

T.C.
VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**MEDYALARARASILIK YÖNTEMİ BAĞLAMINDA İKİNCİ YENİ
ŞİİRİ ÖRNEKLEMİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
MUSA KAYA

DANIŞMAN
PROF. DR. A. MECİT CANATAK

VAN-2023

KABUL VE ONAY

Musa KAYA tarafından hazırlanan “Medyalararasılık Yöntemi Bağlamında İkinci Yeni Şiiri Örnekleme” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / OY ÇOKLUĞU ile Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.	
Danışman: Prof. Dr. A. Mecit CANATAK Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum	
Başkan: Prof. Dr. A. Mecit CANATAK Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum	
Üye: Prof. Dr. Tahir ZORKUL Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum	
Üye: Doç. Dr. Esra KÜRÜM Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Bitlis Eren Üniversitesi Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum	
Yedek Üye: Unvanı Adı SOYADI Anabilim Dalı, Üniversite Adı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum	
Yedek Üye: Unvanı Adı SOYADI Anabilim Dalı, Üniversite Adı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum	
Tez Savunma Tarihi:	04/07/2023
Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini ve imzaların sahiplerine ait olduğunu onaylıyorum. Prof. Dr. Bekir KOÇLAR Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü	

ETİK BEYAN

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü **Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında;**

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim. (06.07.2023)

(İmza)

Musa Kaya

(Yüksek Lisans Tezi)

Musa KAYA

VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Temmuz, 2023

MEDYALARARASILIK YÖNTEMİ BAĞLAMINDA İKİNCİ YENİ ŞİİRİ ÖRNEKLEMİ

ÖZET

Teknolojik gelişmelerle birlikte sanat disiplinleri arasındaki farklılıklar, sınırlar ve türlerin özerkliği gün geçtikte süratle ortadan kalkmaya devam etmektedir. Sınırların silinmeye başlamasıyla birlikte dijital çağda değişim ve dönüşümün etkilediği disiplinlerden biri olan edebiyata ait metinlerin yeni yöntemlerle incelenmesine ihtiyaç duyulmaktadır. Sanatın çeşitlilik arz eden türlerinin medya kavramıyla özdeşleşmesi ve medya kavramının da birer sanat olarak görülmesine dair görüşlerin artmaya başlaması; edebiyat, medya ve iletişim disiplinlerinin etkileşimleri üzerine karşılaştırmalı edebiyat sahasında çalışmalar yapılmaya başlanmasını gerekli kılmaktadır. Yeni yöntem ve araçlarla incelenme ihtiyacının baş gösterdiği edebi metinler, 20. yüzyılın sonlarına doğru Avrupa’da yoğun çalışmaların odağında olan medyalararasılık yöntemi tarafından mercek altına alınan konuların en önde geleni konumundadır. Modern çağda edebiyat ve medya ilişkilerinin teknolojik gelişmelerin ışığında daha güçlü ilerlemesi, edebiyat biliminde yeni bir yaklaşım olan medyalararasılığın önemini daha da ön plana çıkarmaktadır. 1990’ların başında bir sistematığe oturulmuş olan medyalararasılık kavramının, adı konmamışsa da, geçmiş yıllarda edebi metinlerde izlerine rastlanılabileceğini söyleyebiliriz. Bu bağlamda tezimizde İkinci Yeni şiirinde medyalararasılığın izleri aranacaktır. Yeni Edebiyat alanında medyalararasılık yöntemi çerçevesinde şiir türünü konu alan çalışmaların azlığı bizi bu çalışmayı yapmaya sevk etti. Bu bağlamda İkinci Yeni şiirinin kurucu üyeleri Cemal Süreya’nın, Ece Ayhan’ın, Edip Cansever’in, İlhan Berk’in, Sezai Karakoç’un, Turgut Uyar’ın ve Ülkü Tamer’in İkinci Yeni çevresinde kaleme aldıkları şiir kitapları incelemeye tabi tutulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Medyalararasılık, Edebiyat ve Medya, Sanat, İletişim, İkinci Yeni Şiiri.

Sayfa Sayısı: IX+148

Tez Danışmanı: Prof. Dr. A. Mecit Canatak

(M.Sc. Thesis)

Musa KAYA

VAN YÜZÜNCÜ YIL UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES

July, 2023

İKİNCİ YENİ POETRY SAMPLE IN THE CONTEXT OF THE INTERMEDIALITY METHOD

ABSTRACT

With advancements in technology, the differences, boundaries, and autonomy of artistic disciplines continue to rapidly diminish day by day. As the boundaries begin to blur, there is a need to examine literary texts belonging to the discipline of literature, which is one of the disciplines affected by change and transformation in the Digital age, through new methods. The increasing convergence of art's diverse forms with the concept of media, as well as the increasing recognition of media as forms of art, have led to a rise in the views supporting this Notion. Consequently, it has become necessary to initiate studies in the field of comparative literature that focus on the interactions among literature, media and communication disciplines. Literary texts, which require examination through new methods and tools, have been chosen as the foremost subjects under scrutiny by the method of intermediality, which has been the focal point of intensive studies in Europe towards the end of the 20th century. In the modern age, the advancement of technology has led to a stronger progression of the relations between literature and media, further highlighting the significance of intermediality as a new approach in literary studies. Although not explicitly named of the 1990s, traces of intermediality can be found in literary texts from previous years. In this context, our thesis will explore the traces of intermediality in the İkinci Yeni poetry movement. The scarcity of studies focusing on poetry within the framework of intermediality in the field of new literature motivated us to undertake this research. In this context, the poetry collections written by the founding members of the İkinci Yeni poetry movement, namely Cemal Süreya, Ece Ayhan, Edip Cansever, İlhan Berk, Sezai Karakoç, Turgut Uyar and Ülkü Tamer will be subject to examination.

Key Words: Intermediality, Literature and Media, Art, Communication, İkinci Yeni Poetry.

Quantity of Page: İX+148

Supervisor: Prof. Dr. A. Mecit Canatak

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
KISALTMALAR DİZİNİ	vi
GÖRSELLER DİZİNİ.....	vii
ÖN SÖZ.....	viii
GİRİŞ	1
1. MEDYALARARASILIK KAVRAMLARI, TARTIŞMALARI VE TÜRK ŞİİRİ	6
1.1. Medya, İletişim ve Sanat	6
1.1.1. Medya Kavramı	6
1.1.2. Medya ve İletişim	11
1.1.3. Medya Tipolojisi ve Çeşitleri	17
1.1.4. Medya ve Sanat.....	23
1.2. Medyalararasılık Terimi, Yöntemi ve Kuramı	27
1.3. Medyalararasılık ve Türk Şiiri	32
2. İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE MEDYALARARASILIK.....	42
2.1. Ekfrasis-Şiir İlişkisi	43
2.2. Resim Sanatı Medyası	44
2.3. Müzik Sanatı Medyası.....	91
2.4. Sinema Sanatı Medyası	112
2.5. Fotoğraf Sanatı Medyası	120
2.6. Mimarlık Sanatı Medyası	126
2.7. Heykel Sanatı Medyası.....	131
3. SONUÇ.....	136
KAYNAKÇA	144
ÖZGEÇMİŞ.....	
TEZ ORJİNALLİK RAPORU	

KISALTMALAR DİZİNİ

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar

Açıklamalar

Dr.

Doktor

Prof.

Profesör

TDK

Türk Dil Kurumu

vb.

Ve benzeri

vd.

Ve diğerleri

yy.

Yüzyıl

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel	Sayfa
Görsel 1. Paul Klee'nin "Ad Marginem" tablosu.	47
Görsel 2. Pablo Picassso'nun "Guernica" çalışması.	49
Görsel 3. Cihat Burak'ın Neyzen Tevfik'i içeren çalışması.	53
Görsel 4. Orhan Peker'in "Âşık Veysel" portresi.	54
Görsel 5. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Beyazıt Meydanı" çalışması.	55
Görsel 6. Şeker Ahmet Paşa'nın "Talim Yapan Erler" tablosu.	57
Görsel 7. Özlem Özkan'ın "Hepimiz Gibi" çalışması.	59
Görsel 8. Habib Aydoğdu'un "Üç Kuyular Sokağı" çalışması.	60
Görsel 9. Marc Chagall'ın "Horoz" tablosu.	63
Görsel 10. Marc Chagall'ın "Ben ve Köy" tablosu.	64
Görsel 11. Marc Chagall'ın "The House Wint The Green Eye" tablosu.	65
Görsel 12. Armedeo Modigliani'nin "Reclining Nude Form The Back" tablosu.	67
Görsel 13. Van Gogh'un "Gemiciler" tablosu.	68
Görsel 14. Paul Cezanne'nin "Kâğıt Oynayanlar" tablosu.	73
Görsel 15. Claude Monet'in "Gezinti" tablosu.	75
Görsel 16. Cihat Burak'ın "Edip Cansever" portresi.	77
Görsel 17. Gülден Artun'un "Sevenlere" çalışması.	78
Görsel 18. Fuat Acaroğlu'nun "Duygu Masası" çalışması.	78
Görsel 19. Georges Seurat'ın "Grand-Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası" tablosu.	81
Görsel 20. Gülден Artun'un "Kumaşlar ve İpekler" çalışması.	84
Görsel 21. Ece Ayhan'ın "Ecegiller" şiiri ve Paul Klee'nin deseni.	84
Görsel 22. Leonardo Da Vinci'nin "Mona Lisa" tablosu.	86
Görsel 23. Pieter Brueghel'in "Karda Avcılar" tablosu.	89
Görsel 24. Gülден Artun'un "Anımsamak" çalışması.	90
Görsel 25. Hayati Misman'ın "Selam Olsun" çalışması.	90
Görsel 26. Alexandros of Antioch'un "Milo Venüsü" heykeli.	132

ÖN SÖZ

Edebiyat bilimi bağlamında kitle iletişim araçlarının incelenmesi ve araştırılmaya başlamasının yanı sıra, metin kavramının da geniş bir yelpazeye sahip olmasıyla edebiyat geniş bir sahada aktif olmaya başladı. Bu sayede “edebiyat, tiyatro, müzik, film ve resim” gibi sanat türlerinin aynı zamanda birer “medya” olduğu ve medyaların da birer sanat türü olabileceği görüşü yaygınlık kazandı. Bu görüşlerin ortaya çıkması edebi metinlerin yeni yöntem ve araçlar ile yeniden incelenmesi gerekliliğini beraberinde getirdi. Başta Avrupa’da olmak üzere birçok edebiyatta kabul görmeye başlayan “medyalararasılık” yöntemi ve olanakları son yıllarda Türk edebiyatında da konuşulmaya başlandı. Bu bağlamda yapılan akademik çalışmaların sayısında gözle görülür bir artışa da şahit olmaktayız. 1990’ların başında bir sistematığa oturtulmuş olan bu kavramın geçmiş dönemlerde de edebi metinlerde izlerine rastlanabileceği ve alt yapısının oluşturulması için önceki dönemlerde yazılan metinlerde kullanılmış olması gerektiği (bilinçli bir kullanım söz konusu olmasa da) görüşü benimsenerek bu çalışmanın yapılmasına karar verildi. Nitekim kavramın tarihsel izini süren Jürgen E. Müller, Yunan şair Keoslu Simonides’in “şiirin konuşan resim, resminde suskun şiir olduğu” savı üzerinden edebiyat, resim ve müzik gibi sanatlar arasında karşılıklı etkileşimlerin varlığı çok eskilere, “Antik Yunan”a kadar dayandırılabilir. Bu yöntem çerçevesinde yeni Türk edebiyatında şiir üzerine derinlikli ve kapsayıcı bir akademik çalışma bulunmaması nedeni ile çalışma konusu olarak şiiri tercih ettik. “İkinci Yeni şiiri”, daha önce pek çok akademik çalışmada farklı açılardan incelenmekle birlikte, medyalararasılık yöntemi çerçevesinde dört başı mamur bir çalışmanın henüz yapılmamış olması, bizi bu çalışmayı yapmaya iten temel nedenlerden biridir.

İki bölümden oluşan çalışmanın ilk bölümünde konunun kavramsal açılımı adına veriler toplandı; İkinci Yeni şiirinde medyalararasılık izlerini sürmek için medyalararasılık yöntemi çerçevesinde yapılan akademik çalışmalara dair literatür taraması yapıldı. Elde edilen bulgularla medyalararasılık kavramının tanımı, tarihçesi ve üzerine yapılmış kuramsal çalışmalardan bahsedildi. Birinci bölümün sonunda Türk şiirinde medyalararasılık izleri tartışıldı. Çalışmamızın esas bölümü olan ikinci

bölümde ise ekfrasis-şiiir ilişkilerine değinilerek medyalararasılık çerçevesinde İkinci Yeni şiirinin analizi yapıldı.

Tezin planında, oluşumunda büyük payı olan, yeni fikirlere açık bir şekilde rehberlik eden başta danışman hocam Prof. Dr. A. Mecit Canatak olmak üzere bütün hocalarıma sonsuz teşekkürler. Akademik hayatımda her daim yanımda olan desteklerini hep hissettiren Dr. Nurten Bulduk, Rüzgâr Üren ve Murat Cebe arkadaşlarıma en içten dileklerle teşekkür ederim. Hayatımın en önemli dönüm noktalarından birinde karşılaştığım; sevgi, şefkat ve iyi dileklerini benden esirgemeyen, edebiyatı bana sevdiren değerli lise Türk Dili ve Edebiyatı hocam Nilgün Kalyon’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. En son teşekkürüm aileme...

GİRİŞ

20. yüzyılın ortalarına kadar “baş medya” olma konumuna sahip olan edebiyat, bu konumunu ve eğlence, eğitim, bilgilendirme gibi işlevlerini son elli yılda elektronik, görsel-işitsel medyalara kaptırmaya başlar. “Görsel-işitsel medyalar” bilgi iletimi ve eğlenceyi daha hızlı, daha kolay, eş zamanlı ve daha geniş olanaklar çerçevesinde yürüttüğü için edebiyatın bu konumu arka planda kalır. İnternet olanaklarının da kitap medyası için ciddi bir rakip durumuna gelmesiyle beraber edebiyat baş medya olma konumunu kaybeder. Edebiyat bilimi bu duruma uyum sağlamayı geciktirmez. 1970’li yıllarda metin kavramının genişletilmesi, farklı medyalara ait metinlerin de edebiyat biliminin araştırma alanına girmesini sağlar. Edebiyat bilimi bir ölçüde “kültür ve medya” bilimine dönüşmeye başlar. 1990’ların başında ise medyalararasılık teriminin ortaya atılmasıyla bu medyasal açılım genişler ve edebiyat bilimi bir anlamda medyaların tümünü kapsama alanına alarak araştırma konusu hâline getirir. Edebiyat bilimi bağlamında kitle iletişim araçlarının incelenmesinin ve araştırılmasının başlaması, metin kavramının da geniş bir yelpazeye sahip olmasıyla edebiyat geniş bir sahada aktif olmaya başlar. Bununla birlikte edebiyat bilimince ele alınan tiyatro metinlerine ek olarak “film, televizyon, müzik, resim” gibi sanat türleri de bu bilimin inceleme konuları arasına katılır. Sonunda “edebiyat, tiyatro, müzik, film ve resim” gibi sanat türlerinin aynı zamanda birer “medya” olduğu ve medyaların aynı zamanda birer sanat türü olabileceği görüşü yerleşmeye başlar. Bu görüşlerin ortaya çıkması edebi metinlerin yeni yöntem ve araçlar ile yeniden incelenmesini beraberinde getirir.

Üzerinde araştırmalar yapılan ve görüşler ortaya konulan medya terimi, “insanlar arasında ve insanlar için anlamlı bir göstergeyi ya da göstergeler kompleksini uygun aktarıcılar sayesinde zamansal ve mekânsal mesafeleri aşarak ileten olgulara karşılık gelen bir sözcük” (Bohn, Müller ve Rupert, 1988: 10) olarak kullanılır. Medyaların bilgiyi kaydetmek, saklamak, aktarmak, çoğaltmak, yeniden oluşturmak, işlemek ve iletmek gibi işlevlerinin ön plana çıkması, zaman içinde değişim ve dönüşüm geçirerek yalnızca anlam taşıma gücüne değil, anlam oluşturma gücüne de sahip olduklarının anlaşılması tin ve kültür bilimleri için ilginç bir araştırma konusu hâline gelir. Medya kavramının günümüze kadar değişim ve dönüşümler geçmesi,

içerisine sanatları da dâhil etmesi medyalararasılık kavramının doğmasında pay sahibi olmasını sağlar.

Tarih boyunca medyalar arasında karşılıklı etkileşime dayanan çeşitli ilişkiler kurulur. “Farklı medyalar arasındaki etkileşimleri, birleşmeleri, alaşımları, füzyonları, aktarımları ve kesişme noktalarını ifade eden başka bir anlatımla: bir medyanın genel kabul görmüş kendine özgü konusal ve içerik sınırlarını aşarak başka bir ya da birden fazla medyaya özgü olduğu kabul edilen içerikleri ya da aktarım biçimlerini içine alması olgusuna karşılık gelen” (Kayaoğlu, 2009: 34) medyalararasılık, bu ilişkileri ortaya koyan bir yöntem olarak kendisini ön plana çıkarır.

Medyalararasılık kavramının tarihsel izini süren Jürgen E. Müller; edebiyat, resim ve müzik gibi sanatlar arasında karşılıklı etkileşimlerin oluşturulmasının bir gelenek olarak çok eskilere “Antik Yunan”a kadar dayandırılabilceğini gösterir. Müller’in çalışmalarından yola çıkan Giordano Bruno, Gotthold Ephraim Lessing, Johann Gottfried Herder, Richard Wagner, Modest Petrovich Mussorgsky, Filippo Tommaso Marinetti ve Oscar Walzel gibi araştırmacılar edebiyatın ve diğer sanat dallarının edebiyat ve sanatla olan ilişkilerini araştırma konusu edinir ve bu konu üzerinde fikirler öne sürerler. Araştırmalar sonucu ortaya çıkan bu çalışmalar, günümüz medyalararasılık araştırmaları için birer yol gösterici sayılırlar.

Medyalararasılığın edebiyat bilimi bağlamında ilk kullanımı Hansen-Löve tarafından 1983 yılında yapılır. Terim olarak ise 1812’de bu kavrama rastlanılır. Bununla beraber 1990’dan sonra özellikle de Almanya başta olmak üzere çok sayıdaki ülkedeki bilimsel çalışmalarda medyalararasılık incelenmeye tabi tutulur. Thomas Eicher, ilk kapsamlı derleme yayınlarından birini yapar. Werner Wolf, medyalararasılığın geniş işlevsel bir yelpazesi olduğunu ortaya koyduğu çalışmalarında daha büyük çaplı ve kapsamlı bir tipolojik ayrıma gider. Yvonne Spielmann ise kavramı “farklı medyaların eriyip iç içe geçmesi” (Spielmann, 1998: 7) olarak tanımlar ve medyalararasılığı estetik bir yöntem olarak görür. Andreas Böhn, “anlatı” kavramının sınırlarını genişleterek “biçim alıntısı” anlayışını ortaya koyar. Gabriele Rippl ise “Why Intermediality?” adlı yazısında bu kavramın kullanımının 1980 sonrasında yaygınlaştığını belirtir. Rippl, günümüzde “medyalararasılığın (intermediality)” en yaygın şekilde deneyim ve temsilde çoklu söylemlere ve

yöntemlere atıfta bulunularak kullanıldığına işaret eder (Rippl, 2015). Medyalararasılık teriminin sistematik biçimde tanınması yönünde önemli adımlar atan ve terimin “edebiyat biliminin yeni bir paradigması” hâline gelmesine büyük katkı sağlayan Irina O. Rajewsky, “genel anlamıyla bir sınır aşımı ve medyasal interferans olgusu olarak gördüğü medyalararasılığı çok geniş bir alanı kapsayan bir şemsiye terim” (Rajewsky’den aktaran Kayaoğlu, 2009: 68) olarak adlandırır. Rajewsky, medya terimini sınırlandırmaz ve geniş bir tanım benimseyerek medyanın içerisine diğer sanat dallarını alıp onların da birer medya olduğu görüşünü savunur. 2002’de medyalararasılıkla ilgili öne sürdüğü sistematikle kategoriler oluşturmaya başlar.

Türk Edebiyatında medyalararasılık yöntemine dair temel bilgileri aktaran kapsamlı çalışmayı Ersel Kayaoğlu kaleme alır. Kayaoğlu, *Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım: Medyalararasılık* adlı çalışmasında ayrı iletişim araçları olan “resim, müzik ve filmin” (sinema veya televizyon) yanı sıra hem üretim hem de alımlama aşamasında teknik araca gerek duyup duymamalarına göre dört ayrı gruptan bahseder. A. Mecit Canatak ve Nurten Bulduk, *Dijital Çağ Türk Edebiyatı ve Medyalararasılık Tartışmaları* adlı eserlerinde, Dijital Çağ ekseninden başlayarak sanattaki yeni yönelimleri, Dijital Çağ’daki medyayı, medyalararasılık tartışmaların serüvenini ve Türk Edebiyatında medyalararasılık yönteminin geçmişten günümüze kadar tespit edilen örneklerine yer verirler. Nurten Bulduk ise Dijital Çağ’ın getirisi olan yeni tarz roman yazma ve çözümleme tekniklerinden biri olan medyalararasılık yöntemi ve olanakları üzerine derinlikli ve etraflıca hazırlanmış bir çalışma oluşturma amacıyla “Medyalararasılık Yöntemi Çerçevesinde 1980 Sonrası Türk Romanı” adlı doktora tezini kaleme alır.

Medyalararasılık çeşitli tartışmaların odağına da yerleştirilmiştir. Bu tartışmaların en dikkat çekenini ise “metinlerarasılık” ile olan kıyaslamasıdır. En çok öne çıkan kıyaslama “metin ve medya” terimleri üzerinden sürdürülen tartışmalardır. Latin dilinde, “metin anlamını taşıyan textus, kaynak olarak örülmüş kumaş anlamını” (Segre, 1985: 29) karşılamaktadır. Cristiano Bedin, farklı bakış açılarıyla metinler incelendiğinde başka anlamların ortaya çıkabileceğini, bu anlamların “metinlerarasılık” kavramıyla ilgili olduğunu belirtir. Mevzubahis açıklama söz konusu olduğunda metinlerin hepsinin esasında kendisinden önceki zamanda ya da

eşzamanlı üretilmiş öbür metinlerin “göndermelerinden ve alıntılarında meydana geldiği” (Bedin, 2018: 74) görüşü benimsenir. Bu fikrin göz önünde bulundurulması hâlinde metinlerarasılık kavramının kökenine erişebilmenin kabil olduğu düşünülür.

Metinlerarasılık, kalem erbabının salt karar verici olmadığı, okuyucunun da etkinliği artırılarak üretici olma yolunda kapı araladığı ve “metinlerin alışverişi sayesinde ortaya çok sesli gösterge dizgelerin çıktığı” (Gören, 2013: 28) bir yöntem olarak görülür. Metinlerarasılık kavramı 1966 yılında belirir. Bu kavrama ilk kez, Julia Kristeva yazılarında yer verir. Kristeva, kavramı “her metnin faklı metinlerden edinilen alıntılar ve göndermelerin bir mozaığı” (Kristeva, 1978: 85) şeklinde anlamlandırır. Buna göre metinler kendi içinde başka bir metni eritip, dönüştürür (Aktulum, 1999: 41). Kristeva, bu işlemin rastlantısal yollarla ortaya çıkmadığını, bunun için gerekli bir alt yapının olması gerektiğini dile getirir. Bu düşünceyle yola çıkıldığında metinlerin birbirlerine yorum ve yapılandırma aracılığıyla bağlı olduğu sonucuna ulaşılabileceğini söyler.

Metinlerarasılık kuramının ilerleme kaydetmesinde büyük rolü Roland Barthes üstlenir. Yapısalcı yöntemleri kullanarak çözümlemelerde bulunur. “Metin Kuramı” isimli yazıda, “her metin bir metinlerarasılık; orda farklı düzeyler az çok tanınabilecek biçimler altında öteki metinler yer alır, her metin eski metin alıntılarının yeni bir örgüsüdür” (Barthes, 1968: 1015) ifadelerine yer verir. Metin üretkenlik olarak görülüp her an ve hangi taraftan ele alınırsa alınsın işlendiği, yazıldıktan sonra bir üretim süreci sürdürmeye devam ettiği (Aktulum, 1999: 56) düşünülür.

Umberto Eco, metinlerarasılık üzerine görüş belirtirken yansıma sözcüğünden yararlanır. Ona göre önceden var olan metinler yansyarak kendilerini sonradan oluşturulacak metinlerde bulabilir. Metin, “kendisinden önce yazılmış bir başka metinden beslendiği için, metinlerarasılık bir anlamda zorunluluktur” (Eco’dan aktaran Öğeyik, 2008: 22) iddiasındadır. Kullanılan bütün kelimelerin daha öncekilerden farklı bir tarafı olmadığı, aksi iddia edilerek eskiden beri sarf edilen telaffuzlarıyla birliktelik taşıdığı görüşü ileri sürülür.

Rus Biçimcilerin öne sürdükleriyle benzerlik gösteren metinlerarasılığın ortaya çıkışı yazınsal metin odaklı olduğu için, medyalararasılıktan farklılaşır.

“Metinlerarası yöntemin yalnızca metinler üzerinden ilerlemesi, onu medyalararası bir ilişkiyi tanımlarken yetersiz bırakır. Çünkü her medyanın kendine özgü yansıtma, ifade etme biçimleri vardır. Metinlerarasılık bu biçimleri yalnız metin üzerinden ele almaktadır.” (Keleş, 2016: 90)

Metinlerarasılık ve medyalararasılık arasındaki bir diğer tartışma ise medyalararasılığın kökensel/tarihsel varoluşuyla ilgilidir. Zamansal açıdan bakıldığında ise medyalararasılık daha eskidir. Metinlerarasılığın 1966’da kullanılmaya başladığını dile getirmiştik. Medyalararasılığın terim olarak kullanımına 1812’de rastlanılır. Bu kelime *Lirik Baladlar* eserinde karşımıza çıkar. İlk defa “Yaşlı/İhtiyar Gemici” şiirinde geçer. Bu da medyalararasılığın metinlerarasılıktan türediği görüşünü çürütmüş olur.

Çalışmamız, İkinci Yeni şiirini merkeze alarak Türk şiirinde medyalararasılık izleri sürülmesini konu edindiği için başta İkinci Yeni şiirinin diğer medyalarla ilişkisi bağlamında bir tahlile gidildi. Medyalararasılık yöntemine bir örneklem çalışması olarak çalışmamızın ağırlık merkezinde yer alan İkinci Yeni şiirinin oluşumunda rol oynayan şairlerin şiirleri çalışmanın temel materyallerini oluşturmaktadır. İkinci Yeni şiirinin kurucu üyeleri olan İlhan Berk, Edip Cansever, Cemal Süreya, Turgut Uyar, Ece Ayhan, Sezai Karakoç ve Ülkü Tamer’in İkinci Yeni çevresinde yazdığı şiir kitapları incelemeye tabi tutuldu. Diğer yandan Türk şiirinin tarih içerisindeki evreleri incelenerek medyalararasılığın izleri sürüldü ve ilk bölümün son başlığında örneklerle ele alındı. Buradaki amaç, medya formuna transfer olmuş sanatların şiir ile ilişki düzeylerini belirlemek ve şiirde medyalararasılık yöntemi uygulamalarının arka planını oluşturmaktır. İlk olarak Antik Yunan’da retorikte kullanılan, yakın zamana dek görsel sanat eserlerinin, resimlerin veya heykellerin şiirlerde tasvir edilmesini sağlayan; görsele uygun şiir üretmeye aracılık eden “ekfrasis”, ikinci bölümde şiir ilişkisiyle beraber verildi. Buradaki amaç ise İkinci Yeni şiirinin görsellikle öne çıkan sanat ürünlerini şiirlerde hangi yolla işleyerek tepkimeye soktuğunu belirlemektir. Bu yüzden ikinci bölüm altında yer verilen ekfrasis yönteminin şiirlerde kullanım biçimlerine de değinildi.

1. MEDYALARARASILIK KAVRAMLARI, TARTIŖMALARI VE TÜRK ŖİİRİ

Türk edebiyatında, karşılaştırmalı edebiyat, iletişim-medya ve sinema alanlarında kullanılan ve özellikle Almanya’da üzerine yoğun çalışmaların sürdürüldüğü, “Dijital Çağ” ile gündeme gelmiş olan “medyalararasılık” yöntemi ve olanakları üzerine yapılan çalışmaların sayısında, hem nitelik hem nicelik açısından ciddi bir ivme yakalandı.

1.1. Medya, İletişim ve Sanat

Tarih seyri içerisinde farklı yollar ve kanallar aracılığıyla açığa çıkan “iletişim”, medya kavramı içerisinde yer edinerek bu kavramın gelişimine kaynaklık etmiştir. Böylelikle medya, iletişimin sağlanması için kullanılan bütün yollar olarak yöntemler içinde kendine yer bulmaya başlar. Bu da onu kitle iletişim aracı olarak görülmesine olanak sağlar. Süreç dijital döneme yaklaştığında ise anlam genişlemesi yaşayan “medya”, sanat kavramlarını da içerisine alarak sanatın dönüşümler yaşamasını sağlar. “Sanat” artık bir medya olarak görülerek çeşitlilik arz eden diğer medyalarla etkileşim içerisine girmeye başlar. Bunun yanı sıra iletişim sağlama işlevi ön planda olan edebiyat da medya olarak kabul edilip medyalararasılık bağlamda iletişim sağlayan diğer medyalarla ilişkiler içerisine girer.

1.1.1. Medya Kavramı

İnsanoğlu, yaşamının ilk anından itibaren ihtiyaçları doğrultusunda yeni bir şey ortaya koyma yoluna gitmiştir. İletişimin sağlanmasını isteyen insanoğlu en temel düzlemde medyayı ortaya çıkarmıştır. Denilebilir ki en basit yapıda düşünüldüğünde medyanın tarihi insanlık tarihinin başlangıcıyla eş zamanlı olarak kendisini göstermiştir.

Bilgiyi saklama, aktarma ve işleme özelliğini kendi bünyesinde barındıran tüm araçlar ve bu araçlarla iletişimi sağlayan yollar olarak görülen medya, Türk Dili Kurumuna ait *Türkçe Sözlük*’te, “iletişim ortamı ve iletişim araçları” (Türk Dili kurumu [TDK], 2020: 345) olarak ifade edilmektedir. Üzerinde araştırmalar yapılan ve görüşler ortaya konulan medya; *Ansichten einer Künftigen Medienwissenschaft*

ismini taşıyan çalışma Rainer Bohn, Eggo Müller ve Rainer Ruppert “anlam taşıyan göstergelerin, insanlar arasında uygun aktarıcılar kullanılarak zaman, mekân gibi mesafe bildiren iletişim aktarımlarındaki zorlukları en alt düzeye indirerek iletmeyi sağlayan olguların anlatımında kullanılan bir kavram” (Bohn vd., 1988: 10) anlamına tekabül eden biçimde kullanılır. Kavram, Latince bir kelime olan; araç, ortam ve aracı anlamına gelen “medium” kelimesinden türeyerek “ortada bulunan”, “aradaki” ve “araç” gibi anlamları karşılayacak şekilde karşımıza çıkar. Gürsel Aytaç’a göre “etimolojik anlamı ile araçlar anlamını taşıyan medya, 20. yüzyılın sonlarında, büyük bir insan kalabalığının penceresinden bakıldığında kitle iletişim aracı olarak adlandırılan televizyonu belirtecek şekilde kullanılan” (Aytaç, 2002: 1) bir kavram hâlini alır. Ortada bulunan, aradaki, araç anlamlarıyla bilinen medium kelimesinden türeyen medya kavramının “günümüze dek genel olarak kitle iletişim araçları ve basın için kullanılan bir kelime” (Bulduk, 2022: 56) olduğu dile getirilir. Fatih Özutku da bu kavramın, “içinde yaşadığımız yüzyılda büyük bir kalabalık tarafından kitle iletişim araçlarını karşılayacak şekilde kullanımın yanında basın için kullanımın da” (Özutku, 2015: 9) söz konusu olduğunu belirtir. Dan Laughey ise medyanın “geçirdiği dönüşümler sonucunda parçalı ve çok türel bir yapı” (Laughey, 2010: 14) sergilediğini dile getirerek medyanın bütün disiplinler tarafından kullanılması sonucunda farklı anlamları taşıyacak biçimde anlamının ve kullanım alanının genişlediğini belirtmek ister.

Medya ve iletişim gibi kavramlar üzerinde geniş araştırmaları bulunan bu konular hakkında araştırma yapanların en çok başvurduğu kişiler arasında yer alan Marshall McLuhan, medya terimi üzerinde geniş tanımlamalarda bulunur. Medyanın sadece bir araç olarak görülmesinin ve diğer yönlerinin es geçilip kitle iletişim aracı olarak anılmasının yanlış olduğu kanısındadır. “The medium is the message (mesaj medyanın kendisidir)” (McLuhan, 1987: 7) diyerek medyayı bir mesaj olarak algılamanın doğru olacağını düşünür. *The Medium is The Message* (Araç Mesajdır), *Understanding Media: The Extentsions Of Man* (Medyayı Anlamak: İnsanın Uzantıları) ve *Laws Of Media: The New Science* (Medya Yasaları: Yeni Bilim) gibi çalışmalarında geniş araştırma alanları oluşturarak medya üzerinde inceler yapar. İnsanın bedenini ötesine geçebilmek için kullandığı her yolun ve aracın birer medya olduğu fikrini ortaya koyar. Farklı işlevleri olan nesnelerin ve sanatsal yapıya sahip

olan ürünlerin insan bedeninin ötesine geçecek özellikleri barındırması hususlarına sahip olması nedeniyle her birinin ayrı birer medya olarak görülmesi gerektiğini belirtir. Medyanın bir araç olduğu görüşünün etkisiyle medyanın (aracın) ikili şekilde çalıştığını bu ikili şekilden birinin diğerinin varlığına kanıt olarak gösterilebileceğini savunur.

Marshall McLuhan'ın medya kavramının sadece bir araç olarak görülmemesi gerektiği görüşü bu kavramın medyalararasılık için önemli bir noktada görünmesini sağlar. Medya ve medyalararasılık konuları üzerinde çalışmalara imza atan ve sahanın yetkin araştırmacılarından biri olan Gabriele Rippl; medya kelimesinin üzerine yapılan tanımlamaların birbiriyle büyük oranda örtüşmediğini, tam olarak bir karşılık bulamadığı için sağlam bir zemine oturtulmadığını ve bu yüzden tartışmaların merkezinde yer aldığını belirtir (Rippl, 2015: 6). Werner Wolf, medya kavramının anlamı üzerinde fikirlerini beyan ederken belirsizlik kavramına vurgu yapar. O da kavramın geniş bir yelpazede anlamlar taşıdığını belirtir. Bu kavramı, “kültürel mesajların aktarılmasını sağlayan göstergebilim sistemlerini kastederek, birden fazla ortamın herhangi bir fenomene uygulanabilen esnek bir sıfat” (Wolf, 1999: 36) şeklinde görür. Medyayı iletişim sağlanması için kullanılan bütün yollar olarak gören Deniz Yengin, “duygu düşünce ve bilgilerin akla gelebilecek herhangi bir yolla kaynaktan hedefe aktarılması” (Yengin ve Bayrak, 2018: 4) düşüncesiyle bunu ortaya koyar. Konu hakkında akademisyenlerin yapacağı ortak bir tanımın olmadığını belirten Rippl, önemli noktanın etimolojik olarak Latince “medius” teriminin Almancada “vermittler” karşılığıyla “orta” ve “ortada bulunan/arada bulunan” anlamına geldiğinin akılda tutulmasıyla bu kavramın “iletişim kanallarını belirlemek için 1930’larda İngiliz diline girdiğinin en başta göz önünde bulundurulması gerekliliğinin altını çizer.” (Bulduk, 2022: 72) Bu tarihten itibaren medya, iletişimle olan ilişkisiyle birlikte günümüz dijital dönemine kadar belirsiz bir kavram şeklinde ulaşır.

Dijital dönemde medya, artık “iletişim kelimesi yerine genellikle kitle kültürünün veya popüler kültürün” (Rippl, 2015: 6) yanında yerini almaya başlar. Onur Bilge Kula, medya kavramını medium kelimesinin çoğul hâli olarak görür. Medium kavramına karşılık “dolayım” kelimesinin kullanılabileceğini savunur. Gerekçe olarak

da kavramların tek ve belirgin olma zorunluluğunu gösterir. Edebiyat bilimi, iletişim ve medya üzerine çalışmaları olan Ersel Kayaoğlu konuya dair, “medya bilimi için önemli olan medyanın taşıdığı/aktardığı iletinin içeriğine ve yapısına yaptığı etkiler ve medyanın kendisinin üreticide ve alıcıda oluşturduğu ve taşıdığı anlamlardır” (Kayaoğlu, 2009: 34) sözlerini dile getirerek medya işlevlerinin önemine değinmek ister. Medyanın bu anlamda önemli bir yer edinmesinden yola çıkan Sybille Kramer, “medyalar, yalnızca anlam taşıma gücüne değil anlam oluşturma gücüne de sahip oldukları anlaşıldığında din ve kültür bilimleri için ilginç bir araştırma konusu” (Kramer, 1998: 74) hâlini alacağını düşünür.

Medya kavramı, geçmişten günümüze gelene dek değişim ve dönüşümlere uğrayarak birbirlerinden farklı alanlarda kullanılmak üzere anlam ve kullanım alanı genişliğine sahip olmuştur. Medyanın başlangıcına doğru bir yolculuğa çıkıldığında en ilkel dönemlere, dumanla haberleşme ve mağaralara resimler çizilmesine kadar gidilebilir. Bu ilk kullanımın amacı, iletişim kurma ihtiyacı ve çabası olarak görülebilir. “En az gelişmiş durumlar dikkate alındığında ilk medya yapılarının oldukça basit ve öngörülebilir bir olayın ulaşabilecek olan tüm insanlara basit bir şekilde anlatılması” (Jeanneney, 1998: 20) şeklinde görüşler ortaya koyan Jeanneney, medyanın doğuşunu insanlığın ilk iletişim çabalarına kadar götürür. Sözlü kültürün oluşmasıyla insanlar ve toplumlar arasındaki etkileşim sayesinde sözsel bağlamda medya ortaya çıkıp kültürleri birbirlerine aktarma görevi üstlenir. Yazının keşfedilmesiyle birlikte medya, yazı boyutuna taşınır. Bundan sonraki gelişmeyi matbaanın icadı takip eder ve bu buluşla yazıya taşınan medya, evrensel olarak dünyanın dört bir yanına ulaşmaya başlar. 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde kelime olarak medya kavramı ortaya çıkar. Elektronik medya olarak gösterilen telgraf, fotoğraf, telefon ve film gibi medyalar bu dönemde temelleri atılır. 20. yy.da kitle iletişim araçlarının ortaya çıkmasıyla farklı bir boyuta evrilen medya, görsel ve işitsel alanda aynı anda bütün toplumların gündemini oluşturacak yapıya sahip bir biçime bürünür. Böylece medya, iletişim araçlarını ve ortamlarını karşılayacak şekilde literatüre yerleşir. 20. yy.ın ikinci yarısından itibaren medya kavramı yaygınlaşır ve geniş anlamlara gelecek şekilde kullanılır. Bu yüzyılın sonlarına doğru, 1990’larda dijital sürece girilmeye başlanınca dijital medya ortaya çıkar. Bu kavramın

yaygınlaşmasıyla beraber çok geniş bir anlam kazanan medya, artık sanatlar için kullanılmaya elverişli bir hâle gelir.

Medya kültürünü Nebi Özdemir, muhtelif medya öğelerinin kültüre muayyen bir aralıkta aktarım yaptığı imgeler bütünü ve çağdaş insanın yerküreye dair imajlarını ortaya koymasına aracılık edecek yasalar olarak değerlendirir. Medyanın varlığını “gerçeğin kurgusallaştırılması, yeniden şekillendirilmesi ve yaratılması” (Özdemir, 2015: 10) olarak izah eder.

Medyanın gelişim evreleri içerisindeki her basamağı kendisine ait bir kültür oluşturmalarını sağlamıştır. Bu birikim sayesinde medya kültürü kavramı gündeme gelir. İlk zamanlar sözlü aktarım kültürü oluşturan medya, yazı ve matbaa ile birlikte metin boyutuna taşınarak kendisine yazılı bir kültür oluşturur. Tarihin devam eden süreçlerinde görselliğe ve işitselliğe evrilmesiyle beraber geçmişte oluşturulan medya kültürü, yavaş yavaş terk edilmeye başlanılarak farklı bir kültürün oluşmasına ortam hazırlar. “Radyo, televizyon, telefon, sinema” gibi görsel ve işitsel medyaların yaygınlaşmasından sonraki süreçte “Dijital Çağ” diye nitelendirilen günümüze gelindiğinde yepyeni medya kültürü oluşmaya başlar. “Dijital Çağ’ın ve hızlı gelişen teknolojilerin getirisi olan yeni yaşam biçimi, ‘medya kültürü/kitle kültürü’ denilen üretim-tüketim ve aktarım kanallarını kiteselleştiren yani tüm insanların kolayca erişimine açan; görselliğin öne çıktığı” (Bulduk, 2022: 562) kültür konseptini medyana getirmiştir.

