olan bir gelecektir” (Berk, 1976, s. 115) dizesinde. Bu dize Berk’in tarihe yaklaşımını da yansıtır niteliktedir. Bir yanıla oldukça modern şiirler yazan ve dünyayı takip eden İlhan Berk’in diğel yanıla şiirine Osmanlı tarihinden kaynaklar ve diller araması, bulup getirmesi bu dizede özetlenmiş gibidir. Aynı şekilde “Safiye Ayla” şiirinde de tarih ve coğrafya bizi Çankaya’ya götürür. Şair, fotoğraftaki Safiye Ayla’yı tasvir ederken sözcükler yanındaki kişilere, bulundukları coğrafyaya ve tarihe de uzanır. “Göz ucuyla bakıyor Udi Nevres’e, Tamburi Refik Fersan’a ve dalıp gitmiş ve yeleğinin bir düğmesini açmış Atatürk’e” (Berk, 1976, s. 121) dizeleriyle tarihte kendimizi bulduğumuz yer şimdi Atatürk’ün yanıdır. İlhan Berk resimlerle çağdan çağa, kentten kente gezerken şimdi fotoğraflarla cumhuriyete gelmiştir. Böylece İlhan Berk’in şiirlerinde genel olarak tarih yolculuğunu başlatan resimler ve fotoğraflar olur.

“Taşbaskısı”nda karşımıza çıkan bir diğel şiir “Turan Erol’un Üç Resmi Üstüne” olur. Bu üç resim sırasıyla “Ağaç”, “Kır” ve “Luxembourg Parkı”dır. Şiir ilk olarak “Ağaç”a odaklanır. “Turan Erol beyazı karıyor. Kendi beyazını” (Berk, 1976, s. 108) dizeleriyle ressamı izlemeye başlarız. Ressam doğaya bakıp “Sana da sıra gelecek!” der bir “Ankara kırına” (Berk, 1976, s. 108). Şair nasıl gördüklerini yazıya çevirip var ediyorsa ressam da aynısını tuvalinde yapar. Gördüğü her şeyi kendi renkleriyle yeniden var eder. “Kır”a geldiğimizde ise ressam değil resim konuşur bu kez “Bir Kayaş kırırım ben, bir Mart sonu. Bozkır çiçekli” (Berk, 1976, s. 109) diyerek. Resmin nesnesinin konuşmasını takip eden “Luxembourg Parkı”nda yine şairin sesiyle karşılaşırız. Gördüğü resmi anlatmaktadır “Luxembourg Parkı diye bir siyah-beyaz, Paris’de” (Berk, 1976, s. 110) diyerek. Şiirin son dizesi şairin resmi

nasıl canlandırıp gördüklerini resmin dışına taşıyarak şiirini katmanlaştırdığını gösterir niteliktedir. “Uzakta, olmayan bir suyun: Yalnız şiirlerde görülen” (Berk, 1976, s. 110) dizesi şairin resme bakıp kurguladığı bir suya işaret eder. Biz suyu resimde göremeyiz ancak şair o resme bakarak suyu görmüş, duyumsamış ve bunu da şiirine taşımıştır. O su, resimde vardır ancak onu sadece şair görüp bizim de imgelemimize katabilir.