Edebiyatı; yazıyla örüntülü, metin formunda bir medya olarak kabul eden Jahraus, “edebiyat araçları ile üretilen ürünlerin gösterge boyutlarını, anlamları iletmelerini, anlamların üretilme biçimlerini medya ile bir arada düşünülmesi gerektiğini” (Jahraus, 2007: 23) vurgular. Edebiyat metinlerinin medya olarak değerlendirilmesine dair görüşünü “metinsellik-medyasallık” boyutu üzerinden medyasal yönünü de ön plana çıkararak ortaya koyar. Medya ve medyalararasılık alanında araştırma yapan, bu sahada söz sahibi olan kişilerin üzerinde fikir birliğine ulaştıkları konu, edebiyatın bir medya olarak görülmesi gerektiğidir. Bu anlayışın ortaya çıkmasına etki eden çeşitli düşüncelerin yanında belli başlı temel dayanak noktaları da mevcuttur. En başta edebiyat biliminin metin eksenli oluşu yer alır. Edebiyatın bir iletişim aracı olması, iletişimi dil ile gerçekleşmesi, dili bir medya aracı

olarak kullanması da öne çıkan diğer dayanak noktalarıdır. Metinlerin aktarım aracı görevi üstlenmesi, iletişim sağlayan yapılar yönünün göz önünde bulundurulmasına kaynaklık eder. Metinleri oluşturanla okuyucu arasında gerçekleşen bu iletişim aracılığıyla metinler, medya olarak değerlendirilebilir.

1.1.2. Medya ve İletişim

İletişimin yaklaşık olarak iki yüzyıllık bir sürece sahip olmasının yanında doğuşuna dair kesin bir tarih verilmeden disiplinlerarası bir bağlamda gelişim gösterdiği kabul edilir. İletişim kavramının kavramsal ve yöntembilimsel şekilde incelenmesi 20. yy.da gündeme gelmesine karşın, iletişimin önemli olduğu bilgisi çok eskilere dayanır. Buradan hareketle iletişim kavramı Antik Dönem'e kadar götürülebilir.

Türk Dili Kurumuna ait *Türkçe Sözlük*'te “duygu, düşünce veya bilgilerin akla gelebilecek her türlü yolla başkalarına aktarılması, bildirişim, haberleşme, iletişim” ve “telefon, telgraf, televizyon, radyo vb. araçlardan yararlanarak yürütülen bilgi alışverişi” (TDK, 2020) olarak ifade edilen “iletişim”, etimolojik olarak Latince “communis” kelimesine dayandırılır. Hasan Tutar, “communis şeklinde kullanılan mefhumun kökeninde common (ortak) kelimesi yer alır ve bu tarafla da iletişimin kullanılabilmesi adına herkesin anlamına vakıf olabileceği sembollerin ve kavramların üretilmesine gereksinim duyulur” (Tutar ve Erdönmez, 2005: 16) görüşünü benimseyerek iletişimde sembol ve kavramların önemini vurgular. Çeşitlilik arz eden, ilişkilerde bulunduğu her disiplinde değişimin simgesini ön plana çıkararak yeni anlamlar kazanan iletişim; etkileşime geçerek aktarıma kaynaklık etme, haberdar olma, bilgi ve kültür paylaşımının anahtarı şeklinde toplumlar arasında kodlanıp içinde yaşadığımız döneme kadar zenginleşmiş bir biçimde yol alır. Paylaşım ve etkileşim, iletişim kavramının en önemli özellikleri olarak karşımıza çıkmaktadır. *İletişim: Kuramlar ve Yaklaşımlar* eseriyle medya ve iletişim konusunda geniş ve derinlikli bir çalışması olan Nazife Güngör, “İnsanların dizgisel iletişim örgüsü kapsamına birbirleriyle uzlaşmaya varabilme, irtibata geçebilme, hayata dair bütün gelişmeleri belirli bir nizamla sokarak kayıtlar hâline getirebilmek, üretilenleri ve oluşturulanları nesilden nesle transfer edebilme” (Güngör, 2013: 38) olanaklarına sahip olmalarını dile getirerek iletişimin en basit düzeyde özelliklerine değinir. Bunun yanında da

iletişim araçlarının hayatımızda önemli bir yer kapladığını, etki ettiği toplumu ve ortamı değiştirip dönüştüren bir güce sahip olduğunu, hatta insanlının ağ değiştirmesine yol atıldığını da aktarır.

İletişimde kanallar aracılığıyla aktarımı sağlanan iletiler, gönderici ve alıcı arasında gerçekleşir. Gndericiden alıcıya doğru gidilen ileti, alıcı tarafından fark edilir; beklenen etki yaratılır ve iletişim süreci aksaklığa uğramadan tamamlanır. İletişim sürecinin bu şekilde devam etmesi; iletişimde kullanılan gönderici, alıcı ve ileti gibi temel öğeleri de karşımıza çıkarmış olur. İletişimin sağlıklı bir şekilde yaşanması için göndericiden alıcıya doğru giden, alıcıya aktarılmak istenen anlamla donatılmış bir ileti olması gerekir. Anlamla donatılmış iletinin alıcıya aktarılması için işaretlere ihtiyaç duyulur. İletişimde kullanılan bu işaretlere “kod” adı verilir ve “harfler, sözcükler, semboller, simgeler” vb. işaretlerle bu aktarım yapılır. 1960’lı yıllarında iletişim ve medya konusunda en önde gelen araştırmacılardan biri olan Marshall McLuhan, iletinin ya da içeriğin öneminden çok aracın daha önemli olduğu görüşünü benimser.

İletişim, simgelerle örüntülü bir yapı gösterir. Bunlar bazen görsel bazen de işitsel simgeler olarak karşımıza çıkar. Bu simgeler, iletişim çeşitlerini belirlemede büyük bir etkiye sahiptir. Öyle ki iletişimin sözlü, yazılı veya görsel olması kullanılan bu simgelerden belirlenir. Yazının icadına kadar olan dönemde iletişim öncelikle duman olmak üzere mağarada çizilen semboller ve resimlerle sağlanır. Bunların yanında jest, mimik ve giyim kuşamın aktardığı sözsüz; ilk başlarda basit yapıda seslerden oluşan sonradan sözcüklerle aktarımı sağlayan sözlü iletişim de insanlının ilk iletişim biçimini oluşturur. Yazının icadıyla iletişim, bütün dünyaya yayılacak kadar genişler. Daha önce yerel özellikler taşıyan iletişim, gelişim ve dönüşüm göstererek uluslararası bir boyuta geçer. Özellikle matbaanın icadıyla yazılan eserler, dünyanın dört bir ucuna ulaşarak iletişimin dünya üzerinde yayılmasını büyük oranda sağlar. Öyle ki Marshall McLuhan, *Gutenberg Galaksisi* adlı çalışmasında matbaayı iletişim ve modernleşmede önemli bir dönüm noktasına koyarak günümüzde yaşanan değişim ve dönüşümün temeli olarak görür. Matbaanın icadıyla yazılı iletişim büyük bir gelişme gösterir. Bu gelişmelerin ışığında gazete, dergi ve kitap basımı yaşanması nedeniyle iletişim ulaşılabilirlik açısından önceki dönemden daha farklı bir sürece

girer ve gelişmelerin ardı sıra bu dönemde kütüphane geleneğinin temelleri atılır. Bu gelişmelerin devamında yayınlar belli düzene ve sisteme oturtulur. Ayşe Koncavar; *Sinema, İletişim, Edebiyat* adlı çalışmasıyla yayınlarda belli bir düzenliliğin ortaya çıkmasını, gazeteciyle okuyucu arasında özel bir bağ kurulmasını bu evreye damgasını vuran gelişmeler olarak görür. Koncavar, “gerçek anlamda süreli yayının doğuşunun ve basının bugün de hâlâ var olan birçok özelliğinin 17. yy.ın başlarında oluştuğunu” (Koncavar, 2013: 121) söyleyerek iletişimin bu dönemdeki gelişmelerini ortaya koyar.

Teknolojik gelişmelerin ve modernitenin ışığında 19. yy.da yeni bir gelişme olur ve iletişim çağ atlamış bir biçimde kendisini dönüştürür. Bu yüzyılda kitle iletişim araçları gelişmelerin ışığında kendisini ön plana çıkarır ve küresel iletişim ağlarının ortaya çıkış süreci başlar. Bu gelişmelerin kökeni 19. yy olsa da toplumsal hayatta sistemli bir şekilde kendisini göstermesi ve hayatın bütün alanlarına etki etmesi 20. yy.da gerçekleşir. Eric Maigret; *Medya ve İletişim Sosyolojisi* ismini taşıyan eserinde “medya 19. yüzyıldan başlayarak bireylerin büyük çoğunluğunun günlük yaşamına gürültülü bir biçimde girdiğinden, bir yüzyıldan beri iletişime yöneltilen bakışta, vurgu açık bir yenilik etkisiyle kitle iletişiminin üzerindedir” (Maigret, 2014: 20) diyerek o dönemde kitle iletişim araçlarının yarattığı etkiye dikkat çeker. Jhon B. Thompson; *Medya ve Modernite* çalışmasında, “kitle iletişimi, tarihsel süreç içinde, enformasyon, toplama, kaydetme, sembolik formları üretme ve yeniden üretme, bunları geniş bir alıcılar çoğunluğuna iletme alanında yeni fırsatlar arayan ve karşılığında finansal bir dönüş elde eden kurumların gelişimiyle ortaya çıkan bir olgu sahası” (Thompson, 2019: 50) olarak dile getirerek kitle iletişimin tanımlamasına dair görüşlerini belirtir. Metin Işık, *İletişimden Kitle İletişimine* eserinde iletişim süreçlerini işlerken artan teknolojiyle ortaya çıkan kitle iletişim araçlarının önemini, işlevini, geçirdiği değişim ve dönüşümleri aktarır. Onların bilgileri iletme konusunda önde gelen bilgi kaynaklarından biri olduklarını, yeryüzünde oluşan enformasyon akımını yeni bir biçime sokarak yayın organları tarafından aktarılan bilgi şekline dönüştürdüklerini (Işık, 2000: 77) dile getirir. “Kitle iletişim araçları açıklanmaya muhtaç manalara sahip olan hadiselerin anlam kazanmasına aracılık eder” (Hall, 1999: 206) sözüyle iletişim sayesinde gizli olan anlamların açığa çıkabileceği vurgusu yapılır.

Teknolojinin giderek gelişim göstermesi sonucunda ortaya çıkan bilgisayar ve internet, iletişimi farklı bir ortama taşıyarak dijitalleştirir. Dijitalleşme sonucunda iletişimler artık matematiksel kodlarla da yapılmaya başlanır. İletişimin en hızlı ve en yayılımcı harekete geçebilmesi günümüzde önemli bir noktada yer almasını sağlar. İnternetin, içinde yaşadığımız Dijital Çağ'da büyük bir yayılma alanı oluşturması, internet tabanlı iletişim platformlarının kurulması, görüntülü boyutta iletişimin sağlanması mekân ve zaman algısını tümüyle değiştirmektedir.

Dijital Çağ'da daha önceki dönemlerde iç içe geçmiş olan, aralarında kesin bir sınır bulunmayan medya ve iletişim kavramları yavaş yavaş birbirinden ayrılmaya başlayarak yeni boyutlar kazanır. Medya, önceleri kitle iletişim araçlarıyla ya da basınla ilişkilendirilen bir kavram olarak görülmekteydi. Genel kullanım alanları geleneksel medya araçlarıyla sınırlandırılarak dar bir kalıp içine sokulurdu. Bunlar, “radyo, televizyon, telsiz, telgraf, dergi” gibi erişim alanları geniş yelpazeye sahip olmayan araçlardır. Dijitalleşme sayesinde sıçramalar yaşayan medya anlamsal bakımdan yeni özellikler kazanmaya başlayarak (Özutku, 2014: 9) saha genişlemesi yaşar. Teknolojik gelişmeler, ortamları da değiştirmeye ve dönüştürmeye başlar. Yeni iletişim ortamı, bilinen bütün farklı ortamları bir araya getirmeyi başarabilen bir yapıya sahiptir. Yeni iletişim ortamları hakkında *Yeni Medya ve Sanal Gerçeklik* adlı eserinde bilgiler veren Deniz Yengin, “en popüler olan yeni iletişim ortamlarının internet, web siteleri, bilgisayar oyunları, sanal gerçeklik ortamı” gibi ortamlar olduğunu belirtir. Bunun yanında “dijital video yayın yapan televizyon programları, bir filmin içinde yer alan üç boyutlu animasyon görüntüleri ve bilgisayarda hazırlanan fotoğraflar” (Yengin ve Bayrak, 2018: 34) da popülerlik kazanan ortamlardır.

Yeni bir iletişim ortamı ortaya çıktığında ondan önceki sistem kaybolmayı değil dönüşüm geçirerek adaptasyon sürecine girmeyi seçer. Yayılma prensibinde öne çıkan iletişim araçları form olarak da kendilerine önceki formları örnek alır. Bunlar haber verici kodlarla, kendisine ait olan dillerle bir sonraki ortamı etkileyerek geçişini sağlamaya çalışır ve yayılmaya başlar. “Yeni iletişim ortamının nesnesi bilgisayarda oluşturulmuş ya da analog sistemden bilgisayara aktarılmış iletişim kaynaklarıdır ve veriler sayılabilir, dıştan kodlarla oluşmuştur.” (Yengin ve Bayrak, 2018: 34) Dijital sistemlerde veriye erişebilirlik, veriyi değiştirebilirlik vardır. Böylece kullanıcı

sistemde olan içeriğe müdahale edebilme ve içeriği değiştirebilme şansını elde eder. Daha önceki tek yönlü iletişim dönemlerinde pasif durumda kalan kullanıcı, Dijital Çağ'ın getirisi olan bu sistemlerde aktif bir rol oynama gücüne sahip olur.

Medya ve iletişim üzerine görüşler belirten Canatak ve Bulduk, medya kavramının iletişim ortamı olarak tanımlandığını belirtip, bu kavramı iletişim sürecine yön veren bir öge olarak ele alırlar. Özellikle medyanın iletişim çalışmalarında durduğu yeri vurgulayarak medyanın iletişim için önemli bir alan kapladığını dile getirirler (Canatak ve Bulduk, 2019: 51). Yengin, medya ve iletişim arasındaki ilişkiye gönderme yaparken medya kavramının yerine kitle iletişim araçlarının kullandığını belirtir. Buna ek olarak medyanın “bir toplum için mesajların veya bilgilerin saklanması, bunların uzaktan iletilmesi, kültürel siyasi pratikleri güncelleştirilmesi şeklindeki üç temel işlevi getirme olanağı sağlayan bütün ilişkiler sistemi” (Yengin, 2015: 41) olarak görülmesi gerektiğine değinir.

İletişim bilimi ve dilbilim birbirlerine etki eden, biri diğerinin gelişimine olanak tanıyan, karşılıklı ilişki hâlinde olan alanlar olarak literatürde yerlerini alırlar. İletişim alanının disiplinlerarası bir maceraya doğru açılım yaparak antropolojinin, sanatın, edebiyatın ve benzeri bilim dallarının da kurumsal ve yöntembilimsel olanaklarından yararlanmasında birbirinin katkısı giderek önem kazanır. “Dilbiliminin etkisi ile iletişim alanında zaman zaman önemli ayrışma ve çatışmaların yaşanması” (Güngör, 2013: 200) söz konusudur. Kitle iletişiminin evrensel boyutlarda insanların hayatlarında önemli bir yer kapladığından beri göstergebilim, iletişim bilimlerinin çalışma alanına girmeye başlar. Nazife Güngör, çalışmasında iletişim, dilbilim ve göstergebilim çatısı altında Mikhail Bakhtin’in “Dilbilimsel Diyalektik” çalışmasının prensiplerine değinir. Bakhtin göre “dil belli bir etkileşim olayıdır, insanların maddi pratikleri içerisinde üretilir, insan konuşan bir varlık olması nedeniyle sürekli etkileşim içerisinde metin üretimleri yapar, dil etkileşim ve konuşma pratiği içerisinde varlık kazanan bir olgudur.” (Bakhtin’den aktaran Güngör, 2013: 210) Mikhail Bakhtin, metni disiplinlerin; “genel olarak beşeri bilimler ve felsefedeki düşüncelerin verisi olarak görür ve metnin olmadığı yerde inceleme nesnesinin olmayacağını ve her metnin arkasında bir dil sistemi olduğunu, metnin arkasında dilin olmaması durumunda onun metin olarak kabul edilmemesi gerektiğini” (Bakhtin, 2017: 337)

belirtir. Yazar, dilin metinlerdeki gösterge sistemi olduğu tezini savunurken, metin ve dil üzerine geniş açıklamalar ve örneklerde bulunur.

Edebiyatın iletişim aracı olduğu tezini savunan araştırmacıların sayıları günden güne artmaktadır. Bunun yanı sıra edebiyat-metin bağlantıları üzerinden yola çıkan uzmanlar, medya kavramının günümüzde anlam gelişmesine uğradığını, bunun bir sonucu olarak da edebiyatın da medya olarak görülmesi gerektiğini ileri sürerler. Edebiyatın yazılı iletişim olarak görülmesi, “edebiyat metinlerinin iletişimsel bir sürece denk gelmesi ve bu özelliği dolayısıyla da bir medya olarak kabul edilmesinin mümkün kılındığı” (Canatak ve Bulduk, 2019: 53) söylenebilir. Edebiyatın iletişimde kullandığı araç dil olduğu için bu kavram medya için önemli bir araçtır. Dilin ne kadar önemli olduğunu aktaran Hüseyin Çelik, “iletişim eyleminde vazgeçilmez bir düzen olduğunun inkâr edilmeyeceğini, etkili bir iletişim kurulması için dilin kurallar çerçevesinde gerçekleştirmesi gerektiğini, sonraki kuşaklara aktarmada önemini ve örgütlenme şeklinin etkisinin iletişimin başarısına doğrudan katkısı olduğunu” (Çelik, 2018: 70) dile getirir. Medya teriminin farklı alanlarda kullanıldığını, kitle iletişim araçlarıyla sınırlı tutulamayacağını aktaran Kayaoğlu; “felsefe, psikoloji, sosyoloji, pedagoji, enformasyon, fizik ve kimya” (Kayaoğlu, 2009: 18) gibi birbirinden farklı alanlarda da kullanım alanına sahip olduğunu anlatır. “Medyaların geniş kitlelere ulaşma aracı olması özelliğiyle de her türlü sözlü, yazılı, basılı, görsel metin ve imgeler (kitaplar, gazeteler, dergiler, broşürler, billboardlar, radyo, film, televizyon, internet gibi) içeren çok geniş bir iletişim araçları yelpazesi içinde konumlandırılması gerekir” (Canatak ve Bulduk, 2019: 58) diyen Canatak ve Bulduk, medyanın geniş bir tanıma sahip olduğunu ve kitle iletişimin araçlarını bünyesinde barındırdığını ön plana çıkarırlar. İletişimde kullanılan kod, edebiyata da yansiyarak edebi metinlerin Dijital Çağ’da değişim ve dönüşüm geçirmesine neden olur. Bulduk, bu değişim ve dönüşümü şu şekilde aktarır: “Edebi eserlerde özellikle son zamanlardaki teknolojik gelişmelerle birlikte gündeme gelen yazı dışı araçların örneğin görsellerin, resimlerin, grafiklerin, seslerin metinlerde kullanılabilir olması okur açısından metni çok boyutlu değerlendirip anlatılanları, verileri çözmeleri gerektikleri kodlar ağına dönüştürmektedir.” (Bulduk, 2022: 86) Edebiyat, öbür hususiyetlerinin yanı sıra, yazı üzerine bina edilmiş bir medya olarak görülür. Bu medyanın formu ise daha öncede belirtildiği gibi yazılarla örülmüş metindir.

1.1.3. Medya Tipolojisi ve Çeşitleri

20. yüzyılda yaşanan gelişmelerle beraber edebiyat, iletişim ve medya kavramları değişim ve dönüşümler geçirerek ve birbirleriyle alışveriş yaparak farklı bir boyut kazanmışlardır. Kitle iletişim araçlarının insanların hayatlarında önemli bir rol almasından sonra bilgisayarın insan hayatına girmesi, iletişimde bir devrim niteliği taşır. 20. yy.ın sonlarına doğru internetin küresel anlamda insanla buluşması, bu devrimi bir üst noktaya taşır. Bu tarihten itibaren özellikle teknolojiye yaşanan büyük çaplı gelişmeler, dijitallik olgusunun kaçınılmaz bir şekilde bütün disiplinlerin arasına girmesini sağlar ve disiplinleri değişim/dönüşüm süreçlerine girmeye mecbur bırakır. Yaşanan bu gelişmeler ışığında edebiyat, yeni mecralarda var olma çabası içine girerek yaşanan bütün gelişmelere ayak uydurmaya çalışır.

Medya sınıflandırmasını ele alan en önemli çalışma Roland Posner'a aittir. Posner, 1986'da ortaya koyduğu "medya tipolojisi" ile geniş yankılar uyandırır. Bu tipoloji göstergebilimsel özellikler taşır. Araştırmacının oluşturduğu bu medya tipolojisi, medya sınıflandırmaları için başvurulacak ilk kaynak olarak görülür. Bu tipolojiye göre medya kavramı biyolojik, fiziksel, teknolojik, sosyolojik, kültürel ve koda dayalı şeklinde sınıflandırılmaya tabi tutulur. Biyolojik temelli medya terimi, vücut organlarından hareketle gösterge sistemlerinin gösterge üretimine, dağıtımına ve alımlamaya katılması olarak kabul edilir. Buna örnek olarak görsel medyaların göz üzerinden işitsel medyaların da kulak üzerinden alımlanması gösterilir (Kayaoğlu, 2009: 34). Fiziksel medya terimi, gönderici ve aracı arasındaki bağlantının sağlanması için gerekli fiziksel süreçlerden yola çıkarak da medyalar arasında bir ayrım yapılabileceği (Kayaoğlu, 2009: 34) görüşünün benimsenmesiyle oluşturulur. Teknolojik medya teriminin, göndericinin üretim organıyla alıcının alımlama organı arasındaki fiziksel bağı oluşturan temas maddesinin değişimine yol açmak için kullanılan teknik araçlardan geldiğini; bu medyaların "dürbünler, fotoğraf kameraları, film projektörleri; CD çalar, ses bantları, kulaklıklar vb." (Kayaoğlu, 2009: 35) olabileceğine işaret eder. Sosyolojik medya teriminin, gösterge sistemlerinin, gösterge süreçlerini oluşturmak amacıyla biyolojik, fiziksel ve teknik araçları örgütleyen sosyal gruplara ve kurumlara göre tanımlandığını aktaran Kayaoğlu; galeri, müze, kütüphane gibi sosyal medyaların sergiler düzenleyerek, yayınevleri ve kitapçılar gibi sosyal

medyaların basılı ürünleri satışa sunarak, film dağıtıcıları ve sinema gibi sosyal medyaların film yaparak bunu gerçekleştirdiğini dile getirir. Kayaoğlu, stadyum, opera, tiyatro, televizyon kanallarını da sosyal medyadan sayar. Kültürel medya teriminin, gösterge sistemlerini ileten iletilerin amaçlarına göre olduğunu bildirir ve edebiyatın, sanatın, müziğin, gazete metinlerinin ve filmlerin bu kategori içerisinde (Kayaoğlu, 2009: 35) ele alındığını belirtir.

Medya sınıflandırılması başka araştırmacılar tarafından da yapılmıştır. Kimi zaman bu sınıflandırmaya teknik bakış açısıyla yaklaşılır. Bu sınıflandırma Harry Pross tarafından ortaya konulur. Medyalar birincil, ikincil ve üçüncül diye bir ayırım esas alınarak gruplandırılır. Bu sınıflandırılma Werner Faulstich tarafından da ele alınır ve dördüncü bir medya eklenilerek geliştirilir. Böylelikle yeni sınıflandırma dört başlık altında toplanır ve buna Faulstich'e göre medya sınıflandırılması (medyaların gelişimsel basamaklarına göre sınıflandırılması) adı verilir (Kayaoğlu, 2009: 38).

Birincil Medyalar (İnsan Medyaları): Adak töreni, dans, rahip (şaman, büyücü, lokman, hekim, Peygamber, falcı), şarkıcı, dalkavuk, öykücü, anlatıcı, tellal; günümüzde artık yalnızca tiyatro gibi, insanlar arasında doğrudan iletişim kurmak için kullanılan ve teknik araçların kullanılmadığı medyalar. Bunlar, mimiklere, el kol hareketlerine, dile, gösteriye, dansa dayalıdır. Türk kültüründe ortaoyunu buna örnek gösterilebilir (Kayaoğlu, 2009: 37).

İkincil Medyalar (Yazı ve Baskı Medyaları): Takvim, gazete, dergi, mektup, el ilanları, kitap, afiş, defter. İletinin oluşması için belli teknik araçtan yararlanma gerektiren fakat alımlama aşamasında herhangi bir alet ya da araç gerektirmeyen (Kayaoğlu, 2009: 37) medyaların oluşturduğu gruptur.

Üçüncül Medyalar (Elektronik Medyalar): Fotoğraf, radyo, plak/ses taşıyıcı, film, video, televizyon, telefon, telgraf, fax ve cep telefonu. İletinin oluşması ve alımlanması aşamasında teknoloji kullanımı gerektiren medyalar (Kayaoğlu, 2009: 37) bu kategori içerisine dâhil edilir.

Dördüncül Medyalar (Dijital Medyalar): Bilgisayar, çoklu medya, e-posta, www, elektronik sohbet araçları, yerel ağ. Bu tarz medyalarla içeriklerin iletiminde

ve dağıtımda dijital teknolojiden yararlanması belirleyici bir özelliktir. Zamansal ve mekânsal mesafeleri önemsiz hâle getiren bu medyalar, iletişim hızını artırarak neredeyse ışık hızı düzeyine çıkarılabilir. Bu bağlamda bilgisayarın geniş alanlarda aktif rol üstlenmesi ve dijitalleşme sürecinin büyük ilerlemeler kaydetmesiyle beraber medya tanımı da değişime uğrayarak genişlik kazanır. İnternetin sağladığı etkileşim olanakları sayesinde bilgiyi/iletiyi üreten ve alımlayan rollerin değişim göstermesi, medyanın tanım değişikliğine ve genişliğine (Kayaoğlu, 2009: 38) gitmesini sağlayan önemli faktörlerden biridir.

İletişim, insanlığın ilk ihtiyaçlarından beri var olan ve her devirde farklı boyutlarla insanlığı kucaklayan bir yapı sergiler. Yazının icat edilmesi ve kâğıdın bulunmasıyla birlikte eserler üretilmeye başlanmıştır. Metinlerin sonraki dönemlerde kitaplaşmasıyla beraber bilgiyi aktaran ve bu yolla iletişimin yazılı hâlini oluşturan kitap medyası, matbaanın icadıyla daha yaygın bir alanda iletişim imkânı bulur. Gazete ve dergi gibi süreli yayınların ortaya çıkması, iletişimin önceki dönemlere kıyasla daha ileri seviyeye gitmesini sağlar. Baskı yoluyla oluşturulan kitap, dergi, gazete ve sonraki dönemlerde oluşturulmaya başlanan ilanlar; bilgiyi saklama, okuyuculara aktarma, aktarım sayesinde onları bilgiden haberdar etme görevi üstlenir. Bu baskı/matbaa yoluyla oluşan medyalar (kitap, gazete, dergi, ilan, reklam panoları vb.) eski medyanın bir kanadını oluşturur.

Kitle iletişim araçlarının ortaya çıkmasıyla iletişim yazınsal boyuttan çıkıp görsel ve işitsel boyuta evrilmeye başlar. Radyo, televizyon ve sinema gibi medyalar iletişimin sağlanmasında görsel ve işitsel hafızaya hitap eder. Eski medyanın yayın kanalını oluşturan bu medyalara ek olarak daha önceden var olan ama baskı/matbaa grubunda incelenmeyen “müzik” de eklenir. Analog sinyaller kullanan ve iletilerini bu yolla gönderen eski medya, Dan Laughey’in ifadesiyle “radyonun ve televizyon sinyallerini, görüntü ve ses şeklinde kodlayarak değişik frekans dalgaları yoluyla evlerin çatılarındaki alıcıya ya antenlere göndererek” (Laughey, 2010: 157) bilgi aktarımını sağlar. Analog sinyaller etkileşimli iletişime kapalı olduğu için iletişim tek taraflı olarak gerçekleşir.

Medya teknolojilerindeki gelişmelerin dünyanın bugünkü ve gelecekteki hâlini belirlediği görüşüne sahip olan Erol Mutlu, medyanın; “bir zamanlar dünyanın

nispeten sınırlarla parçalanmış hâlini, bu parçalara ait olma hissini ve fikrini özendirirken günümüzde dünyanın tek mekân hâline geldiği fikrini ve hissini yayma işlevi gördüğünü, işlevsel farklılığı medya teknolojilerin gelişmesiyle gücü globalleşen elektronik medya teknolojinin ele geçirilmesi” (Mutlu, 2005: 211) ile ilişkilendirir. 20. yy.ın sonuna doğru internetin insan hayatında önemli bir yer edinmesi, geniş mecralarda kullanım alanına erişmesi, ulaşılabilirlik seviyesini artırmasıyla bütün disiplin alanlarının dönüşüme bağlı olarak gelişimini sağlar. Bu dönemde temelleri atılmaya başlanan yeni medya, bilgisayar tabanlı olup eski medyanın başkalaşım geçirmiş hâli olarak çağdaş yaşamda yerini alır. Bu dönemde medyalar arasındaki sınırların kaybolmaya başlamasıyla beraber medya kendisini sanatlararası bir sahada göstermeye başlar. Yeni medyayı yeni yapan özellikler, “sayısallaşma, etkileşim ve multimedya” (Bulduk, 2022: 108) şeklinde sıralanır. Yeni medya, “hayatın her noktasına temas eden ve hayatla eş zamanlı olarak pratiklerini keşfeden, hayatın alışkanlıklarını köklü bir biçimde dönüştürerek toplumsal ihtiyaçları karşıladığı için bedenin bir uzantısı hâline dönüşen bir sistem ve ortam” (Bulduk, 2022: 108) olarak değerlendirilir. “Bilgisayarları ve akıllı telefonlarla içerdikleri sanal oyunları, iPod’u, akıllı kayıt cihazlarını, hypertext edebiyatını” yeni medya ürünleri içinde değerlendiren Bulduk, “medya-sanat arasındaki ayrımın yapay bir ayrım olduğunu, medyanın geniş anlamıyla her türlü sunuş ve aktarım biçimi aracı olacak şekilde yeniden ele alınmasının gerekliliğini” (Bulduk, 2022: 107) dile getirir. Yeni medya ile dijital bilgisayar teknolojisi arasında ayrılmaz bir bağ olduğunu söyleyen Laughey, yeni medya kavramının “cep telefonlarına, dijital kameralara, internet uygulamalarına, Mp3 çalarlara, dokunmatik radyolara, dijital televizyonlar gibi dijital iletişim araçlarına” (Laughey, 2010: 158) işaret ettiğini aktarır. Yeni medyayı “yeni iletişim ortamı” olarak ifade eden Yengin, yeni iletişim ortamının nesnesini bilgisayarlarda oluşturulmuş ya da analog sistemden bilgisayara aktarılmış iletişim kaynakları olarak görür ve bu verilerin sayılabilir bir yapıda olduğunu dile getirerek dijital kodlardan oluştuğunu (Yengin ve Bayrak, 2018: 35) belirtir. Yeni medyanın, araçları aracılığıyla insanların bilgilerini paylaşabilmesi; ortamın, mecranın ve araçların üzerinden iletişim kurabilmesi gibi özellikleriyle eski medyadan ayrıldığını aktaran Canatac ve Bulduk, yeni medyanın “çağdaş dijital bir yaşam alanı sağlarken

kullanıcısıyla etkileşimde bulunma olanağı” (Canatak ve Bulduk, 2019: 73) da tanıdığını dile getirirler.

İnternetin küresel ölçekte yaşamın her fonksiyonu içinde yer alması ve teknolojinin büyük gelişmeler kaydetmesi dijital bir dönüşümü zorunlu kılar. Teknolojinin başkalaşım geçirerek aktüel bir duruma bürünmesi, insana ve normları oluşturan büyük kalabalıklara bilgiyi transfer edebilecek dizgeler ve düzenler geliştirir. Yengin, iletişim ortamlarının “teknolojik biçimleri aralıksız olarak revize edilebilecek biçimlere soktuğunu ve yaşanan değişimlerin kendisiyle birlikte çeşitlilik arz eden değişkenleri” (Yengin ve Bayrak, 2018: 29) de doğurduğunu anlatır. Televizyon, radyo, telefon gibi ara dönem geçiş ürünlerinden sonra görüntülü, dokunmatik, akıllı telefonlar, bilgisayarların insan hayatına girdiği zamanın “Dijital Çağ” olduğunu dile getiren Bulduk, “dijital teknoloji olarak adlandırılan bu araçlarla teknoloji çağından dijital çağa sıçrama” (Bulduk, 2022: 114) yapıldığını aktarır. Dijital Çağ beraberinde dijital dönüşümü de getirir. Dijital dönüşümün sadece bir insanın, bir programın, bir nesnenin ya da firmanın dijital hâle gelmesi olmadığını söyleyen Mustafa Acungil ise *24 Soruda Dijital Dönüşüm* eserinde bir devrim olduğunu, tarihi süreçte yaşadığı en önemli devrimlerden biri sayılacak kadar büyük ölçekli bir oluşumu temsil ettiğini, dünyadaki her şeyi etkileyen bir süreç olarak karşımıza çıktığını; insanların düşünme şekillerini, gündelik alışkanlıklarını, felsefelerini, inançlarını, ilişkilerini, kariyerini değiştiren bir yapıya sahip olduğunu, dünyada önem verilen her türlü deneyimin ve bu deneyimlere ilişkin nesnelerin dijitalleşme sürecine girmesi (Acungil, 2019: 19-21) olarak görülmesi gerektiğine dair görüşlerine yer verir.

Teknolojik sıçramalar, internetin gelişme kaydetmesi, dijital dönüşüm süreçlerinin yaşanması gibi Dijital Çağ’ın öne çıkan durumları, medyanın da evrim geçirmesini kaçınılmaz kılar. Bahsi geçen bu dönemde dönüşüm geçiren medya, “Dijital Medya” formu şeklinde tekâmül eder. Genel olarak dijital medya; eski medya araçlarının, yeni medya ortamına geçişinin sağlanması, uygun ortamın oluşturulması (Canatak ve Bulduk, 2019: 82) olarak tanımlanır. Bunun yanı sıra, eldeki medya kaynaklarının sayısal datada ulaşılabilir bir boyut ya da yapıda çevrilmesi, geleneksel medyanın dijital ortamdaki değişimi ve adaptasyonu (Canatak ve Bulduk, 2019: 82) şeklinde tanımlanması da mevcuttur. İletişim ve medya literatüründe dijitalleştirme;

“sosyal iletişimin birçok alanının dijital iletişim ve medya altyapıları tarafından yeniden yapılandırıldığı bir yol” (Yankın, 2019: 11) olarak görülür. Bununla birlikte dijital dönüşüm süreçleri medya ürünlerini ve araçlarını da etkiler. Fiziksel form dönüşümleri geçirerek biçimsel olarak birer veri hâlini alır. Bu şekilde daha küçük alanlara sığdırılabilmesi söz konusu olur. Dijital forma dönüştürülen medyalar, etki alanlarını genişletme ve yayılma hızında artış yakalayabilme fırsatını elde etmiş olur.

Dijital dönüşüm, internet ortamına edebiyat medyasının da dâhil olmasının önünü açarak edebiyatın dijital medyaya dönüşmesini sağlar. 20. yüzyılın sonlarına doğru “elektronik yayıncılık” ve “internet gazeteciliği” gibi teknolojik edebiyat medyası kavramları ortaya çıkar. İlhan Yerlikaya elektronik yayıncılığı, “iletilerin bilgisayarlar ve telefon hatları kanalıyla oluşturulan bir ağ üzerinden dünyanın dört bir yanındaki insanların teknolojik aletler aracılığıyla erişiminin sağlandığı bir iletişim sistemi” (Yerlikaya, 2004: 20) olarak görür. Gazetelerin, basım teknolojisinin ilerlemesiyle paralel bir gelişim süreci geçirdiğini aktaran Yerlikaya, “bilgisayar teknolojisinin gelişme göstermesiyle beraber ortaya çıkan endüstriden yararlanma yöntemlerini geliştirdiği ve üzerinden çok zaman geçmeden adaptasyon sağlayarak internet gazetelerinin yayınlamaya başladığını” (Yerlikaya, 2004: 20) dile getirir. Zira internet gazeteciliği ile geleneksel gazetecilik arasındaki temel fark hızdır. İnternet ortamına aktarılıp erişime açılan haberler ya da belgeler, kısa zaman zarfı içinde milyonlarca kullanıcıya çevirim içi ulaşabilmektedir. “Dünyanın diğer ucundan ortama aktarılan belgelere ulaşmak ve bu belgeler hakkında fikir sahibi olabilmek hızlı bir şekilde gerçekleşebilmektedir.” (Yerlikaya, 2004: 21)

21. yüzyılda internetin taşınabilir bir boyuta gelmesi, teknolojik gelişmelerin sonucu olarak akıllı telefonların neredeyse bütün toplumların her kesimince kullanılması, akıllı tabletlerin ortaya çıkması, telefon ve bilgisayarda son teknolojilerin kullanılması, iletişim ve medya kavramlarını günümüzde etkileşim açısından en üst noktaya ulaştırmayı başarmıştır. Karşılıklı etkileşim, görüntülü sohbet, anında canlı yayınlara katılım vb. gelişmelerin ihtiyaçlarını, içinde yaşadığımız yüzyılda güncel bir kavram olan sosyal medya karşılar. Sosyal medyanın fantastik bir etkileşim platformu olduğunu düşünen Laughey, “sosyal paylaşım sistemiyle dünyanın çeşitli yerleşim yerlerinden, her biri diğerinden ayrı ayrı tecrübeler sergileyen kişilerin birbirleriyle

yapacakları iletişimi kolaylaştırdıkları, sosyal medyanın internetin keşfedilmediği zamanlarda rüyasının bile kurulamayacağı ölçekte bağlantı yollarını oluşturarak global düzeyde iletişime katkılar sağlayarak onu geliştirdiği” (Laughey, 2010: 19) görüşünü ortaya koyar. İlknur Doğu Öztürk, sosyal medyanın insanların kendi aralarında oluşturduğu, tasarladığı, değiş-tokuş yaptığı ve içerikleri yorumladığı sanal topluluklar ve ağlar olduğunu ifade eder. Çağımızın iletişim ve etkileşimde en ileri seviyelerden biri olan sosyal medyanın en popüler platformları; “Instagram, Youtube, Tiktok, Facebook, Twitter, Snapchat, Clubhouse, Foursquare, LinkedIn” vb.dir. Bu sosyal medya platformlarının en eskisi ise Facebook’tur.

Büyük etkileşim ortamları yaratan sosyal medya, edebiyatın farklı türlerinin aktarılması konusunda önemli bir rol oynayabilecek potansiyele sahiptir. Çünkü sosyal medyanın büyük bir çoğunluğu çevirim içidir ve kullanıcılar aynı anda yayın sahibiyle etkileşim içerisine girebilmektedir. Bu özellikler sayesinde sosyal medyada edebiyatın yer alması için yapılacak çalışmalarda farklı edebi türlerin bu platformlar üzerinden aktarılması; bilginin aktarımı ve dönüştürülmesi, türlere örnek metinler yazılması, bu metinlerin etkileşimli bir şekilde okunması gibi olanaklara erişilebilir. Bunun sonucunda ise herkese ve her yere ulaşan edebiyat, aktarım konusunda hız kazanmış olacaktır.

1.1.4. Medya ve Sanat

Tarih boyunca insanlar, duygu ve düşüncelerini çeşitli yollarla ifade etme ve aktarma yoluna gitmiştir. İfade etme ve aktarmayı bazen sözle bazen yazıyla bazen de çizimlerle ve hareketlerle dile getirmiştir. İnsanların; duygu, düşünce ve içinde taşıdığı diğer hisleri, hayal gücü ve yaratıcılıkla birleştirerek anlatma ve bunu çeşitli yollarla aktarma girişimleri sanat kavramı altında incelenir. Bu çabalar sonucu ortaya çıkan eserler de sanat eseri olarak gösterilir.

Sanatın ortaya çıkmasının bir nedeni de insanların iletişim ihtiyaçlarını gidermek için yeni yollar aramasıdır. Mağara resimleriyle başlayan insanların iletişim ihtiyaçlarını estetik yollarla ortaya koyma çabası, tarihin farklı dönemlerinde değişimlere uğrar. Farklı sanat dallarının oluşmasıyla beraber çeşitlilik kazanır. Dönemin ekonomi, siyaset, politika, moda, teknoloji, sanayi vb. özelliklerden

etkilenerek farklı akımların ışığında ilerlemeler kaydeder. Sibel Avcı Tuğal; sanatı, “toplumlardaki inanç sisteminden, toplumsal kurallardan ve ahlak kurallarından, bilim dışı kabullerden, tarihten ve geleneklerde gelen bilgilerle oluşan karmaşık bir olgu” (Tuğal, 2018: 15) olarak nitelendirir. Ebru Winegard ise “birçok düşünürün tanımladığı gibi gerçeğe, güzelliğe, özgürlüğe ulaşmayı amaçlayan; bir duygunun, bir düşüncenin, bir durumun, bir tasarımın deneyimlerden yararlanarak düş gücü ve beceri kullanarak; estetik endişeler taşıyan biçimlerin özgün, nesnel ve göreceli bir şekilde biriktirilip yansıtılması, yaratılması” (Winegard, 2019: 15) olarak tanımlar.