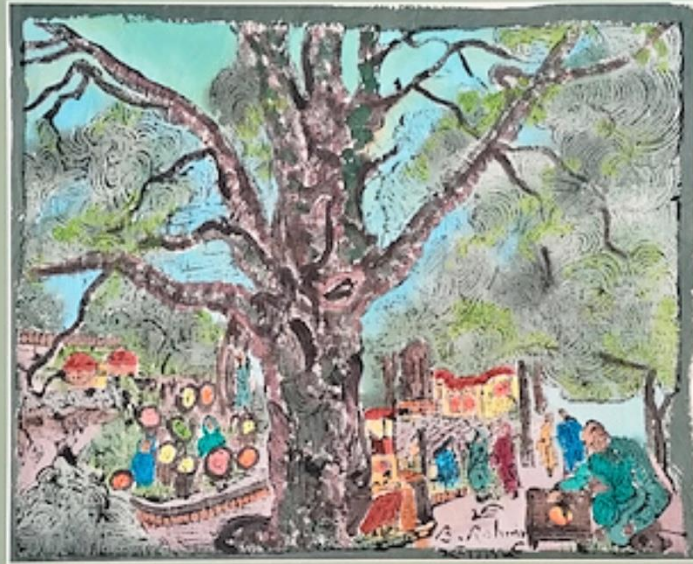
Turan Erol’un resimlerini tasvir eden bu şiirleri “Hacı Bektaş Veli” şiiri takip eder. Şiir “Bir resimde bağdaş kurmuş oturuyor Hacı Bektaş Veli. Evi gibi yeryüzü” (Berk, 1976, s. 111) dizesiyle başlar. Bu şiirde de birebir tasvir daha ön plandadır. Gonca Gökalp Alpaslan, “1940 Sonrası Toplumcu Türk Şiirinde Hacı Bektaş Velî ve Pir Sultan Abdal İmgesi” başlıklı yazısında şairin, resmin öznesi olan Hacı Bektaş’ı bir birey olarak yorumladığını söyler. Şiirde Hacı Bektaş, huzuru ve sükûnu bulmuş ve doğayla bütünleşmiş bir bilge olarak karşımıza çıkar (Gökalp Alpaslan, 2012, s. 51) Şiirin “Kucağına almış bir ceylanı, bir aslanı. Duruyorlar. Üç kişiler” ve “Yanında yeryüzü: Ağaçlar, sular, gök. Her sabah okuduğu” dizeleri bu doğayla bütünleşme ve huzur halini yansıtır nitelikte olup resimde de görebileceğimiz sahnelerdir. Gökalp Alpaslan bu şiirde aynı zamanda tarihsel belirsizliklere şu sözleriyle dikkat çeker: “Hacı Bektaş’ın yaşamına dair tarihsel belirsizlikler, “evi *gibi* yeryüzü, *demek ki* güneş var, hayvanları mı severdi *bilmiyoruz*, okur *gibi* önüne bakıyor” ifadeleriyle İlhan Berk’in dizelerine de yansır” (Gökalp Alpaslan, 2012, s. 52). Berk, yaşamında tarihsel belirsizlikler olan Hacı Bektaş Veli’yi resmi aracılığıyla kendi şiirinde kendi tarihine yazar. Böylece resim ve tarih birlikteliği bu şiirde de tekrar karşımıza çıkmış olur.



Şekil 34. Hacı Bektaş Veli çizimi

“Taşbaskıları” bölümünde inceleyeceğim son ekfrastik şiir “Atkestanesi”dir. Bu şiir Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun “Beyazıt Kahvesi” gravürünü tasvir eden bir ekfrastik şiirdir. İlhan Berk bu şiirde, ressamın tabloyu nasıl yaptığıyla, tablonun ressam etrafında nasıl üretilmeye başlandığıyla, resmin yapılış sürecinde ressamın düşünceleri ve gözlemleriyle, ressamın tabloyu yapma şekliyle ilgilenir (Anar, 2019, s. 160). Bu İlhan Berk’te daha önce, özellikle *Şenliknâme*’deki şiirlerinde sıklıkla gördüğümüz bir durumdur. Eser sadece bitmiş haliyle ve ne anlattığında değil, nasıl oluştuğuyla, oluşturduğu şeyi nasıl ifade ettiğiyle de şiire girer. Şiir öncelikle resmin künyesini verircesine “Bedri Rahmi’nin, *Beyazıt Kahvesi* adlı gravürü için)” Berk, 1976, s. 118) bilgisiyle başlar. Sonra “Ve Beyazıt’ta bir ağacı çiziyor Bedri Rahmi, bir atkestanesini ve göğü. / Bir ağaç, belki bin yıllık belki daha da (atkestaneleri ne kadar yaşar? o kadar işte)” (Berk, 1976, s. 118) dizeleriyle devam eder. Ressam ağacı çizmektedir, bin yılın belki de daha uzun bir sürenin tarihini tutan bir ağacı. Buradan itibaren ağacın tasviri ve duyguları başlar. Ağaç, “Onun için kızgın ve öfkeli (başka nasıl olabilir, nasıl bağırmak istemez: Ben de yaşadım!)” (Berk, 1976, s. 118) diye bağırduğunda İlhan Berk’in, yaşadığı bilinsin, bu dünyadan geçtiği bilinsin diye şiirler yazdığı akla gelir. Bu ağaç bir yanıyla da İlhan Berk’i temsil ediyor gibidir. Onun gibi yaşamış, anılar biriktirmiş şimdi de “Ben de yaşadım!” diye bağırarak varlığını tarihe kazımak istemektedir. Bunu da Bedri Rahmi’nin onu kâğıda aktarmasıyla başarır. “Bakmıyor Bedri kâğıda çıkan ağaca ve hep öyle kalacak olan, değişmeden” (Berk, 1976, s. 118) dizeleri de gösterir ki artık ağaç hep öyle kalacak, değişmeyecek ve tarihte, dünyada bir yer edinecektir daimi olarak. Şiirin devamında Bedri Rahmi bakışını ağaçtan alıp oturan insanlara, bir kediye, satıcılara, güvercinlere çevirir. Bunun ardından şiirde bir tarih daha çıkar karşımıza “(Değil mi ki Beyazıt akanındayız ve bindokuzyüzkırkbirlerde, cebinde İstanbul / Sait Faik, boyacı

sandıkları, yazmalar, Abidin Dino ve sen— ki yeni terliyordur bıyıkların)” (Berk, 1976, s. 118) dizelerinde. Şiirin bu kısmı İlhan Berk’in anılarından bir sahne sunuyor gibidir. Sene 1941, İlhan Berk gençliğinde bıyıkları yeni terlerden tanıdıkları, arkadaşları olan ressam, yazarlarla birlikte Beyazıt alanındadır. Parantez içlerinde çıktığımız bu küçük anı yolculuğundan sonra yeniden resme, resmin çizilmiş sürecine döner şair. Bu kez resmin çizildiği zamanda Berdi Rahmi ile birlikte oradadır ki “Ve birden çeviriyor sonra gözlerini bana, yavaşça kalkıp yerinden, yavaşça gülüyor. —Sevgili Bedri” (Berk, 1976, s. 118) dizeleriyle şiir biter. Böylece şair, Bedri Rahmi’nin resmine bakarak yine yıllar aşmış, okurunu da beraberinde götürür.



Şekil 35. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Beyazıt kahvesi

BÖLÜM 6

SONUÇ

Türk şiirinde önemli bir yeri olan İlhan Berk'in şiir serüveni oldukça uzun soluklu ve dalgalıdır. Ben de bu uzun soluklu yolculukta 1952-1998 arasına yakından bakarak bu süreçte karşımıza çıkan İlhan Berk şiirinde tarih ve resmin nerede durduğunu ve İlhan Berk'in ekfrastik şiirden ne şekillerde yararlandığını gösterdim. İlhan Berk'in 1952 yılında *Galile Denizi* ile başlayan değişim serüveni son şiir kitabına kadar devam eder. Bu teze dahil olan kitaplarda ise bu serüvenin bir kısmına şahit oluruz. Odaklandığım bu kırk altı yıllık süreçte İlhan Berk şiirinde anlamı, biçimi, imgeleri, dili daimi olarak zorlarken her kitabında bir öncekine göre ustalaşır. Şiirler İlhan Berk için adeta bir deney alanıdır. Berk, bir kitabında başladığı deneyi diğer kitabında daha ileriye götürürken üstüne başka şeyler katarak ilerler. Böylece her kitabı okura hem farklı bir şiir sunar hem de bir öncekinden izler taşır. *Galile Denizi* (1952), *Çivi Yazısı* (1960), *Otağ* (1961), *Mısırkalyoniğne* (1962), *Şenliknâme* (1972), *Atlas* (1976) ve *Kült Kitap* (1998) kitaplarını sırayla izlediğimizde bu durum net bir şekilde görülür.