Sanatın ilk örneklerinde iletişim ögesinin bilgilendirme işlevi kullanılarak toplumda yaşanan önemli olayların aktarımı söz konusudur. Eski uygarlıkların bu düşüncenin etkisiyle mimarinin ilk örneklerini teşkil edecek yapılar (mezar, tapınak vb.) yapması, resimlerin yan profil esas alınarak taşlara yontulması, uygarlıkları simgeleyecek heykellerin oluşturulması, mimari yapıların motiflerle süslenmesi gibi birçok ilk sanatsal çalışmalar olarak görülen faaliyetler, sanatın oluşum sürecindeki örneklerini kapsar. Rönesans dönemine kadar sanat çalışmalarında genellikle resim, mimari ve süsleme sanatları ön plana çıkar. Rönesans dönemiyle birlikte sanatta teknik konularda gelişmeler yaşanmaya başlar, estetik kavramı ortaya çıkar ve sanat faaliyetleri ön planda olur. Bu dönemde yaşanan olaylar ve olgular (keşifler, teknolojik gelişmeler, düşünce sisteminin değişmesi vb.) sanatın yönünü belirler ve sanat akımlarının ortaya çıkmasına etki eder. Özellikle 18. yüzyılda ortaya çıkan ekonomik, siyasi ve sosyal gelişmeler sanat eserlerine yansıtılır. Bu dönemde romantizm akımının özellikleri ve modernizme geçişin ilk adımları sanat yapıtlarında hissedilmeye başlar.

19. yüzyılda toplumun her kesimini etkileyen yeni buluşlar ışığında gelişmeler yaşanır. Yaşanan bu gelişmeler toplumun bunalım yaşamasına sebep olurken, sanat alanında değişimler hızlı bir şekilde gerçekleşir.

20. yüzyılı şekillendiren teknolojik sıçramaların haberleşme ve bilgisayar sistemlerinin gelişmesine ön ayak oluşuyla, yaşanan gelişmelerin insanın idrak etme biçimlerini etkilediğini, insanın nesneler âlemiyle ilişkilerinin kavrama ve düşünmenin yanında hassasiyeti içine aldığını ve sanata etki ettiğini (Tuğal, 2018: 26) söyleyebiliriz. Toplumsal hayattaki hızlı ve yoğun değişim beraberinde sanatta da bir değişim ve gelişmenin oluşmasına neden olur. Bu değişimler, sanatta farklı türler ve

akımların ortaya çıkmasında büyük bir etki yaratır. Resim, müzik, edebiyat, heykel, tiyatro ve raks'a ek olarak yedinci sanat olarak "sinema" sanatı doğar.

1960'lı yıllarda modernizmden postmodernizme geçişle birlikte sanatta Postmodern etki görülmeye başlar. Kitle iletişim araçlarının ve teknolojinin büyük gelişmeler kaydetmesi, bilgisayarların insan hayatına girmesi, kültürel ve sosyal şartlardaki değişimler sanatta farklı türlerin ortaya çıkmasına kaynaklık eder. Müzik alanında ortaya çıkan "Fluxus" sanatı, sonraki dönemlerde sanatın farklı alanlarını etkiler. Fluxus'un etkili sahaları; görsel sanatlar, müzik, edebiyat, mimari ve tasarım olacak şekilde kendilerini gösterir. Bu sanat, evvelce mevcut bulunan estetik akımlarını birleştirir. Sentez/yorum katarak modern bir sanat eseri vücuda getirir. Fluxus sanatçıları hâlihazırdaki bütün gereçlerden yararlanarak eser üretme yoluna giderler. Bu şekilde herkesin türlü gereçlerden faydalanarak sanat oluşturabileceğini de gözler önüne sermeye çalışırlar. Sentez yoluyla ürünler oluşturma yoluna gidildiği için bahsi geçen sanatsal disiplinlerin edebiyat medyasıyla da etkileşim içerisinde olması kaçınılmazdır.

"Hibrit sanat" olarak bilinen Melez sanat, teknolojinin ve bilimin arttığı 20. yy.da literatüre yerleşen bir kavramdır. Daha önce bilim dünyasında kullanılan melez kavramı, bu dönemde sanat alanında da görülmeye başlar. Birbirinden farklılaşan yönleri bulunan durumların bir paydada buluşması, karşılıklı bir şekilde birleşme girişimlerinde bulunması, baskın yönlerini ortaya çıkarıp birbirlerinin özünü tümüyle değiştirme çabasını taşımaktan çok bir paydada beraber yer almasını karşılayacak özelliklere sahiptir. Burada "sanatlardan birinin diğerini nötrleştirmemesi, yok etmemesi, kabullenmesi, birlikte yeni ve çok katmanlı yapılar oluşturmaları" (Kaya, 2017: 166) gerekir. Melez sanat eseri, gerçek nesneye ait bilginin ve onun simülasyonu yapılmış benzerinin/sanal olanın birbirine eklenmesiyle gerçekleşir. "Kodlamaların birbirine karıştırılması, kesişmesi, farklı medyaların kombinasyonu ile oluşturulan medya sanatı diye adlandırılan tiyatro ve film yapıtlarında görülmesiyle birlikte bu sanat edebiyata" (Canatak ve Bulduk, 2019: 131) da sirayet eder.

19. yy.da temelleri atılan Dijital sanat, 1946 yılında ilk bilgisayar olan ENIAC'ın tasarlanmasıyla sanat dünyasında isminden söz ettirmeye başlar. İlk çağlardan itibaren insanların "bilim, astronomi ve matematik disiplinlerini kendi

sanatları ve kültürleri açısından temel bir yere oturduğunu” (Wands, 2006: 20) belirten Bruce Wands, bilgisayar devriminin kökenlerine dair altyapı çalışmalarının esas manasıyla 19. asırda teknolojinin aşamalar kaydettiği, icatların yoğun olduğu bir devirde yerleştiğini söyler. 1834’te günümüz bilgisayarların temelini oluşturan Analitik Motor’un tasarımı, telgraf ve mors alfabesinin icadı, klavyenin tasarlanması, telefonun icadı, kameranın bulunuşu gibi ilerlemelerin “mekanik ve elektronik medya çağının habercisi” (Wands, 2006: 20) olduğunu aktarır. Tuğal; bilgisayarların ve dijital teknolojinin gelişmesiyle 1970’ten sonra sanatçıların dijital sanatı, yeni deneyim alanı kabul ettiğini söyler. Kişisel bilgisayarların gündeme gelişi, yazılımların gelişimiyle geniş kitlelere ulaşmaya başlayan elektrik teknolojisi ve yarattığı teknik ortamı birer sanat sahası şeklinde belirleyen sanatçıların; “gerçekleştirilen uluslararası faaliyetler, sergiler, bilgi şöenleri ve meydana getirilen sanatsal gruplar sayesinde kendilerini dijital sanata kabul ettirdikleri” (Tuğal, 2018: 241) belirtilir. 1990 sonrasında hızlı ilerleyen dijitalleşmeyle oluşan yeni medya araçlarıyla Türk edebiyatının geçirdiği evrimsel gelişime bakıldığında; bu yeni kültür sisteminde ve yeni mecralarda Türk edebiyatının da yer almaya başladığı görülecektir.

1990’dan sonra bilgisayar ve internetle şekillenen iletişim teknolojileri sayesinde oluşan, katılımcıların zaman ve mekân gözetmeksizin etkileşime geçtikleri sanal medya, Marshall McLuhan’ın tasviri olan “Küresel Köy”ün somutlaşan hâlidir. Bu durum sanatsal gelişmeleri etkilerken özellikle “yeni medya sanatı denilen ve seksen sonrası dönemde Türkiye dâhil ülkeleri etkisi altına alan bir sanat eğilimi” (Bulduk, 2022: 334) görülmeye başlar.

Medya sanatı terimi ise 1960’lı yıllarda ortaya çıkar. 1990’dan sonra da kapsamlı bir şekilde kullanım alanı bulur. Medya sanatı, güzel sanatlarla ilgili karışık teknik (mix medya) ve internet sanatı şeklindeki mefhumlarla bir tutulmasını sağlayacak özellikler barındıran veya bunları çağrıştıran özel bir tür olan sanat eserlerini kapsar (Keser, 2005: 209). Televizyon, video, radyo, telefon, internet gibi medya materyallerine atıflarda bulunur. Televizyon ve video sanatı aracılığıyla yeni medya sanatına dair yapılan ilk çalışmalar ortaya koyulur. Bilimin ve teknolojinin ilerlemesi, sanatçıların adaptasyonları ve sanat üsluplarıyla yeniden şekillenen bu sanat akımı, takipçileri ile çeşitli etkileşim ilişkilerine girerek üretim olanakları sağlar.

Sanatsal bir konumda görülen bu medyanın; resim, heykel, baskı, fotoğraf, kinetik, sinema ve video alanlarında yaşanan ilerlemelerden etkilenmesi söz konusudur. Bununla birlikte türlü deneysel yöntemler (dijital, nano ve biyoteknolojiler vb.) sayesinde ilerleme kaydederek gelişmişlik düzeyi üst seviyelere ulaşan modern bir yapıya bürünebilme (Cançat, 2018: 167) olanaklarına da sahiptir.

Günümüzde sanat dallarının her birinin yaşadığı gelişimsel süreç ve iletişim sağlayan yapıyla var olmaları birer medya olarak değerlendirilmelerini sağlar. Edebiyat medyasının türleriyle etkileşim içerisine girerek medyalararasılık birtakım ilişkilerin doğmasına ortam hazırlar. Bu ilişkiler ışığında iletişimin yeni bir boyut kazanması sanatsal iletişim kavramının ortaya çıkmasına da kaynaklık eder.

1.2. Medyalararasılık Terimi, Yöntemi ve Kuramı

1970’li yıllarda metin kavramının genişletilmesi, farklı medyalara ait metinlerin de edebiyat biliminin araştırma alanına girmesini sağlar. Edebiyat bilimi bir ölçüde “kültür ve medya” bilimine dönüşmeye başlar. 1990’ların başında medyalararasılık teriminin ortaya atılmasıyla bu medyasal açılım genişler ve edebiyat bilimi bir anlamda medyaların tümünü kapsama alır. Edebiyat bilimi bağlamında kitle iletişim araçlarının incelenmesinin ve araştırılmasının başlaması ve metin kavramının da geniş bir yelpazeye sahip olmasıyla edebiyat geniş bir sahada aktif olmaya başlar. Bununla birlikte edebiyat bilimince ele alınan tiyatro metinlerine ek olarak film, televizyon, müzik, resim gibi sanat türleri de bu bilimin inceleme konuları arasına katılır. Bu gelişmelerle beraber çeşitlilik gösteren sanatın farklı disiplinlerinde yer alan formlarının aynı zamanda birer medyayı temsil ettiklerine dair görüşler yerleşmeye başlar. Bu görüşlerin ortaya çıkması edebi metinlerin yeni yöntem ve araçlar ile yeniden incelenmesini beraberinde getirir. 1990’lı yıllardan bu yana özellikle Avrupa’da medya kavramının anlamsal genişleme yaşaması sonucu kendi ifade araçları, malzemeleri, yöntemleri olan ve birer gösterge sistemi olarak algılanmaya başlanan sanatların da medya kavramına dâhil edildiğini ve sanatların birer medya olarak değerlendirilmeye başlandığını dile getiren Cemal Sakallı ve Asuman Akemoğlu, medyalararasılık kavramını şu şekilde değerlendirirler:

Sanatların kendi medyalarının dışına çıkarak başka medyalarla kurdukları ilişkileri ifade etmek için kullanılan medyalararasılık kavramı, hem sanatlar/medyalar arasındaki kaynaşma, bir araya gelme, aktarım, dönüştürüm gibi ilişki türlerini inceleyen bir araştırma alanı hem de birleşik sanat formları oluşturmak için başvuru alanı olarak yerleşmiştir. (Sakallı ve Akemoğlu, 2016: 65)

Tarih boyunca medyalar arasında karşılıklı etkileşime dayanan çeşitli ilişkiler kurulur. Daha önce de belirtildiği gibi medyalararasılık kavramının tarihsel izini süren Jürgen E. Müller; edebiyat, resim ve müzik gibi sanatlar arasında karşılıklı etkileşimlerin oluşturulmasının bir gelenek olarak çok eskilere “Antik Yunan”a kadar dayandırılabilirliğini gösterir. İtalyan Rönesansında Giordano Bruno 1591 tarihli “De Imaginum, Signorum&Idearum Compositone” (İmgelerin Göstergelerin ve Düşüncelerin Kompozisyonuna Değin) başlıklı yazısında tüm gerçek felsefenin aynı zamanda müzik, şiir ya da resim olduğunu ileri sürer. Gerçek resim sanatı aynı zamanda müzik ve felsefedir, gerçek şiir bir tür tanrısal bilgelik ve resim sanatıdır, görüşünü benimser.

1766 yılında Gotthold Ephraim Lessing’in kaleme aldığı “Laokoom öder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie” (Lakoon veya Resimle Edebiyatın Sınırlarına Dair) başlıklı yazısı, 18. yy. estetiğine damgasını vurarak sanatların birbiriyle ilişkisi konusunda tartışmaları alevlendirir ve edebiyatla resim arasındaki alışverişe ışık tutar. 1769 yılında Johann Gottfried Herder ise edebiyat ve resim arasında bir yakınlık bulunduğunu belirtir.

Klaus Bruhn Jensen, medyalararasılık teriminin çağımızdaki ilişkiler örgüsünde ilk tasarruf biçimini karşılayan “intermedium” kelimesinin “İngiliz şair Samuel Taylor Coleridge tarafından 1812 yılında kullanıldığını” (Jensen, 2016: 972) söyler. Coleridge’nin şiirlerinin medyalararasılık için çok önemli bir yere sahip olduğunu düşünen Dick Higgins, intermedium kelimesinin bu alanda ilk kullanımı olarak görür (Higgins’ten aktaran Canatac ve Bulduk, 2019: 94). Şairin *Lirik Baladlar* eseri, özellikle de eserde yer alan “Yaşlı Gemicî” şiiri, medyalararasılık terimi için çok önemli bir noktada durur.

Müzik, edebiyat ve dans medyalarının bir araya getirilerek yeni ve yüce bir sanat eserinin yaratılabileceği düşüncesini savunan Richard Wagner, 1849 tarihinde yayımladığı “Die Kunst und die Revolution” (Sanat ve Devrim) başlıklı yazısında

sanat türlerinin birbirinden kesin sınırlarla ayrılmasına karşı çıkar. Wagner, medyasal sınırların açılması yoluyla sanatta yeni biçimler yaratılabileceğini, estetik etkinin en yüksek noktaya çıkarılabileceğini ileri sürer (Wagner, 1849). Modest Petrovich Mussorgsky, 1874 tarihli “Bir Resim Sergisinden İzlenimler” başlıklı piyano bestesini, ressam Victor Hartmann’ın sulu boya ve çizim çalışmalarının gösterildiği sergiden esinlenerek oluşturur. Eser, edebiyatın yanı sıra müzik ve resimden yararlanarak medyalararasılık ilişkilerinin kurulmasına dair bir gösterge olarak karşımıza çıkar.

1909 yılında Filippo Tommaso Marinetti yayımladığı “Manifesto” ile yeni bir kültür oluşturma iddiasıyla ortaya çıkan yenilikçi sanat hareketi fütürizmde sanat dallarını birleştirmeyi esas alır (Marinetti, 1909: 1). Edebiyat alanında özellikle kolayca montajdan yararlanarak hiç görülmedik tipografik biçimler deneyerek rakamlar, notalar, kartografik işaretler kullanarak ve sinesteziye önem vererek edebiyat ve güzel sanatlar arasındaki sınırları bir ölçüde silmeye çalışır. 1916 yılında ortaya çıkan Dadaistler ise edebiyatı; grafik, fotoğraf, ses ve aksiyonun birleşimleri hâline getirerek birleştirmeyi temel hedeflerinden biri olarak ilan ederler. Edebiyat bilimci Oscar Walzel, 1917 tarihinde kaleme aldığı daha sonrada kitaplaşan “Sanatların Birbirini Aydınlatması: Sanat Tarihi Kavramlarının Hakkının Verilmesine Dair Bir Çalışma” yazısında tin bilimlerinde disiplinlerarası bir yaklaşımın başlatılmasını savunur. Sanat tarihi kavramlarını edebiyat ve müziğe uyarlamak ister (Walzel, 1917). Farklı sanat biçimlerine uygulanabilecek kategoriler bulmaya çalışan Walzel, günümüz medyalararasılık araştırmaları için bu anlamda bir yol gösterici sayılabilir.

20. yy.ın sonlarına doğru öne sürülen bu fikirlerin medyalararasılık terimiyle bir başlık altında toplandığı görülmeye başlanır. “Fluxus sanatçısı olan Dick Higgins’in ise 1966 yılında intermedia başlığı altında manifestosunu dile getirerek belli bir türe yerleştirilemeyen hibrit veya melez sanatsal ürünleri karşılayacak biçimde” (Higgins’ten aktaran Canatac ve Bulduk, 2019: 94) bu kavramı kullandığı belirtilir. Hansen-Löve tarafından ilk kez 1983 yılında medyalararasılık teriminin kullanılmasıyla (Edebiyat bilimi bağlamında) beraber 1990 yıllardan bu yana özellikle de Almanya’da çok sayıda bilimsel çalışmada incelenir ve adeta bir slogana dönüşür. Thomas Eicher, ilk kapsamlı derleme yayınlarından biri olan “Medyalararasılık Ne

Anlama Geliyor?” adlı makalesinde medyalararasılık ilişkilerinin çok çeşitli biçimlerde gerçekleşebildiğine işaret eder (Eicher, 1994). Werner Wolf, kavramı daha geniş kapsamlı ele alarak bir tipolojik ayrıma gider ve medyalararasılığın çok geniş bir işlevsel yelpazesi olduğunu ortaya koyar (Wolf, 1999). Yvonne Spielmann ise “farklı medyaların eriyip iç içe geçmesi” (Spielmann, 1998: 7) olarak tanımladığı medyalararasılığı bir transformasyon modeli, yapısal bir kavram ve medya sanatlarındaki estetik bir yöntem olarak görür.

Edebiyat ve medya bilimci Joachim Peach, medyalararasılığın sadece içeriksel bir transformasyon olmadığını dile getirir. Bu özelliğinin yanında medyasal farklılıkların rol oynadığı kırılmalar, boşluklar, intervaller (aralıklar), sınırlar ve eşikler olarak görür. Andreas Böhn, “anlatı” kavramının sınırlarını genişleterek “biçim alıntısı” anlayışını ortaya koyar. Gabriele Rippl ise “Why Intermediality?” adlı yazısında 1980 sonrası bu kavramın yayıldığını belirtir. Günümüzde medyalararasılığın en yaygın şekilde deneyim ve temsilde çoklu söylemlere ve yöntemlere atıfta bulunularak kullanıldığına (Rippl, 2015). işaret eder.

Medyalararasılık teriminin sistematik biçimde tanınması yönünde önemli adımlar atan ve terimin edebiyat biliminin yeni bir paradigması hâline gelmesine büyük katkı sağlayan Irina O. Rajewsky, “genel anlamıyla bir sınır aşımı ve medyasal interferans olgusu olarak gördüğü medyalararasılığı çok geniş bir alanı kapsayan bir ‘şemsiye terim’ olarak adlandırır.” (Rajewsky’den aktaran Kayaoğlu, 2009: 68) Medya terimini gönderici ile alıcı arasında bir aktarım kanalı olarak sınırlandırmayan Rajewsky, geniş bir tanımı benimser. Edebiyat, film, resim, heykel vb. gibi gösterge sistemlerinin tümünü de birer medya olarak kabul eder. 2002 yılında ortaya attığı ve genel kabul görülen sistematikle medyalararasılığı “medya değişimi”, “medya kombinasyonu” ve “medyalararasılık ilişkileri” olarak üç alt kategoride incelemeyi önerir.

Ersel Kayaoğlu’nun tespitiyle “medyalararasılık teriminin ve yönteminin çıkış noktasında farklı medyaların ve yapıtların biraradalık özelliğine sahip olması; bunların medyasal ve estetik kırılmalarının, bozumlarının alımlayana yeni yaşantı ve deneyim boyutları açabileceği düşüncesinin yer aldığı” (Kayaoğlu, 2009: 129) görüşü, medyalararasılığın bilinmesi hususunda büyük ehemmiyet taşır. Kayaoğlu diğer

birçok araştırmacı gibi, “farklı ifade biçimlerinin ve algılayıcısına ulaştırdığı ileti içeriklerinin birbirlerine giderek daha çok yaklaşmasını, kimi durumlarda ise açıkça iç içe geçmesini” (Canatak ve Bulduk, 2019: 94) medyalararasılık olarak adlandırır.

Teknolojik etkilerle oluşan dijital dönüşüm, medya kuramlarının faydalanılabilecek edebi araçlar olarak görülmesini sağlar. Medyalararasılık kuramı ve yöntemi, bu araçlar arasında yerini alır. En az iki olmak üzere farklı medyalar arasındaki ilişkileri ve etkileşimleri ifade etmek için kullanılan medyalararasılık yöntemi, 20. yy.ın sonlarına doğru gelişmeye başlayan disiplinlerarası bir alandır. Medya, kuramsal olarak iletişim ve edebiyat dallarına sirayet ederken öbür yandan da sanatsal üretimlerde rol alabilecek potansiyele sahip bir yöntem şeklide bu dallarda yer alabileceği ortaya çıkar. Bunun sonucunda dijital teknolojiler aracılığıyla ortaya konan ürünler incelemekle yetinilmez; dijital ortamda birçok medya araçları, öğeleri, yöntemlerinden faydalanılarak üretilmiş olan edebi eserleri incelemek için medya alanının kuramlarından, araçlarından yararlanmak gerekmektedir. Medyalararasılığın bu bağlamda söz konusu eserlerin özellikle birden fazla medyayla oluşmasından dolayı ve bu medyalar arasındaki ilişkileri incelemeyi hedef aldığı için günümüzün en işlevsel kuramlarından ve yöntemlerinden biri olma yönünde geliştirilmekte olduğu söylenebilir.

Bulduk’a göre, Jensen’in medyalararasılık yönteminin, ifade ve değişim aracı, farklı medyalar arasındaki göndermeleri birbiriyle ilişkilendirme ağı; çeşitli iletişim stratejilerinin unsurları ve bu çerçevedeki etkileşimler medyalararasılık çalışmalarına girerken aynı zamanda “daha geniş bir sosyal ve kültürel çevrenin bileşenleri olduğuna da bu bağlamda vurgu yaptığını” (Bulduk, 2022: 814) belirtir. Medyalararasılık çalışmalarında; sanat tarihi, karşılaştırmalı edebiyat, tiyatro çalışmaları, müzikoloji ve fikir tarihi gibi disiplinlerin birlikteliğini gerektiren çalışmalar bir araya getirildiğinden medyalararasılık yönteminin ve kuramının kapsayıcı olma özelliğinin de bu bağlamda altını çizmek gerekir. Bu yöntem yoluyla gerçekleştirilen ilişkiler, “kültürel olarak kodlanıp bir bütünlük oluşturarak iletişim sistemlerine” (Demirtaş, 2015: 14) dönüşür. Medyalararasılık, kültürel nesneleri, kültürel bağlamları, metodolojik yaklaşımları gibi unsurları kapsayıcı bir yelpazede bünyesine alabilirken kuramsal bağlamda da

“belirli durumlar tarafından tekrar tekrar modellenme özelliğiyle dinamik bir yapı” (Bulduk, 2022: 814) sergilemektedir.

Medyalararasılık araştırmalarının amacının farklı medyalar arasındaki ilişkileri, frekansları, karşılıklı etkileşimleri, medya söylemlerini ve komplikasyonların melezleşmesini incelemek ve çözümlemek olduğunu dile getiren Kayaoğlu, Medyalararasılık süreçlerinin metinlerde oluşan değişmelerin belirlenmesinde büyük önem taşıdığını aktarır:

Farklı medyalar arasındaki geçiş ve Medyalararasılığa dayanan anlatisallığın araştırılması yalnızca edebiyatın konusu olmamalı, faklı disiplinler tarafından incelenmelidir. Edebiyat bilimi açısından bakıldığında medyalararasılık araştırmacıların amacının yazınsal metinlerde başka medyaların nasıl ve ne için konu edildiğini, sahiplendiğini, taklit edildiğini ortaya çıkarmak ve hangi ek anlamların oluşturduğunu göstermek olduğu bir genelleştirme ile söylenebilir. (Kayaoğlu, 2009: 97)

1.3. Medyalararasılık ve Türk Şiiri

İletişim ihtiyaçlarını gidermek amacıyla çeşitli yollara başvurulması neticesinde ortaya çıkan sanat, zaman içerisinde değişim ve dönüşüm yaşayarak estetik bir görünüm kazanır. Sanat dallarının değişim ve dönüşüm geçirerek günümüzde medya olarak gösterilmesi, medyalararasılık bağlamında farklı türler arasında ilişki kurması değer taşıyan vasıflarıdır. Edebiyat medyasının bir türü olan şiirin, resim, müzik, heykel, sinema gibi sanatlar/medyaların olanaklarından yararlanması, çeşitli etkileşimler yaşayarak ilişkiler yaşaması önem arz eden sanatsal kıymetlere sahip içerikler meydana getirmesini sağlar. Çünkü her sanatın/medyanın hitap ettiği duyu organları ve hitap etme şeklinde farklılık mevcuttur. Resim ve fotoğraf “görsel” olanı bünyesinde barındırarak “görüntü” kavramıyla öne çıkar. Müzik “işitsel” özelliklere sahip olarak “ses”, “ritim” gibi öğeleriyle ön planda olur. Heykel ve mimarlık “üç boyutlu” ve “somut” yapıt olması münasebetiyle görselliğin yanında cansız varlığı ifade eder. Sinema ise hem işitsel hem de görüntü kavramlarına sahip bir sanat/medya türü şeklinde oluştuğu için “hareketi” ve bir nebze “canlılığı” temsil eder. Şiir ise iletişimini sözcükler aracılığıyla kurar.

Medyalararasılık yönteminde bir medyanın çeşitli sanatlar/medyalarla etkileşim içerisine girip ilişkiler kurması önem arz ettiğinden, Türk şiirinin tarihsel zaman aralığında yararlandığı medyalar, yararlanma biçimi ve kurduğu ilişkiler

inceleme ihtiyacı doğurur. Dünya edebiyatında ortaya konan bazı çalışmalar medyalararasılığın faaliyet ortamlarının büyütülmesi adına Antik Çağ ve Roma devirlerine ait yazı medyası etrafında şekillenmiş yapıtları incelenmeye tabi tutulur. “Medyalararasılık yönteminin Batı’daki çalışmalarda farklı dönemlerde metin analizleri için kullanıldığını bunun da antik dönemden günümüze basılı metinlerin bir medya olarak görülmesi kaynaklı olduğu, eski metinlerdeki medyaların birlikteliğinin” (Canatak ve Bulduk, 2019: 163) esere ne tür özellikler bahsettiğini tespit etme amacı taşıdığı söylenebilir. Bu amaç doğrultusunda medyalararasılık yöntemini Türk edebiyatı tartışmalarının şiir türü için tarihsel arka plan belirleme ehemmiyet taşıdığından Türk şiirinin etkileşim içerisinde olduğu sanatlar/medyalar saptanmalıdır.

Divan şiirinde resim sanatının/medyasının unsurları işlenerek, anlatılmak istenen daha vurucu hâle getirilmek istenir. “İmgeler”, “metaforlar”, “benzetmeler” gibi unsurlarla resmin görüntü boyutu şiirde oluşturulmaya çalışılarak estetik zevk duygusu verilmeye çalışılır. Bu durum genelde sevgiliyi ya da önemli bir şahsiyeti anlatırken kullandığı tekniklerle açığa çıkar. Tarihe mal olmuş çok önemli resamlara işaretleme yöntemi kullanarak şiirde yer verilir. Bu resamların resimlerindeki “figürler”, “çizim teknikleri” ve ortaya koyduğu ürünler, şiirde bahsi geçen kişiyle karşılaştırılma veya bu önemli sanatkârın büyüklüğünü göstermek için yapılır. Baki, Nedim, Şeyh Galip, Naili, Ahmet Paşa, Şeyhi gibi büyük şairler, sözcükler aracılığıyla tablolarla karşılaşılabilecek ölçüde görüntü oluşturarak görselliği ön plana çıkarırlar. Heykel medyası ise önemli “heykeltıraşlar” ve “Put” aracılığıyla şiirde yer alır. Öte yanda şiirlerinin yer aldığı divanlarda içerikleri yansıtacak çeşitli minyatürler de kullanırlar. Fuzuli ve Baki divanlarında resim medyasının bu türünden yararlanırlar. Bu bağlamda Fuzuli’nin *Leyla ile Mecnun* eseri, Şeyhi’nin *Hüsrev ile Şirin* eseri ön plana çıkanlardır. Görsel olarak öne çıkan sanatlar/medyaların görüntü oluşturma yönü divan şiirini arayışlara sevk etmiştir. Arap harflerinin görüntü yansıtma boyutu kazanması için çeşitli çalışmalar yapılması sonucu görsel şiir oluşmuştur. Şiir, bu şekilde bir görsel sanat/medya şekline bürünmüştür. Divan şiiri; yapısı itibarıyla bünyesinde müzik sanatı/medyasının “ritim”, “armoni” gibi unsurlarını; vezin ve müzikal değerlere sahip sözcükler aracılığıyla barındırır. Bunun yanında Divan şiiri, klasik Türk musikisinin gelişmesine de katkı sağlar. Birçok şiir bestelenerek klasik Türk musikisinin kaynağı olmuştur.

Tanzimat Dönemi şairleri görsel materyalleri ve yapıtları yansıtabilecek şekilde şiirler ortaya koyma girişimlerinde bulunurlar. Dergi aracılığıyla okuyucuyla buluşan kimi şiirler, şiirin yapısına uygun ve içeriğini yansıtabilecek resimlerle beraber yayınlanır. Bu dönemde bu işlevle öne çıkan dergi *Mir'at-ı Âlem Mecmuası*dır. Ressam yönüyle de bilinen Rezaizade Mahmut Ekrem, “Kelebek” şiirinin 1884’te bu dergide şiirin içeriğini yansıtabilecek resimle beraber yer almasını sağlar. Muallim Naci, “Levha” şiirinde söz konusu resim sanatı/medyası eserini betimsel öğeler aracılığıyla şiirine serpiştirir. Böylelikle şair; şiirde resmin sessizliğini bozmuş, sözcükleriyle ona şiirinde hayat vermiştir. Namık Kemal’in ise fotoğraf sanatı/medyasına duyarlılığı vardır. Kimi fotoğraflara şiir yazan şair, kendi fotoğraflarına da şiirler yazmayı ihmal etmez. Fotoğraf ve şiir birlikteliğine önem veren şair ikisi arasında etkileşim oluşmasını sağlar. Rezaizade Mahmut Ekrem de fotoğraflara içeriği yansıtabilecek biçimde şiirler yazar, şiiri ve fotoğrafı birlikte sunar.

Abdülhak Hamit Tarhan’ın “Maisons-Laffitte” yapıtı, Fransa’da yer alan aynı adlı mimarlık sanatı/medyası yapıtı olan “şato” esintisiyle oluşan şiiridir. Resim çizme edasıyla yazılan şiir, “çeşme başı” ve “köylü kız” imgelerinin görüntü unsuru ön planda olacak şekilde işlendiği yapıt olarak karşımıza çıkar. Şiir, fotoğraflarda karşılaşılabilecek görsellik unsurlarıyla oluşturulur. “Rakkase Heykel” ise heykel sanatı/medyası yapıtının şiirde temsil edilmesi ve farklı açılardan şiire konu olması açısından önem arz eder. Tarhan’ın, dönemin Fransız oyuncusu “Sarah Bernhardt” için kaleme aldığı bir şiiri de mevcuttur. “Sinema Şiiri” ise sinema sanatı/medyası unsurlarının yer aldığı ve onun imkânlarını kullanarak oluşturduğu şiirdir. Hareket ve görsellik unsurları ön plana çıkarılarak adeta sinematografya tekniği kullanır. Ayrıca resim sanatı/medyası yapıtlarına yazdığı şiirleri de vardır. Fotoğraf sanatı/medyası eserlerini de şiirde işleyen Tarhan, “İsmail Müştak’ın Resmine” başlıklı şiirde, sözü geçen kişinin görüntüsünü şiir imkânlarını kullanarak yeniden oluşturur.

Servet-i Fünun döneminde yazılan şiirler çeşitli sanatlardan/medyalardan etkilenecek oluşur. Parnasizm akımının tesiri şairlerin şiirlerinde resim etkisinin belirgin olmasını sağlar. Doğaya yöneliş, “manzara tabloları” şeklinde şiir yazmalarına etki eder. Bunun yanında şairler şiirlerinde “kartpostal”, “levha” gibi resim sanatı/medyası yapıtlarını konu alarak kendi bakış açılarıyla ve yorumlarıyla yeniden

çizer. Resim medyası ürünleriyle iç içe olan şairler, çeşitli yollarla bu medyanın imkânlarını kullanarak şiirlerini oluştururlar. Bu da sanatsal açıdan zengin şiirler ortaya çıkarmalarına vesile olur. Dönemin önde gelen başka bir özelliği de, resimler altına şiirler yazıp resim medyası ve edebiyat medyasını birleştirmelerinden oluşan “tablo altı şiir” akımıdır. Bu akım sayesinde bu iki medya etkileşim içerisine sokulur ve yeni, orijinal yapıda ürünlerin meydana gelmesini sağlar. Şiirde resim etkisinin yoğunlukla hissedildiği bu tarzda şiir yazma, dönemin çoğu şairlerinde görülür. Resim medyasına uygun olan şiirler kaleme alınarak görüntü ön plana çıkarılır.

Dönemin sanatsal açıdan nitelikli ürünler üreten şairi Tevfik Fikret’in “ressamlığı, keskin gözleri ve hassasiyetinin önünde bir duvar gibi yükselen mantığı, onun şiirini de net, kalın çizgileri olan, donuk bir tarama resmine dönüştürür, tasvirdeki başarısı arttıkça resme yanaşır, şiiri kaybeder.” (Özgül, 1997: 31) Şairin bu yapısı sanatların/medyaların şiir etkisini göstermek için değerlidir. Tablo altı şiir biçiminde otuz civarında yapıtı bulan şair, döneminde sanatla iç içe yaşamıştır. Bu tarzın bir şiiri olarak önümüze çıkan “Hayran”, konusunu ve ayrıntılarını renksiz olan bir tabloda alır. Şiirde bu tablo, şair tarafından renkler bahşedilmesi sonucu canlı bir görüntü ortaya koyar. Söz konusu renksiz tablonun farklı şekillerde yer aldığı bir diğer şiir “Bir Yaz Levhası” olarak okuyucunun karşısına çıkar. Şairin “Sis” şiiri medyalırlararsılık bağlamda önemli bir noktada durur. Şiirin bütününe bakıldığında kullanılan çeşitli imgelerle ortaya İstanbul görünümünün tablo biçimi çıkmaktadır. Fikret bu şiirde ressam yönünü ortaya çıkararak kalemini bir fırça gibi kullanıp şiirini resim medyasının unsurlarıyla örmüştür. Bu şiirin kayda değer bir yanı da resim medyasına ilham kaynağı olmasıdır. Halife Abdülmecit söz konusu şiirden yola çıkarak bir resim çizmiştir. “Sis Tablosu” olarak bilinen bu yapıt, Fikret’in “Sis” şiirinde gözler önüne serdiği İstanbul manzarasının resim medyasında farklı araçlarla ortaya konması neticesinde resim şiir ilişkisine değerli bir örnektir. “Beyaz Yelken” şiiri; “deniz”, “yelkenli” gibi öğelerle öne çıkan bir resmin şiirde vücut bulmuş hâlidir. Bir “Genç kız” resmine yazılan “Bir Timsal” ise aynı resimle beraber *Servet-i Fünun* dergisinde yer alır. Bu şiirde resimde yer alan kişi dile getirilerek konuşma eyleminde bulunması sağlanır. Şairin kendisinin resmettiği tablolara da şiirler aracılığıyla göndermeler mevcuttur. Canlandırma işlemi uyguladığı şiirleri aracılığıyla bu tablolara hayat bahşedilir. Şairin resim sanatı/medyası etkileşiminin hissedildiği

birçok şiiri bulunmaktadır. Heykel sanatı/medyası yapıtı çeşitli şekillerde “Heykel-i Giryân” şiirini kaleme alarak işlenir. Cansız olan bu yapıta şiirde canlılık kazandırılır. Heykel konuşma eylemiyle ön plana çıkarılır, onun sanatsal unsurları da şiirin mısralarına işlenir.

Müzik sanatı/medyası etkisi de Fikret’in şiirlerinde kendisini hissettirir. *Rûbab-ı Şikeste* eserini isimlendirirken müzik sanatı/medyası öğelerinden olan “Rûbab” aletinden yararlanması şiiri müzik gibi görme eğiliminde olduğunu ortaya koyar. Şiirlerine bu medyanın unsurlarını büyük titizlikle işler. Fikret, şiirlerinde “armoni”, “ahenk”, “müzikalite” gibi yapıları ön planda tutarak şiirlerinin bu medyanın tesiri altında kalmasına aracılık eder. Çünkü şiirleri kaleme alırken müzik medyasının konu ve üslup tekniklerinden yararlanmıştı. “Dinle Ruhum”, müzik medyasının içeriklerinden “şarkı” türünün etkisinin hissedildiği şiiridir. Üzüntü veren yönüyle şairin şarkıdaki intibaları şiirin ruhuna aksettirilir. “Ey Yârim Namekar” ise müzik medyasının zevk, coşkunluk ve güzellik hissettiren bir eserin şiirde vücut bulmuş hâlidir. Fakat müzik medyasının en belirgin örneğinin hissedildiği şiir “Keman” eseridir. Müzik medyasının donanımlarından biri olan “nota” şiirde kendine yer bulmuş bir şekilde karşımıza çıkar. “Sinestezik” tesirle kulaklarda hissedilen notaların canlılık yapısına büründürme çalışması, medyalararasılık ilişki için önem taşır. Bu şiir, “müzik simülasyonu” adına örnek teşkil eden özellikler barındırır.

Dönemin sanat zevki ve duyarlılığı ön planda olan bir diğer şairi ise Cenap Şahabettin’dir. Şiirlerine farklı medyaların tesir ettiği ve bir takım ilişkilerde bulunduğu gözlemlenir. Müzik medyasının yapıtlarını alarak şiirde bunu tekrar ortaya koyma yöntemini “sembolizm” akımının önemli şahsiyetlerinden öğrenir. Bunun yanında şair, resim medyası yapıtlarını şiirde işlerken sözcüklerde yer alan “betimleme” gücünden yararlanır. Kendi bakış açısıyla izlediği tablolara kendi yorumunu katarak şiirlerini inşa etmesi, resim medyasıyla çeşitli ilişkilerde bulunduğunu gösterir. Müzik medyasının ve resim medyasının yapı ve tekniklerinin beraberce işlendiği “Elhan-ı Şita” şiiri söz konusu etkilenmelerin yer aldığı en önemli eser olarak karşımıza çıkar. Şiirde “kar yağışı” ahenklerini müzik medyası forma sokan şair, şiirin müziksel bir havaya bürünmesini sağlar. Bunun yanında süslü bir tabloyu andıran bir şiir evreni yaratarak üç medyanı birden etkileşim içerisine sokar.

“Fecri Atı” döneminin şairi Ahmet Haşim, müzik sanatı/medyası hassasiyeti üst düzeyde bir şahsiyettir. Şair, görsel unsurların hâkimiyet sürdüğü şiir evrenleriyle okuyucusunun karşısına çıkar. Şiiri, müzik medyasıyla ilişkilendiren, buna dair önemli yazılar kaleme alan Haşim, şiirinde müzik medyasının olanaklarından oldukça faydalanır. Müziği, şiirin iç ve dış yapısına uyarlayarak “müzikalite” değerleri yüksek, nitelikli yapıtlar ortaya koyar.

Türk şiiri için paha biçilmez değerlerden biri olan Yahya Kemal, sanatların/medyaların önemini düz yazılarda eleştirel kimlikle sorgular. Şiirlerinde ise tutku, zevk ve keyif veren yapıtlar üretmek için medyaların çeşitli özelliklerinden istifade eder. Görsellik kavramına büyük önem veren şair, şiirlerinde görsel bir dil oluşturmada usta işçilik yönünü ortaya koyar. Bununla beraber şiirinde görüntü kavramını aksettirmek için büyük uğraş verir. “Siste Söyleniş”, İstanbul’un ancak tablolarla karşılaşılabilecek düzeye sahip olan görüntüsü şiirde örülürken resim medyasının imkânlarından faydalanır. İstanbul’u “sis” içerisinde göstererek oluşturduğu imgeyle şehre kötü ya da olumsuz bir hava verilir. Fakat şairin ona biçtiği hâl bu değildir. Şair, İstanbul’un bu görüntüden sıyrılıp çıkmasını sağlamak ve medeniyetlerin diğer şehirlerinden daha güzel olduğunu dile getirmek için resim medyasının olanaklarından faydalanır. Heykel sanatı/medyası etkisi kendisini “Bergama Heykeltıraşları” şiirinde gösterir. Şairin “Süleymaniye’de Bir Bayram Sabahı” yapıtı ise mimarlık sanatı/medyası ürünlerinin sözcüklerin gücünden yararlanılarak resmedilme uğraşlarının şiirin bütünlüğüne yayıldığı bir eser özelliğiyle ön plandadır.

Hecenin Beş Şairinden Faik Halit Ozansoy’un şiirlerinde de resim medyası etkileri hissedilir. Tablo altı şiir kaleme alan şairin, “Samimiyyet-i Sevda” şiiri; kucağında bir oğlak taşıyan, mahzun bakışlara sahip küçük bir kız çocuğunun resmi altında yer alır. Şiiri tablodaki manzara etrafında oluşturan şair, tabloda gördüklerini kendi zihin dünyasında çağrıştırdığı anlamlar etrafında yorumlayarak oluşturur. “Uyanmasın” şiiri ise bir divana uzanmış, gözleri kapalı bir kadın ve üstünde bakma eylemi gerçekleştiren bir kız çocuğunun resmi altına yazılır. Şiirde anne olan kadın uyuyor gibi çizilirken bakma eylemi de çocuğun uyanık olması üzerinden verilir. Resimdeki görüntü üzerinden çocuğa seslenen şair, anne imgesi çevresinde tabloyla

konusur. Ozansoy, şiirini böylesi bir evrende oluşturarak şiirin medyayla etkileşimi adına farklı tarzda bir ürün oluşmasına kaynaklık etmiştir.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Han Duvarları" şiirinde kurduğu evren, Anadolu coğrafyasının bütünüyle yer aldığı fotoğraf görüntüsü nitelikleri taşır. "Sanat" şiiri ise görsel çağrışım barındıran özellikleriyle resim medyasının izlerini taşır. Bu şiir ayrıca müzik medyasının donanımlarına ve heykel medyası ürünlerine göndermelerde bulunur. Çamlıbel böylelikle çeşitlilik arz eden medyaları şiirine taşıyarak sanatsal yönü zengin bir ürüne imza atmış olur.

Toplumcu Gerçekçi şiire yön veren Nazım Hikmet Ran, çeşitli sanatları/medyaları şiirinde kullanır. Sanat akımlarının etkisiyle farklı tarzda şiirler oluşturmaya başlar. Fütürizm ve Mayakovski etkisiyle sözcük kullanımında değişikliğe giden Ran, görsellik öğesinin ön planda olduğu bir şiir biçimi oluşturur. Bazı şiirleri, yapısı itibarıyla farklılık arz ederken sözcükleri yerleştirme biçimiyle şiirde ele aldığı konunun ve temanın sesi okuyucu tarafından fark edilebilir. Akımlar etkisiyle sözcük kullanımında değişiklik ve şiir mizanpajında farklılık ortaya koyar. Resim medyasının olanaklarını şiirinde büyük bir titizlikle yer verir. Ran, "Jokondun Hatıra Defterinden Parçalar" (Ran, 1992: 41) şiir-resim ilişkisinin açık bir şekilde görüldüğü yapıtıdır. Burada Mona Lisa tablosunu şiir evrenine çizerek destansı şiirlerden birini kaleme almış olur. "Mona Lisa"yı şiirde konuşturan Ran, böylece resim medyası eserine ses vermiş olur. Mona Lisa, şiir sayesinde tablonun dışına çıkar. Böylece şiirde bu tabloya canlılık verilerek bir insanmış gibi çeşitli hareketler içerisinde bulunması sağlanır. Bu şekilde şiir, devinim yönüyle tabloyu öne çıkarır. Şairin, Ressam Abidin Dino'nun "Uzun Yürüyüş" isimli resim medyası yapıtı için kaleme aldığı şiiri de vardır. "Abidin Dino'nun Yürüyüş Adlı Bir Tablosu Üstüne Söylenmiştir" (Ran, 2008: 1648) şiirinde sözü edilen resim medyası ürünü, şair tarafından farklı şekilde ele alınarak yorumlanır. Şair, İbrahim Balaban'ın "Mapushane Kapısı" tablosu eserini konu alan şiirler de oluşturmuştur. "Mapushane Kapısı Tablosu Üstüne Söylenmiştir" (Ran, 2008: 940) şiirinde resim medyası yapıtı olan tablo, şiir evreninde sözcükler sayesinde yeniden ele alınmıştır. Tabloyu eserine işlerken tasvirsel özellikler ön plana çıkarılır. Nazım Hikmet Ran, medyaların

olanaklarından olabildiğince çok yararlanmıştır. Şiir medya etkileşimleri için örnek teşkil edecek çok sayıda şiirleri vardır.

Asaf Halep Çelebi, şiirlerde görüntü kavramı oluşturmak için biçimsel değişimlere giderek farklı stillerde şiir meydana getirir. Biçimsel görsellik ön plana çıkarılarak oluşturulduğu “Kitaplar”, farklı şiir girişimlerinin bir ürünüdür. İçeriğin aktarımına yardımcı olması adına nesneler ve şekiller çizerek şiirine dâhil eder. Çelebi bu yapıtını, simgesel anlamda resim formuna yaklaşan şiirleri temsil edecek düzeyde oluşturur.

Melih Cevdet Anday; Orhan Veli Kanık, Oktay Rıfat Horozcu, Şinasi Baray ve kendisinin olduğu eski bir fotoğrafa şiir yazar. Farklı imgeler üzerinden oluşturulan bu şiir, “fotoğraf altı şiir” gibi bir yapıya sahiptir. Şiirde geçmişe ait öğelerin şimdiyle karşılaştırması yapılır. Anday, şiirin ismine de “Fotoğraf” adını verir.

Edebiyat dünyasında şair olarak bilinen Bedri Rahmi Eyüboğlu, ayrıca ressam kimliğiyle de eserler meydana getirir. Resim medyasıyla bağları kuvvetli olan şair, bu medyanın çeşitli yapıtlarına göndermelerde bulunur. Bazen de atıf yoluyla bu medyanın önemli şahsiyetlerini işaret eder. Şiir kurgusunda resim medyasının olanaklarına üst düzeyde yer veren şair, ressam titizliği ön planda olan şiirler de kaleme alır.

Türk şiirinde önemli bir yeri olan Necip Fazıl Kısakürek, resim medyasının olanaklarını farklı şekilde kullanarak eserler icra eder. Büyük bir “dil işçiliği”ne sahip olan şair, sanatkâr duygunluğunu da belirgin kılarak ikisini birleştirir. Soyut düşünce ve gayeleri, görüntü kavramına sokabilen sanatçı ruhuna sahiptir. Kısakürek, sanatsal tasvir yönünü kullanarak şiirlerde görsellik oluşturmak ve görüntü boyutuna sahip şiirler üretmek için büyük çabalar harcar. Çeşitli açılardan yaklaşımlar benimsenerek şiir öznesi ve ele alınan görsellik unsuru birbiri içerisine sokulur. Bir anlamda özne-nesne değişikliği yapılır ve şiir evreni görsel imgeler etrafında kurulur.

Bu noktaya kadar “İkinci Yeni” öncesi sanatların/medyaların şiirlerde yer alma biçimleri, şiirle kurduğu ilişkiler gösterilmeye çalışıldı. Bundan sonrası için İkinci Yeni şiirinin medyalararasılık yöntemi bağlamında medyalarla kurduğu ilişkiler

incelenecektir. İkinci Yeni sonrası teknolojik gelişmelerin büyük patlamalar yapması sanatsal faaliyetlerin çoğalmasına kaynaklık eder. Medyaların şiirle ilişkisi giderek artmaya başlar. Şiirde bu medyalar işlenirken öte taraftan medyaların da bu şiirlerden beslenmesi söz konusu olur. Özellikle “Cumhuriyet Dönemi” ve sonrası şairlerin şiirleri, müzikleştirilme yolunda medya değişimleri geçirerek bestelenir ve müzik medyası yapıtları olarak yer almaya başlar. Toplumcu Gerçekçi şiirler kaleme alan Sabahattin Ali’nin birçok şiiri, sanatçılar tarafından bestelenerek müzik formuna sokulur. Onun yanında Nazım Hikmet Ran’a müzik medyası şahsiyetleri tarafından büyük önem verilir ve birçok eseri müzik medyasına uyarlanarak bu medyanın yapıtları hâlini alır. Öne çıkan başka şair de Atilla İlhan’dır. Onun da eserleri müzikleştirme bağlamında bu medyanın eseri biçimine dönüştürülür. Bunların yanında Ataol Behramoğlu da şiirlerinin müzik medyası sahasına aktarımı önemli örnekler teşkil eder.

Sinema sanatı/medyasına bakıldığında şairlerin konu edindiği, edebi kişiliklerinin yanında şiirlerinin işlendiği yapıtların kameraya alındığı görülür. 2007 yılında Nazım Hikmet Ran’ın hayatını, özellikle Bursa hapishanesinde iken yaşadıklarını kapsamına dâhil eden “Mavi Gözlü Dev” filmi, bu konuda önemli bir örnektir. 2013 yapımı “Kelebeğin Rüyası” ise şairleri ve şiirleri içeren başka bir sinema yapıtıdır. 2017’de belgesel türünde Sabahattin Ali’nin hayatı, sanatçı kimliği, düşünce dünyası gibi özellikleri ön planda olduğu, çekimlerinin üç farklı ülkede tamamlandığı “Sabah Yıldızı: Sabahattin Ali” filmi çekilmiştir. Bu film aracılığıyla şiir ve sinema medyaları arasında etkileşime şahit olunur. 2014 yılında Türk edebiyatında “Yedi Güzel Adam” olarak nitelendiren şairlerin hayatlarının ve şiir dünyalarının konu edindiği “Yedi Güzel Adam” dizisi televizyonlarda gösterilir. Bu yapıtla beraber kitle iletişim aracı olarak bilinen televizyon medyasının edebiyat medyasına ait olan içerikleri işlemesi, iki medya arasındaki etkileşimi ortaya koyan örnek olarak değerlendirilebilir. Bunlar sadece emsal teşkil etmesi için bahsedilen birkaç yapıttır.

Şiirin resim medyasında yer alması ya da etkilemesi de söz konusu bir durumdur. Çeşitli ressam, şairlerin kitaplarında desenler ve resimler çizer. Bunun yanında ressam, şiir ve şairleri konu alan özgün çalışmalar da ortaya koyar. Yapılan

çeşitli sergilerde şair ve şiirlerinden etkilenecek yapılmış resimler, şiirlerle beraber sergilenir. Yapılan bu türde çalışmalar, medyalararasılık bağlamda resim medyası ve edebiyat medyası arasındaki etkileşimleri, ilişkileri gün yüzüne çıkarır. Bunlardan en çok öne çıkanlardan biri “Eskiz Defteri” sergisidir. 2015 yılında gerçekleşen sanatsal faaliyet, resim medyasında şiir etkisinin gösterilmesi adına bir örnek teşkil eder. “Türk Sanatında Resim ve Edebiyat İlişkisi” etrafında yapılan resimler, şiirlerle birlikte sunulur. Geniş yelpazede şairin konu alınarak ortaya koyulan resim medyası ürünlerinde edebiyat medyası türü olan şiirin etkisi hissedilir. “Portrelerde Nazım”, resim medyası ürünlerinde şiir etkisinin hissedildiği bir başka sergidir. 2015 yılında gerçekleştirilen bu sanatsal faaliyet, Nazım Hikmet Ran’ın çeşitli açılardan ele alındığı resimlerden oluşur. “Bir Garip Sergi Orhan Veli” ise isminden de anlaşılacağı gibi şairin konu edildiği sergidir. Şairin farklı yönlerden ele alınmasıyla üretilen resimler ve seramikler sunulmuştur. 2018’de yapılan bu sanatsal faaliyet “anlamsal” ve “biçimsel” bir şekilde resim medyasında şiir etkisi görülür. “Düğün, Şiir-Resim-Heykel” ise Tem Sanat Galerisi aracılığıyla yapılmıştır. Bu sergide resim ve heykeller yer alır. Çok geniş bir biçimde şairlerin konu edildiği bu sanatsal faaliyet, konumuz açısından önem arz eder. Sergi adına geniş ölçekte şiir ve resimlerin bir arada olacağı kitap da oluşturulmuştur. Sergide içerisinde İkinci Yeni şairlerinin de yer aldığı otuz şair konu edilir. Bunların ise elli sekiz şiiri konu edilerek ürünler oluşturur.

Türk şiirinde medyalararasılık yönteminin izleri aranması ve yapılacak çalışmalara örnek teşkil etmesi için oluşturulan bu bölümde çeşitli yönlerle şiir ve sanat kollarında yer alan medyaların ilişkileri incelendi. Bütün bu bilgiler ışığında arka plan oluşturmak adına medyalar arasında ilişkilerin daha geriye götürülmesi, şiirde basit düzeyde bir takım etkileşimlerin olduğunu gözler önüne sermemize katkı sağlamıştır.

2. İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE MEDYALARARASILIK

Eskiden beri devinim hâlinde teşekkül ederek oluşan şiir ile öteki sanatların/medyaların etkileşimi, resim sanatının/medyasının şiirle yakınlık kurmasıyla beraber ilk örneklerini verir. Birbirini tamamlayan iki sanat/medya olarak görülen bu yapıyla birlikte şiirin resim gibi olması, etkileşimin ilk durak noktalarından biri konumundadır. Daha sonraları ise mimarlık ve heykel medyasının görüntü boyutları şiirlerde aktarılma girişimlerinde bulunulur. Bunlara paralel olarak müzik medyası bestekârları çeşitli şiirlerden yola çıkarak eserler icra ederler. Şiirlerde bu medyanın etkileri ses üzerinden kendisini gösterir. Kurgusal yapıda müzik öğeleri yer alıp şiirde müzikalite oluşturulmaya çalışılır. İlk önce resim medyasını şiirde gösterebilmek için kullanılan ekfrasis, görüntüyle ön planda olan bütün medyaların (resim, fotoğraf, sinema, mimarlık vb.) “tasvir” özelliğinin kullanılarak şiire aksedilmesini sağlar.

2.1. Ekfrasis-Şiir İlişkisi

Görsellikle öne çıkan medyaların şiirde betimlenmesi, görsel şekilde oluşmuş yapılara münasip biçimde şiir inşa etme yönteminin genel ismi olan ekfrasis, Antik Yunan'a uzanan bir geçmişe sahiptir. Bu dönemdeki ilk güçlü örneklerden birisi *İlyada*'daki "kalkan betimlemesi" sahnesinde karşımıza çıkar. Daha basit düzeyde gelişen ilk örnekler ise *Gilgamiş*'ta yer alır. Simonides'in, "resim dilsiz şiir, şiir konuşan resim" savıyla etkileşimin şiir ve resim benzerliği üzerinden cereyan ettiği genel kabuldür. Bu savdan sonra "ut pictura poesis" anlayışının vuku bulmasıyla iki medya arasındaki bağlar perçinlenir. Horatius'un "şiir, resim gibidir" anlamını karşılayan bu savıyla yakınlık ve ilişki kurma bağlamında resim medyası, şiir medyasıyla beraber anılır.

19. yüzyıla girilmeden önce "halka açık sanat müzelerinin kurulması, fotoğraf makinesinin ardından sinemanın keşfi, kartpostalların, posterlerin, sergi kataloglarının basım ve çoğaltmasında kullanılan yöntem ve araçların gelişmesi, görsel sanat ürünlerinin herkes için erişilebilir" (Ağıl, 2015: 11) bir hâle gelmesi ekfrasis yönteminin anlamda genişleme yaşamasını sağlar. Ekfrasis için müze etkisi çok önemlidir. O dönemde şair bu ortamlara giderek "sessiz sanat" yapıtlarına "ses verme" işlevi üzerine şiirler oluşturarak ortaya koyar. Resim, heykel mimari gibi sanatların/medyaların yapıtlarını şiirde işlemekten geçirerek evrene dâhil etme, Batı'da geleneğin açığa çıkmasına olanak sağlar.

1955'te Spitzer'in ekfrasis kavramını farklı anlamlara gelecek şekilde kullanması onu bir değişim ve dönüşüm evresine sokar. Bu sayede şiirle ilişkilendirilerek edebiyat medyasıyla olan etkileşimleri sağlamlaştırılır. Daha önce resim medyasıyla ilişkilendirilen bu yöntem görsel olan tüm medyaları şiire taşımaya başlar.

Günümüzde artık ekfrasis yöntemi "görsel sanatın/medyanın sözlü tasviri" olarak ön plana çıkarılır. Sanat yapıtlarının şiirde tesirini ön planda tutmak, kavramın okuyucunun zihninde "açık", "anlaşılır" ve "canlı" biçimde canlandırılmasına olanak vermek adına yer almaya başlar. Edebiyat medyası ürünlerinde "anlatılanların, imgenin okuyucusunun zihninde kelimeler aracılığıyla canlanıp resimsel imgeleme

dönüşümü ekfrastik çalışmaların birinci işlevi” (Bulduk, 2022: 412) olarak ortaya çıkar.

Görüntü kavramıyla ilişkilendirilen ekfrasis, anlamsal niteliklerde genişlemeleri söz konusu eder ve yer aldığı şiirler medyalararasılık yönteminin araştırmaları kapsamına dâhil olur. Ekfrasis yöntemi; resim, fotoğraf, sinema, mimarlık, heykel gibi medyaların şiirlere çeşitli açılardan işlenmesine olanak tanır.

Resim medyasının araçlarının şiirde yer alabilmesi öncelikle şairin sözcüklerle oynayabilme hamaratlığına bağlıdır. Şairin ince işçilikle kurguladığı şiirinde bu medyanın tesirini gösterebilmesi, kullandığı dildeki zengin imgeleme gücünden doğar. Şiir, sözcüklerle kurulan bir medyadır. Resim ise renk, boya ve çizim yeteneği isteyen medyadır. Şairler bu ilişkiyi oluşturabilmek için “tasvir” gücü yüksek sözcüklere başvurur.

Bunun yanında mimarlık ve heykel sanatları/medyaları öncelikle üç boyuta sahiptir. Yapısı itibarıyla cansız nesne özelliği gösterirler. Şairler, bu medyaların özelliklerini alıp şiirde canlandırma efekti vererek konu eder. Bazen şairin şiirdeki sözcüsü konumuna getirilerek mesajı, okuyucuya ileten özne olarak da şiirde varlığını gösterir. Bu medyaların biçimsel özelliklerinin şiirde betimlenmesi, anlatılmak istenen herhangi bir şeyin somut duruma getirilmesinde önemli etkindir. Ekfrasis, bu noktada öne çıkarak sözcüklerle şiire bu medyaların unsurlarını aksettirir.

Görüntü boyutlarıyla ön plana çıkan ekfrasis, İkinci Yeni şiirinde çeşitli şekilde kullanılmıştır. Şairler, resim sanatı/medyası yapıtlarını şiirde gösterebilmek için bu yönteme başvurmuşlardır. Bu sözcüklerle görüntü oluşturma işlevi, resim medyasının dışında özellikle mimarlık medyası ve heykel medyasında da tesirini gösterir.

2.2. Resim Sanatı Medyası

Resmin başlangıcı olarak kabul edilen mağara çizimlerinin zaman içerisinde yazıya evrilmesi, resim sanatı/medyası ile yazı medyası arasındaki ilk ilişki noktası olarak görülebilir. Edebiyat medyasının geçmişin derin kökenlerine sıkı sıkıya bağlı alt türlerinden biri olan şiir ile görselliğin uzun yıllar boyunca en güçlü temsilcisi olan resim medyasının ilişkisel olarak bir arada bulunmasının *Gılgamış Destanı*’na kadar

uzanan bir hikâyesi vardır. İlk destanlarda “kahramanların hayatı, yaşadıkları yer, giydiği elbiseler, kullandıkları eşya ve silahların anlatılmasında resme has bir tasvir çabasının izlerine” (Anar, 2021: 142) kolayca rastlanılır. “Şiir, resim gibidir” görüşünün yazınsal bütünlükte oturtulması amacıyla meydana getirilen bu cinsten pasaj ve metinler; “mezar yazıtı, duvar yazısı veya resim” (Şengel, 2002: 3) olarak kendisini gösterir. İlk destanlardan biri olan *Gilgamiş* eserinde bu türden kullanım söz konusudur. Bu eser içerisinde resim görünümlü tasvirleri barındırdığından dolayı görselin ilk temsilcisi olan resmin ve şiirin en eski örneklerinden biri olarak gösterilir.

Resim medyası, eskiden beri ağırlık olarak “doğa taklidi” ile kendisini var etmiştir. Bu sürecin yerini olgunlaşmaya bırakmasıyla şiirden yararlanma görüşlerinin etrafında yeniden şekillenme başlar. Romantizm akımının hâkim olduğu 19. yüzyılda bireyin iç dünyasına yoğunlaşma görüşü ortaya çıkar. Bundan dolayı sanatla duygu aktarmanın en iyi yolunun “lirik şiir” olduğu sonucuna varılır. Varılan bu sonuç beraberinde şiirin bütün medyaları etkilemesini getirir. Yoğun bir şekilde resim-şiir etkilenmesi ve etkileşimi baş gösterir.

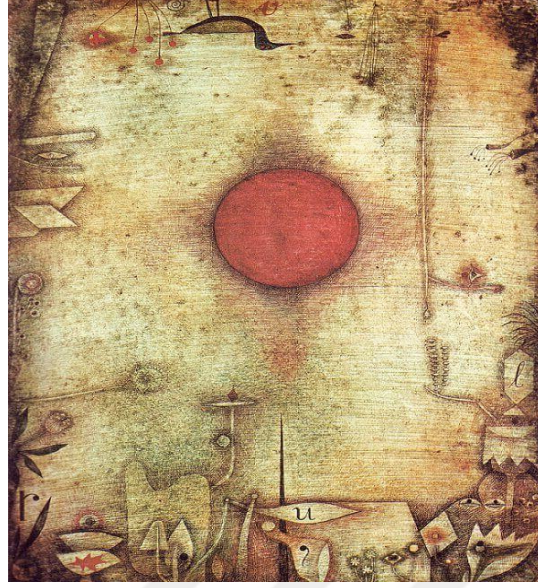
1900’lere gelindiğinde ise ortaya modern ressamlar çıkar. Bunlar “soyut” ve “biçimci” tarz etrafında şiiri eserlerinde işlemeye karar verirler. Şiiri olduğu gibi eserlerine aktarmayı kabul etmezler. Yazının görüntü boyutunun işlevselliğine inanırlar. Bu inanç çerçevesinde yazının görüntüye evrildiği resimleri oluşturmaya başlarlar. 1970’li yıllara kadar yaşanan savaş, ekonomik ve sosyolojik buhranlar toplumu etkilediği kadar sanatı da etkileyerek modernizm akımının çöküşünü hazırlar. Postmodernizm sayesinde sanat dallarının sınırları bulanıklaşarak “aynı zamanda eski ve yeni bir arada kullanılır ve farklı kültürlerin ürünleri, farklı sanat dallarına ait eserler birlikte eklektik yapılar oluşturur, resimde olduğu gibi şiirde de geleneksel formlar ya dışlanır ya da farklı biçimlerde” (Ekinci, 2019: 25) ele alınır.

Edebiyat medyasının alt türlerinden olan şiirlere resim medyasının tasvirsel eda çevresinde dâhil edilmesi (burada ekfrasis öne çıkar), bu medyada yer alan özellikler veya “göstergelerin” medyalararası teknikler kullanılarak şiirlere transfer edilmesini sağlar. Tabi ki bu durumun tersi de söz konusu olur. Nasıl ki şiirlere resim medyası transfer ediliyorsa aynı şekilde resimlere de şiir özellikleri transfer edilebilir. Böylece resim medyasıyla şiir birbirinin içerisine girerek farklı yapılar oluşturur.

Türk şiirinin “Uç Beyi” olarak nitelendirilen İlhan Berk’in, sanata karşı duyarlılık taşıyan, estetik kaygısı uç noktalarda olan şairler arasında önemli bir yeri vardır. Şiirlerini kaleme alırken resim medyasının olanaklarından faydalanma, bunları şiirlerine empoze etme uğraşı etrafında dolanmayı çok sever. Nitekim o da bu konuda, “bir şiir yazacağım zaman şiirin konusu ile ilgili resimlere bakmaya bayılırım” (Berk, 2009: 95) der. Şiirini öreceği çerçeveye uyum sağlayacak resimleri araştırır ve bu resimler üzerinde incelemelerde bulunur. Resim medyası sayesinde şiirlerin içlerine doğru bir yolculuk yapma uğraşı içerisinde olur. Bu medya onun için “esin kaynağı” olmasının yanında “yaşama biçimi” olarak da belirir.

Berk, resimlerin kendisinin duygu durum değişimlerinde büyük bir etkiye sahip olduğunu yazılarında belirtir. Şair, çok sayıdaki resim sanatçılarının eserlerini şiirlerinde işler. Bunların en başta gelenlerden biri “Paul Klee” olarak görülür. Berk, Paul Klee ve sanatına karşı ayrı bir hassasiyet besler. Bu ilgi ve hassasiyetin çok farklı nedenleri vardır: Sanat anlayışı ve biçimi, akli ve mantığa yaklaşım biçimi, dünyayı algılama biçimi gibi. Bütün bunlara *El Yazılarıma Vuruyor Güneş* ve *Kült Kitap* yapıtlarında yer verir. Klee’nin bünyesinde mevcut bulunan bu yönleri şairimizin onu kendisine yakın olarak görmesini sağlar. Berk, bir sergide Klee’nin resimlerine rastlar ve bunlardan çok etkilenir. Klee’nin “Ad Marginem” resmini alıp duvarına asan Berk, iki hafta boyunca bu resme sürekli bakar ve “Paul Klee’de Uyanmak” şiirini kaleme alır. Bu şiirinin ikinci dizesinde “Ad Marginem” göndermesiyle medyalararası ilişkiler yöntemlerinden biri olan “işaretleme” karşımıza çıkar. Bu yöntemle “Ad Marginem” resmine ve resmin ressamına göndermede bulunur:

“Uyandım 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.” (Berk, 2003: 216)



Görsel 1. Paul Klee'nin "Ad Marginem" tablosu.

Klee'nin "bilinçaltı bunalımlarını" simgeleyen bu resmi, birçok özellikleri bünyesinde barındırır. Kullanılan harfler, kuş, güneş ve gözler farklı anlam ve imgeleri çağrıştırır. Şair, imge ve sembolü karşılayacak şekilde amacına uygun bir yerleşim planı uygulayarak eserini oluşturur. Şiirin bütününe bakıldığı zaman resim medyasının bütün özelliklerinin ekfrastik görünüm ortaya koyarak şiire aktarıldığı göze çarpar. Burada medya değişimi yapılarak resim medyasının yazı medyasında can bulması sağlanır. Sözcüklerle var olan başka türden bir medyaya medyalararası tekniklerden biri olan "simülasyon/öykünme tekniğinin" uygulandığı söylenebilir.

Klee'nin bir diğer özelliği de harf duyarlılığıdır. "V", "U", "r", "L" harflerini "plastik güzellik" simgesi olarak gören Klee, eserlerinde bu harfleri saçarak farklı bir sanat ortaya koyar. Bu duyarlılık Berk'e de tesir eder ve o da bazı harfleri daha çok sevip onlarda sanatsal bir yön bulur. "Ad Marginem" resminde kullanılan harfleri montaj yöntemiyle "Paul Klee'de Uyanmak" şiirinde "Tümü bir uzak denizde A'lar, V'ler, U'larla" ve "A'lar V'ler U'larla olmak Paul Klee'de uyanmak" (Berk, 2003: 216) şeklinde kullanarak söz konusu medyaya göndermelerde bulunur.

Berk'i etkileyen bir diğer ressam "Pablo Picasso"dur. Picasso'nun sanatından ve üslubundan etkilenen şair, resimlerinde yer alan özellikleri şiirlerine aktardığı gözden kaçmaz. "Guernica" şiirinde Berk, Picasso'nun aynı eserine çeşitli göndermeler yapar. Şiirin başlığıyla işaretleme yöntemini kullanan şair, okuyucuyu

Picasso'nun "Guernica" resmine yönlendirir. Bu eser, Guernica kasabasındaki katliamı, psikolojik etkilenmeyi içeren bir resimdir. "Siyah-beyaz" olan resim "bir elin ışık yakması" eylemiyle aydınlığa kavuşur. Resim medyasında kendisini gösteren bu imge şair tarafından şiire montaj yöntemiyle yerleştirilir:

"Önce eli gördüm
Benimle beraber tabaktaki uskumru domatesle boyun boyuna
biber rakı gördü." (Berk, 2003: 237)

Şair, şiirinde resim medyasında da olduğu gibi savaşı, kaosu ve ölümü işler. Ekfrasis etkisinin yoğun hissedildiği bu şiirde resim medyasındaki tüm özellikler adeta kelimelerle resmedilerek şiire serpiştirilir. Şiirin her zerresinde Picasso'ya ve onun medyası olan eserine göndermeler yer alır. Sözcükler aracılığıyla resim medyası, medya değişimi tekniği kullanılarak şiirde yer alır. Şair söz konusu olan resmin içinde bir insanın var olduğunu ve hayatını sürdürdüğü mekânı karşılayacak şekilde şiire örer. Böylece resim medyasında yer alan dekor şiire montaj tekniğine başvurularak yerleştirilir. Bu dekoru şekillendirilen öğelerden biri de "siyah-beyaz" olarak çizilmiş olan resim medyasının şiirde simülasyonun kurulduğu zaman renklerden yararlanması olarak kaşımıza çıkar. Şiirde kullanılan "yeşil" renk canlılığı, yaşamı, var olmayı simgeler. Bu rengin önce maviye sonrada siyaha dönüşmesi söz konusu kanlı olayın şiire işlenmesinin göstergesidir. Bu gösterge şiirde "Guernica" olayında saldırının başlaması, ateş edilmesi o an ortaya çıkan mavi rengi çağrıştıracak şekilde kurulur. Sonra da bu renk siyaha dönüşerek canlılığın, yaşamın ve var olmanın bitişine işaret eder:

"Yeşil bir âlemdi
Picasso bir mavi çekti
Gökyüzü kendine geldi." (Berk, 2003: 237)



Görsel 2. Pablo Picasso'nun “Guernica” çalışması.

Resim medyasında yer alan “Boğa” çizimini şiire ekleyen şair, bu figür etrafında sözcükleriyle bir atmosfer çizer. Bu atmosfer savaşın dehşetini ve karmaşasını yansıtacak biçimdedir:

“Boğayı gördüm
Boğayla beraber yüzlerce adamı gördüm ilk defa
Guernica ana baba günüydü.” (Berk, 2003: 237)

Şiirin geneline bakıldığında ekfrasis kurguyla oluşan bir tablo görülür. Şair bu tabloda fırçasını sözcükleriyle oluşturur ve olup bitenleri tüm yönleriyle ortaya döker. Bu da şair ve resim medyası arasındaki iletişimi gösterir. Berk, resim medyasından duyduğu fısıltıları ekfrasis yoluyla şiirinin her bir köşesine serpiştirir.

Şairin “Pablo Picasso” şiiri, bu ressamın resimlerini işlediği başka bir şiiridir. Ekfrasis kurguyla oluşturulan şiir, başlığıyla işaretleme yaparak okuyucuyu Pablo Picasso'ya yönlendirir. Şiirde geçen “Nu au fa uteuil noir” (Berk, 2003: 213) ressamın “Siyah Sandalyedeki Çıplak Kadın” medyasını işaret eder. Medya değişimiyle, resim medyasının ekfrasis betimlemeleriyle resmin şiire, yazı medyasına aktarıldığı görülür. Böylece şair, resmi; fırça yerine sözcükler kullanarak yeni baştan ama farklı bir medyayla oluşturmuş olur.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencisi olan, Türkiye'den ayrılmak zorunda kalan “İvi Stangali”nin resimleri de Berk'in şiirlerinde yeniden üretilir. Karamsar bir yapıya sahip olan ressamın eserleri, şair için umut ışığı olur. Eserlerinde melankolik

özelliklere rastlanmaz, mutlu bir görüntüyle seyircilerini karşılar. “İvi Stangali” şiirinde şair; ressamın yalnızlığını, neşeli bir yapıya sahip olmadığı hâlde resimlerde “mutluluk” imajı çizdiğini belirtir:

“Birden İvi Stangali’nin resimleri çıktı geldi
Yalnız değildik artık.
Gittik ağaçlarla sularla namuslu bir yerde durduk
İlk kez mutlu.” (Berk, 2003: 215)

Berk, “İvi Işığ” şiirinde ressamın ortaya koyduğu resimlerin içeriğini öz olarak işler. Şiirde kurulan “üzgün atmosfer”, ayrılık sonrası söylenenleri duyduğunu ön gören şairin kendi bakış açısıyla ressamın duygu evrenini aktarma isteğine paralel olarak şekillenir. “İvi Sabahı” şiirinde ise Stangali’nin “Galata Kulesi” resmine göndermelerde bulunur. Şair, şiirde çizdiği resimle “ilk gökyüzü geçti önünden İvi güldü” (Berk, 2003: 226) dizesine yer vererek ressamı neşeli çehreyle aktarır. Stangali’nin resmindeki imgeler, seçtiği dekorlar ve renkler şiirde bir resim yapma edasıyla hayat bulur:

“Sarı erikler geldi odayı sarıya boyadı
İvi gökyüzünü alıp İstanbul’a indi
Bir sevinç İvi’yi gören İstanbul’da
Baktığı her şey beni çiz diyor İvi’ye
Bir yüz para çiz diyor
Bir rüzgâr Galata Kulesi’ne çarpıp geçiyor.” (Berk, 2003: 226)

“Taymis” şiirinde J.M.W. Turner’in Taymis Nehri’ni çizdiği resimlere, “Taymis’i çiziyor Turner/Bir kuzey suyunu/Kül kokan” (Berk, 2003: 448) şeklinde gönderme yapar. Şairin çizdiği görüntüyle ressamın resmettiği manzara okuyucunun gözleri önünde birbirleri içine karışmış vaziyette belirir. “Galile Denizi”nde geçen

“Beato Angellico’yu siz hiç görmediniz,
Sanisiata Anuziata Kilisesi’ni hele hiç
Beato’nun bir yedi ekmeği birkaç küçük balığı hep bir on yirmi balıkları vardı

Benimleyken bu gördüğünüz resimleri bütün bu resimleri ısıtacağını bilirdi” (Berk, 2003: 248) mısralarıyla Fra Angellico’ya ve onun kilisedeki yaptığı resimlere göndermede bulunur. Resimlerde yer alan önemli imgeler şiire konu olur ve bunları şair kendi üslubuyla işleyerek aktarır.

İlhan Berk’in bazı şiirleri sadece yabancı sanatçılara ait resimlerin medya değişiminden ibaret değildir. Yerli resimlerden de bazı örneklerden bahsedilebilir. “Turan Erol’un Üç Resmi Üstüne” şiirinde Berk, açık bir şekilde Turan Erol’a ve resimlerine gönderme yapar. Üç bölümden oluşan bu şiir, her bölümde farklı bir resim medyasından yararlanır. “Ağaç” adını taşıyan ilk bölümde şair tarafından tasvirsel bir anlatımla ressamın resminin oluşturduğu durum kurulma aşamasına sokulur. Şair, şiirde yer alan ağacı konuşma eylemini, resimde durgun olarak görülen şiire bir hareket olarak aksettirilmiştir:

“- Sana da sıra gelecek! diyor, bir Ankara kırına.

Kuyruğa giriyor uzakta bir ağaç. Benim de sesim olsun! diye
bu uğultuda.” (Berk, 2003: 516)

“Kır” olarak başlıklandırılan ikinci bölümde ise pastoral bir görüntü okuyucuyu karşılar. Berk, resim medyasını şiirine aktardığında ön plana çıkan “suskunluğun göstergesi” olan resmin şiirde dillendirildiğidir. Çünkü resim medyasında yer alan mevsimlere şair tarafından konuşturulma işlevi yüklenir. Şiirde mevsimlerin konuşması resmin canlılık, şiirin ise ses kazanmasını sağlar. Ankara’nın bozkırını gözler önüne seren resim medyası, renkler ve şekiller sayesinde mevsimsel olarak zamanı gösterir. Bu durumu şiiri aktaran Berk, ekfrastik bir kurgu daha ortaya çıkarır. Resim medyasının bu bölümde medya değişimi yaşayarak yazı medyasına dönüştüğü, şairin kır başlığıyla Turan Erol’un eserine işaretleme tekniği kullanarak gönderme yaptığı, sözcüklerle resim medyasını kendi tarzıyla kurgulayarak simülasyon/öykünme tekniği kullandığı açıktır:

“Bir Kayaş kırıyım ben, bir Mart sonu. Bozkır çiçekli

Dışarda ilkyaz:

- Geldim! diyor

Bir öğle sonuyum, Okulu asmış, Duruk, En eski aletler gibi,

Bir göz gg: Bir kadın ağızında şarkı söyler gibi.” (Berk, 2003: 517).

nc bölümü ise “Lexembourg Parkı” şiirine ayran Berk, Turan Erol’un eserine işaretleme tekniğı kullanarak gönderme yaparken, “uzakta, olmayan yüzü bir suyun: Yalnız şiirlerde görülen” (Berk, 2003: 517) dizesini kullanarak bu tasvirin yalnızca şiirde görülebileceğini aktarır. Bu aktarım şairin resim medyasını şiirlerinde bilinçli olarak kullandığını gösterir.

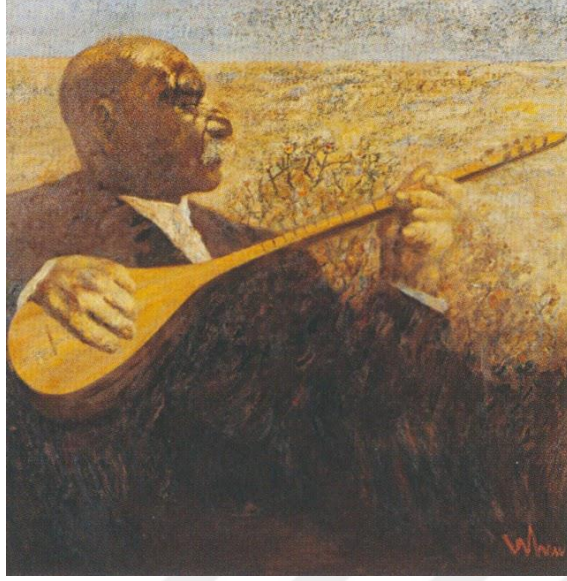
Berk, “Neyzen Tevfik” şiirinde Cihat Burak’a ait olan tabloyu işler. Şiir kitabının içerisine bu tabloyu ekleyerek şiirin ve resmin karşılıklı durmasını sağlar. Şiirle roman ya da öykü gibi düzyazı arasındaki farklardan biri, dzyazıların kurgusunun metin boyunca bütünsel olarak ele alınması; şiirin ise sadece o şiir bazlı olarak bireysel bir şekilde ele alınmasıdır. Bu yüzden dzyazıdaki “medya kombinasyonu” ile şiirdeki farklıdır. Bu şiirde resim medyasının medyalararası ilişkiler yöntemlerinden biri olan montaj tekniğı kullanılarak somut bir şekilde yer alması, şiir ve resmin adeta bir potada eritilerek ortaya bir eser çıkarması bizi medyalararasılık yöntemi bağlamında medya kombinasyonunun bu şiirde yer aldığı sonucuna götürür.

Şiir,  bölüm hâlinde okuyucuya sunulur. Şiir öznesi, bir yandan resim çizen bir yandan da şiir yazan biri olarak şiir evreninde yer alır. İlk bölümde şiir öznesi, resim oluşmadan önce gördüğü manzarayı tek tek aktarır. Bu manzaranın içerisinde Neyzen Tevfik ve bağlamda yer alan nesneler vardır. Aktarım ilk başta düzyazıyı andırır şeklinde iken sonradan şiir formuna dönüşür. İkinci bölümde şiirin başlangıcında görülen durağan görüntü, dinamizm kazanır ve şiir öznesinin ressam yönü aktarılmaya başlanır. Şiire göre söz konusu olan resmin çizimi hakkında bilgi verilir. nc bölümde ise birinci bölümde görülen görüntü resmedilmeye başlanır. Bütün ayrıntıların çevresinde şiire konu olan bir tablo ortaya çıkar. Şair, şiirde Neyzen Tevfik’in bütün hâl, hareket, davranış ve görünüşünde hiçbir ayrıntıyı kaçırmadan, tıpkı resimde olduğu gibi bu özelliklerini sözcüklerle ekfrastik bir kurgu oluşturarak aktarır. Bütün bu özellikler çerçevesinde medyalararası göndermeler kullanılarak resim medyasından faydalanma söz konusu olur.



Görsel 3. Cihat Burak’ın Neyzen Tevfik’i içeren çalışması.

Şairin “Âşık Veysel” şiiri de resim medyasından yararlandığı şiirlerden biridir. Şiirin başlığının altına “Âşık Veysel, Portre: Orhan Peker” (Berk, 2003: 380) ibaresini atarak işaretleme tekniğine başvuran şair, okuru resme yönlendirir. Şiirde kullanılan bu işaretleme tekniğiyle adeta Orhan Peker’in yapmış olduğu tablonun şiirde sözcüklerle ekfrasis yöntemiyle yeniden çizileceğinin habercisi olur. Berk, bu resim medyasına bakıp hayalinde tasavvur ettiği imgeleri kullanarak söz konusu şiirine yön verir. “Bir sigara kulağının arkasında duruyor, kendi sardığı” (Berk, 2003: 380) dizesiyle Anadolu’nun önemli göstergelerinden biri olan Âşık Veysel’in resim medyasında eksik olan “kulak arkası sigara” imgesi şiire eklenir. Resimde kullanılan teknikler olduğu gibi şiirin içerisinde kendini gösterir. Veysel’in elindeki “sazı”, “duruşu”, “geri planda resmedilen görüntü”, “titizlikle kullanılan renkler” gibi resim medyasında yer alan özellikler montaj tekniğiyle şiirin bütününe hâkim olacak şekilde serpiştirilir. Bunların yanında ressamın resmi çizme serüveni betimleyici bir şekilde şiirde işlenirken, Veysel’in resme dâhil edilmeyen özellikleri de şiirde yer alır. Bütün bunlar göz önünde bulundurulduğunda Berk’in, simülasyon/öykünme tekniğini kullanarak Orhan Peker’in resim medyasını alıp üzerinde değişiklikler yapıp, tasvirsel ağırlıklı bir çalışma ortaya koyduğuna şahit olunur.