Galile Denizi içindeki çoğu şiirle bir azınlık tarihi ve modern sanat tarihi izlenimi verir. Kitaptaki birçok şiir İstanbul'un azınlıklarına, azınlıkların yaşadığı semtlere yer verirken diğer birçoğu da modern sanat dünyasından resimleri, ressamaları ve sanat akımlarını konu edinir. Bu şiirleri ortaklaştırmak nokta ise şairin bakışı, tasvir ve görselliktir. İlhan Berk baktığı neredeyse her şeye üretilmiş olanın aynasından bakar. Doğa, olaylar, kişiler, binalar, duygular bunların hiçbirisi olduğu gibi girmez şiire. Bir ressamın resminden çıkar her bir duygu, nesne, olay. Savaşa mı bakmak ister şair o zaman Picasso'yu döner. Bir kenti mi gezmek ister eline Klee'nin

resmini alarak dolaşır sokakları ve onunla bakar köprülere. Galata mı gezilecek, hikâyesi anlatılacaktır o zaman İvi Stangali'nin resimlerine döner şair. *Galile Denizi*'nin okura dil ve imgeler yönünden yabancı gelmesi, Berk'in okurla nesneler arasına yalnız dili değil aynı zamanda bir görsel sanat eserini de koymasından kaynaklanır. Bunun sonucunda okur, karşısındaki nesnelere, olaylara, kişilere hem edebiyat hem de resim aracılığıyla yabancılaştırılmış olur. Okurla eser ve dünya arasında açılan bu ayrım içinde bulunulan dönem düşünüldüğünde oldukça anlamlıdır. 1950'ler II. Dünya Savaşı sonrasında insanların gerçeklik algısını kaybettiği, kendilerini ifade etmek için başka yollar aradığı yılların başlangıcıdır. Bu dönemde gerçeküstücülük akımının kendini her alanda güçlü bir şekilde hissettirmesi Türk şiirinde de İkinci Yeni akımıyla kendini gösterir. İlhan Berk ise gerçeküstücülük gibi modern akımları şiirine sadece dille değil modern sanat eserleriyle de katar. Bütün bunları yaparken bir tarih anlatısının da elini bırakmaz. Şiirler ne kadar anlaşılmaz bir hal alsa da dil okuru ne kadar zorlasa da tarihe, azınlıkların tarihine, mitolojiye göndermeler İlhan Berk şiirinden eksik olmaz. Ancak bu şiirlerde karşımıza çıkan tarih tam da beklendiği gibi "büyük" olayların anlatıldığı bir makro tarih anlatısı değil kenarda kalanların, unutilanların, önemsenmeyelerin tarihidir. İlhan Berk bu tarihi de şiirine, her metnin bir kurmaca olduğunu bilerek, tarihin kurmacalığını açık ederek katar. Dünyadan resme, resimden şiire el değiştirdikçe dönüşen bir tarih anlatısıyla karşı karşıyayızdır.

Galile Denizi'ni takip eden süreçte genellikle birlikte incelenen üç kitap *Çivi Yazısı*, *Otağ* ve *Mısırkalyoniğne* kitaplarındaki şiirler İlhan Berk'in *Galile Denizi*'nde başladığı deneyin devamı gibidir. Bu şiirlerde görsellik etkisi şairin kendi çizimlerinden ve defterlerinden gelirken ağır basan tarih ve mitoloji anlatısı olur. Bunun yanı sıra bu kitaplarda asıl öne çıkan dilin kullanım şeklidir. İlhan Berk,

kelimeleri birleştirip yeni kelimeler üreterek, harfleri ve işaretleri görsel unsurlar olarak kullanırken eğip bükerek, kâğıdın boşluğunu dilin bir parçası haline getirerek dille oynar. *Galile Denizi*'nde anlamsız bulunan şiirler *Mısırkalyoniğne*'ye gelindiğinde “anlamsızlıkta” en uç noktalara ulaşarak okuru oldukça zorlar. Bu kitap tarihe ve mitolojiye göndermeleriyle okurdan hem birçok ön bilgiye sahip olmasını talep eder hem de şiirlerin görsel gücüyle baş etmesini bekler. İlhan Berk ise okurlardan istediğinin, şiirleri anlamaya çalışmaları değil, duyumsamaları ve onu görmeleri olduğunu söyler. Bu şiirler duyulmak için ya da okunmak için değil görünmek için vardır.