Görsel 4. Orhan Peker'in “Âşık Veysel” portresi.

“Taş Baskıları” bölümünde yer alan “Atkestanesi” şiiri, geçmişle köprü kuran yapısıyla karşımıza çıkar. “Beyazıt Kahvesi/Bedri Rahmi” (Berk, 2003: 525) ibaresiyle Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun “Beyazıt Meydanı” çalışmasına göndermede bulunulur. Ressamın eserine nakşettiği durumları ve yerleri şiirine serpiştiren şair, adeta resim medyasını bu yapıtını şiirinde yeniden resmetmiştir. Şairin ekfrastik bir kurguyla oluşturduğu şiiri, Eyüboğlu’nun çalışmasıyla yan yana getirildiğinde bir bütünlük oluşturur. Ayrıca şiiri kurgulayış biçimini, tıpkı bir anıyı anlatır gibi oluşturur. Okurun bakış açısını ilk olarak Eyüboğlu’nun resmi oluşturuş anına çeviren şair, daha sonra bakış açısını ortaya çıkan resmin üzerine getirerek zamanda bir durgunluk yaratır. Sonlara doğru tekrar Eyüboğlu’na bakış açısı çevrilir ve şiire dinamizm kazandırılır. Şiirin satır aralarına bu eseri kullanım biçimi göze çarparken eserin önemli yönlerini ve özelliklerini de ortaya çıkarır. Böylece Berk, Eyüboğlu’nun resim medyası olan eserini medya değişimi içerisine sokarak yazı medyasına taşır ve şiirin kurgulamasında ekfrasis yönteminden yararlanır.



Görsel 5. Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun “Beyazıt Meydanı” çalışması.

İlhan Berk’in işaretleme ve ekfrasis kurguyla resim medyasından yararlandığı başka bir şiir ise “halk ressamı” olarak bilinen Mehmet Hulusi’nin “Boğaziçi” eseridir. “Boğaziçi” şiirinde “bir duvar resmi: Boğaziçi, diye. Sağ alt yanda bir imza: Mehmet Hulusi” (Berk, 2003: 428) işaretlemesi aracılığıyla söz konusu resme göndermede bulunur. Halk kültürü unsurlarının, İstanbul tasvirlerinin, önemli tarihi şahsiyetlerin yer aldığı bu şiir vasıtasıyla şair, okuru adeta geçmişe bir yolculuğa çıkarır. Şiirin her yanında fırça darbeleri, motif yerleştirmeleri, imge yığını gibi resim medyasında rastlanılan görüntüler yer alır. Resim medyasında görülen teknikleri yazı medyasında kullanarak, şiirini bir tablo etrafında şekillendirerek medya değişimine bir örnek teşkil eder. Bu şiirde birden çok araç kullanılarak ekfrasisin hâkim olduğu bir kurguya imza atılır. Şiir, “harfler, olağandışı renkler, mimari eserler, giyim kuşam öğeleri, İstanbul semtleri, hayvanlar” (Berk, 2003:428-432) imge özellikleriyle ön plana çıkan nesneler gibi birçok öğeyi aynı anda bünyesinde barındırır.

Berk, Halit Ziya Uşaklıgil’in *Mai ve Siyah* romanına da ekfrasisin ön plana çıktığı bir şiir yazar. Şiirine “Mai ve Siyah” şeklinde başlık atarak ve şiirin başında “Halit Ziya, İnkılap ve Aka; 1963” (Berk, 2003: 349) bilgisini vererek işaretleme

teknikleriyle kitabın kapağındaki resim medyasına göndermede bulur. Şair, bu yöntemle okuyucuyu resmi incelemeye yönlendirir. Bu resme bakıldığında “Geleneksel Türk İslam” sanatları kullanıldığı görülür. Berk, kapakta gördüğünü sanat eseri olarak nitelendirir. Şiirde romanın içerisinde yer alan bütün ayrıntılara yer verilir: “10 punto, beyaz”, “97 virgül, Hepsi yerli yerinde (Eskiden virgüller sevilirdi)”, “Ahmet Cemil - bu uzun güzel adam, Esrar-ı aşk’a çalışır, Şiirinin intiharına hazırlanır” (Berk, 2003: 349) gibi romanın özellikleri şiirde işlenir. Şair romanı “bir gravür” (349) diye nitelendirir. Buna ek olarak da “şimdi kâğıda vuruyor bir resim olarak” (351) kullanımıyla Uşaklıgil’in eserini resim veya gravür şeklinde ele alarak yazı medyasıyla bir resim medyası oluşturulmaya çalışılır. Bu açıdan şiire bakıldığında simülasyon/öykünme tekniğinin belirttiği söylenebilir.

“Şeker Ahmet Paşa” şiirinde “Talim Yapan Erler” (Berk, 2003: 513) ayrıntısını vererek hem de ressamın ismini şiirine vererek resim medyasına göndermede bulunur. Bu da şiirde işaretleme tekniğinin kullandığını gösterir. Resim medyasında yer alan imgeleri, karakterleri, doğayı ekfrasis kurguyla şiirine taşır. Bu şiirde bir resim oluşturma anı tasvir edilir. Okur şairin şiiri sayesinde bu ana şahit olur. Öte yandan şiir oluşturulurken farklı bir tarz kullanılır. Biçimsel değişikliğe giden şair, sözcükleri yerleştirme işleminde resim medyası yapıtının biçimsel özelliklerinden yararlanır. Şiirde yer alan özellikler resimde yer aldığı sırayla şiirde işlenir. Denge, vurgu, boşluk gibi resim medyası öğelerinin şiirde hissettirilmeye çalışılması, resmin biçimsel tarza etki ederek farklı bir şiir meydana getirilmede belirleyici rol üstlenmesini sağlamıştır:

“İki yassı tepe (iki İstanbul dağının, bir yolun ortaladığı, kıvrılarak,

çadırılı, üç sıra askerli ve

yittiği sonra bir çevrende V biçiminde

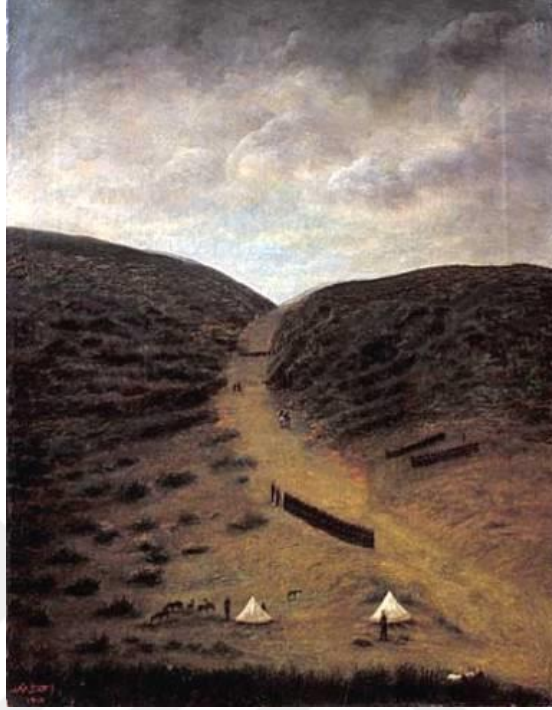
orası gibi

Y’

nin)

Duruyorlar, Bir vadi olmak için: Şeker Ahmet Paşa’nın elinde,

1875'lere doğru, bir resimde,
bir akşamüstü.” (Berk, 2003: 513)



Görsel 6. Şeker Ahmet Paşa'nın “Talim Yapan Erler” tablosu.

“Etlik Sırtlarından Ankara” şiirinde işaretleme tekniği kullanarak Eşref Üren'in “Ankara Peyzajı” resmine gönderme yapar. Böylece ekfrasis yöntemi kullanılarak şiirde resim medyasındaki öğeler şiire dâhil edilir. Bu öğeler üzerinde kendisi oynamalar yapmadan, nesnel bir bakış açısıyla eseri sözcükler aracılığıyla resmeder:

“Bir sırt, bir eğriyle kesilen, bir karşıtlık simgesi gibi, bir dorukta
Kırlar, keçiyolları, evler
Gök?
Bir öğle sonu göğü, Bir izdüşüm, Şöyle ki yeryüzünün yukarı
yakasına düşüyordur
Aşağılarda bir hünnap ağacı, Dikenli, Göğü vurguluyor, Nereye?
der gibi.” (Berk, 2003: 514)

Şair, “Hacı Bektaş Veli” adlı bir şiir kaleme alır. Şiirde ressam hakkında bilgiye rastlanılmaz. *Atlas* kitabının içerisine koyduğu bu şiirinde gördüklerini olduğu gibi

resmeder. Veli'nin fiziki özellikleri ve resimde kullanılan bütün öğeleri olduğu gibi şiire serpiştirilir. Bir portre edasıyla şiir oluşturulur. Şair, resim medyasını şiire aktararak medyalararasılık ilişkiler kurmuş olur. Resim medyasını kullandığı şiirlerinde genellikle ekfrasis, işaretleme ve medya değişimi gibi teknikler bu eserinde de söz konusudur.

“Âşıkane” şiirinde de resim medyasına gönderme yapan Berk, “Bir resim: Hamamda Yıkanan Kadınlar” (Berk, 2003: 369) işaretlemesini kullanarak ekfrasis kurgu aracılığıyla şiiri kurgulayacağına dair haber verir. Tabloda gördüğü bütün ayrıntıları şiirine işleyen şair, resimdeki bütünlüğü şiire aksettirmek, resimle aynı evreni oluşturmak amacıyla “erotik” görünüşleri de şiirde gösterir. Şiir ve resim incelendiğinde Türk kültürünü yansıtan hamam metaforunun kullanılmasıyla, “cinsellik” ve “erotizm” ön plana çıkarıldığı, oryantalist tutumla ve bakış açısıyla çizimlerin gerçekleştiği görülür. Bu görüntüleri oluşturan hamam havası, şair tarafından sağdan sola doğru olacak şekilde sayılır: “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).” (Berk, 2003: 369) Bu şiirin içerisinde “İo” başlığı altında “İoyu yazmak istiyorum/Bir İo deseni” (Berk, 2003: 367) ibaresiyle A. Correggio'nun “Jüpiter ve İo” resmine de göndermede bulunulur.

İlhan Berk'in *Güzel Irmak* şiir kitabının ismini çok beğenen ve bundan etkilenen İsmail Özgür Soğancı, 2010 yılında bu etkiyi taşıyan bir resim çizer. Resmin içinde yeşil yazıyla “güzel ırmak” yazarak Berk'in söz konusu şiir kitabına bir gönderme yapar. Berk'in bu eseri içerisinde yer alan “Güzel Irmak” şiirine; çizdiği resmin içerisine “Bu dal gibiliğin/tay boynun/küçücük çocuk ellerin” dizelerini yerleştirerek işaretleme tekniğini kullanan ressam, medyalararası bir göndermede bulunur. Şiiri fırça darbeleriyle başka bir medya olan resme dönüştürmesi medya değişimine örnektir. Şiir, bu şekilde resim medyasına dönüştüğü için yazı medyasına ait özellikler saha değiştirerek aktarılır ve bu aktarım sonucunda “medyaaşimcılık” gerçekleşir.

“Tem Sanat Galerisi” aracılığıyla oluşturulan “Düğün, Şiir-Resim-Heykel” sanatsal etkinliğinde Özlem Özkan, İlhan Berk'in “Üç Mevsim” şiiriyle bağdaşan bir

resim çizer. “Hepimiz Gibi” adını taşıyan bu resim, Berk’in şiirinde kullandığı “biçimsel yapıya” koşut olarak iç içe girmiş dalgalı bir yapı sergiler. Özkan, simülasyon/öykünme tekniğini kullanarak Berk’in şiirinde oluşturduğu biçimsel yapıyı ve içeriği resim medyası ürününe çevirir. Sunumda şiir ve resim yan yana verilerek yeni bir eser ortaya konmuş olur. Bu da medya kombinasyonunu ortaya çıkarır.

İLHAN BERK

ÖZLEM ÖZKAN

ÜÇ MEVSİM

ŞUBAT

Başsız tekgözülü tebdil gezdi dundu kente Şubat. Çekti
çizimlerini kurbacı vurdu indi deniz kıyısına çarşıları
dolayış zehranı şakıdattı aşk
sıratını.
İllyaz kılığında girdi çıktı sakallara. Donuklarda
gözüdü bryıkı sakallı.
Baktı Azmakbaşıda kahvelerde oturuyordu adamlar.
Kulaklarını düğürdü. bir zaman. Korkutu burnu akan
Yalınayak dolayış bir zaman. Yıkı kışını yüzüne.
Tefledi. Gocuğunu attı. İplik çoraplar giydi.
Geldi sonra adamların yanına oturdu. Yıkı kışını yüzüne.
Hepimiz gibi oldu.



“Hepimiz Gibi”, 2012, 90 x 100 cm, tuval üzerine akrilik yağlıboya

Görsel 7. Özlem Özkan’ın “Hepimiz Gibi” çalışması.

“Dizelerin Renkleri” sergisinde Habib Aydoğdu, “Üçkuyular Sokağı” resmini çizer. Bu resim İlhan Berk’in “el yazısı” ile kaleme aldığı “Üçkuyular Sokağı” şiirinin resim sanatı/medyası araçlarıyla yeniden yorumlanarak simülasyon/öykünme tekniğinin yer aldığı bir yapıttır. Ayrıca ressam resminin içerisine şiiri “el yazısı” formunda ekleyerek medyalılararasılık ilişkilerden montaj yöntemini kullanmış olur.



Görsel 8. Habib Aydoğdu'nun "Üç Kuyular Sokağı" çalışması.

Çeşitli takma adlarla okuyucu karşısına çıkan Cemal Süreya, büyük bir sanat gayesi ve hassasiyeti olan bir sanatçıdır. Çünkü "ressam", "eleştirmen", "yazar" ve "şair" gibi birçok yönü bünyesinde barındırmayı başarabilmiştir. Sanatla iç içe yaşayan şair, zamanının büyük kısmını şiire ayırmak ister. Bunu başaramamasını öteki sanatlar hakkında eserler icra etmedeki karşı konulamaz cazibeye bağlar. Sanatların "iç içe girmiş bir yapı teşkil ettiği" fikrine sahip olan Süreya, "hiçbir sanat kendinden ibaret değildir, her sanat bir ötekinin içinden yürüyecek, her uğraş bir ötekinden de yararlanacaktır" (Süreya, 2013: 150) diyerek sanatlar arasında alışverişin kökeninin olduğunu ve bu durumun gelecekte de süreceğinin altını çizer.

Resim medyasına tutkuyla bağlı olduğunu dile getiren şair, İkinci Yeni şairleriyle resim incelemelerinde bulunduğunu, resim medyasıyla ilgili İngilizce basılmış kitapları şair arkadaşlarıyla çevirerek okuduğunu, bu medyayla alakalı sorunlar üzerinde tartışmalarda yer aldığını (Süreya, 1991: 331) bizzat kendisi aktarır. Çocukluğunda amcasından resim tekniklerini edinen Süreya, çevresindekilerle birlikte yayın hayatına başlattıkları dergideki resimleri kendisi meydana getirir. Ürettiklerini paylaştığı kimi dergilerde "Charles Suarez" imzasıyla da desenler icra eder. Resim medyasına olan duyarlılığını ve sevgisini ön planda tutan şair, Sezai Karakoç'un *Mülkiye Dergisi*'nde yayımladığı "Mona Roza" yapıtının desenlerini yapmaktan da geri kalmaz. Onun resim medyasına karşı olan bu yaklaşımı kendi sanatını etkilemekte ve sanatına yön vermektedir. Sanatını icra ederken resim medyasının olanaklarına sıklıkla başvuran Süreya, bu medyayı kendisi için ilham kaynağı olarak nitelendirir.

Cemal Süreya'nın şiirlerine çeşitli ressamın eserleri siner. Şair resim medyasından etkilenme biçimini bilinçli bir şekilde yapar. Şiirlerinde yol haritası olacak şekilde serpiştirdiği ipuçları sayesinde okuyucunun resim medyasına yönelmesini sağlar. Bu ipuçları takip edildiğinde karşımıza büyük çoğunluğu karşılayacak şekilde “Marc Chagall” çıkar. 1887’de Beyaz Rusya’da Yahudi kökenli olarak doğan Chagall, Rusya’daki yaşantısı esnasında sanat eserlerine yenilikler getirir. Burada biriktirdiği anıları resimlerine parçacıklar hâlinde serpiştirir. Kimi zaman “gerçeküstü” kimi zaman ise “gerçekliği parçalayan”, düşünme ve görme biçimleriyle çok bağdaşmayan bir üslupla yapıtlarını oluşturur. Çocuksu naifliğini ön planda tutan ressam, değişik “biçim”, “şekil”, “nesne” ve “şeyler” üzerine çarpıcı renk modellemesi kullanarak naifliği eserlerine nakşeder. Süreya, ressamın yapıtlarındaki “çarpıcılık bozucu kuvvet, insanı başka diyarlara sürükleyen çağrışımları sebebiyle şairlerin ondan çok şey öğrenebileceğini” düşünür. Chagall’ın resmettiklerinin şiirsel hava yakaladığını vurgular. Ressamın çizdiği şiir atmosferini bütün eserlerinde yakalar. Şair, Chagall’ın resimlerine “şiirsel pencereden” bakılmasının eserlerdeki derinliği kavrama açısından önemli rol üstlendiği düşüncesine sahiptir. Ressamın sanatsal üslubunu ayrı bir köşeye koyan Süreya, onun masal tadında, etkileşimli tekniğinin büyük beğeni topladığını bildirir.

Cemal Süreya, “Yazmam Daha Aşk Şiiri” ismini verdiği şiirde, Chagall eserlerinde de karşılaşılabileceği gibi sevgi ve aşkın cereyan ettiği bir atmosferi aktarır. Şair, *Şapkam Dolu Çiçekle* kitabında bu şiiri, Chagall etkisiyle yazdığını teferruatlı bir şekilde açıklar. İlk mısralarında şairde güçlü tesirler bırakan resim medyasının tarzını, sözcükler aracılığıyla betimler. Bu medyaların bıraktığı intibaları şiirine aksettirir. Chagall’ın resimlerinde kullandığı zıtlıkları, şiire işaretleme yöntemiyle serpiştirerek tablolarına göndermede bulunur. “Uçarı” sözcüğüyle ele avuca sığmaz, hareketlilik vurgulanır; “çocuk tutumu” ile de naifliği karşılayacak şekilde kullanarak zıtlıklar kurulur. Ayrıca “çocuk tutumuyla” kısmını kullanarak ressamın naif üslubuna da işaret eder. Aynı zıtlık, “aydınlık” ve “karanlığa” sözcüklerinde de belirir. Böylece “beklenmedik” ve “ani” değişimi bu tezat durumlar üzerinden okuruna yansıtır. Şiirin bu griftliği, sanatçının fırça darbeleriyle renkleri kullanarak özdeş aralıkta, uyumlu bir tarzda sanatını icra etmesine yaslandırılır. Bakını alt üst eden ve başka diyarlara

sürükleyen ressamın resim medyasındaki özellikleri, şairin mısralarında okuyucu önüne serilir:

“Oydu bir bakışta tanıdım onu
Kuşlar bakımından uçarı
Çocuk tutumuyla beklenmedik
Uzatmış ay aydın karanlığıma
Nerden uzatmışsa تنها boynunu.” (Süreya, 2010: 43)

Şiirin son bölümlerinde Chagall resimlerinin önemli “figür” ve “temaları” olan “kadın”, “aşk”, “cinsellik”, “horoz” yer alır. Şair böylelikle Chagall’ın resim medyasına ait “Horoz” yapıtına okuyucuyu yönlendirecek şekilde işaretleme yöntemini kullanır. “Elhamra” figürüyle kırmızı renge atıfta bulunan şair, ressamın sanatını icra ederken çoğunlukla başvurduğu “kırmızıya” işaretleme yapar. Süreya’nın kullandığı imgelere bakacak olursak onun, “kadın” ve “aşk” zihniyeti; Chagall’ın üslubuyla ve tarzıyla paralellik taşıdığı kanısına varılabilir. Şiirin sonlarına doğru bu yargı saptanabilir:

“En çok neresi mi ağzıydı elbet
Bütün duyarlıklara ayarlı
Öpüşlerin türlüünden elhamra
Sınırsız denizinde çarşafların
Bir gider bir gelirdi işlek ağzı
Ah şimdi benim gözlerim
Bir ağlamaktır tutturmuş gidiyor
Bir kadın gömleği üstümde
Günün maviliği ondan
Gecenin horozu ondan.” (Süreya, 2010: 43)



Görsel 9. Marc Chagall'ın "Horoz" tablosu.

"11 beyit" şiirinde bulunan bazı mısralar şairin evreninde Chagall'ın değerini göstermesi açısından muhakkak ki dikkat çekici bir yapı teşkil eder. Bu mısralar çok değerli çağrışımları bünyesinde barındırır. Şiirde "Chagall'daki eşeğin gözü" ibaresiyle "Ben ve Köy" isimli medyaya işaretleme yöntemiyle göndermede bulunur: "Sığınacak yer kalmadı/Chagall'daki eşeğin gözünden başka." (Süreya, 2010: 267) Chagall bu resmini kendi çocukluk anılarından esinlenerek oluşturur. "Ben ve Köy" yapıtı dönemin çeşitli "düşünce", "inanç", "istek", "pişmanlıklar" ve "umudunu" ifade etme bağlamında değer taşıyan bir yapıttır. Eserin sağ bölümüne yerleştirilen "yeşil renkli" karartı, yapıyı oluşturmaktadır. Yahudi soyuna ne denli itimat ettiğini ortaya koyan semboller esere serpiştirilir. Resmin üst bölümlerdeki evler döndürülerek yerleştirilir. Ev altlarının "siyah" bir konumun üzerinde yer alması şekilde tasarımı oluşturulur. Bunun gibi "sembolik işaretler" Yahudilerin başa çıkması gereken zahmet dolu koşullar, sıkıntılar ve karşılaştığı olumsuzlukları belirtmek için kullanılır. Süreya onu, kendisini değişik âlemlere sokan bir şair olarak görür. Ressamın pastoral hava içerisinde çizdiği insanların bu ortam etrafında mutluluk belirtilerinin fişkırdığı ilk dönem resimlerinin daha sonraları, "stilize" ve "ustaca" bu evren içine farklılıklar dâhil ettiğinin farkındadır. Çizilen bu dünyada ressamın kullandığı teknikler, sahip olduğu üslup, oluşturduğu tarz, "rüya âlemini" andıran imgeler şairin hoşnut olduğu çocuksu bir sanat âlemidir. Şairin Chagall'ın resmine "sığınma" talebinde bulunmasının akla yatkın biçimde açıklanacak birden fazla mazereti ortaya konabilir. İrtica edilecek bu mekân ideallerini, hayallerini, yaşamak istediği anı ve yeri direkt olarak ortaya koyması bağlamında dönüm noktası özelliğini taşır. Gidilmek istenen bu

yer “öteki dünyayı” ve “dünyevi mekânı” çağrıştırmaz. Bu şekilde bir sanat yapıtıyla bir bütün hâline gelerek özünü, dolaylı olarak eşrafını ve kıymetli addettiklerini kurtarmak, o kutlu evrene varmak, o dünyaya sığınmayı talep eder.



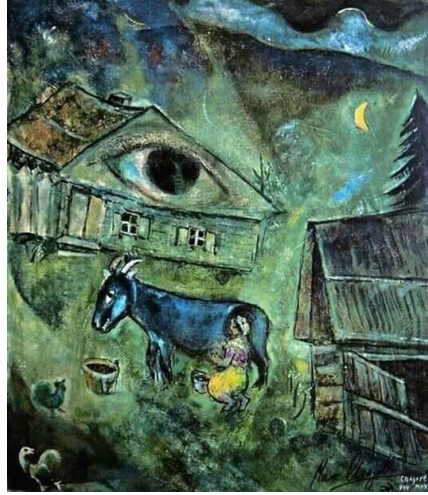
Görsel 10. Marc Chagall’ın “Ben ve Köy” tablosu.

Şairin “Kanto” şiiri, Chagall resimlerinde karşılaşılabilecek şekilde tuhaflık dolu, insanı sarsan, kendi içinde değişik formları ve keskin geçişleri olan bir dekor çizer. Ekfrasis yöntemi kullanılarak bir tabloda oluşabilecek manzarayı yıkıcı, tasvirsel dil ön planda olacak biçimde, şiir malzemeleriyle oluşturmaya gayret eder. Şiirde kullanılan imgeler aracılığıyla Chagall’ın “The House Wint The Green Eye” eserine işaretleme yöntemine başvurarak göndermelerde bulunulur. Şiirdeki “göz” imgeleri, sinektik (birbiriyle alakasız parça bütün arasında ilişki kurma) sayesinde insan görünümünün elde edilmesine olanak tanır. Okuyucunun belleğinde gözleri gören şahsın zarafeti bina etme şekli keşfedilir. Keşfedilen, bir araya getirilen pasajlar, şairin belleğinde bir giz edasıyla yer alan zarafet ütopyasını bütünleme amacı taşır:

“Ben nerde bir çift göz gördümse
Tuttum onu güzelce sana tamamladım
Sen binlerce yaşayasın diye yaptım bunu
Bir bunun için yaptım

- Garson bira getir

Garsonun adı Barba.” (Süreya, 2010: 19)



Görsel 11. Marc Chagall’ın “The House with the Green Eye” tablosu.

Chagall resimlerinde kendilerini belli eden keskin ve sert geçiş, şiirin ikinci bölümüne sirayet eder. Şairin burada kurduğu evren ilk bölümde kurduğu evrenle benzerlik göstermez. Bu dil, ekfrasis tasvirin ilk evrene göre değişimine de sebep olur. Bu şekilde üslup ve tarza işaretleme tekniğiyle yapılan göndermeler su yüzüne çıkmaya başlar:

“Ben nereye gittimse bütün zulumlardı
Bütün açlıklardı kavgalardı gördüğüm
Kötülüklerin büsbütün egemen olduğu
Namussuz bir çağ bu biliyorsun

- Garson rakı getir

Garsonun adı Hakkı.” (Süreya, 2010: 19)

Şiirin sonlarına doğru oluşturulan evrenin bir resim olabileceği görüşü ortaya çıkar. Yani şiirin dayandığı hakikat olgusunun resim olma ihtimalini aktarır. Bu, şiirde direkt verilir. Fakat “ne haber” nidasıyla kurulan dekorun dengesizlikle sarsılmasına yol açar. Bu da bir bakıma hakikati ortaya koyar. Okuyucunun zihnini, şiir öznesinin konuştuğu varlığın bir resim olduğuna ikna edebilmek için onun belleğinde algılama durumunu karşılaması gerekir. Bu bağlamda resmin etrafına materyaller serpiştirilmeye çalışılır. Böylece hareket olgusunu karşılamak adına resimde bir takım şeylerin varlığını gösterir ve boşluk yok edilir. Bu boşluğa öncelikle “Kırmızı Beykoz” konulma suretiyle yanına yerleştirilir. Oluşturduğu evrenin dekorunu tamamlamak adına bir tane de ağaç konur. Bu şekilde manzara açığa çıkmış olur. Şiirin bu bölümde

işaretleme yöntemi kullanılarak yapılan göndermeler artık tamamıyla karşılık bulmuş olur. Baştan beri ekfrasis yöntemiyle oluşturulma gayreti içerisinde girilen resim, tasvirsel bir manzara olarak okuyucu karşısına çıkar. Şiirde görüldüğü üzere simülasyon/öykünme tekniğine başvurulmuş Chagall tablosunda kullanılan manzara, şiirde imgeler aracılığıyla yaratılır:

“Sen belki de bir resimsin ne haber

Kırmızı bir Beykoz’un yanında duruyorsun

Yapan bir de ağaç yapmış yanına

Dallarına konsun diye kelimelerin

- Garson şarap getir

Garsonun hali harap.” (Süreya, 2010: 19)

Süreya, “Nü” tarzda resim icra eden “Armedeo Modigliani”nin sanatından etkilenir. Şiirlerinde bu akımdan ve sanatçıdan da yararlanır. “Erotizm” öğelerini de ön planda tuttuğu bilinen şairin bu vasfı nedeniyle şiirde Modigliani etkisi doğal olarak belirir. Ressam, Yahudi kökenli ve İtalya’ya yerleşen bir ailenin çocuğudur. Bohem tarzı yaşam felsefesine uyan ve yoksullukla sona eren bir ömür geçiren Modigliani, nakşettiği nü tablolarıyla şöhrete kavuşur. Resim tekniğinde resmettiği kadınların gözlerini “siyah” bırakır. Beden algısıyla oynayan ressam, kadınların boyunlarını çok uzun şekle büründürür. Şekil ve nesnelerin görüntüsünde başkalaşıma giderek sanatına özgünlük kazandırma çalışmalarında bulunur. Süreya, Modigliani’nin özgün üslubunda ilgi çekici bir cazibe bulur ve şiirinde bu üsluba işlerlik kazandırmaya çalışır. Bu etkiyle kaleme alınan şiirlerden biri “Aslan Heykelleri”dir. Sevgi bahşedilen kadının hâl, hareket ve davranışlarının şiir öznesinde yarattığı “lirik/cinsel” ihtisaslar, özneye Modigliani’yi çağırıştırır. Modigliani eserlerindeki erotik imgenin önemi göz önünde bulundurulduğunda şiir öznesinin zihin dünyasında dolaşanlar gün yüzüne çıkmış olur. “Göz”, “boyun” “Modigliani” sözcükleri bu bağlamda ele alınırsa, erotik ve hınzır bir tavırla şiir çok değişik yollar kat ederek farklı bir pencereye açılır. Şiirde Modigliani’nin eserlerinde yaptığı deformasyonlar da öne çıkarılır. Burada kadının boynunu gerçek olandan başka şekle büründüren şair, imgesel anlatımla şekil değişimine sebep olur. Böylelikle şairin, şiirde işaretleme yöntemi kullanarak belirttiği imgeler aracılığıyla medyalararasılık bağlamında açık şekilde göndermelerde

bulunduğu görölür. Bu göndermeler sayesinde şiirde aktarılmaya çalışılan duygular daha çarpıcı olarak okuyucu karşısına çıkar:

“Olduran yıkan yeniden yapan gözlerini seviyorum kaç kişi
Bir senin gözlerin var zaten daha yok
Ya bu başını alıp gidiş boynundaki
Modigliani oğlu Modigliani.” (Süreya, 2010: 31)



Görsel 12. Amedeo Modigliani’nin “Reclining Nude Form The Back” tablosu.

Süreya’nın “Nü” şiirinde de “Aslan Heykelleri” şiirinde olduğu gibi Modigliani resimlerine işaretlemeler yoluyla yapılan göndermeler mevcuttur. Burada şair nü akımı türünden bir tablo ortaya çıkarır. Kullandığı sözcüklerle yukarıda yer alan görsel 12’de bulunan resmin aynısını oluşturur:

“Önü
Kapalıçarşı;
Arkası
Mısır Çarşısı.” (Süreya, 2010: 152)

“Van Gogh” da Cemal Süreya için önem arz eden bir sanatçıdır. Ressamın eserlerinde işlediği “sarı” tonun Hollanda’nın doğasına uygun olduğunu yerinde gören şair, algıyı özünde somutlayıp değerli bir köşeye yerleştirir. Ressamın doğayı olduğu gibi değil kendinden bir sanat katarak resmetmesine büyük bir hayranlık besler. Süreya’nın “Dalga” şiirinde işaretleme yöntemi aracılığıyla Van Gogh’un “Gemiciler” eserine göndermelerde bulunulur. Şiire serpiştirilen imgelerle şiirin eksantrik tablo görünümüne kavuşması sağlanır:

“Bulut kestiler bulut üç parça

Kanım yere aktı bulut üç parça
İki gemiciynen Van Gogh'dan aşırılmış
Bir kadının yüzü ha ha ha.” (Süreya, 2010: 18)



Görsel 13. Van Gogh'un “Gemiciler” tablosu.

Şiirde tasvir edilen dekor amiyane gerçeklikle alakasız durum sergiler. Bu üslup, ressamın sürrealist tablolarında rastlanılabilecek türdendir. Şiirde aniden ve ulu orta bir şekilde abartılı gülmeyi karşılayan “ha ha ha” kullanımları, Van Gogh’un mağduriyet yaşadığı “psikopatolojik” hâli karşılayacak niteliktedir:

“Bir kere asılmıştım çocukluğumda
Direkler gemideydi ha ha ha
İki gemiciynen Van Gogh’dan aşırılmış
Bir kadının yüzü kaçıyordu yetişemedim.” (Süreya, 2010: 18)

Cemal Süreya da Şeker Ahmet Paşa’nın sanatını şiirinde işler. “Tabanca” şiirinde ressamın resmine göndermeler yapar. “İroni” taşıyan anlatımıyla şiir evreni oluşturan şair için Paşa’nın anlam yüklenecek düzeyde bir sanat anlayışı olmadığını mısralarının arasına gizler. Doğrudan doğruya ressamın adını kullanarak işaretleme yönteminin varlığına şahit olduğumuz şiirde; resimleri “eski hececilerin şiirleri” ile aynı düzleme koyması, şairin İlhan Berk’in önem verdiği derecede Paşa’ya önem vermediğini gösterir:

“Tutalım yanılıp ateş ettiniz

Şeker Ahmet Paşa'nın resimlerini
Eski hececilerin şiirlerini bir de
Ben çok seviyorum siz de seviniz.” (Süreya, 2010: 53)

“Mardin” şiiri ise yaşının daha küçük olduğu dönemde tanıklık ettiği hatıraların izlerinin yansıtıldığı yapıt olarak okuyucuyla buluşur. Mardin coğrafyasının zihninde bıraktığı destansı öğeler şiire serpiştirilir. Şiirin ilk bölümünde şair, tıpkı bir tablonun çiziminin ilk safhaları gibi yavaş yavaş dekoru hazırlar:

“Kuşlarını salmıştır çatılar
Ve hasatçı bir gökyüzü ki
Eğilip üstüne düşecek kadar
Taştan ağzıyla öpmüştür seni
Kan revan içinde alnaçlar.” (Süreya, 2010: 118)

Mardin manzarasında önemli bir etkiye sahip olan dağ, şehre heybet ve fethedilmesi güç özellikler kazandırılır. Bu hâl, tarihte de aynı şekilde karşımıza çıkar. Şehrin eteklerine kurulan yerleşim bölgesinin en üst tarafına kale konuşlandırılmıştır. Kaleye ulaşım için öncelikle şehrin geçilmesi gerekir. Üstelik şehrin mimari yapısı tıpkı bir tablo görünümündedir. Tabloda uzağa yerleştirilen genç figürü üzerinden şehrin görüntüsünün heybetini gösterirken öbür yandan da bu figür dinamizmi temsil etmektedir. Desen figürleriyle çizilen kamyon da o toprakların el işçiliğine, zanaatına bir göndermedir:

“Uzakta genç ve lacivert dağlar
Gözlerinin siyahı gitmiştir
Telgraf çiçekleri astımlı kamyonlar.” (Süreya, 2010: 118)

Görsel kodların açıkça hissedildiği bu şiirde ekfrasis yöntemi aracılığıyla resimsel tasvirlerin etkisi gözler önüne serilir. Şiirinin her bir yanına saçtığı imgeler sayesinde işaretleme yönteminin şiirde yer aldığı görülür. Şiirin son bölümünün ilk mısrasında kullandığı kelimelerle savaş konulu bir efsanenin resmini çizer. Şiir, şairin çocukluk zamanlarında okuduklarının etkisinin şiire yansması şeklinde de okunmaya müsaittir. En son mısrada geniş bir vurguyla resim imgesinin önemine değinilir.

“Resim şart” dediği bu mısırada şair, şiirin geneline bakıldığında adeta kendisi sözcükleriyle kültürel kodların yer aldığı bir tablo resmetmiştir:

“Kılıç kalkan gürz ve at
Ta çocukluğumdan beri
Ne buldumsa okudum
Sonunda anladım ki
Bir kitapta resim şart.” (Süreya, 2010: 118)

“Resim” şiirinde ekfrasis yöntemini başarıyla kullanan şair, yer verdiği imgelerle okuyucusuna bir tablo çizmektedir. Resmin renkleri, materyalleri, dile getirdiği öyküler tablosal çerçeveye yerleştirilir. Sözcükler aracılığıyla da bu tablo, hayat bulmuş edasıyla gösterilir:

“Bir savaş: Otlukbeli
Bir mavi: Spartaküs
Bir soru: niçin Spartaküs
Bir kuş: nereye gidiyon kuşu
Bir çiçek: bilmem ki çiçeği
Bir su: şüpheli.” (Süreya, 2010: 57)

Resim sanatının/medyasının etkisiyle Cemal Süreya’nın “imaj dünyası” farklı biçimler kazanır ve verimli imgelerinin devinim süreçleri başlatılır. Şair, “soyut resim” icra etmekle şiirde soyut tarz üretmenin imkânlarıyla alakalı kafa yorar. Şairin şiirlerindeki nadir, az karşılaşılabilecek görsel imajlar Süreya’nın resim medyası ve ressamlarla kurduğu estetik ilişkilerde aranmalıdır. Huyu, karakteri ve baktığı şeylerin derinliklerine inebilen şair, estetik hassasiyetin şiirlerine aktarılmasına olanak verir.

“Resim aşığı” olan Edip Cansever, resim sanatı/medyası hakkında sohbet etmekten haz duyduğunu ve modern resamlara karşı büyük bir sempati beslediğini dile getirir. Resme karşı ilgisini, “söz sanatları dışında en çok sevdiğim sanat dalı resimdir” (Cansever, 2020: 39) sözleriyle ön plana çıkarır. Cansever, şiir yazmaya başladığı ilk dönemlerde Ahmet Hamdi Tanpınar’a şiirleri hakkında görüş almak adına şiirlerini inceletti. Resim sanatına/medyasına büyük önem veren Tanpınar, Cansever’in şiirde bunun önemini ve etkisini hissetmesini sağlamak için ona çeşit çeşit

resimler gösterir. Resim medyasını doğru okuma hakkında ona yol gösterir (Canberk, 2003: 58-59). Sanatlar/medyalar arasındaki alışverişin ve bağların büyük bir önem arz ettiğinin bilincinde olan Cansever, bu alışverişin ve bağların yok olması durumunda sanatların/medyaların kendi içlerinde derinlik anlam kaybına uğrayacaklarını, geniş perspektif özelliklerini yitireceklerini düşünür.

Cansever'in şiirinde bütüne yedirilmiş ayrıntı çoğu kez kullanılan bir yöntemdir. Bu yöntemin de resimden şiirine sirayet ettiğini, şairin düşünceleri aracılığıyla öğreniriz. Şair, şiirle ilgili görüşlerine yer verdiği eserlerinde şiirinde kimi ayrıntılar silinme işlemine tabi tutulduğu takdirde anlamla bezenmiş bir şiirin vuku bulabileceğini aktarır. Nitekim bu uygulamanın resim içinde geçerli olduğunu, ayrıntıların okuyucu ve izleyici tarafından öylece hissedilmemesi ya da bariz bir şekilde ortaya konulmaması gerektiğini (Cansever, 2020: 305-306) ifade eder.

Cansever'in medyalararasılık bağlamında resim sanatının/medyasının şiirlerindeki etkisi, kitaplarının kapak resimlerinde bile belirgindir. Çünkü şair, resim medyasına karşı hissettiği hassasiyeti birtakım şiir kitaplarının kapaklarında yer verdiği desenlerle de ortaya koyar.

Edip Cansever'in şiirlerinde yararlandığı resamlara ve onların eserlerine bakıldığı zaman ön plana çıkardığı ilk isim Marc Chagall olur. Cemal Süreya'da olduğu gibi Chagall'a duyulan hassasiyet Cansever'de de mevcuttur. Şairin şiirine Chagall'ın resimlerindeki “canlılığı”, “acayıplığı”, “lirizmi”, “sıra dışılığı” geleneksel “mantık” ve “görme biçimlerini” alt üst eden, hezimet yaşattıran özellikleriyle şiirine nüfuz ettirdiğine tanık oluruz. Yinelemelerle şiire örülen “Şinana Chagall” tekrarları sayesinde şiirde bir şenlik havası oluşturulur. Bütün mısralarında sevinç duygusunun coşkunu hissedilir. Cansever, işaretleme yöntemi kullanarak eserine ressamın üslubunun ve tarzının kokusunu sindirir. Burada resim medyası mutluluk simgesi olarak işlenir:

“Bir bitki yürümüş gitmiş
Şinana Chagall

Atlardan uzunca böcekten küçük
Şinana Chagall
Burası ne dünyada bir yer
Şinana Chagall.” (Cansever, 2011: 79)

Chagall etkisi kendisini “Var Var” şiirinde de hissettirir. Bu şiirde ressamın eserlerinde ortaya koyduğu sıra dışılığın yansımalarıyla karşılaşmak olağandır. “Damların üstünde koşan/uçanlar” da şiire eklenerek şiirin sözü edilen ressamın eserleri arasında meydana gelen bağlantıların belirtileri aşırı berrak olmasa da hissedilir:

“Aklıma damların üstünde koşmak, koşmak
Bu uçanlar serçe cıva gibileri serçe
Gittikçe unuttum o kadar insan sevdim de;
Çekik gözlü, kıvrıkcık saçlı, düz beyaz yüzlü o kadar
Diyorum elleri nerde? Benimkisi bu bu.” (Cansever, 2011: 102)

Cansever’in “Cadı Ağacı” şiirinde Fransız ressam Paul Cezanne’nin “Kâğıt Oynayanlar” eserine, “Cezanne’nin İskambil oynayan adamları vardır” (Cansever, 2011: 391) mısrasında açık bir şekilde gönderme yapılır. Şair, tabloda yer alan atmosferi simülasyon/öykünme yöntemine başvurarak şiirinde yarattığı özgün durumda kullanır. Böyle tür bir kullanımla şiir evreninde tablo yeniden üretilir. Şiir öznesi, pencereden dışarıyı izleyen ve gördüklerini ekfrasis yöntemi kullanarak resim çizme edasıyla aktaran durumundadır. Şiir öznesi, izleyen göz imgesiyle işlenmektedir. Bu göz görüntüleri aktardıktan sonra görünümü tartışmaya başlayan yolcular üzerine getirir:

“İnsanı ve onun bütün devinimlerini
Kendilerine yapıştırırlar
Ve sabahlar yapışkandırlar, her neyse...
Çünkü işte yolcular tartışıyorlar şimdi de. Ben o açık
pencerenin önünde oturuyorum.” (Cansever, 2011: 390)



Görsel 14. Paul Cezanne'nin “Kâğıt Oynayanlar” tablosu.

Şiirde yolcuların tartıştığı sahneler tıpkı resimdeki “İskambil oynayan adamlar” gibi birer birer söze girer. Hamle sırası kimde ise o konuşmaya başlar. Bu yönüyle tabloyla arasında bir ilişki kurulur:

“İlk atılım şapkalı bir adamın ellerinden geliyor

- Cezanne'ın iskambil oynayan adamları vardır

Gerçekte onlar bir tabutun gecesinde

Görünmez bir ölüyü oynuyorlardır belki de.” (Cansever, 2011: 391)

Cansever, bir sözcüğünü “soyutlama” işlemini yapabilmek adına şiirlerine yerleştirir. “Cadı Ağacı” şiirinde de soyutlamayı uygun gördüklerini bir sözcüğüyle beraber göstererek ortaya koyar. Resim medyası yapıtı olan tablo, somut bir atmosfer içerisinde vuku bulur. Şiirde ise şairin kurmak istediği soyut evren, resim medyası yapıtının üzerinde yaptığı değişimlerle oluşturulur. Şair, “belki de bir tabutun gecesinde/Görünmez bir ölüyü oynarlardır” (Cansever, 2011: 391) sözleriyle bir soyutlama işlemi yaparak gerçekleştirir.

Bu soyutlama yöntemi, “Dökümcü Niko ve Arkadaşları” şiirinde de kendisini gösterir. Fransız ressam Henri de Toulouse-Lautrec eserlerini, güz mevsiminin gelişiyle şiiri kaplayan hüznün havasını sembolize eden bir imge tadında işler. İşaretleme tekniğine başvurularak ressama ve eserine açık bir şekilde gönderme tespit edilir. Cansever'in bu eserinde, Lautrec'in eserlerinin güzün sarısını gösteren renk yelpazesini soyut evrene sokarak aksettirme çabasına şahit olunur. Ekfrastik bir tasvirin hâkim olduğu şiirde subjectif şekilde, tasviri somut zemine oturtma çabasına

girilir. Bu sebeple güz, “hüznün özgül ağırlığı” olarak betimlenirken “yapılmamış Lautrec resimleri”nin görüntüsünü bünyesine katar:

“-Sonbahar, belki de bir hüznün özgül ağırlığı
Yapılmamış Lautrec resimleri ve
Bir mektuptu belki de
Birinin bilmeden ona bir şeyler sardığı
Sonbahar-.”(Cansever, 2011: 420)

“Otel” şiirinde oluşturulan atmosfer korkunç bir tabloyu anımsatacak cinstendir. Kurgulanan mekân, yaşamı sayısız yönden saran sıcak ev ortamının tersine gelip geçiciliği, barınamamayı, bir yere ait olamamayı imgeleyen “otel” şeklinde cereyan eder. Şiirde geçen salon, şairin ilah zihniyetinin işaretlerini açığa çıkarır:

“Güya tanrının hep birlikte olalım diye çizdiği
Bir salon
Ben o salona varıncaya kadar
Tanrı yok -ne kadar da geçmiş aradan.” (Cansever, 2011: 642)

Otel, cansız cesetlerin kabirlerinden çıkarak doluştukları ve korku anlarını yansıtan görünüşün ortaya çıktığı konum edası taşır. Burada “dirilmiş ölüler” bir ikon betimlemesi edasında ayakları üzerinde, adeta Hollandalı ressam Pieter Bruegel’in eserlerinde çizdiği “ortaçağ kargaşasını” aksettirir. Cansever, “korku”, “kargaşa” ve “karmaşa” imgelerini daha vurucu hâle getirebilmek amacıyla resim medyasını şiirine adapte eder. Ayrıca bu üslupla ve tarzla çizilmiş resimlerdeki evren tarzında şiir atmosferi oluşturabilme adına başvurduğu kaynak Bruegel’in resimleridir. Bu şekilde simülasyon/öykünme tekniği kullanılarak resimlerdeki görüntünün benzeri yapılmaya çalışılır. Burada sözcüklerin gücünden faydalanarak ekfrasis yöntemiyle kurduğu tasvirler, şairin vermek istediği temayı başarıyla yansıtır. Okuyucu, şiiri okuduğunda belleğinde aktarmak istenen “kâbus senaryosu” somut hâl alır. Şiirde bu atmosferi aktaran tablolar kullanılarak resim medyasında yer alan ölümler şair tarafından canlılığa kavuşturulur. Ölümler adeta şiirde rol oynaması için davet edilmişler havasındadırlar:

“Ya da bir Bruegel tablosundaki çılgın
Belli bir zaman parçasını kımıldatıp da içinden

Sayırsız zamanlara götüren
O birtakım adamlar
Ki artık ölü bile değil hiğbiri, değil de
Gelecek bir zamanı ısıtır gibi
Kocaman dişleriyle.” (Cansever, 2011: 642)

“Yaş Değiştirme Törenine Yetişen Öyle Bir Şiir”, Tomris Uyar’ın doğum günü münasebetiyle kaleme alınır. Tomris’e hediye olarak takdim edilir. Burada Tomris, giydiği elbiseler üzerinden Fransız ressam Claude Monet’in yapıtlarında resmedilen kadınla özdeşleştirilir. Cansever, Tomris Uyar’a Monet’in “Gezinti” eserinde yer alan kadının elbiselerini giydirir. Ayrıca eserde bir gezintiye resmedecek şekilde kullanılan kelimelerle de bu resme göndermede bulunur: “Ben seni uzun bir yolda yürürken görmedim ki hiç/Yağmurlar altında gördüm, kadeh tutarken gördüm de/Bir kıyıya bakarken, bakarkenki ağlayan yüzünle/Ve yarışırsa ancak Monet’nin/Kadınlarına yaraşan giysilerinle/Gördüm de.” (Cansever, 2015: 223)



Görsel 15. Claude Monet’in “Gezinti” tablosu.

“Muleta” şiirinde birden fazla resim medyasını işlediğini algılıyoruz. Şiirin bir bölümünde geçen “Eylüldü, mavi dönemiydi sanki Picasso’nun/Denize inen atlılar” (Cansever, 2015: 366) kısmı, Pablo Picasso’nun “mavi dönem” olarak bilinen

resimlerine göndermedir. Şiirde “sonra sonra Guernica” (Cansever, 2015: 366) diyerek Picasso’nun bir diğer eseri olan “Guernica” tablosu imlenir. “Chat et oiseau” (Cansever, 2015: 366) işaretlemesi kullanılarak Paul Klee’ye ait olan “Kedi ve Kuş” tablosuna göndermede bulunulur. Şiirin bütününe bakıldığı zaman kullanılan “yanmış”, “yıkılmış”, “savaş”, “ölüm” gibi sözcüklerle bir savaş tablosu yaratılması amaçlandığı sezilir. Şiirde hâkim olan medyanın Picasso’nun “Guernica” tablosu olduğu ve bu medyanın resmettiği görünüme benzer bir görüntünün simülasyon/öykünme yöntemi aracılığıyla oluşturmaya çalışıldığı gözler önüne serilir.

Cansever, “Bahar Sezgisi -Bahar Ötesi- Bahar Ertesi” şiirinde, Fransız ressam Pierre Auguste Renoir’ın Fransız kadınlarının veya kızlarının giyiminin temsil edildiği tablolarına “jeune fiile avec chapeau et voilette” (Cansever, 2015: 447) dizesini kullanarak gönderme yapar. Resimde çizildiği gibi “tüylü şapkalar”, ”tüllü şapkalar”, “fırfırlı giysiler”, “organze tuvaletler” şiire entegre edilerek sözü edilen tablolardaki görünüm şiire aksettirilmeye çalışılır:

“Fırfırlı giysiler, tafta giysiler

Organze tuvaletler

Tüylü şapkalar, tüllü şapkalar

- Renoir!

- Aaa!

- Renoir ha?

- Evet.

- Jeune fiile avec chapeau et voilette.” (Cansever, 2015: 447)

Cihat Burak, Edip Cansever’i konu aldığı portresinde serpiştirdiği “imgeler” aracılığıyla şairin şiirlerine göndermelerde bulunur. Resimde yer alan “çiçek”, “kedi”, “masa”, “tren” Edip Cansever’in şiirlerinde en çok kullandığı imgelerin başında gelir. Portrede mavi fon ağırlıklı kullanılır. Bu kullanım şiirinden portreye aktarılmış bir üslup şeklinde karşımıza çıkar. Medyalararasılık bağlamında yazı medyasına ait olan bu özelliklerin resimde farklı teknikler kullanılarak yapılması, medya değişiminin tespitini sağlar. Ayrıca farklı medyaya ait özelliklerin kendi medyasının dışına çıkıp resim medyasında yer alması medyaaşımıcılık örneğinin olduğunu kanıtlar niteliktedir.



Görsel 16. Cihat Burak’ın “Edip Cansever” portresi.

Edip Cansever’in yazı medyasından resim medyasına medyalararasılık geçişler sağlanarak yapılan başka portreleri de vardır. Bunlardan biri İsmail Özgür Soğancı’nın 2018 yılında çizdiği “Edip Cansever Portresi” olarak karşımıza çıkar. Mehmet Güler yüz’ün ve Şair-ressam Metin Eroğlu’nun da Edip Cansever’i ve şairliğini konu alan portreleri mevcuttur.

“Düğün, Şiir-Resim-Heykel” sanatsal etkinliğinde Gül den Artun, Edip Cansever’in “Yer Çekimli Karanfil” şiirine uygun olarak bir resim çizer. “Sevenlere” adını taşıyan bu resim, Cansever’in şiirinde kullandığı temayı esas alarak merkezde büyük bir karanfil resmeder. Karanfil, genişleme ve çoğalma üzerinden tablonun bütününe hâkim olur. Böylece simülasyon yöntemiyle şiir, resim medyasının olanaklarıyla ele alınır. Sergide şiir ve resmin yan yana verilerek yeni bir yapıt oluşturması yönünün vurgulanması, medya kombinasyonunu ortaya koyar.

YERÇEKİMLİ KARANFİL

Biliyor musun? az az yaşıyorsun içimde
Oysaki seninle güzel olmak var
Örneğin raki içiyorsun, içimize bir karanfil düyüyor gibi
Bir ağaç işliyor tıkr tıkr yanımızda
Midemdi, aklımdı şu kadarlık kalıyor

Sen o karanfile eğilmiştin, alıp sana veriyordum içte
Sen de bir başkasına veriyordun daha güzel
O başkası yok mu? bir yanındakine veriyor
Derken karanfil elden ele.

Görüyorsun ya bir sevdayı büyütüyoruz seninle
Sana değiniyorum, sana ısınıyorum, bu o değil
Bak nasıl, beyaza keser gibisine yedi renk
Birleşiyorsun sesizce.



"Sevenlere", 2013, 80 x 80 cm, tuval üzerine yağlıboya

Görsel 17. Gülten Artun'un "Sevenlere" çalışması.

Aynı sergide Fuat Acaroğlu, "Masa Da Masaymış Ha" şiirinin etkisiyle bir tablo oluşturur. Acaroğlu eserine "Duygu Masası" ismini verir. Şiirdeki duygular ve içerik, resim medyasına yansır. Şiirde masaya konan bazı nesneler resimde işlenir. Böylece simülasyon yöntemiyle şiir, resim medyasının olanaklarıyla ele alınmış olur. Sergide şiir ve resim yan yana verilerek yeni bir yapıt oluşturulur. Bu da çalışmanın medya kombinasyonu özelliği taşıdığının açık göstergesidir.

MASA DA MASAYMIŞ HA...

Adam yaşamı sevinci içinde
Masaya anahtarlarını koydu
Bakır kaseye çiçekleri koydu
Sallanmış yumurtasını koydu
Pencereden gelen yağlı koydu
Bisküvet sesini çıkarak sesini
Elmeğin havanın yumuşaklığını koydu

Adam masaya
Akında alıp bitirileri koydu
Ne yapmak istiyordu hayatta
İşte onu koydu
Kimi seviyordu kimi sevmiyordu

Adam masaya onları da koydu
Üç kere üç dokuz ederdi
Adam koydu masaya dokuzu
Pencere yanındaydı gırtlığını yanında
Uzandı masaya sonunu koydu
Bir bira içmek istiyordu kaç gündür
Masaya biranın dokunmasını koydu
Uykusunu koydu uyanıklığını koydu
Tokuğunu açlığını koydu.

Masa da masaymış ha
Bana man demedi bu kadar yâke
Bir iki sallandı durdu
Adam ha babam koyuyordu.



"Duygu Masası", 2013, 49 x 69 cm, tuval üzerine yağlıboya

Görsel 18. Fuat Acaroğlu'nun "Duygu Masası" çalışması.

Turgut Uyar, şiirin şekil ve bileşenleri itibariyle söz mefhumundan oluşması ve mana sanatını teşkil etmesinden dolayı resim sanatı/medyasıyla bağları kopmaz bir biçimde olduğunu (Uyar, 2009: 45) dile getirir. Çizgiler ve renkler sayesinde soyut çeşitli parçalara ve formlara ulaşabileceğini düşünür. Bu düşüncelerin izine “Yeşil Badanadan Kurtulmak” şiirinde rastlanılabilir. Uyar, “Bozgun” adı altında oluşturduğu bölümün ilk birkaç mısrasında oluşturduğu manzara tablosunun görünümü okuyucunun gözüne çarpar. Kullandığı imgeler aracılığıyla bu tabloyu oluşturan şair, kış manzaralarının ön plana çıktığı, içerisinde derelerin bulunduğu bir evren çizer. Bu şiir evreninde tablolarla rastlanıldığı gibi pahalı mücevherler kullanan kadın görünümünün adeta replikası şiire yansıtılır. Sözcükleriyle resim çizen şair, kadın için bir gerdanlık oluşturur ve bu gerdanlıkta pahalı bir taş olan incinin orijinali olmayan bir kopyası kullanılır. Kırık imgesi kullanımıyla kadına üzgün görüntüsü verilir ve kadını evin içinde göstererek kış gününün güzelliğinden mahrum bırakılmış bir görüntüyle okuyucuya sunar:

“Sanki döşenmiş odalarda akşam güneşleri
Öyle soğuk öyle kış günü
Yalancı inciden gerdanlıkları öyle kırık
Öyle sulardan çayirlardan uzak öyle darmadağın.” (Uyar, 2021: 174)

Şiirin içinde kederli bir görüntü ortaya koyan şiir öznesinin içindeki kederi ve huzursuzluğunu göstermek amacıyla şiire “karanlık resim” sokulur. Bu resim durağanlığı, “köhneliği”, “tutkusuz” ve “isteksiz” durumu temsil eder. Resim medyasının karanlık yönlerine yer verilerek oluşturulan şiir ortamı öznenin bunalmasına neden olur. Bu da onun içerisinde durduğu zifir ortamı terk ederek daha aydınlık ve cazibe uyandıran mekânlara geçişini sağlar:

“Vaktimin ortasına giren bu karanlık resim
Dağda bozulup kalmış köhne otobüslere benzeyen
Öyle tutkusuz öyle isteksiz öyle zifir şaşılır.” (Uyar, 2021: 174)

“Bozgun” bölümünün sonlarında “ya da evde kalıp kocaman kalçalı kadın resimleri yapıyorum” (Uyar, 2021: 174) dizisine yer vererek nü tarzı resimlere de işaretleme yöntemi kullanarak göndermelerde bulunur. Şiir öznenin bu tarzda

resimler de çizdiğine şahit oluruz. Şiirin son bölümlerine doğru o karanlık ortamdan çıkıp dolaşan şiir öznesinin okudukları arasında bazı resimler gördüğü aktarılır. Şiirde kullanılan sözcüklere bakıldığı zaman resim medyası burada şiir öznesinin aydınlığa kavuşmasını sağlayan bir nesne olarak karşımıza çıkar. İncelediği resmin Fransız ressam Edgar Degas’a ait olduğu şiirde belirtilir. Şiirin geneline bakıldığında resim medyasının birkaç yönüyle karşımıza çıktığını, şairin bazı temaları vurgulamak için şiirde kullandığını görmek mümkündür:

“Güzel, güzel resimler vardı

Baktım ışıdım

Degas’ın bir kadını, belli öpülmüş sevilmiş kandırılmış

Ama, sonra da yıkanmış Bursa havluları ile kurulanıyordu.” (Uyar, 202: 175)

Uyar, “Kanada Menekşeli İyi Uzun Balkon” şiirinin “ne eksisiniz var ki sizin, işte mozayıklarınız, işte Seurat’ınız, işte aşkçıl akşamınız ve sterlin, neye büyütürsünüz anlamıyorum” bölümünde işaretleme yöntemi kullanarak Fransız ressam Georges Seurat’a göndermede bulunur. Şair, “aklım hep geçmiş yazlara değiniyor sis basmış kıyılarda parlak, garip, beyaz çiçekler bir yer baktım” (Uyar, 2021: 194) şeklinde şiiri başlatıp içinde “yaz”, “kıyı” “parlak” gibi imgeler kullanarak Seurat’ın “Grand-Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası” tablosuna okuyucunun gitmesini sağlayacak ufak yol haritası verir. Şiirin inşası, resmin yansıttığı tarzda devinimden yoksun, “takım elbiseli” bayların ve “döpiyesli” bayanların yer aldığı; donuk, renksiz ve bunaltıcı kent ortamlarının üstüne yapılmış görüntüsünü taşır. Şiirde geçen imgelerle resimdeki gibi bir ortam oluşturulur. Resimde ormanlık bir alanın denize olan kıyısına birikmiş insan topluluğunun, büyük çoğunlukla hareketsiz oluşu göze çarpar. Tabloda oluşturulan evren sanki insanların şehrin boğucu ve sıkıcı havasından kaçıp doğaya sığınmasını imgeler biçimdedir. Turgut Uyar’ın doğa ve doğaya kaçış hassasiyetine sahip olduğu bazı şiirlerinde görülür. Bu şiirde de kullandığı doğaya ait parçalar olan “bahçe, menekşe, beyaz çiçekler, kırlar, ağaçlar, sular, yaprak ve yeşil” (Uyar, 2021: 194-195) ile vurgu doğa üzerine çevrilir. Tablodaki zaman, isminde de belirtildiği gibi öğleden sonrasını işaret eder. Şiirde bununla örtüşecek şekilde “adamlar toplandıkları vakit 13.30’larındı saat” (Uyar, 2021: 195) ibaresi kullanılarak öğleden sonrasını şiirinde işler. Bütün bunlar

birleştğinde de şairin sözü edilen resim medyasının açık bir şekilde göndermeler aracılığıyla şiire işlendiği fark edilir.



Görsel 19. Georges Seurat'ın “Grand-Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası” tablosu.

“Bir duymak” şiiri görünüş itibariyle parça parça kurgulandığına dair kuvvetli hisler yaratmaktadır. Bu hissi yaratan kurgunun bir karmaşadan medyana gelmesidir. Şiirin farklı yerinde farklı noktalara temas edilir. Bir bölümünde geçen “sarı renk” ve ressamın çoğu eserinde bu rengi kullandığının belirtilmesi, bunun yanında mavi renge de atfın çok olması, akıllara Van Gogh’un eserlerini getirir. Van Gogh sarı rengini çok sevmekte ve onu “mutluluğun sembolü” olarak görmektedir. Fakat şair onun bu düşüncesine işaret ederek “mutsuzluğun sembolü” ibaresini kullanır:

“Ölüm aşka bir karşılıktır ve aptalca,
sapsarı boyaları evet boyaları o bazı resimlerin
birtakım resimlerin.” (Uyar, 2021: 234)

Şiirin kurduğu atmosfer birden fazla resmin birleşimini temsil edecek düzeydedir. Şiirin son bölümünde geçen “karşısında alkolden utandığım-Portrait of an unknown-”(Uyar, 2021: 234) İngilizce ibareyle Rus ressam İvan Kramskoy’in “Bilinmeyen Bir Kadının Portresi” eserine göndermede bulunulur. Eserin ismi direkt olarak verilir. Bu şiirin içerisinde başka bir resim medyasını işlediği bu şekilde ortaya çıkar.

“Atları Seven Bir Çocuk” şiirinde Fransız ressam “Henry Matisse”, Hollandalı ressam “Piet Mondrian” ve Katalan ressam “Joan Miro” isimlerini yerleştirerek işaretleme yöntemiyle göndermede bulunur: “Hiç anlamadığım Mondrian, serzenişi Matisse/Bulanık Siyahkalem, hergele Miro.” (Uyar, 2021: 252) Şiirin ilk bölümde okur, Matisse eserlerini andıran keyif, lezzet ve zevk imgeleriyle karşılaştırılır. Uyar, eskiden kalan bir anıyı ressamın eserleri tadında verir. O tat, yaz ayında yapılan güzel aktiviteler içerisine gizlenir. “Güneşlenmek”, “deniz”, “haziran”, “denizkestanesi”, “şemsiye” gibi imgeler şair için mutluluğu anımsatan, geçmişe ait bir tablo görünümündedir. Matisse’nin resim tekniğiyle şairin şiirinde oluşturmaya çalıştığı evren arasında birtakım paralellikler duyumsanır. Matisse’nin kimi eserlerinde görüldüğü üzere gözün ayrıntılarıyla algıladığı, görüntüsü olmayan ama capcanlı renkleriyle seyreyleyeni büyüleyen görüntüsünü şiirine aksettirerek şiirde böyle bir evren oluşturma çabasına giriştiği söylenebilir:

“Bir güneşlenmek yeri!.. Deniz. Uzak anımsamalar!..
Haziran bu yıl da geç gelecek, biliyorum.
Sizin burnunuzda bir tütün kokusu, her yerinizde
Bir tütün kokusu,
Bay deniz kestanesi
Ve uzaktaki şemsiyesi bir balmumu arısının.” (Uyar, 2021: 250)

“Kan uykusu” şiirine aksettirilen görsel imgede erotik dokundurmalar sezdirilmeye çalışılır. Bu dokundurmaların mizansenî rüya belirsizliği tarzında teşekkül edilir. Şiirde kullanılan resim nü akımına ait özellikleriyle ön plana çıkar. Belirsizlik ya da göz gözü görmez bir atmosferde çizilen şiir âleminde kullanılan bu resim medyası aydınlatmayı, ışığı temsil eder:

“Bir biz ikimiz varız güzel öbürleri hep çirkin
Bir de bu terli karanlık
Sonra bir şey daha var mutlak ama adını bilmiyorum
Nereden başlasam sonunda o ışıkla karşılaşıyorum
Yarı çıplak utanmaz bir kadın resmini aydınlatıyor.” (Uyar, 2021: 121)

2018 yılında Ayşe Ekinci, Turgut Uyar'ın “Hızla Gelişecek Kalbimiz” şiirinden etkilenerek bir manzara resmi çizer. Böylece Süreya'nın şiiri, resme dönüşmüş olur. Yazı medyasına ait olan bu unsur resim medyasına evrilerek medyalararasılık bağlamında medya değişiminin oluşmasını sağlamıştır. Aynı zamanda yazı medyasına ait olan bir içeriğin resim medyasına geçişinin sağlanması, medyaaşımıcılık tarzının gerçekleşmesine ön ayak olmuştur. Bu resmin söz konusu şiirden öykünülerek yapılması, şiirdeki duyguların resim dekoruna yansımaya olanak tanımıştır. Şiirde geçen “tarla”, “bozkır”, “buğday” sözcükleri resimde can bulur ve iki medyanın da “ortak imgesi” hâline dönüşür:

“Kendi öz hüznümüzün ılık tarlasında
Bozkır dayanıklılığımızın tarlasında
Kalbimiz
Ellerimiz ayaklarımız arasında.
Ve kimsenin bölemediği şarkıyı
Güllerin, buğdayların ve acının şarkısını
Bir Haziran uygulayacak sesimize.” (Uyar, 2021: 330)

Ekinci'nin 2019 yılında oluşturduğu “Kar Peyzajları” serisinden biri Turgut Uyar'ın “Kıştan Kalan Soğukluk” şiirinin resim medyasına yansıtılmasıdır. Ekincinin diğer eserinde olduğu gibi şairin şiirine öykünmesi sonucu ortaya çıkardığı bu eser medya değişimine örnektir. Ayrıca saha değişimi olduğu için medyaaşımıcılık da gerçekleşmiştir. Resim ve şiir arasındaki alışverişin görünür kılınması bariz bir hâl alması amacıyla şiir, çizilen resimle beraber sunulur. Bu şekilde farklı medyalara ait iki unsurun bir arada yer alması medya kombinasyonunu ortaya çıkarmış olur.

“Düğün, Şiir-Resim-Heykel” sanatsal etkinliğinde Gülden Artun, Turgut Uyar'ın “Terziler Geldiler” şiirine uygun olarak üç tane resim çizer. İlk resim “Kumaşlar ve İpekler” adını taşır. Uyar'ın şiirinde kullandığı temayı göz önüne alarak çeşitli kumaş parçalarının farklı kesimindeki yapısı resimde kendini gösterir. Böylece simülasyon/öykünme yöntemiyle şiiri resim sanatı/medyasının olanaklarıyla ele almış olur. Sergide şiir ve resmin yan yana verilerek yeni bir yapıt oluşturması yönünün vurgulanması, medya kombinasyonunun varlığını ortaya koyar.

TERZİLER GELDİLER

Terziler geldiler. Kırılmış büyük şeylere benzeyen şeylerle
daha çok koyu renklere ve daha çok ilişkilere
Bir kenti korkutan ve utandıran şeylerle
Kumaşlar bulundu ve uyuyan kediler oklandı. Sonra
sonsuz çalgısı sevinçsizliğine.
Çay içmeye gidenler vardı okumadı, parklara gidenler de
Duruma uymak kasıtlıydı görinlerini otanmayan eklinmeyen
bir hüzünle.
Yorgun ve solgundular, kumaşları bıldılar, kenti doldurdular
O pelerin orbin yillık, taşıyıp getirdiler
Ölümlerini gömmüşlerdi, katabaklıklar, tazaları sıkımediler
Bütün caddeler boşaldı, herkes yol verdi,

"Tanrı'nın kadınlar ve cumhuriyetçiler
piyangoçular, çiçek satın alanlar
balıkçılar ağlarını, paraketelerini, eşyalarını, altalarını
zokalarını, çevirmelerini ve kepeçlerini topladılar.
Sigaranın yere atıp söndürdüler sigara içenler."

Bir şey vardı sınımaz kalın kumaşların altında, kesip biçtiler
Patron çıkardılar, karşılaştılar,
Katanılmaz bir uykunun sonunu kesip biçtiler
Şarkılara başladılar ölmüş olan bir at için
Makaslarını bırakmadılar
Bekleniyordular.

"Ey artık ölmüş olan atı –dediler–
Ne güzeldi senin çılgınlığın, ne ulaşıldı
Sen açardın,
Otuzaçın at tırının tek kaynağıydın seni
Tayların karaparlak. Kaşunların,
– İnkulu yağlarla ovulup parlatılan–
nasıl yakırdı sağrılarına ve göke.
Göke bir uluk katarı sonsuz bapımın, atı
Taynaklarını liflerle ovardık
Senin karaya boyandı koşuşun
Uyardırdı bütün karanlıklar ve denizleri.
Çılgın kıymetini dayardık sonsuzun yanbaşından
Ne güzel gözlerin vardı Kara atı
Birlerce kişi,
– çocuklar, kadınlar, erkekler görkemli yahut



"Kumaşlar ve İpekler", 2013, 80 x 80 cm, tuval üzerine yağlıboya

Görsel 20. Gülşen Artun'un "Kumaşlar ve İpekler" çalışması.

"Görüntü Ustası" olarak nitelendirilen Ece Ayhan, "perspektif" kavramına çok önem verir. Şairin resmi şiirleştirmesi gerektiği görüşünü savunan Ayhan, resmin zihinde çağrışımlarını kullanarak şiirde yoğunlaşmasının şiir-resim ilişkisini güçlü kılacağını düşünür (Ayhan, 1996). "Ecegiller" şiirini 1957'de *Pazar Postası*'nda yayımlarken "Paul Klee"ye ait bir resim desenini "montaj tekniği" kullanarak şiirinin üst bölümüne yerleştirir. Bu desen altında yer alan şiir tıpkı bir "tablo altı şiir" görünümündedir. Şiir ve resim birlikte verilerek medya kombinasyonu oluşturulur.



Görsel 21. Ece Ayhan'ın "Ecegiller" şiiri ve Paul Klee'nin deseni.

Ayhan'ın ekfrastik kurgunun ön planda olduğu “Ağlayan Kadın” şiiri, işaretleme yöntemiyle “Mona Lisa” yapıtına işaret eder. Leonardo Da Vinci'nin bu yapıtı bilinenin dışında bir isimle şiirde yer alır. “Fakat hakikatte Jaconde gibi/Belki de Jaconde” (Ayhan, 2018: 43) dizelerini kullanarak işaretlemeyi gerçekleştirir. Çünkü “Mona Lisa” tablosunun diğer adı “La Joconde”dir. şiirin, kederli evren içerisinde kurgusal yapısı oluşturulur. Bu yapıya “eski zaman havası” verilerek daha sıkı fakat az kelime kullanarak tasvirsel bir hava yaratılır. Ekfrasis ile oluşturulan tasvirler, resim medyasının arka planında yer alan öğelerin şiire eklenmesini sağlar. Bu şekildeki resim medyası yapıtının şiirdeki medya dönüşümü sayesinde okuyucu, şiir evreninin içine sokulur. Aynı anda eski zaman havası algısı oluşturularak şiirdeki dekorun da bu bağlamda kurgulanmasının önü açılır:

“Rüzgâr yıkılmış mabetlerden esmekte
Artık hatıra olacak izlerle
Ağaçların altında bir hayal
Hazin şarkısını söylüyor
Toprak ilahlarla şarap içiyor.” (Ayhan, 2018: 43)

Şiirdeki kadına “Mona Lisa” resmindeki elbise giydirilir. “Mona Lisa” resmindeki yüzün hangi ifadeyi çağrıştırdığı net olarak bilinmemektedir. Bir açıdan bakılınca “gülümseyen” bir ifadeyle kendisini gösterir. Başka bir açıdan bakıldığında ise “hüzünlü” bir çehreyle karşı karşıya kalırız. Resim medyasında kullanılan bu ifade, şiirde ise şairin kendi üslubuna göre örülür:

“Yüzü rüzgârda siyahlı bir kadın
Ne güzel tebessüm ediyor
Fakat hakikatte Jaconde gibi
Belki de Jaconde
Gözyaşı dökmek sizin ağlıyor.” (Ayhan, 2018: 43)



Görsel 22. Leonardo Da Vinci'nin “Mona Lisa” tablosu.

Ayhan, Ömer Uluç'un resimlerini şiirinin kurgusuna katar. “Patron! Ya da Bir Patron” Uluç etkisinin hissedildiği yapıttır. Bir İstanbul tasarısı ve eleştirisi olan bu şiirde, istekler belirtilirken ressamın “Tanker Gemileri” ve “Denizaltı” adlı resimleri şiirin içinde işlenerek resimde kullanılan o hava şiirde verilmeye çalışılır: “Ömer Uluç'un akide şekeri resimlerinde tankerler dönemeçleri onun altından dönerler.” (Ayhan, 2015: 246) “Ortodoksluklar” bölümünde “Osmanlı Devleti” döneminde İstanbul'da yaşayan Ortodokslar konu edilirken geniş tavsirsel yapılara değinilerek adeta bir “panorama” çizilir. Romen rakamlarıyla numaralandırılan bu şiirlerde tıpkı İvan Ayvazovski resimlerinde görülen hava hâkim olur. “Ortodoksluklar” bölümünde yer alan “XVI” şiirinde de bu ressama işaretlemeye bulunulur:

“Davulcu marşı çalıyor, avluya konmuş tabut

Ressam Ayvazovski, küçükken uzun süre güreşmiştir.” (Ayhan, 2015: 103)

Sezai Karakoç, sanatın imkânlarından şiirin istifade etmesi gerektiği düşüncesindedir. Şiiri sanatın merkezinde konuşturarak Karakoç, “bütün sanatların şiirin ateşini çaldığını, bu şekilde her sanata şiirin yayıldığını, bunun için musiki parçasında, resimde, mimaride, sinemada, şiirin arandığını” (Karakoç, 2007: 70) dile getirir. Karakoç, “Kav” şiirinde ekfrasis yöntemini kullanarak eski çağlarda olan bir savaşın günümüzdeki görünümünü aksettiriyormuşçasına tablolaştırır. Şiirde savaş

havası görünümünü “kırmızı” renkle kurmaya çalışan şair; daha vurucu, anlamlı ve derinlik dolu dizeler oluşturmak adına Van Gogh’un resim tekniğinden yararlanır ve şiirinde bunun etkisini hissettirir. İşaretleme yöntemi kullanımının görüldüğü şiirde “kan kırmızı” renginin belirgin görüntüsünü resimlerinde işleyen sanatçının tablolarına göndermede bulunur:

“Günse eriyor yön yön Van Gogh’su bir kırmızılık
Kirazların ve güllerin tifoya kardeş çıkan rengi
Kokuları bile kıpkırmızı olan güllerin
Ve otomobilden inen sensin iki avucunda deniz
Çevrene üşüşen zeytin ağaçları.” (Karakoç, 2020: 141)

Ayrıca şiirde yer alan “duvardaki resim” gençliğe ve kusursuz bir biçimde tasarlanan gelecek kuşaklara doğru bir akma eylemiyle gösterilir. “Diriliş” olarak görülen kuşağın besleneceği kaynakları ve bu kusursuz biçimin ne tür nesepten geldiği resim aracılığıyla vurgulanır: “Duvarda bir resim akıyor gençliğe/Çiçeklere çiçeklerdeki mirasa.” (Karakoç, 2020: 132)

“Taha’nın Kitabı” şiiri; Van Gogh’a, onun yeni sanat deneyimleri için köylülerle beraber yaşamasına ve köylülerin hayat öykülerinden esinlenerek ortaya koyduğu resimlere gönderme barındırır. Bu resimler kırsal hayatın “zorluğunu”, “sıkıntılarını” işleyen “el resimleri” ve bu tarz çalışmalarını içerir. Şiirde yer verilen Van Gogh, “başak” ve “el” imgeleri aracılığıyla işaretleme yöntemi kullanılarak bahsi geçen eserlere göndermede bulunulur: “Gözlerden bir çılgınlık akıyor geriye doğru/Van Gogh’un elleriyle kırılan bir başak mı bu.” (Karakoç, 2020: 330)

Karakoç, “Veda” şiirinde “çizdiğim resmin/Saat kulesi ağlıyor” (Karakoç, 2020: 65) dizelerinden anlaşılacağı üzere şiir öznesi resim çizme eyleminde bulunur. Bu eylem okuyucunun karşısına tekrar edilen bir imge şeklinde çıkar. Şiir öznesinin yaptığı resimlerde üstüne basa basa ve büyük bir gayret içerisine girerek “geyik” betimlemelerini öne çıkarma çabasına girişir. Bu figür; “bereketi”, “masumluluğu”, “saf” kadını sezdirme görev üstlenir:

“Sandıkların içini göstersem sana

Çizdiğim resmin

Yalnızlığın geyik gözlü köşesinde.” (Karakoç, 2020: 66)

“Leyla ile Mecnun” şiirinde şiir öznesi, duvarda “Mecnun” tablosunun görüldüğü bölümde anlatım özellikleriyle tabloya “sıra dışılık” “saflık” ve “kutsallık” addeder. “Gölge” ve “saf” sözcükleriyle bir zıtlık oluşturur ve “gölgelerle” imgesiyle temsil edilen karanlık içerisinde mecnunu göstererek onun beyaz rengi üzerinden aydınlığı simgelemesini sağlar:

“Ve birden Mecnun’u duvara resmedilmiş gördüm

Gölgeler içinde gördüm

En saf şekliydi

Bölünmez bir gülümsemenin.” (Karakoç, 2020: 578)

Ülkü Tamer, Hollandalı ressam Pieter Brueghel’in sanatından ve üslubundan etkilenecek onun resimlerinde yer alan özellikleri “Bruegel” şiirine aktarır. Şiirin başlığıyla işaretleme yöntemini kullanan Tamer, okuyucuyu Brueghel’in resimlerine yönlendirir. Ekfrasis yöntemiyle şiir baştan aşağı tablo görünümü kazanır. Şiirin başında “köpek” “avcı” “kuş” ve “hüzün” imgeleriyle işaretleme yöntemi kullanılarak ressamın “Karda Avcılar” tablosuna gönderme yaptığı hissedilmeye başlanır:

“Gökyüzü ayaklarımın ucundan başlıyor

Köpeklerin bakışlarında birer keman tadı

Avcılar ve kuşlar avdan dönüyor

Zaten her yanda hüznün görülür.” (Tamer, 1998: 133)

Ekfrasis etkisinin büyük bir titizlikle hissettirildiği bu şiirde, resim medyasındaki bütün özellikler sözcüklerle resmedilerek şiire serpiştirilir. Şiirin bütününde Brueghel’e ve medyası olan “Karda Avcılar” eserine göndermeler yer alır. Sözcükler aracılığıyla resim medyası, medya değişimine maruz bırakılarak şiirde işlenir. Şair, söz konusu olan tablo içindeki ortamı oluşturan unsurları, şiire tek tek ekleyerek şiir içinde bu atmosferi örmeye çalışır. Böylece resim medyasında yer alan “dekor” şiire montaj tekniği aracılığıyla yerleştirilir:

“Uzakta çocuklar kayıyorsa,

Kızaklar tahtadan yapılmışsa,
Kar dinmişse, avdan dönüyorsa avcılar,
İnsan anlamışsa ansızın, başladığını.” (Tamer, 1998: 133)



Görsel 23. Pieter Bruegel’in “Karda Avcılar” tablosu.

Ülkü Tamer, *Virgülün Başından Geçenler* eserinde şiirlerinin içerisine Oğuz Aral’ın çizimlerini yerleştirir. Böylece şiir, resim medyasıyla beraber okuyucuya sunulur. Montaj yöntemi kullanılarak yerleştirilen bu resimler, şiirde yer alan durumlara göre oluşturulmuş çizimlere sahiptir. Bu şiir kitabında çizimler, şiirlere eşlik ettiği için farklı iki medya bir yapıt içerisinde yer almış olur. Bu da medya kombinasyonunun varlığını ortaya çıkarır.

“Düğün, Şiir-Resim-Heykel” sanatsal etkinliğinde Gülden Artun, Ülkü Tamer’in “Sıragöller” şiirine uygun olarak resim çizer. Bu tablo “Anımsamak” adını taşır. Tamer’in şiirinde kullandığı anlatım, işlediği konular göz önüne alınarak resmettiği tablosunda, manzara fotoğrafını andıran, değişik stille oluşturulmuş arka tarafta bir göl oluşturulur. Bitki renkleri, tablonun havasına hâkim olur. Şiirde geçen kaçakçı bakışı, resmedilen çalışmada bir çocuk figürü üzerinden verilir. Medya değişimi görülen bu tablo; simülasyon/öykünme yöntemiyle şiiri, resim medyasının olanaklarıyla ele alınması neticesinde oluşur. Sergide şiirin ve resmin yan yana verilmesi, yeni bir yapıt olması yönünü gün yüzüne çıkarır ve medya kombinasyonunun yapıldığını gösterir.

SIRAGÖLLER

Haşhaş tarlaları arasından geçeceksin,
Beyaz ve mor haşhaşları havaya savurarak
Yeni bir ayıyon bulacağın kendine.
İşte o zaman beni unutma,
Şairini, onun şiir yazan ellerini,
İçine düştüğü anıgöllerini,
Kendi kendine konuştüğün seni,
Her şeyi, hiçbir şeyi unutma.

Zakkumlar arasından bir şehre gireceksin,
Aşk şiirleri, tabiat şiirleri, tarih şiirleri dizginerek
Bir dinamiyi yapacağın kendine.
Kurtulma, ateşle onu.
Öldürecek nice balıklar vardır suda,
Patlamayla dirilecek nice balıklar vardır.
İşte o zaman an beni, yaza beni,
İşte o zaman beni unutma.