İlhan Berk'in dili ve anlamı bu kadar sorun ettiğı ve üstünde çalıştığı kitaplardan sonra Berk'in şiirinde bir değışim süreci daha başlar. İlhan Berk'in Husserl ve Ponge okumaları ve 1964 yılı Paris dönüşü şiirindeki bu yeni değışimlerin sebepleridir. Bir yandan felsefe okumalarıyla fenomenolojinin şiirlere yansımaları görünürken bir yandan da Ponge etkisiyle şiirlerin düzyazıya yaklaştığını görürüz. Bütün bu dönüşüme İlhan Berk'in Paris dönüşü Türk tarihine eğilmesi de eklenir. Daha önce ilk çağlar ve mitoloji ile İlhan Berk şiirinde kendine yer bulan tarih *Şenliknâme*'de yerini yoğun olarak Osmanlı tarihine bırakır. Ancak değışmeyen tarihin ve resmin şiirlerdeki yeridir. *Şenliknâme* yoğun ekfrastik şiirler içerir. Bu şiirler, resimler aracılığıyla okuru Osmanlı tarihinde bir yolculuğa çıkarır ancak bu yolculukta karşımıza çıkan padişahlar ve paşalar güçlü kimlikleriyle değil, hisleri ve düşünceleriyle sadece insan olarak görünürler. Hatta çoğu zaman ressamın önünde duran bir “elma” gibi tüm güçlerinden, şatafatlarından uzak birer nesne olurlar. İlhan Berk bu şiirlerinde de tarihin kurmacalığını gözler önüne serer. Bunu da resimlerin çizilme süreciyle ve ressamın çizdiği nesneye, kişiye yaklaşımıyla verir. Ressam kendi düşüncelerini, tercihlerini yansıtarak çizer padişahı ve bu padişah artık ressam

nasıl istiyorsa öyle anılacaktır. Şair de bu resmi nasıl görüyor, baktığında ne hissediyor, hangi yolculuklara çıkıyorsa öyle şiire dönüştürür. Bunun sonucunda *Şenliknâme*'de yer alan şiirler kurgulanmış bir tarihin tekrar kurgulanmış hâline dönüşür. Tarih artık tasvirin tasviridir.

İlhan Berk'in *Şenliknâme*'de denediği şiir dili ve yöntemler *Atlas*'ta hem değişir hem de ustalaşır. Tıpkı *Galile Denizi*'nde başlayan deneylerin, ardından gelen üç kitapta devam edip en üst seviyesine ulaşması gibi. *Atlas*, İlhan Berk'in şiir dilinde ve şiirinde gelmek istediği yerde ustalaşması olarak görülür. Bu kitapta İlhan Berk'in şimdiye kadar ki tüm kitaplarından izler görmek mümkündür. Buraya kadar süren şiir serüveninin en iyi parçalarını taşıyan bir şiir kitabıdır *Atlas*. İlhan Berk bu kitapla kendi coğrafyasını, tarihini yazarak var etme çabasındadır ve bunda da başarılı olur. Bunu yaparken de tarihten ve resimlerden, görsellikten yine ödün vermez. Berk'in şiiri ne kadar değişse de bu iki unsur daima sabit kalır ve resimler hep tarihe giden yolu açar. İlhan Berk, metinlerle olduğu kadar resimlerle de düşünmektedir. Bu düşünme sürecinin izlerini de *Kült Kitap*'ta görürüz. *Kült Kitap*, İlhan Berk'in şiir üretme sürecini tüm ayrıntılarıyla yansıtır. Bu sürece eşlik eden görselleri de arka plandaki okumaların izlerini de resimlerle metinlerin birbirlerine nasıl eşlik edip şiirleri ortaya çıkardığını da *Kült Kitap* açıkça ortaya koyar.

İlhan Berk'in *Galile Denizi*'yle başlayan ekfrastik şiirlerini, genel poetikasına hakim olan "bakma" hâliyle birlikte düşündüğümüzde bunun İlhan Berk şiirlerinde bir tarih aralığı değil genele yayılan bir bakış açısı olduğunu fark ederiz. Her şeye bir görsel sanat eseriymiş gibi bakıp şiirleştiren şair ekfrastik şiirlerinde bunu sadece daha da belirgin bir şekilde yapmaktadır. Bunu yaparken de tarih anlatıları ve tarih yazımıyla da kol kola ilerler. Böylece ekfrasizm tarihe bakmanın ve çağlar arasında dolaşmanın bir yoluna dönüşür. Hatta kimi zaman ekfrastik şiirler tarihe bakmanın

bir yolu olmanın da ötesine geçerek şairin kendini ve dünyasını tarihe yazmasının yolu olacaktır. Şair bütün bunları yaparken karşımızdakinin bir tasvir, onu üretene göre ortaya çıkmış bir kurgu olduğunu da sürekli hatırlatarak hangi çağı anlatırsa anlatsın modernliğini kaybetmeyecektir. (See the Appendix for an extended abstract)



UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)

This thesis, which examines the relationship between ekphrastic poems in the works of İlhan Berk and their connection to history, started with the question of why İlhan Berk has such a strong affinity for visual arts and why he incorporates visual artworks into his poetry. In order to find an answer to this question, I first analyzed all of İlhan Berk's poems and researched which books contain a higher concentration of ekphrastic poems. Although ekphrastic poems can be found in almost all periods of İlhan Berk's work, I selected a specific time frame to narrow down the scope of the research and establish a certain focus among the books. This period spans from the publication of *Galile Denizi* in 1952 to *Atlas* in 1976, but I also included *Kült Kitap* published in 1998 as it contains notebook entries about the books written between 1952 and 1976. In chronological order, the books included in my thesis are *Galile Denizi* (1952), *Çivi Yazısı* (1960), *Otağ* (1961), *Mısırkalyoniğne* (1962), *Şenliknâme* (1972), *Atlas* (1976), and *Kült Kitap* (1998). When examining the ekphrastic poems in these books, I noticed two common points: visual artworks and history. Based on this observation, I researched how visual artworks contribute to İlhan Berk's perspective on history in his ekphrastic poems.

In the first chapter of my thesis, I examined the relationship between painting and poetry from the past to the present, as well as the writing of history and postmodern historical theory. I devoted the first subsection to the discussion of painting and poetry as an important issue debated from the past to the present. I also demonstrated how these debates converge under the concept of ekphrasis as we

approach the present. As the transformation of historical theories over time is as important as the relationship between painting and poetry for my thesis, I dedicated the second subsection of the first chapter to the historiography and postmodern historical theory. At this point, I touched upon the relationship between developments in historiography and literature.

In the second chapter of my thesis, I closely examined the ekphrastic poems in İlhan Berk's book *Galile Denizi*. While showcasing the modern artworks and artists that frequently appear in these poems and the dominant art movements of that period, I explored why İlhan Berk chose these particular artists and artworks and what they have in common. I demonstrated where history stands, what kind of understanding of history is present, and whose history is being narrated in these paintings. In the third chapter, I examined the subsequent books following *Galile Denizi*, namely *Çivi Yazısı*, *Otağ*, *Mısırkalyoniğne*. In order to find the sources of the intensive narration of history and mythology in these books, I utilized İlhan Berk's notebooks and the notebook entries included in *Kült Kitap*. In this way, I showcased how İlhan Berk utilizes visual elements when constructing a narrative of history.

In the fourth chapter of my thesis, I examined the ekphrastic poems in İlhan Berk's book *Şenliknâme*, where we observe another shift. Before delving into this examination, I discussed the events and individuals that influenced İlhan Berk during this period in order to provide the necessary background. I demonstrated the roots of İlhan Berk's changing perception of history and his interest in Ottoman history. Then, by explaining the ideas of Edmund Husserl and Francis Ponge, who greatly influenced İlhan Berk during this period, I demonstrated their impact on İlhan Berk's poetry. In the fifth chapter of my thesis, I examined the book *Atlas*, which contains the more mature versions of the new poems İlhan Berk started experimenting with in

Şenliknâme. After discussing the place of this book in İlhan Berk's body of work, I showed how the ekphrastic poems in *Atlas* establish a relationship with history.

In the sixth and final chapter of my thesis, I focused on the common point found in all the books I examined, which is the relationship between visual artworks and history. I stated that İlhan Berk uses visual artworks as a tool to look at history and constructs history according to his own imagination. Thus, I demonstrated that İlhan Berk reveals through his poetry that both artworks and history are products of human creation.