Hatırlanacak çok hızınlar bulacağın,
Onların tohumunu havaya savurarak
Uzun bir yolculuğu yaratacağın kendine,
Her şeyin, hiçbir şeyin yolculuğu.
İşte o zaman an kendini,
Kıyılarda bile boğulan seni,
Bir saz kuru olarak gezinen hayalemini,
Çeliğinden kemik oyan gövdesini.

İçinde bir kaçakçı yazar senin,
Koyukla doluyor gölgeninde,
Beynine tabanca ve şiir sokar,
O kaçakçının balığını sakın unutma.



"Anımsamak", 2013, 80,5 x 60 cm, tuval üzerine yağlıboya

Görsel 24. Gülден Artun'un "Anımsamak" çalışması.

Hayati Misman'ın "Selam Olsun" tablosu Dizelerin Renkleri sergisinde sergilenir. Bu resim Ülkü Tamer'in "el yazısı" ile kaleme aldığı "Selam Olsun" şiirinin resim sanatı/medyası araçlarıyla ve simülasyon/öykünme tekniği kullanılarak yeniden yorumlanmasından ibarettir. Ayrıca ressam resminin içerisine şiiri "el yazısı" formunda ekleyerek medyalararasılık ilişkilerden montaj yöntemini kullanmış olur.



Görsel 25. Hayati Misman'ın "Selam Olsun" çalışması.

2.3. Müzik Sanatı Medyası

Müzik, üretim ve dinlenme aşamalarında aktarımlar yaparak geniş yelpazeye sahip iletilerin dinleyiciyle buluşmasına aracılık eder. Müziğin bu işlevi iletişim sürecinde rol oynamasını sağlayan yönlerinden biridir. Üreticisi tarafından aktarılan seslerin, ses kaynağından yayılıp dinleyici aracılığıyla fark edilmesi, müzikle iletişim oluşmasını sağlar. “Duygusal ve düşünsel bir yapıda olan müziğin dinlenmesi ve bir ürün olarak kullanılması günümüz şartlarında daha çok medya araçları” (İmik, 2014: 63) aracılığıyla gerçekleşir. Müziğin, insanlara iletilmesi rolünü üstlenen medya araçlarında artış yaşanmasının yanında bunların çeşitlilik de kazanmasıyla etkileşim alanlarında genişleme söz konusu olur. Araçların artış yaşaması, müziğin birbirinden farklı medyalarla ilişkisinin ortaya konması ulaşılabilirlik açısından da önemli bir gelişmedir.

“Kelimelerin şarkısı” unvanını şiire yakıştıran Ahmet Haşım’ın; şiiri, “musiki ile söz arasında sözden ziyade musikiye yakın” (Haşım, 2009: 25) özelliğiyle vurgulaması, müzik sanatı/medyası ile şiir arasında ayrılmaz bağ ya da ilişki olduğunu gösteren en önemli göstergelerden biridir. Zira şair, kurguladığı şiir evreninde sözcüklerini metnin düzlemine serpiştirirken mısraların içinde onları manalarındaki faziletlerle beraber “ritmik” meziyetlerini de gözler önüne serer. Ne de olsa şiirle düzyazı türlerini birbirinden ayıran bir nokta da şiirin müzikal değerlere sahip olmasıdır.

Şiirin zihinde yer edinebilmesi evvela “sessel imgeler” kullanmasında gizlidir. Çünkü şiir, ilk tesirini işitsel bir şekilde ortaya koyar. Şiir ve müziğin ses etrafında şekillenmesi ya da duygu ve düşünceleri bu yolla ileterek sesi ana malzemesi yapmaları, ikisinde de sesin ortak bir öge olarak karşımıza çıkmasına kaynaklık eder. Müzik, yapısı nedeniyle etkileşimde bulunduğu kişiye hareketleri ve sesleri nakleder. Bundan dolayı “müziğin şiddeti şiirin tonunu, genel etkisini taklit edebilir; sofistike durumlarda ise müzik dışı vurumcu araçlarını kullanarak daha zor fark edilebilir ve güç ayrılabilir duygusal durumları yansıtmaya” (Ünver, 2022: 24) faaliyetlerinde bulunabilir.

Okuyup çizen, aydın nitelikler taşıyan şairler, çeşitli müzik sanatı/medyasının üreticisi konumundaki müzisyen-sanatçı kimliklerden etkilenmişlerdir. Sanatını beğendikleri bu kişilikleri şiirlerinde çeşitli göndermelerle göstermiş ve onların bu sanatını şiirlerinde çeşitli yollarla yer vererek zengin bir içerik üretme çabalarına girmişlerdir. Kimi şairler dönemin önde gelen ve kabul gören müzik akımlarını şiirsel bir dille oluşturup yazı medyasına aktarmıştır. Müzik medyasıyla ilgilenen ve bu türde eser veren sanatçılar da okudukları şiirlerin etkilerini öngörüp müziğe aktarma amacıyla sözleri yeniden bestelemişlerdir.

“Ben şiirden değil müzikten geliyorum” diyen Ece Ayhan, İkinci Yeni içinde müzik duyarlılığı diğerlerine oranla ön plana çıkan şairdir. Müziği konu eden eserleri her daim temin eden ve büyük bir zevkle inceleyen Ayhan, Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern başta olmak üzere alanında ün yapmış daha birçok kişiyi takip eder (Ayhan, 2002: 135-136). Onların; müziğe “bir devrim”, “yeni bir söz dizimi”, “yeni bir dil bilgisi” getirdiklerini ifade eder. “Wozzeck” eserini en sevdiği operalardan biri olarak görür (Ayhan, 2002: 263). Üniversite yıllarında plak konserlerine katılan şair, katıldığı dernekle müzik festivallerinde bulunmayı ihmal etmez. Müzik tarihi okumaları yapar, dönemin müzik alanının önemli şahsiyetleriyle görüşür, onlarla fikir alışverişinde bulunur. Elektronik müzikten de haberdar olduğunu yazılarında dile getirir. O dönemin müzik dünyasını ve etkilerini aktaran Ayhan, önemli Türk bestekârlarını da yakından takip ettiğini söyler. Müzikte önde gelen şahsiyetler hakkında bilgileri üniversite dönemlerinde edinir, müzik eleştirmeni arkadaşlarıyla da kendi şiirsel dünyasını zenginleştirdiğine inandığı bazı şahsiyetleri araştırarak okuyarak öğrenir. Müzik medyasının terimleri hakkında bilgisi olan şair, şiiri bazen opera müziğinde kullanan bir ses türü olan “koloratur” sesinin inceltilmesi olarak bile görür. Şiirinde “yapısal anlamda başlangıçta müzikten çokça yararlandığını, daha sonra ise örgensel olarak, sezilir-sezilmez bir biçimde müziğin olanaklarını kullandığını, müzikten vazgeçmenin mümkün olmayacağını” (Ayhan, 1996: 78) söyler. Ayhan, işlenen ve her zaman canlılığını sürdüren “şiirsel bir dili” desteklediğini dile getirir. Şairin gerçekleştirdiği devrim yeni anlatım biçimlerine geçişi test etmektir. Özgün şiir ortaya koymak adına uyguladığı testler, yolunu “atonal müziğe” çıkarır. Yeni sözcüklerle beraber anlatım biçimlerini de ekleyerek özgün ve marjinal bir eğilimin ortaya çıkmasına vesile olur.

1900’lü yılların başında müzikte büyük değişimler olmaya başlar. “Tonal sistem” müzik üreticilerinin ihtiyaçlarını karşılayamaz duruma gelir. Bazıları değişim arayışında bulunurlar. Bu arayış “on iki ton besleme tekniği” ile yeni bir akımın meydana gelmesini sağlar. “Schönberg”, klasik armoninin içerisinde bulunan “tonal sistemden” farklı olarak on iki sesin özgürce kullanıldığı, atonal bir sistem geliştirir. Bu kullanım müzikal sistemde devrim niteliğinde bir gelişme olarak karşılanır. Bu yeni akım, bestelerdeki uyumlu olma prensibinin çöküş yaşamasına vesile olur. Çünkü atonal müzikte uyumsuzluk özgürlüğü tanınır. İkinci Dünya Savaşı sonrası modern insanın yapısına uygun olduğu anlaşılmaya başlar. Bu sistemde ses, vurgulama gereksinimi beslemez. “On iki ses” dilediği gibi bir sırayla düzenlenebilir. Bu düzenlenme ritim yardımıyla melodi formuna bürünür. Bütün bu özellikler müzik üreticilerine geniş çalışma alanı getirerek birtakım kolaylıklar sağlar. Bu sistemde bir tek ses bile ayrıcalık kazanmaz. Her ses denk bir şekilde sistemde yer almalıdır. Atonal yapıda “seslerin sıçramalar yapabilme özelliğinin olması, bunun da değişik melodik şekillerin oluşmasına yol açması ve esneklik kazandırması, milyonlarca farklı sıra ses dizisinin elde edebilmesine” (Özçelik, 2001: 178) kaynaklık eder. Bunların yanı sıra imgeleri “çağrışımsal” biçimde serbestçe ortaya koyan, “uyumsuzluğun sesi” ile özdeşleşmesini sağlayan nitelikleri de bünyesinde barındırır.

İkinci Yeni şiirinin sözcük yapıları, şiir atmosferlerinin kuruluşu, sözcüklerin dizelere dağınık ve uyum yakalamaya uzakmış gibi serpiştirilmiş olması, atonal müzikle bağ kurmasını sağlar. Tonal yapının; kakışmalarla, ses uyumsuzluklarıyla bozulmasına neden olur. Klasik yapıyı, “deformasyona” uğratma, rastlantıyla yeniden inşa etme amacı taşır. İkinci Yeni şiirinin Türk şiirinde tıpkı bu şekilde klasik yapıda çeşitli değişiklikler yaparak oluşum sergilemesi göz önünde bulundurulduğunda sözü edilen müzikten beslendiği ve ilham aldığı sonucu çıkarılabilir. İkinci Yeni şiirinin “uzlaşmaz”, “çağrısız” ve “kapalı anlatım” gibi özelliklerle şiir evrenini kurması da bunu gösterir. Var olan şiir yapısından tam olacak şekilde “kopmayı” hedeflemesi, atonal müzikten İkinci Yeni şiirine geçer. İkinci Yeni şiirinin büründüğü yapı ve anlamdaki kapalılığı da bu etkiyi ortaya koyan başka unsurlardır.

“Şiirlerindeki başkallığın temelinde her türlü otoriteye karşı çıkma anlamında atonallik” (Karaca, 2019: 221) olan Ece Ayhan, atonal müziğin şiirinde geniş çaplı

etkiye sahip olduğunu yazdıklarında ve çizdiklerinde aktarır. Atonal müziğin “İkinci Yeni şiirine yepyeni bir söz dizimi ve yepyeni bir dil bilgisi kazandırmasını adeta bir devrim” (Ayhan, 2002: 265) şeklinde gören Ayhan, bu kazanımları sağlayan müziği şiirine entegre etmeye çalışır.

Bu müzik etkilerinin ve entegre etme çapalarının en büyük örneklerinden biri *Bakışsız Bir Kedi Kara* kitabında yer alan şiirlerde tesirini gösterir. Birbirinden “kopuk” ve “çarpıcı” imgeler bulunduran, “kısa şiir” görünümünde olan, araya “boşluklar” ve “sıkıştırmalar” sokuşturulabileceği tarzlarda şiirlerden oluşan bu kitap, müzik sanatı/medyasının derin hissedildiği çarpıcı bir eserdir. Farklılaşma çabasına giren Ayhan’ın bu çalışmaları, sözcüklerin sözdizimsel olarak değiştirilmesine de etki eder. Kitabın ismine bakıldığında bu etkinin hissedildiği ve geleneksel şiirin dışında bir dil kullanımıyla da şiiri oluşturma gayretine girildiği görülür. Bu etkinin de atonal müzikten geldiği söylenebilir. Şiir kitabının içinde yer alan şiirler, bu müzik akımının eserini oluşturan parçalar gibi parça parça görünüm sergiler. Bu parçalar birleştirildiği zaman kitap, atonal bir müzik eserine dönüşür. Aynı zamanda şiirini “tarihten”, “mitolojiden” de besleyerek oluşturduğu için şiirde bu tür müziğin yer aldığı opera havası hâkimdir. Böylece şair, simülasyon/öykünme tekniği kullanarak müzik medyasına ait bir yapıyı şiirinde uygular. Notalar yerine sözcükler kullanan şair, ortaya koyduğu uygulamayla müzik eseri değil de yazı sanatına/medyasına ait olan bir içerik ürettiği için medya değişimi de yapmış olur.

Bahsi geçen şiir kitabının ilk şiiri olan “Bakışsız Bir Kedi Kara”, peş peşe ve aynı hizada sıralanan, birbirinden “kopuk” bir şekilde duran, fakat birbiriyle ilişkisi bulunan parçalar gibi kurulan cümleler, marjinal görünümün ilk parçasıdır. Çünkü bu şiir de bilinen klasik şiir görüntüsünden farklı bir görüntü çizer. Şiirde dize, sözcük uyumu, bilenen estetik yapı gibi özellikler yer almaz. Bu ilk parça formunda zuhur eden şiirin, tıpkı atonal müzikteki yapı gibi kurulması simülasyon/öykünme tekniğinden yola çıkılarak medya değişimi yapıldığını ortaya koyar:

“Gelir bir dalgın cambaz, Geç saatlerin denizinden, Üfler lambayı, Uzanır ağladığım yanıma, Danyal yalvaç için, Aşağıda bir kör kadın, Hısım, Sayıklar bir dilde bilmediğim, Göğsünde ağır bir kelebek, İçinde kırık çekmeceler, İçer içki Üzünc Teyze tavanarasında.” (Ayhan, 2015: 185)

İkinci şiir olan “Firavun”da önceki şiirin devamı olduğunu gösteren işaretler kullanılır. “Bakışsız Bir Kedi Kara” şiirinde kaçırılan çocuğun burada büyüdüğü ve geminin kaptanı olan korsanla bir çocukluk geçirdiği dile getirilir. Bu şiir, diğer şiirlere yönelmeyi; yazı medyasının müzik medyasına yaklaşmasını, anlam bakımından birbirine “koşut” hâle gelmesinin bir basamağı olarak görülebilir:

“... büyümüş, Bir firavunla yatar kalkardın sabahlara karşıki, Yağmur ayları sürgünlüğün

Ağzında firketeler, Bir kuş, konmaktan hoşlanır, Canavar dövmeleri kollarında, vardı.” (Ayhan, 2015: 186)

Üçüncü şiir olan “Kılıç”ta, “Firavun” şiirindeki müzik medyasına yaklaşma süreci, devamlılık arz edip ilerleyişini sürdürür. Şiirde kullanılan hitabet sözcükleri, şimdiye kadar devam eden sessiz şiire bir “ses” katarak onun sesli biçime girmesini sağlar. Şiirde biçim tekrar değişir, düzyazı ve şiir tadı birlikte verilir. Müzik medyasına daha çok yaklaştırmaya başlaması, tıpkı atonal müzikteki gibi “farklı notaların özgürce serpiştirilmesini” imgeleyen şiir düzlemi oluşturmasıyla gösterilir:

Ey serseriliğin denizleri! Ey ahtapotları atılmışlar kıyıya mutsuzluğun! Bir kraliçedir oğlum kanatlarını açmış, Örtünür canfes, Unutur gitgide yakılmış babası büyücü, Selanik'te geçirir kızı

Gelmiş bir kadınla konuşur Mısrayim'den, Yorgunluğu kusursuz bir at mor, Uyuyakalmış kayalıklarda, Yükselir niçin bilinmez deniz, Ey batık gemiler! Ey sürgün karaltıları! Ağlayan bir melez ben,

Anlatılmaz bir kılıçtır kuşanmış taşırım belimde kara duygululuk. (Ayhan, 2015: 187)

“Mısrayim” şiirinin öykü aktaran bir yapısı vardır. Şiirde kullanılan “cin”, “padişah”, “simrug”, “mısrayim” sözcükleriyle şiir, masal havasına sokulur. Fakat şair bunu hiç alışılmamış bir düzlemde yapar. Yerler değiştirilir, cümle yapısı bozdurulmaya başlanır. Şiirin anlatım boyutu üstlenmesi, sözcüklerin hızlı bir şekilde okunmasına kaynaklık eder. Bu da müzik medyasında sesin farklı bir hıza çıkması, farklı tonlar kullanılması gibi özelliklerini gösterir. Şimdiye kadar şiir, yavaş bir tonda ve hızda ilerliyorken bu şiirle hız birden artırılarak müzik yapısının değişik biçimlere bürünebilme özelliğine gönderme yapar:

“Kaçtığı bilinmeyen bir ülkesinde cinler padişahının, bir yeniyetme, Değiştirmiştir adını, saçlarını kazıtmıştır, Soğuk bir tabanca yastığının altında,

uyuyabilir ancak, Bir yelek giymiştir dimi; kuşbilime çalışır, omuzunda simruğ kuşu, eskiden ötermiş.” (Ayhan, 2015: 188)

“Kargabürken” şiirinde, “kaçmış bir çatanayla külüstür ve cin/Çalarak sinsi mızıkası bilinmezlik/Kara mürekkebin” (Ayhan, 2015: 189) gibi kullanımlara yer verilerek kelime yapılarının bozumu, “alışılmamış bağdaştırmalar” ve cümle dizinindeki değişimler giderek artmaya başlar. Bununla da atonal müziğin anlaşılmayan melodisine, seslerin anlamsız ve kuralsız oluşumuna gönderme yapar. Ayrıca şiirde müzik medyasına ait bir öge olan “mızık” karşımıza çıkar.

“İki Tekerlekli At” şiirinde “ey” sözcüklerine ve ünlemlere başvurarak bir iç ses yaratılır. Kimi uzun kimi kısa cümlelerle ve kelimelerin yapılarıyla müzik medyasındaki seslerin uzaması ve kırılması iç içe verilir. “Uğuldama” sözcüğünü şiire ekleyerek hem çoğul ses kazandırılır hem de atonal müzikteki kargaşa, anlaşılamama, seslerin üst üste binmesi özelliklerini şiirde göstererek şiiri, opera havası kattığı eserinin bir bölümü olacak şekilde örer:

“Oğlum ve arkadaşı Bünyamin. Kaç yıllar uçamıyorlardı. Ey kullanılmayan bahçe kapıları! Sarmaşıklar!

“Yıkımlar getiriyorlar imparatorluğa. Yangınlar. Uğulduyorsunuz kışın ey yapraklarını döken kadınlar!” (Ayhan, 2015: 190)

“Ey Kanatsızlık” şiirinde ise örülen metnin giderek yoğunlaştığı göze çarpar. Atonal müziğin etkisi daha belirgin bir biçimde vurgulanmaya başlanır. Birbirleriyle bağlantısı olmayan sözcükler, masal havasında çizilen genel şiir tablosundaki karakterlerin klasik anlatılardan farklılık göstermesi gibi özellikler barındırması açısından önem teşkil eder. Bunların yanında “anlaşılmayacaksın” sözcüğünü şiirine ekleyen Ayhan, şiirde “kapalı”, kendisini kolay kolay ele vermeye bir anlatım oluşturduğunu, aynı kapalılığın atonal müzikte de kendini gösterdiğini hissettirmeye çalışır:

“Batmış bir tramvay, ... ahtapotlar, ince ve upuzun barbarlar, Yalnızlık dönüşür bir zenci arkadaşına imparator,

Kucağında bir padişahın da kuş, İstemiyor bitsin... büyü, Bir boyundaki serüven, uçurum, Hiç konuşmuyoruz,

Anlaşılmayacaksın, Ey kanatsızlık!” (Ayhan, 2015: 191)

“Ortodoks-Ortodoks” şiirinde sözdizimsel olarak düzenlemeler meydana getirilir. Cümleler yüklemle bitmeye başlar. Bu yüzden önceki şiirlerden farklılık arz eder. Daha önce ortaya koyulan “karmaşıklık”, “düzensizlik”, “anlaşılamamazlık” gibi yapısal ve sessel düzeni istikrara yönelterek okuyucu son şiire hazırlanır. Şiir, “düşen bir Katolikos orta bir Daçya gölüne” (Ayhan, 2015: 192) bölümüyle başlatılır. “Düşme” sözcüğüyle uyumlu olacak biçimde daha önce kurulan düzenden yavaş yavaş aşağı doğru çekilme söz konusu olur. Şair, tıpkı müzik yapıtlarında olduğu gibi belli bir yükseğe çıkan tempoyu yavaş yavaş alçaltma girişimini şiirine ekleyerek müzik medyasıyla medyalararası bir ilişki kurar.

Kitabın son şiiri olan “İpeka”nın ise öncekilerden farklı bir şekilde oluşturulduğu görülür. Daha önceki şiirlerde kullanılan bütünsel yapının bu şiirde bir bütün olarak “yeniden üretim” aşamasına sokulduğuna şahit olunur. Bu şiirle baştan beri kurulan şiir evreninin son bulması ya da bu evrenin son şiiri olması, kurulan yapısal düzenin özeti niteliğindedir. “Ortodoks-Ortodoks” şiirinde yaşanan düşüş burada son bulur ve dalgalanmalarla şiir sona erdirilir. Böylece opera havası taşıyan, her şiirin ayrı bir bölüm oluşturduğu, atonal müziği yazı medyası araçlarıyla farklı tekniklere ve yöntemlere başvurarak ürettiği *Bakışsız Bir Kedi Kara* yapıtı bir bütünlük arz edecek şekilde tamamlanmış olur.

Romen rakamlarıyla başlıklandırılan ve yirmi yedi bölümden oluşan “Ortodoksluklar” şiirinde, okuyucuyla “bilinç dışı” bağlamda iletişim etkileşiminde bulunulur. Bu iletişim, kelimelerin müzikal kurgusu sayesinde oluşur. Şiir, tının ön planda olduğu karmaşık ve yoğun yapıya sahiptir. Şiir, atonal müzik etkisinin hissedildiği ve müzik medyasının müziksel formlarının medya değişimi yaşayarak yazı medyasında hayat bulduğu bir yapıt olarak okuyucuyla buluşur. Şiirde ayrıca lirik şiir düşüncesi arka plana atılır, “tarihsel anlatılara” göndermelerde bulunulur. Kapalı bir anlatım ve farklı bir dilin hâkim olduğu şiir evreni kurulur. Bütün bu özellikleriyle şiir, müzik medyasındaki “deneysellik” olgusunu hissettiren yapıya ve biçime sahip

olduğu sonucunu doğurur. Ece Ayhan ile öne çıkan bu müzik yapısını kurgusunda barındıran şiir; müzik terminolojisine ait kelimelere, bu alanda eser veren sanatçılara ve eserlerine de göndermede bulunulur. Şiirin “II” numaralı bölümünde, İtalyan besteci Carlo Gesualdo da Venosa’ya göndermeler yer alır. İşaretleme yönteminin görüldüğü bu bölümde “madrigal” sözcüğüyle müzik sanatına medyasına ait olan bir türe gönderme yapılır. Burada kurulan atmosfer; eşinin onu aldatmasına tanık olduğunda eşini ve birlikte olduğu kişiyi öldüren bu bestecinin anlatısını farklı bir biçime evrilmesidir.

“Bir madrigal söylüyor Gesualdo da Venosa’dan. Yazıkklanmanın kamburu.

Kunduz karnı bir kadına, beklenmedik bir çılgınlık daha giyindirildi.” (Ayhan, 2015: 144)

Şiirin, “III” numaralı bölümünde Osmanlı dönemindeki kadınların müzik eşliğinde eğlenmelerini hamam atmosferi kurarak işleyen şair; “köçek”, “tef” gibi müzik medyasına ait olan bir takım unsurları şiire ekler. Tarihi anlatının farklı şekilde hayat bulduğu bu şiirde, Osmanlı eğlence hayatının oryantalist bakışı müzik etrafında biçimlendirilerek oluşturulur. Ayhan, “IX” numaralı bölümde ise “kıvançlı bir majorden bir tını duyuluyor/Gregoryus çeşitlemeleri, koyu bir tablatura yazısıyla” (Ayhan, 2015: 151) 6. yy.da yaşamış Papa’nın müzikle olan ilgisine vurgu yapar. Hristiyanlık ilahilerini farklı bir teknikle yazdıran Gregorius, “neuma” alfabe sisteminin notaya uyarlanıp eserler oluşturulmasını sağlar. Şair, bir farklılık yaratan ve müzik medyasının bir imgesi olan bu şahsiyeti şiirinde işlemesi, şiirin farklılığını vurgulayan önemli bir göndermedir. Ayrıca bu şiirde “tablatura” sözcüğünü “nota bilgisinin harf, rakam veyahut sembollerle” gösterildiği sistemi karşılayacak şekilde kullanması, işaretleme yönteminin şiirde varlığını gösterir. Şairin kendisinin de müzik medyasına ait formu, yazı medyasına aktardığını ve bu formu alışmışın dışında şiir kaleme aldığını gösteren önemli bir göndermedir. “XIII” bölümde Kafkas müziğinin imgesi olan dombra enstrümanı şiirde “domra” şeklinde yer alır ve korkuları vurgulayan bir imge olarak işlenir. “XIV” başlığını taşıyan bölümde “aleko” sözcüğüyle Osmanlı’nın son yıllarında yaşayan, müzik kimliğiyle öne çıkan Aleko Bocanos’a gönderme yapılır. “XV” ismi verilen bölümde müzik aleti olan “panola” şiire eklenir. “XVI” bölümü ise bir müzik ortamıyla şekillenir. Müzik medyasının ürünleri olan “rebab”, “zurna”, “tar” ve “tambur” öğeleri şiire serpiştirilir. “XVII”

ismini alan bölümde bir marş havası sezilir. Şiire davulcu marşı sokulur. “XXIII” başlığı altında “ötümlük” sözcüğü kullanılarak müzikteki “Sonority Hierarchy” şiirde yer alır ve “zurna” metaforuyla birlikte sunulur. Şiirin son bölümü olan “XXVII” ise “Suriye şarkılarını” bünyesinde barındırır ve bu seslendirme notada vurgu anlamına gelen “tartım” eşliğinde söylenir.

“Ortodoksluklar” şiiri bir bütün hâlinde ele alındığında şiirin müzik medyası özelliklerini bünyesinde toplayarak klasik şiirden farklı bir şekilde örülmüş yapısını müzik türlerinden aldığı görülür. Bu etkileşim sonucunda medyalararası bir bağlam oluşur. İşaretleme, medya dönüşümü, simülasyon/öykünme gibi yöntem ve teknikleri kullanan şiir, okuyucusunu bir iletişim sürecine dâhil eder.

Ece Ayhan’ın atonal müziğinin işleyiş biçimini, yapısında yer alan özellikleri şiire entegre etme çalışmalarının sonucunda şiirde; “ritim”, “ton”, “tema” ve telaffuzda ansızın değişime uğrama söz konusu olur. Şiir enteresan sapmalarla dolup taşar ve şiirin son bulmaları da aynı çeşit farklılıklarla yapılır. Bunun bir örneği “Kınar Hanımın Denizleri” şiirinde karşımıza çıkar. O zamana kadar yapılmış şiir tanımlarının aksine sözcük uyumu, dizim biçimi, bilenen estetik yapı gibi özelliklerin dışına çıkılarak değişik tarz ortaya konulur. Şiirin, tıpkı atonal müzikteki yapıyı taklit edercesine yazılması, simülasyon/öykünme tekniğinden yola çıkılarak medya değişimi yöntemine başvurduğunu açığa çıkarır. Ayrıca “kel” olarak vurgulanan Hasan karakterinin “karanlığı süpürmesi” uyumsuzluk imgesine gönderme yaptığını ortaya koyar.

“Öyle Bütün” şiirinde; müzik medyasının özelliklerinin ve öğelerinin serpiştirildiği, atonal müzik etkisinin hissedildiği, şiir evreninin bir müzik parçasını andıracak şekilde oluşturulduğu görülür. Şair, şiirde “atonal” sözcüğü kullanıp kendisini bu müzikle özleştirir. Kendisinden önceki şiire meyil etmediğini kurguladığı imgelerle açığa çıkarır.

Ayhan’ın yakın arkadaşlarından biri olan müzik eleştirmeni Üner Birkan’a ithaf ettiği “Ut” şiirinde de devrim niteliği taşıyan bir özellik etkisini gösterir. Sözcüklerin anlam bütünlüğü oluşturan dizilim formuna darbeler indirerek özgün ve özgür bir cümle dizimi kuran şair, bu şiirde de bu etkiyi yaratır. Atonal müzikteki bu

yapının şiirde kullanılması, medyalararasılık yönteminin bir tekniği olan medya değişimine örnek teşkil eder. Farklı medyada yer alan bir özelliğin edebiyat medyası olan şiirde aynısının yapılmaya çalışılması ortaya simülasyon/öykünme tekniğini çıkarır.

“Okarina” şiiri başlıklandırırken kullanılan isimle müzik medyası ögesi konumundaki seramik flütün bir çeşidi olan “okarina” çalgısına işaretleme yöntemiyle göndermede bulunulduğu görülür. Şiirde Ayhan’ın müzik etkisinden dolayı kurguladığı dilin burada da karşımıza çıktığına şahit oluruz. Cümleler kuruluş şekilleri itibariyle bir uyumsuzluk içerisinde iken kelimeler ise alışılmamış şekilde bağdaştırılır. Bu kullanımlar şiirin her tarafına sirayet eder. Son bölümde ise göndermede bulunan medyanın sesi şiire sokulur:

“Ve limonsu okarina çalıyor kendi deniz lehçeleriyle
gülerek ağlayarak bağırarak limonsu okarina okarina.” (Ayhan, 2015: 210)

Ayhan’ın “Çocukların Ölüm Şarkıları” isminde iki tane şiiri vardır. Bu iki şiir Almancada “çocuk ilahileri” anlamına gelen “Kindertotenlieder” eserine göndermelerde bulunur. Bu, Gustavo Mahler’in “ses ve orkestra” için bir şarkı döngüsünü yaratmak amacıyla yaptığı eserdir. Şair, şiirleri müzik medyasına ait eserin içerisinde yer alan “lied”lerin biçim ve tarzını baz alarak kurgular. Böylelikle müzik medyasına öykünerek oluşturulan bu şiirler, yazı medyasında vücut bulduğu için medya değişimi yönteminin kullanıldığını ortaya çıkarır.

Ece Ayhan’ın şiirlerinin müzik medyasından medyalararası teknikler kullanarak yararlanması söz konusu olduğu gibi müzik medyasının da yazı medyasına ait şiirlerinden yararlanarak ortaya koyduğu eserler de vardır. Bunun en güzel örneklerinden birini çağdaş müziğin en dikkate değer mümessillerinden biri konumundaki İlhan Usmanbaş verir. *Bakışsız Bir Kedi Kara* eserindeki şiirleri besteler. Bu besteyi 1970’te, insan sesi ve piyano için şarkı dizesi olacak şekilde oluşturur. Medyalararasılık bağlamda medya değişimi yöntemini kullanarak şiir formunda olan Ayhan’ın dokuz şiirini müzik medyası formuna sokar. 2007 yılında eserin ilk bölümünü “Üç Usta” ismi altında Ece İdil, “soprano” olarak seslendirir. 2021 yılında ise bu eser tekrar performansa dönüşür. Seslendirmeyi “bariton” olarak Atilla

Gündoğdu yapar. Piyano performansına ise Fazıl Say geçer. Böylece Ece Ayhan'ın şiirleri müzik medyasına dönüşür.

Şiirin isminin verildiği asıl bölüm ve Romen rakamlarıyla gösterilen otuz iki bölümden oluşan “Zambaklı Padişah” şiiri, “Fazıl Say Güz Şarkıları” albümü altında aynı isimde müzik medyası ürünü olarak bestelenir. 2017’de dinleyicilerle buluşan bu şarkı, Güvenç Dağıstan ve Ece Dağıstan tarafından seslendirilir. Medya değişiminin söz konusu olduğu “Zambaklı Padişah” şarkısı, Ayhan’ın şiirinden asıl bölümün son iki dizesi alınarak başlar. “II” ile gösterilen tek satırdan oluşan şiirin hepsini alan şarkı “atını saldı salar” eklemesi yapar. “IX” ile isimlendiren bölümün bütünü alıp hemen arkasına “XXII” bölümünü sıralar. Şarkının sonuna da şiirin son bölümü olan “XXXII” bölümünün son dizesi eklenerek şarkı tamamlanır. Bu şekilde yazı medyasına ait olan şiir, müzik medyasına aktararak medyalararası bir ilişkinin oluşturulması sağlanır.

Cemal Süreya, şiiri sanatla kurduğu bağla şekillendirirken müzik etkisinden dolayı da klasik şiir algısından farklılaşan özellikler ortaya koyar. Şiirlerinde birdenbire beliren kırılma eylemleri gözlenir. Süreya, şiirin şekilsel görünüşünü farklılaştırır, yeni üslup ve tarz benimser. Özü itibarıyla şiirde değişikliklere gider. Şiirde meydana getirdiği bu değişimlerle sanatında müzik sanatı/medyasının etkisi olduğu göz ardı edilmeyecek bir gerçek olarak kendisini gösterir. Atonal müziğin, “temel karakteristliğini oluşturan beklenmedik ritim değişikliğinin, askıda kalma hâlinin, bir yola alışmadan başka bir yola atlama gibi özelliklerinin Süreya’nın şiirlerinde ritim, söylem ve izlek boyutlarında görünürlük kazandığı” (Karadeniz, 2015: 265) sonucuna ulaşılabilir. “Kanto” şiiri bunu ortaya koyan örneklerden biridir. Şiirin ismi tiyatro terimidir ve şarkı söyleme etrafında şekillenir. Şair, bu sözcükle şiiri müzik havası içine sokmaya çalışır. Şiirin ilk bölümünde “sevdiği duyulan kişiye” bir şeyler söyleyen şiir öznesi, bu lirik tonu kırarak farklı bir söyleme girer. “Garson bira getir” (Süreya, 2010: 19) kullanımıyla kurulan lirik düzen birden değişir. Şiire farklı bir ses, farklı bir ton katılmış olur. Böylece şair atonal müzikteki durumu burada karşımıza çıkarır. Müzik medyasına ait özellikler bu şiirde saha değiştirerek işlendiği için medya değişiminin yaşanmasını sağlar. Bunun yanında şiirde öne çıkarılan düşünce kimi yerlerde değişiklik gösterir. İlk mısralarda “sevgi” ile “aşk” öne

çıkarılırken, ikinci bölümde şaşırtıcı bir etki yaratılarak “toplumsal konu” şiire dâhil olur. Böylece şiirin lirik evreni bozguna uğrattılır. Bu yönüyle de atonal müziğin etkisi hissedilir.

Atonal müziğin etkisi Süreya’nın şiirlerinde farklı şekillerde ön plana çıkar. Bu müzik medyası türü, birçok öğeyi ve yapıyı içinde barındırdığı için etki şiirlerde başka biçimlerle görülebilir. Fakat şiirlerde hâkim olan duygu öncekini bozma düşüncesidir. “Bent Kapağı” şiirinin ilk bölümünde sözcük diziminde değişikliklere gidilir. Farklı bir dizilişle sözcüklerin kullanıldığı şiirde, dize kurulum şeklindeki serbestlik göze çarpar. Kelimelerin “rastgele” yan yana geliş biçimi okuyucuyu şaşırtır. Sayılar bile belli bir sıra olmadan yerleştirilir: “ilk kitapta kırksekiz, altıncıda üç” (Süreya, 2010: 295). Şiirin sonu, “son pişmanlık, inanın, fazla çiçek” (Süreya, 2010: 295) şeklinde bitirilerek şaşırtıcı bir etki yaratır. Atonal müzik türünün getirdiği yenilik olan “özgür nota dizilimi” şiirin dize dizilimini etkileyerek kendi formuna evirmesi, dolayısıyla müzik medyası özelliklerin edebiyat medyasındaki bir formu etkilemesiyle bu form dikkate alınıp evrenini oluşturması, medya değişimi yönteminin bu şiir için de geçerli olduğu sonucunu ortaya çıkarır.

“Oteller, Hanlar, Hamamlar İçin Sürekli Şiir” eseri medyanın farklı işlevlerini kullanması, medyalararasılık ilişkilerde çeşitlilik arz etmesi bakımından önemlidir. Şiir başlı başına bir farklılık ve değişik bir dokunuşu göstermesi açısından değer taşır. Denenmemişleri deneyen bir biçimle karşımıza çıkan şiirin yapısal örgüsüne bakıldığı zaman birden çok ve farklılık dolu dize formlarına yer verildiği görülür. Bu formlar, bir kurala bağlı kalınmadan özgür kullanım biçimi göz önünde bulundurularak yapılır. Atonal müziğin tekniklerinden birini edebiyat medyasına evirdiği için medya değişimine örnek gösterilir. Aynı zamanda şiir kurulduğu atmosfer itibarıyla “Ankara” anlatımı müziksel bir havaya büründürülerek yapılır. Anlatım öğelerine müzik medyası öğeleri dâhil edilir. Opera tasvir edilirken “keman” imgesinden yararlanılır, “Osmanlı Bankası” davulla ilişkilendirilirken şehrin sokakları da “melodika ordusu” şeklinde görülür. Bu şekilde Ankara şehri bir “orquestra” şeklinde çizilir:

“Opera: içine dikiş gereçleri doldurulmuş ağırlıksız bir keman

kutusu,

Osmanlı Bankası davul;

Ve Emlak Kredi'yle başlayan camdan metalden bir melodika

ordusu:

Dol (An)kara bakır dol!

Biletim öldü;

Gömleğim kirli.” (Süreya, 2010: 163)

Şiirde Ankara vurgusu çoğunlukla bir marşı çağrıştıracak şekilde yapılır. Nitekim şair, “Ankara Ankara/Ey iyi kalpli üvey ana” (Süreya, 2010: 165) sözleriyle de işaretleme yöntemi kullanarak “Ankara Marşı”na gönderme yapar. Bu müzik medyasının coşkunluk barındıran havası böylece şiire işlenmiş olur. Şiirde karşımıza çıkan başka bir ayrıntı da Osmanlı musikisinin önemli şahsiyetlerinden Dede Efendi’nin ve Batı müziğinin önemli simgesi konumundaki Alman besteci “Johan Sebastian Bach”ın işaretleme yöntemiyle şiire eklenmesidir. Süreya bu şekilde bir yaklaşım benimseyerek iki müzik türünü şiirinde karıştırır. Bu da medya kombinasyonunun varlığına işaret eder:

“Şurda işte tam şu noktada Dede’nin

İç çekişi Bach’ın soluk alışına karışıyordu.” (Süreya, 2010: 166)

Cemal Süreya, “Striptiz” şiirinde müzik medyasına ait olan notaları kullanarak bir şiir yazma deneyiminde bulunur. Şiirde her bir nota kadının giyimi üzerinde gösterilerek monoton hayat akışına sahip bireyin müziksel imgelerle çarpıcı ve hareketli yapısı gösterilmek amaçlanır: “Kaç nota var/Do re mi fa sol la si/Onun da üstünde/O kadar giysi/Etekliği fa/Sütyeni sol/Papuçları la Şapkası si.” (Süreya, 2010: 156) Şiir öznesi kulüpte striptizcilik yapan bir kadının sabah giyinişini her bir kıyafet parçasına verdiği notalarla örtüşecek biçimde verir. Şiir bu bölümde sanki beste yapıyormuş gibi notaları ezgisel bir biçimde yerleştirir. Bu şekilde yaparak şiiri müzik metni formuna dönüştürür:

“Usul usul giyinir

Sabahları evinde

İşte do, sonra sırasıyla

re

mi

fa

sol

la

Sonunda da şapkası si.”(Süreya, 2010: 156)

Akşam işine giden kadının müzik etrafında gösterilen şiir ortamı, kadının elbiseleriyle “simgeleştirilen” notaları en son giydiğini ilk önce çıkararak giyinişinin tersiyle örtüşecek biçimde bir sırayla çıkarmasıyla son bulur. Notalar kadının bedeninden ayrılırken bu sefer soldan sağa doğru bir inişle işlenir. Yarattığı bu müzik medyasına ait biçimsel forma içeriksel olarak da destekte bulunur. Şair; “sahne”, “piyano”, “müzik” gibi öğelerini şiire serpiştirerek kurduğu anlatımla şiiri müzikleştirir. Müzik medyasına ait öğelerin şiirde yer almasıyla işaretleme yöntemine başvuran şair, bu medyaya ait öğeleri ve özellikleri şiirin biçimine ve anlatımına uyarlayarak medya değişimi yapar.

Şairin müzik sanatı/medyasına çeşitli yöntem ve tekniklerle uyarlanan şiirleri de vardır. Mazhar Alanson’un 2002’de dinleyicilerle buluşan “Hüznün Kuşları” ismini taşıyan şarkısı, Cemal Süreya’nın “Aslan heykelleri” ve “Ülke” şiirlerinde yer alan bölümlerden beslenir. “Aslan heykelleri” şiirinden “ben bütün hüznüleri denemişim kendimde/Bir bir denemişim bütün kelimeleri” (Süreya, 2010: 31) kısmını alıp şarkısında kullanır. “Ülke” şiirinden ise “kasketimi eğip üstüne acılarımın/sen yüzüne sürgün olduğum kadın” (Süreya, 2010: 48) ve “çık gel bir kez daha beni bozguna uğrat” (Süreya, 2010: 50) dizelerini alıp yapıtına yerleştirir. Şiirlerden birkaç mısra alıp müzik medyası eserine yerleştirilmesi montaj yönteminin kullanıldığını gösterir.