KAYNAKÇA

- Acar, B. (2018). İlhan Berk'in dersi: "kurşunkalemin tarihi". *Şiir her yerdedir İlhan Berk 100 yaşında* içinde (s. 123-131). N. Sönmez (haz.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ağıl, N. (2016). *Ekphrasis: Turkey and the West*. İstanbul: Simurg Kitapçılık.
- Anar, T. (2019). *Sonsuzluğun yüzleri ikinci yeni şiirinde görsel sanatlar*. İstanbul: Ketebe Kitap.
- Andaç, F. (2004). *İlhan Berk'le şiirin anayurdunda*. İstanbul: Dünya Kitapları.
- Anonim. (2021). *Filozoflar yaşamları ve eserleri*. Alfa Yayınları.
- Armağan, Y. (2022). [Kıraathane İstanbul Edebiyat Evi]. (2022, Ekim 17). İlhan Berk Kitaplarını Nasıl Yayımladı? [Video]. YouTube. <https://youtu.be/4vU1IdDGjsU>
- Aristoteles. (2018). *Poetika şiir sanatı üzerine*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arseven, V. (1958, Eylül 15). İlhan Berk'le bir konuşma. *Yeditepe*.
- Ashton, D. (2012). "If the lines and forms rhyme . . .," içinde (s. 61-62). *Picasso black and white*, exh. cat. New York: Guggenheim Museum and DelMonico Books/Prestel.
- Atasoy, N. ve Çağman, F. (1974). *Turkish miniature painting*. R. C. D. Cultural Institute.
- Aydın Çolak, İnci. (2019). *İmge ve imaj Türkiye'de resim ve edebiyatta ortak dil*. İstanbul: Corpus Yayınları.
- Berger, J. (1992). *Picasso'nun başarısı ve başarısızlığı*. İstanbul: Metis.
- Berk, İ. (1972). *Şenliknâme*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Berk, İ. (1976). *Atlas*. İstanbul: Ada Yayınları.
- Berk, İ. (1994). *İnferno*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berk, İ. (1997a). *El yazılarına vuruyor güneş*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berk, İ. (1997b). *Poetika*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berk, İ. (2001). *Kült kitap*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berk, İ. (2004). *Ben İlhan Berk'in defteriyim*. İstanbul: Alkım Yayınevi.

- Berk, İ. (2017). *Toplu şiirler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berk, İ. (2021). *Galile denizi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berk, İ. (2022). *Kanatlı at*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bozis, S. ve Sinanlar Uslu, S. (Haz.). (2019). *İvi Stangali – ressamı hatırlamak*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Caws, M. A. (2006). *Pablo Picasso*. (Çev. O. Belli). İstanbul: Güncel Yayıncılık.
- Çobanoğlu, Ş. (2012). İlhan Berk'in şiir dilinde sapmalar ve deformasyon. (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul).
- Çelebi, E. (1935). *Evliya Çelebi seyahatnamesi* (Cilt 9). Devlet Matbaası.
- Da Vinci, L. (2021) *Paragone sanatların karşılaştırılması*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Derman, F. Ç. (2013). Osmanlı İstanbul'unda bezeme sanatı. F. M. Emecen ve E. S. Gürkan (Ed.), *Osmanlı İstanbulu, 1: 1. uluslararası Osmanlı İstanbul'u sempozyumu bildirileri* içinde (s. 495-509). İstanbul Büyükşehir Belediyesi.
- Durmuş, A. (2022). XVIII. ve XIX. yy'da tezhip sanatında Osmanlı modernleşmesinin izleri: Osmanlı sarayında Türk rokoku üslubu ve ser mücellidan-ı hassa Hezargradlızade Es-seyyid Ahmed Ataullah. *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi*, (22), 80-99. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2250177>.
- Dino, A. (1979). İ. Berk dün şair donuna girmişti, bu kez dolaysız imgeler yaratıp ikizleşiyor, ressam kesiliyor. *Milliyet Sanat*, (319), 18-21.
- Edgü, F. (2018). Yaralı çocuğun "ada"sı. *Şiir her yerdedir İlhan Berk 100 yaşında* içinde (s. 65-66). N. Sönmez (haz.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gombrich, E. H. (1976). *Sanatın öyküsü*. (Çev. B. Cömert). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gökalp Aslan, G. (2012). 1940 sonrası toplumcu türk şiirinde Hacı Bektaş Velî ve Pir Sultan Abdal imgesi. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (62), 45-82.
- Heffernan, J. A. W. (2004). *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. London : University of Chicago Press.
- Hodge, S. (2013). *Gerçekten bilmeniz gereken 50 sanat fikri*. (Çev. E. Gözgülü). İstanbul: Domingo.
- Horatius. (2012). *Ars poetika şiir sanatı*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

- Husserl, E. (1983). *Collected works volume. 2, idea, pertaining to a pure phenomenology* (Vol. 2). Martinus Nijhoff Publishers.
- Iggers, G. G. (2000). *Bilimsel nesnellikten postmodernizme yirminci yüzyılda tarihyazımı*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Karaca, A. (2010, Spring). İkinci yeni şiiri ve resim. *Turkish Studies*, 5/2. 281-312.
- Koçak, O. (2012). *Kopuk zincir*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Korkmaz, F. (2012). *İkinci yeni limanı pazar postası*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.
- Köksal, A. (1959, Ocak 29). Şiirimizde yenileşme çabaları. *Yeditepe*.
- Kuyucu Y. (2019). *Sanatçı defterleri bağlamında İlhan Berk'te görsellik ve uygulamalar* (Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara).
- Lacayo, R. (2003, Şubat 24). Art: when Henri met Pablo. *Time*.
<https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,1004290,00.html>
- Lessing, G. E. (1935). *Laocoon (laokon)*. İstanbul: Vakit.
- Lynton, N. (1991). *Modern sanatın öyküsü*. (Çev. C. Çapan & S. Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Oktay, A. (1993). *Cumhuriyet dönemi edebiyatı, 1923-1950*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Oppermann, S. (2006). *Postmodern tarih kuramı*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Özpalabıyıklar, S. (2003). *A'dan z'ye İlhan Berk*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özsezgin, K. (1973, Mart). Şenlikname. *Yeni Dergi*, 102, 60-62.
- Öztürk, V. (2018, Kasım-Aralık). Kolektif geçmişten kişisel mitolojik zamana İlhan Berk şiiri. *Kitap-lık*, 200, 16-24.
- Penrose, R. (1967). *The sculpture of Picasso*. New York: The Museum of Modern Art.
https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1905_300299012.pdf
- Platon. (2011). *Devlet*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sıtkı, Ş. (1980). *Orhan Peker: anılar – sergiler – mektuplar – şiirler*. İstanbul: Fotografik Ofset Müessesesi.
- Sönmez, N. (2018). Çivi yazısı. *Şiir her yerededir İlhan Berk 100 yaşında içinde* (s. 44). N. Sönmez (haz.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Sönmez, S. (Ed.). (2021). *Elin üstünde gezsin: İlhan Berk'ten Memet Fuat'a mektuplar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tansuğ, S. (1993). *Şenlikname düzeni*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tate. (Tarih Yok). Vorticism. Tate. Erişildiğinde: [15.05.2023],
<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/v/vorticism>
- Tate Modern. (2018). Picasso 1932 – Love, fame, tragedy. Londra, İngiltere.
- Temkin, A. (n.d.). *Pablo Picasso. Man with a lamb. 1943*.
<https://www.moma.org/audio/playlist/18/398>
- Turan, G. (2002). Atlas. *Şiirin korkunç çocuğu İlhan Berk* içinde (s. 58-59). A. Kabacalı (haz.) İstanbul: TÜYAP Yayın.
- Uyar, T. (2002). Sanatçının bir şair olarak portresi. *Şiirin korkunç çocuğu İlhan Berk* içinde (s. 47-52). A. Kabacalı (haz.). İstanbul: TÜYAP Yayın.
- Uzundemir, Ö. (2010). *İmgeyi konuşturmak İngiliz yazınında görsel sanatlar*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Ünver, S. (1946). *Ressam Nigâri: hayatı ve eserleri*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Ünver, S. (1948). *Hattat Ahmet Karahisari*. İstanbul: Kemal Matbaası.
- Ünver, S. (1955). *Ustası ve çırağıyla Hezargradlı Zade Ahmed Ataullah, hayatları ve eserleri*. İstanbul: Tege Laboratuvarı Yayınları.
- Willard, N. (1970). *Testimony of the invisible man*. University of Missouri Press.