Cemal Süreya’nın “Sayım” şiiri 2011 yılında Sezen Aksu tarafından şarkı hâline getirilir. Şiire uygun müzikler seçilerek ve şiirde yer alan havanın oluşumunu tamamlamak amacıyla eklemeler yapılarak “Sayım” başlığıyla şarkı oluşturulur. Şiirin iki dizeden oluşan beyit formunun ilk dört bölümü alınarak şarkıda kullanılır. Görüldüğü üzere şiirin şarkı formuna dönmesi medya değişimine örnek teşkil eder.

Erol Mutlu’nun, “Ateş Düşer Şarkılara” albümü altında 2011’de dinleyicilerle buluşturduğu “Yarımada” şarkısında Cemal Süreya şiiriyle etkileşim söz konusudur. Şarkı, *Papirüs* dergisinde “Yarımada” ismiyle paylaşılan, şiir kitaplarında “Ortadoğu”

şiiiri başlığı altında ve “IV” ismiyle yer alan bölümünden yola çıkılarak oluşturulur. Şarkı olarak piyasaya sürülen eserde şiirin büyük bir bölümü bestelenerek müzik formuna sokulur ve medya değişiminin ortaya çıkması sağlanır. Mutlu’nun Cemal Süreya’nın şiirlerinden esinlenerek yaptığı diğer beste ise “Fotoğraf” şarkısıdır. Şarkı şairin aynı ismi taşıyan şiirinin tamamı kullanılarak müzik formuna evrilmesiyle oluşur. 2020 yılında yapılan bu şarkı da medya değişimine örnek teşkil eder.

Süreya’nın iki dörtlükten oluşan “San” şiiri ise Manuş Baba isimli şarkıcı tarafından 2017’de “Dört Nal” adı altında şarkılaştırılır. Şarkıya serpiştirilen şiirin formu değiştirilir ve medya değişimi yaşatılır.

Edip Cansever de şiirlerinde müzik ve ses unsurlarına dikkat eden, bunları eserlerinde göstermeye çalışan bir şairdir. Müzik dinlemeyi, müzik hakkında yazılıp çizilenleri okumayı seven şair, özellikle Batı müziğine hayranlığını gizlemez. Ancak Türk müziğinin de önemli olduğunu (Cansever, 1998: 34-108) dile getirir. “Taht Tah Tah” şiirinde atonal müziğin etkisi hissedilir. İlk bölümünde eylem kullanımına rastlanmaz ve sözcükler belli bir düzen içerisinde verilmez. Kelimeler arasında “rastlantısal” olarak melodi ve ritim; düzen olmayacak şekilde oluşur. Şiirde genel olarak uyumsuzluk gözlenir. Sürekli tekrar eden “taht taht tah” sözcükleriyle şiire bir ses kazandırılır. Şiir adeta atonal müziğin bir bestesi gibi okuyucuda tesir bırakır. Bu şiir, atonal müziğin özellikleriyle yazılma sürecine girdiği için medya değişimi yönteminin söz konusu olduğu ortaya çıkar.

“Salıncak” şiirinde Cansever, yeni bir biçim denemesi yaratmaya çalışır. Kurduğu dizeler bir kısılır, bir uzar, bazen de farklı şekillerde sarkar. Şiirin bu yapıda serbest düzen içinde oluşturulması, atonal müziğin şiire etki ederek şiiri farklılaştırma aşaması olarak karşımıza çıkar. Şiir evreni, öyle bir şekilde kurulur ki bağlantılar çok gevşek olur. Bu gevşeklik nedeniyle şiirde “askıda kalan” bir hava hâkim olur. Okuyucu en başından beri silkelenir ve bu sarsıntı okuyucu tarafından alışılmadan farklı şekil ve özellik gösteren şiirin yapısıyla başka bir havaya sokarak alışma süreci uzatılır. Şiirde belli bir hız yoktur. Öğeler arasındaki kesintiler dolayısıyla okuyucuda “sıkıntı” hissi yaratılır. Atonal müziğin özellikleri şiirin yapısına siner. Şiirde yaratılmak istenen duygu, yapısındaki aksaklıklar, belli bir düzlemde ilerlememesi

gibi unsurlar göz önüne alındığında müzik medyasındaki söz konusu tekniğin, şiirde kendisini göstererek medya değişimi yaşattığı söylenebilir:

“Diyoruz; sanki o her şey kadar bir herzeyi getirir, yığar

Çıkrık

Bir su gürültüsü, bir pul koleksiyonu, bir duanın yaratılışı

duyulur bu ara

Duyulmaz ama duyulur

Başlar çünkü onlar da; yani pul, su gürültüsü, dua.” (Cansever, 2011: 216)

Cansever’in “Ey” şiiri de atonal müzik özelliklerini bünyesinde barındırır. Cümlelerin (çünkü dize kavramı alaşağı edilmiştir) yüklem kullanılmadan oluşturulması, “eksiltili” bir şeklin hâkim olması, “alışılmış” şiir yapısının dışına çıkılması, şiire ses katan “ey” sözcüğünün tekniksel olarak farklı bir yapıda kullanılması gibi özellikler bunu ortaya çıkarır. Bu şekilde okuyucu rahatsız edilir ve şiire “kapalılık” özelliği kazandırarak çözülebilmesi için derin okumalar yapma ihtiyacını hissettirir.

Oteller Kenti şiir kitabında gerçeküstü imgelerle üretilen şiirler yer alır. Otel kavramıyla da bir dünya oluşturulur. Cansever, iç dünyasını simgeleyecek şekilde bu örme işlemini gerçekleştirir. Otelin genelini kaplayan bir müzik sesi vardır. Fakat şiir aslında sessizlik ve tek ton olma üzerine kurulur. Atonal müziğin hissedildiği şiirlerde müzik, notasız dizeler hâline bürünür. Yapısal anlamda yenilik deneyen şair, burada kurduğu şiirlerde farklı yapılar oluşturur. Şiirde bazen “kırık” dizeler, bazen “kısa” dizeler, bazen de uzun uzadıya oluşturulan ve nesir formuna yaklaştırılan dizeler bulunur. Biçimsel değişikliklerin göze çarptığı şiirlerden oluşan bu eser, görünüş itibarıyla farklılaşma içerisine girmiş, geleneksel şiir kalıplarının dışına çıkmıştır. Bu etkinin de atonal müzikten şiire aksettirildiği medyalararasılık ilişkiler bağlamında medya değişimlerinin yapıldığı görülür. Bu eserde yer alan “Do Re Mi Gül” şiirinde biçimsel değişiklikler göze çarpar ve farklı yapıların bir arada olduğu eser görünümü kazanır. Konuşma metinlerinin de bulunduğu bu şiirde müzik imgesi ön plana çıkar. Biçimsel değişikliğinin yanında müzik medyasında bulunan notalarla alışılmışın dışında bir şiir denemesi yapılır. Notaların şiire girmesi medya dönüşümünü ön plana çıkarır:

“Do re mi fa
Do re mi gül
Do re mi fa
Do re mi gül
Böylece
Unutulmuş bir otel konçertosu
Bizim olurdu bir daha.” (Cansever, 2015: 216)

Eserde bulunan “So La Si Do” şiiri, açık bir şekilde atonal müziğin şiirde hâkim olduğunu, önceki müziği “tahrip” ederek oluşturduğunu gösterir. Orkestrada piyano ve yaylı sazlar önemli müzik aletleridir. Bu aletler, müziğin “ton rengini”, “ritmini” ve “ezgisini” önemli ölçüde güzelleştiren öğeler olmasının yanında Tonal müziğin önemli araçlarıdır. Şair, bu şiirde piyanoyu susturur ve yaylı sazları da öldürür: “piyanolar çalmazken, akasyalar açmazken/Yaylı sazlar bir bir ölüp giderken.” (Cansever, 2015: 216) Böylece tonal müzik geri plana atılır ve atonal müzik ön plana çıkarılır. Şiirden bu bağlamda çıkarılacak anlamlardan biri de önceki şiirin artık öldüğü ve “yeni şiir” denilen İkinci Yeni şiirinin hâkim olduğu sonucudur. Şair, müzik medyası öğelerini şiirinde göstererek işaretleme yöntemini kullanırken atonal müziğin yapısını işleyerek de medya değişimi yapar.

Oteller Kenti şiir kitabının son bölümünü oluşturan “Phoenix Oteli”, müziksel havanın ön planda olduğu, müzik sesinin sürekli duyulduğu; “piyano”, “beste”, “konser”, “bando”, “mızıka” gibi öğelerle şiirde sürekli bir ses hâkimiyetinin oluşturulduğu şiirdir. Müzik medyasına ait öğelerin şiire serpiştirilmesi işaretleme yönteminin kullandığının göstergesidir. Şiirin genel görünümüne bakıldığında atonal müzik eserinin performansı gibi görünen kurgusuyla adeta opera havası yaratılır. Şiir ilk başta tek ton üzerinden işlenir ve aralarda konuşmalar yer alır. Konuşmalar düzensizdir ve metnin içerisinde zaman algısı sürekli değişkenlik gösterir. Müziğin arada kesilip devam etmesi, okuyucuda “sarsıcı” etki yaratır. En sonunda şiir karakterlerinden biri selam verir. Diğerrinin ise onu alkışlamasıyla da şiir biter. Şiirin gözler önüne serdiğimiz bu özellikleriyle, opera etrafında atonal bir müzik eserinin performansa dökülmesi gibi şiir atmosferinin oluşumuna etki ettiği gözlemlenir. Bu açıyla bakıldığında atonal müziğin edebiyat medyası tarafından imge ve sözcük

kullanımıyla aynı atmosferi farklı bir medya türüne transfer etmesi, medya değişiminin bu şiirde yer aldığını açığa çıkaran değerli bir örnektir. Aynı zamanda müzik medyası yapıtlarından operanın performans aşamasına benzer bir şiir örgüsünün oluşturulması, simülasyon/öykünme tekniğinin varlığını tespit etmemizi sağlar.

Edip Cansever'in şiirlerinden yola çıkılarak müzik sanatı/medyasının üreticileri tarafından bestelenmiş ve performansa dökülmüş müzikler de mevcuttur. MFÖ grubu 1990 yılında "Geçiniz" şarkısını Cansever'in "Bir Otelde Sizin Adınız", "Sol La Si O" ve "Tenis Topu" şiirlerini müzik formuna sokarak oluşturur. Bu eser, edebiyat medyasının, müzik medyasına medya değişimi yöntemi aracılığıyla aktarımıdır. Cansever'in "Umuş" şiiri 1990 yılında Yeni Türkü tarafından bestelenip seslendirilir. "Umut" adıyla dinleyicilerle buluşan yapıt medya değişimi yöntemine başvurulmuş başka bir eser olarak karşımıza çıkar. Şairin "Gökanlam" şiiri Kumdan Kaleler tarafından 1996 yılında "Denize Doğru" albümünde aynı isimle bestelenip müzik formuna sokulur. "Kargo" grubu Cansever'in "Gözleri" şiirini 1996 yılında "Yarına Ne Kaldı" albümü altında Rock şeklinde oluşturur. Bu müzik eseri şiirle aynı adı alır. Erol Mutlu'nun "Ateş Düşer Şarkılara" albümü altında 2011'de dinleyicilerle buluşturulan "Pas" şarkısı, şairin aynı ismi taşıyan şiirinin müzik medyasına dönüştürmesiyle meydana gelir. Ünlü müzisyen Fazıl Say, 2015 yılında Edip Cansever'in "Şey Şey Şey Şey ve Şeylerden" şiirini "Yeni Şarkılar" albümü altında besteler. Aynı isimle çıkan parça, klasik Batı müziği tarzında oluşturulur ve Serenad Bağcan tarafından söylenir. Bu yapıtın içerisine "Türk ezgileri" ve "Türk tınları" serpiştiren Say, ortaya farklı tarzda bir müzik eseri çıkarmış olur. "Yerçekimli Karanfil" şiirini müzik medyasına eviren Selva Erdener, "Biliyor Musun" albümü altında 2018 yılında aynı isimle şarkıyı yayınlar. Ayşe Uslu da 2019 Yılında "Uslu Şarkılar" albümü altında "Gelmiş Bulundum" şarkısını Cansever'in şiirlerini müzik medyasına taşıyarak oluşturur. "Gelmiş Bulundum" şiirinin son bölümünün aynen bestelemesi ve seslendirmesiyle oluşturulan Uslu'nun bu eseri medya değişimine başka bir örnektir.

Müzik kimliğinin belirgin olduğu bir aileden gelen Turgut Uyar, Klasik müzik duyarlılığıyla ön plana çıkar. Müzik ilgisi ve bilgisi çeşitlilik arz eden şair, şiirde "ses",

“ritim” ve “müzik” etkisinin önemli bir yer edindiğini bu yolla şiirin derinlik kazandığını dile getirir.

Atonal müzik, İkinci Yeni şiirinde farklı tekniklerle şiir yazma denemelerinde bulunmayı sağlamıştır. Bu müzik sayesinde şairler dize kavramına yeni bakışlar getirir. Sözcükler özgür bir biçimde şiirde yer alır. Şiirin kesik kesik anlatım düzeyleri olmasına olanak sunar. Bu müzik tarzının etkisi Turgut Uyar’ın şiir anlayışının bazı değişimlere uğramasını sağlar. Farklı teknikler kullanan şair, şiirini “biçimsel” anlamda değişikliklerle kurar. “Kanatlı Menekşeli İyi Uzun Balkon” şiirinde de bu etkilerin hissedildiği bir evren kurulur. Şiir biçiminde deformasyon yaratan şair, okuyucunun alışma süresini uzatır. İlk bölümlerde “tek ton” şeklinde kurulan mısraların, şiirin devam eden bölümünde çeşitlilik arz etmesi, bazen düz yazıya yakınlştırılması gibi deformasyonlar söz konusudur. “Çağrışımsal özgürlük” sayesinde okuyucunun alışık olduğu tarzda şiirin devamında başka nesnelerle ilişkilendirme algısı yıkılır. Şiirin kimi bölümlerinde mısraların kırılma yaşaması, okuyucuda askıda kalma hissi yaratır. Şiirin bu tür özelliklerle ön planda olması, “kargaşa” ve “sıkıntı” duygularını da içerisinde barındırması, atonal müzik medyasının saha değiştirerek edebiyat medyasında yer alması doğal olarak medya değişimi yönteminin şiirde var olduğunu ortaya çıkarır.

Şiirinde yeni biçim girişimlerinde bulunan Turgut Uyar’ın, “Ay Ölü Yılgınlıktan” şiirinde de bu girişimlerin etkisi hissedilir. Mısraları farklı tonlarda ve uzunluklarda kuran şair, şiir kompozisyonunda da değişiklikler yapar. Şiirde “bulanık” bir havanın hâkimiyet sürülmesi, şiirin okuyucunun alışma ve kavrama düzeylerinde “şaşırtıcı” etki yaratması ve “rastlantısal izlenim” hissettirmesi anlamsal kapalılık yönünü de ortaya koyar. Atonal müzikten etkilenen şiirlere alışık olmayan okuyucu, anlam kargaşasına girer. Beklenti kırıklığı yaşamasına neden olur:

“Adam bulanır ve bozar orucunu küfüre, ve pencerelerden

bakıldığında

dinsel güçleri artar yaşlı kadınların, o yaklaştıkça

bardaklarda

ve bir at.” (Uyar, 2021: 216)

Şiir ilk başlarda tek ton üzerinden gider. Sonra farklılaşan bu tonlar, şiirde iniş çıkışlar ekseninde dalgalanmalara yol açar. Şiirin sonlarına doğru ufak bir durulma sezilse de sonu şaşırtıcı ve alışılmadık şekilde biter. Bu da okuyucunun bilincini zorlar. Atonal ile müzik dünyasına ait özellikler edebiyat medyası olan bu şiirin ruhuna işlenerek müzik medyasındaki tarzın bu şekilde medya değişimi yaşatılarak okuyucuya sunulması medyalar arası bir ilişkinin varlığını tesciller:

“Ey en gerekli yapısı tanrıların, Ben!..

Nem varsa sanadır!.. yıkılmış birlikler, kırılmış bardaklar

ölen kadınlar,

kan...” (Uyar, 2021: 217)

“Bir Oda Güneşi’ne” şiiri kelimelerin mısralara dizilişi kuralsız biçimde ve şairin özgür şiir noktaları belirleme anlayışıyla oluşur. Kelimeler arasında ilişkisel bağlamda yakınlık olmayan bu mısralar, kendi aralarında da bütünlük arz etmez. Böylece şiir, biçimsel yapı değişikliği yaşayarak mantıksal dizgelerden feragat etmiş olur. Bu yönleriyle atonal müzik etkisinin hissedildiği, bundan kaynaklanan medya değişimi yönteminin söz konusu olduğu söylenebilir.

Turgut Uyar’ın şiirlerinin medya değişimi yöntemi kullanılarak müzik sanatı/medyası eserlerinde yer aldığı örnekler de mevcuttur. Medyalararasılık ilişkiler kullanılarak ortaya koyulan bu eserler; kimi zaman içerik tamamen korunmuş, kimi zaman deformasyona uğratılmış, kimi zaman da bir bölümü alınarak müzikleştirilmiştir. Sezen Aksu’nun, 1998 yılında dinleyicilerle buluşan “Adı Bende Saklı” müzik albümünün içinde yer alan “Denge” şarkısı Turgut Uyar’ın “Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatan Şiirdir” eserinin bestelenmesiyle oluşturulmuştur. Şiir üzerinde birtakım değişikliklerle kendi yorumunu katan Aksu, böylece Uyar’ın şiirinin müzik medyası sahasında vücut bulmasını sağlar.

Erol Mutlu, 2011 yılında “Ateş Düşer Şarkılara” albümünde “Elli İki Hane” eserini, Uyar’ın aynı isimli şiirini baz alarak meydana getirir. Bu şiiri Leman Sam da 2012 yılında “Mavi Tango” ismiyle yorumlar. Erol Bulut bu sefer de Turgut Uyar’ın *Divan* şiir kitabının içerisinde yer alan “Rubai” şiirinin “hazırladım hazıra durdum giydirdim gölgeyi/kuş çılgılığı senin bölgen sorma benim bölgemi/aşklar telef olup

gider sokak köpeği gibi/gitsin Harcansın bazı şeyler/Sen dur e mi” (Uyar, 2021: 376) bölümünü alarak 2020 yılında aynı isimle besteler ve seslendirerek müzikleştirir.

Fazıl Say, 2015 yılında “Yeni Şarkılar” albümü altında Uyar’ın “Göğes Bakma Durağı” şiirini besteler. Serenad Bağcan’ın sesiyle yorum kattığı, şiirle aynı ismi taşıyan müzik, “Klasik müzik” tarzında bestelenir ve farkı ezgiler kullanılması bakımından öne çıkar. 2015 yılında Hüsnü Arkan ise şairin “Yokuş Yola” şiirini besteler. Şiirin ismini hem albüme hem de şarkıya verir.

İlhan Berk’e göre şiirdeki ses, müzik için önemlidir. Ona göre ses, özden önce gelir. Şair, şiirde anlamı ve konuyu düzyazıda önemseydiği kadar önemsemez (Berk, 2009: 2016). O sesi dolayısıyla da müziği önde tutar. “Şenlikname” şiirinde Berk, şiir formunu deformasyona uğratar. Nesir formuna yaklaştırılan eser, biçimsel bir yenilik olarak karşımıza çıkar. Dizeyi göz ardı etmek, tarihsel bir metni farklı bir şiir formunda yazarak deforme etmek gibi özelliklerle klasik şiir anlayışından farklılaşarak yeni, özgün ve özgür bir şiir içeriği üreterek atonal müzik etkisini gösterir. Böylelikle müzik medyasına ait olan tarzın; biçimi, işleyişi, tahribat yaratması ve değişimin simgesi olma gibi özellikleri bu şiirde edebiyat medyası aracılığıyla yeniden üretime girmesi, medyalararası bir ilişkiyi gündeme getirerek medya değişimi yaşandığını ortaya çıkarır. Şiir, Osmanlı döneminin 1582 yıllarındaki şenliğini konu alır. Şenliklerde müzik öne çıkan bir öğedir. 1582’deki şenlikte müzik icra edenlerin sayısı oldukça fazla olmakla birlikte müzik aletleri de geniş yelpazeye sahip bir çeşitlilik gösterir. Böylece şenliğin müzik havası üst düzeyde gerçekleşir. Şiirde peş peşe yaşanan hareketler tasvir edilerek şiire ritim kazandırılır. Şiir “durağanlığı” değil “oluş sürecini” aktardığı için ritim ve ses öne çıkar.

Atonal müzikteki sürekli değişkenliğin, alışma sürecinin dışına çıkarak “yadırgatma” duygusunu dinleyicilere hissettirmesi, İlhan Berk’in “Galile Denizi” şiirinde etkisini gösterir. Şiirin biçimsel özelliklerine bakıldığında görünüm açısından bir yenilik denediği göze çarpar. Şiirin bazı yerlerinde tek başına kullanılan ve bir bütünlük arz etmeyen harfler alfabedeki gibi sıralanmayla oluşturulmaz. Dağınık ve şairin keyfi uygulaması şekilde serpiştirilen bu harfler atonal müzikteki notaların belli bir kurala göre yerleştirme zorunluluğu olmamasını çağırıştırır. Bu müzik türünde yer

alan uygulama şiirde uygulanarak medya değişimi oluşmasına olanak tanır. Bir atonal müzik eseri gibi icra edilen şiir içeriği üreterek bu müzik etkisini gösterir:

“Sonra büyük bir T çizdi ne güzel çizdi büyük bir T büyük
kuşlar geçiyordu

Malta’nın vergi topladığı kentlerde belli dolaşmış belli bizi
sevmemişti

A b t c d e h g k l m o p n b ş j k l m n b c s w n e r y Z.” (Berk, 2003: 249)

Berk, “İ. Balad” şiirinde söz dizimsel sapmalar kullanır: “Eskir onüçaltmışdörtüsfirüç” (Berk, 2003: 274). Şiirin her yanında bu sapmaların çeşitlendirilerek serpiştirildiği görülür. “Yazıt, I” şiirinde sıralama anlayışına uymayan yapılar oluşturularak anlaşılması güç bir şiir ortaya koyar: “işte A, D, Z, saçın gecesi.” (Berk, 2003: 273) “Sabahla Ne Güzel Durdunuz Aşkima” şiirinde farklı bir söz dizimi uygular. Atonal müzikteki ton kırılması görülür: “Yaşamamdan padişah uyanıyorsunuz.” (Berk, 2003: 273)

İlhan Berk’in “Şenlikname” şiiri, 1970 yılında İlhan Usmanbaş tarafından bestelenir. Metnin bütünlüğüne sadık kalınarak oluşturulan bestede müzikal öğeler öne çıkarılır. Şiirin “şenlik havası” müzik bestesinde farklı ve kalabalık sesler oluşturarak sağlanır. Osmanlı dönemini yansıtmaya adına da bestelenen eserde o dönemde kullanılan çalgılara ağırlık verilir. Bu müzik medyasının edebiyat medyasının alt kolu olan şiirden yola çıkarak yeni bir içerik üretmesi medyalararası bağlamda bir ilişki oluşmasını beraberinde getirir. Besteleyenin, edebiyat medyasının bir ögesi olan şiiri alıp müzik medyasına evirmesi, medya değişimi tekniğinin kullanıldığı gerçeğini açığa çıkarmış olur.

2.4. Sinema Sanatı Medyası

Sanatları/medyaları içerisinde bulundurmasıyla onların bir çeşit harmanlanması olarak karşımıza çıkan sinema, edebiyat medyasıyla kuvvetli ilişkiler kurar. Sinema, kendisine sunulan imkânlardan azami derecede öne çıkan edebiyat medyasının senaryo yaratmada kolaylık sağlayan metinsel formunu öncelik listesinin yapı taşı olarak seçer. Yaşama karşı görüşü çeşitlendiren, bu görüşe değerler

katılmasını önemli ölçüde etkileyen sinema, edebiyat medyasından aldığı materyallerle bu medyanın birikimlerini kullanmış olur. Sinema sanatı/medyası imajinasyondan yararlanma ve bunu eserde ortaya koyma itibarıyla şiirden beslenme ölçüsü hat safhada bir seyir izler.

Edip Cansever, sinemanın bilinciyle şiirlere bakarak şiir dekorlarını oluşturur. “İki Ada” şiiri sinema sanatı/medyası adına göndermelerle dolu, film atmosferinde kurulmuş bir şiir evreni ortaya koyar. Şiirde yer alan varlıklar acayip olma biçimleriyle dekorun ayrıntılı “sekansı” şeklinde zuhur eder. Bu dekor, fantastik film andıran biçimde düzenlenir. Şiirinin içerisine büyük bir kalabalık dolduran Cansever, bunu çeşitli yönetmenlerden seçerek serpiştirir. Karşımıza ilk çıkan “gerçeklik” algısıyla ön planda olan İtalyan yönetmen Friedrico Fellini’nin filmlerinden bir parçadır:

“O kadar kalabalık
O kadar تنها
Şurada, orada, daha yakında
Fellini’den bir iki yüz -hayır, yanılmıyorum.” (Cansever, 2015: 503)

Daha sonra da sinemanın önde gelen yönetmelerinden Ingmar Bergman’ın “Büyülü Fener” yapıtında yer alan kız çocuğu eklenir. Peşi sıra Yedinci Mühür yapıtındaki “Ölüm Meleği” ve “Şövalye”nin satranç oynarken kullandığı tahta da şiire konu olur:

“Bergman’dan bir kız çocuğu -kolunda çilek sepeti-
Bir satranç tahtası ortada.” (Cansever, 2015: 503)

Son olarak da İtalyan yönetmen Pier Paolo Pasolini filmlerindeki elma metaforu şiire konulur. Şair, medyalararasılık ilişkiler bağlamında işaretleme yöntemini kullanarak şiirinde sinema medyasında yer alan önemli şahsiyetlere, yapıtlara ve imgelere göndermede bulunur. Ayrıca şiir sistemini bu üç sinema yapıtı üzerinden yeniden kurgulayan şair, kendisi bir sinema filmi çekiyormuş gibi yapar. Kullanılan bu sahneler, şair tarafından görsellik ön plana çıkarılarak bambaşka imgeler oluşturur. Bu imgeler okuyucunun bilincinde kurulacak hayallerin farklılık arz etmesinin yanında çeşitlenerek başka evrenlere gidilmesine olanak tanır. Medyalararasılık yöntemi bağlamında medya değişimi gözlenen şiirde ayrıca

işaretleme yaptığı öğeler edebiyat medyasında söz konusu edildiği için saha değişimi yaratılır ve medyaaşımıcılık da gerçekleşmiş olur. Şiirde farklı yapıtlar kullanılarak yeni ve özgün bir eser yaratıldığı için medya kombinasyonu da söz konusudur. Şairin sinema yapıtı oluşturuyormuş gibi davranması da medyalararası ilişkilerde simülasyon/öykünme tekniğini kullandığının göstergesidir:

“Ve Passolini’den
Yere düşmüş bir elma
Bir elma alıp yiyorum masadaki tabaktan
Bir sigara yakıyorum
Kocaman bir manastır bahçesine dönüşüyor.” (Cansever, 2015: 503)

Cansever’de Bergman etkisi kendisini “Herhangi Bir Gün” şiirinde de gösterir. Şair dipnotta Yedinci Mühür filmini işlediğini medyalararası ilişkiler bağlamında işaretleme yöntemiyle açık bir şekilde gösterir. Sinema yapıtındaki evrenin dokusu ilk bölümde oluşturulan dekorla çizilir. Bu bölümde insan dışı unsurları imgesel bir oluşumla birbiriyle oynayan kişiler edasıyla şiirin evrenine örer:

“Öğle sonraları, öğle sonraları!
Neden getirirsiniz uysal bir kadının
Ölününün onca kalınlığını
Ve neden bitmiş aşkların türevleri gibisinizdir
Ne desem? Ey birbirini emziren nane kokuları
Ey odamın dağınık iskemleleri -odalarımın-
Kim oynadı sizleri
Karşılıklı.” (Cansever, 2015: 504)

Yedinci Mühür, egzistansiyalizmin işlenmesi yönüyle önde gelen ilk yapıtlardandır. Şiirde Orta Çağ’da veba hastalığı nedeniyle can kayıplarının yaşandığı dönem işlenir. “Ölüm Meleği” ve “Şövalye” karakterleri hayat alma üzerinden santranç oynar. Şövalyenin galip gelmesi durumunda hayatının ona bağışlanacağı işlenir. Alegorik biçimde düşünüldüğünde film, İsevi ilahı ve ölüm meselelerinin münakaşa edildiği bir atmosfer taşır. Şiirde insanın cihandaki önemsizliği, bunalımları, var olma gayretinin “ontolojik” kıymeti sorunsal biçiminde işlenilir.

Sinema medyasının konusu, işleniş biçimi edebiyat medyasına dâhil edilip yorumlanması, medyalararası ilişkiler yöntemlerinden simülasyon/öykünme kullanıldığını gösterir. Sinema medyasında yer alan yapıtın özelliklerinin transformasyon yaşaması ve edebiyat medyasına nakil edilmesi, medyalararasılık bağlamında medya değişimi yapıldığını gösterir:

“(- Peki ben hangi rolü oynuyorum

- Sen salağın birisin, onun için insan ruhunu oynayacaksın)

Ey insan ruhu

Ki neden unutursun kaybolduğunu

Olmaz mı, olmaz mı? Duymuyor musun

Hiç değilse kısa kes yolculuğunu.” (Cansever, 2015: 504)

Bergman etkisinin hissedildiği diğer bir şiir “Do Re Mi Gül” şiiridir. Beyaz perde yapıtı olan Persona eseri, konusu ve tekniği açısından şairi etkiler. Sinema medyası içeriğini şiirinde biçim değiştirerek sözcükleriyle yorumlar. Böylelikle simülasyon/öykünme tekniği kullanılarak şiir kaleme alınmış olur. Sinema yapıtında “Elizabeth” ve “Alma” karakterlerinin öz varlıkları ve çehreleri dönüşüm geçirerek yer değiştirmesi, sonra da tek bir çehre hâline bürünmesini ele alır. Şair, medyalararasılık bakımından medya değişimi yaparak asansör yanında iki kadının kesintisiz biçimde konuşmaları, uzun bir zaman geçtikten sonra birbirinin yerlerini almalarını ve bir kişi hâline gelmelerini şiirinde örer:

“Asansörün başında

Söyleşip durdular her gün

Sabahtan akşamlara dek

Akşamdan sabahlara

Sonunda bir iki sözle

Sonunda bir iki sesle konuşur oldular

Asfalt bir yolun gidip gelişi gibi

O kadar benzediler ki birbirlerine

Bir kişi olup çıktılar.” (Cansever, 2015: 418)

“Bahar Sezgisi-Bahar Ötesi-Bahar Ertesi” aklını yitirmiş bir kadının düşsel fantezilerinin parçacıklı yapısının işlendiği şiirde, sinamografya tekniği kullanılır. Bayan Sara’nın kendisiyle konuşması, aynanın yanından geçerken kendisine selam vermesi, kendi kokusunu bir başkasıymış gibi algılaması gibi özellikler ön plana çıkarılarak kişilik bozukluğuna sahip olduğunu hissettirir. Şiirinde kamera değişimi efekti verilerek farklı görüntülere odaklanarak bakış açısı sürekli yer değiştirir. Bahçeye çıkan Sara, yolda giderken doğayla konuşması verilir. Bara gidip içki içtiği sahnede kamera geriye dönüş tekniğiyle bir kasabada geçirdiği yaz aktarılır. Kamera tekrar açı değiştirerek onun sabah hazırlanışını gösterir. Ardından açı onun tren yolculuğuna kayar. Kamera bir şu anki olduğu mekâna döner, bir olayları anımsadığını hayal ettiği döneme döner. Sonra Paris turnesi kameralara yansır, araya başka olaylar başka mekânlar girer ve bunlar uzun uzadıya kesintilerle aktarılır. Sinema tekniklerinin ağırlıklı olarak kullanıldığı bu şiir, tıpkı bir film gibi oluşturularak simülasyon/öykünme tekniğinin kullanıldığı açığa çıkar. Psikoloji filmlerinin içerik ve konuları alınıp medya değişimi uygulanarak şiirde bu türün evreni gibi bir evren yaratılır. Gerçeküstü özelliklerinin yoğunlaştığı bölümde sinema medyasının önemli şahsiyetleri bir arada verilerek şiir atmosferi genişliğinin olabildiğince büyütülmesi sağlanır. Şiirde sinema medyasının oyuncularının isimlerinin zikredilmesi işaretleme yönteminin uygulandığını gösterir:

“Sonra bir panonun üstünde benim resmim ve beyaz ve mor ve tırşe güvercinler. Ve bütün Hollywood peşisıra -Marilyn Monroe ile Maria Magdalena kolkola-.” (Cansever, 2015: 452)

Ülkü Tamer’in, “Çocuklar Atlara Gülümserdi” şiiri, ünlü film yıldızı Garry Cooper için kaleme aldığı beş şiirden meydana gelir. Romen rakamlarıyla bölümlere ayrılan şiirin başlığında oyuncunun ismini vererek medyalararası ilişkilerden işaretleme yöntemi kullanır. Şiirin ilk bölümlerinde atlar üzerinden bir kovboy filmi havası oluşturulur. Sinemanın dekorunda yer alan öğeleri şiirde ön plana çıkarır. Cooper’ın oynadığı filmlerin atmosferini yansıttığı bu şiirde simülasyon/öykünme tekniği kullanılarak filmlerde bulunan içerik ve konu, edebiyat metni yazısına aktarılır. Bu bir medya değişimini de beraberinde getirir. Şiirde “ırmak”, “ıssızlık”, “kahverengi dağlar”, “orman”, “çarşı”, “köprü”, “kaktüs” “çöl”, “toz” (Tamer, 1998: 93-97)

gibi unsurlarla Western film türünün dekoru kurulmaya çalışılır. İkinci bölümde aksiyon sahnesi yer alır. Filmlerde kötü karakter rolleriyle bilinen William Scott Elam'ın diyalogu aktarılır. Diyalogun öbür tarafına “mr Fonda” ismiyle Henry Fonda konulur. Western filmlerinin önemli görülen oyunculardan ikisinin yer almasıyla sinemadaki atmosfer, şiirde ön plana daha çok çıkmaya başlar. Bu tür filmlerde yaşanan öldürme sahnesi ve ondan sonraki diyalog da şiirde aktarılır. Şair, 1961’de hayata gözlerini yuman Garry Cooper’ı saygıyla anmak ve ona yakışır bir ölümü oluşturmak için onu oynadığı filmde öldürülüp yüceltme üzere şiiri kaleme alır. Şiirde sinema medyası içeriği ve yapısı edebiyat medyasına aktarımı söz konusu olduğundan burada medya değişimi yaşanır. Western film oyuncularının tiplerleri şiirde yeniden üretilen bir metnin içerisinde yer almasıyla medyaaşımıcılık gerçekleşir:

“Bir gün sesi indi Jack Elam’ın: Mr Fonda,
O öldü, onun tozdaki yüzü öldü,
Kaynaktaki sarkık tabancaları öldü,
Onun atını aradım bulamadım.” (Tamer, 1998: 94)

Virgöl’ün Başından Geçenler şiir kitabının, “Virgöl Sinemada” şiirinde sinema medyasına, onun dekoruna ve kişilerine çeşitli şekillerde göndermeler mevcuttur. Farklı bir anlayışla şiiri oluşturan Tamer, Tarzan New York’ta filmini işletleme yöntemiyle şiirine ekler. Virgöl’ün o filmi izleyip Tarzan ruhuna büründüğünü dile getirir. Renksiz filmlere de gönderme yapan şiir, renksiz filmin içine renkli kovboyu koyarak sinema medyasındaki kurguyu ele alıp medya değişimi yaparak bir dönüşüm gerçekleştirir. Şiirde “Gary Cooper, Henry Fonda, Spencer Tracy, Gene Autry, Tyrone Power, Wallace Beery, Lorelle Hardi, Turhan Bey, Maria Montez, Humphrey Bogart” (Tamer, 1998: 109-111) gibi sinemanın çeşitli filmlerinde yer alan oyuncu isimleri kullanarak şiire zenginlik katar. Böylece işletleme yöntemi kullanılmış olur. Western film türüne göndermeler yapılarak Gary Cooper’ın 1941 yılında rol aldığı Aslan Yürekli Çavuş filmini de şiirine ekler. Bu çeşit gönderme yaparak işletleme yöntemini bir kez daha kullanmış olur. Şiire, film havasını tam verebilmek için film sonlarında yer alan “THE END” yazısını montaj yöntemiyle ekler. Sinemanın bu tür özellikleri ve kişileri şiirde kendi olanaklarıyla değiştirerek yorumladığı için simülasyon/öykünme tekniğinden yararlanmış olur.

Tamer, küçük yaşta ölen çocuklara ağıt niteliğinde kaleme aldığı “Ölümü Seçen Çocuklar” şiirinin “Sinema” bölümünde, sinema medyası ürünleri şiirin içerisine dâhil eder. Hayata gözlerini yuman çocuğun sinema sevgisi ve tutkusu ön plana çıkarılmak için metnin içerisine çeşitli imgelerle bu ürünler serpiştirilir. Şiirde farklı perdelerde oynanmak üzere dört film ismi yer alır. İşaretleme yöntemiyle bu filmler şiirde işlenir:

“Her uçurtma: bir perde

Kırmızı perdede: Üç Silahşörler

Mavi perdede: Doktor Siklops

Yeşil perdede: Bağdat Hırsızı

Turuncu perdede: Yuvaya Dönüş.” (Tamer, 1998: 219)

Şairin “Giyotin” şiirinin İlk bölümde Fransız İhtilali’nden önce saray çevresinin ölüm aracı olarak simgelenen giyotinin azımsanmayacak sayıda ölüme sebep olması işlenir. Sinemografi tekniği kullanılan şiirde Kraliyet ailesinin sofrasından başlanarak halkı öldüren alet konumuna gelene kadar ki serüveni işlenir. Kamera bakış açısı ilk önce zengin sofrasını bütün özelliklerini aktaracak şekilde gösterir. Sonra Giyotin cinayetlerine çevrilir. İkinci bölümde eşitlik kavramı gelinen dönemde halkın hâlâ katledildiği gözler önüne serilir. İhtilalin çıkmasıyla saray çevresi ve yandaşlarının giyotinle hızlı bir şekilde infaz edildiği aktarılarak şiir son bulur. Fransız İhtilali’ni konu alan 1938 yapımı “La Marseillaise” filminin medya değişimi yaşayarak şiir evreni tarafından kurgulanması olarak işlenir. Şiirde görsel imgelere yer verilerek sinema dilinin şiir diline geçişi kolaylaştırılır. Filmin içeriğinin şairin kendi yorumu katarak farklı medya içinde sunulması da simülasyon/öykünme tekniği kullanıldığının göstergesidir.

Sezai Karakoç, sinema etkisinin hissedildiği “Liliyar” şiirini 1953’te beyaz perdeye aktarılan, “Lili” adıyla bilinen fakat Türkçeye “Karnaval Kızı” diye geçen filmi için kaleme alır. Film seyreden şair, ardından son on beş dakikasını işleyecek şekilde şiiri oluşturur. Başkarakter olan “Linette Daunier” kısa ismiyle Lili çalışmak adına Paris’e gider. Bir kabarede “Marcus” sayesinde çalışmaya başlar. Ona karşı derin duygular beslemeye başlayan Lili, işten ayrılmak zorunda bırakılır. “Paul Barthelet”in hayatını kurtarması üzerine onun yanında kuklacılık işi yapar. Kuklalarla

insan tasavvuru şeklinde düşünerek konuşup, şarkı okuma görevini yapar. Barthelet, Lili'ye gönül verir ve bunları ona söyleyemez. Çıkan bir tartışma yüzünden Lili buradaki çalışmasına da son verir. Giden Lili'nin arkasından kuklalar dile gelir. Karakoç, kuklaların bu konuşma anlarını alıp şiirine serpiştirir. Böylece montaj yöntemi uygulanmış olur:

“-Bizi bırakıp nereye gidiyorsun Lili
Demek bizi bırakıp gidiyorsun Lili
Sen daima güzeller güzelini bulursun Lili
Sen istesen de taş yürekli olamazsın
Demek gideceksin arkanı dönüp bakmayacaksın.” (Karakoç, 2020: 52)

Lili, temiz kalpli ve çocuksu yönleriyle filmde öne çıkarılır. Kuklalarla oluşturduğu duygusal ve samimi bağ beyazperdeye aktarılan yapıtın içerisinde yer bulması yapıta içtenlik kazandırır. Şairin şiiriyle bu karakter hayat bularak etkinliği sağlanır. Şair bunu, simülasyon/öykünme tekniğiyle kuklaları konuşturarak yapar. “Kuklalar titremesinde ne yapsın” (Karakoç, 2020: 51) mısrası sinema yapıtından olduğu gibi alınıp şiire yerleşmesi de montaj tekniğini uyguladığını gösterir. Şair film izleniminden yola çıkarak kendisinin oluşturduğu bölüm, Lili film kişinin kişisel karakterinin şairde güzel duygular beslemesi üzerine beyazperdedeki yapıtta başına gelenler üzerinden şair tarafından yeniden üretim olarak oluşturduğu bölümdür. Başkarakterin çalıştığı yerlerde barınamaması, Karakoç'ta bir “ekmek kavgası” görünümünde işlenir. Sinemadaki yapıtın mekânlarından biri olan “Cabaret de Paris” üzerinden yapılan bu kurgu simülasyon/öykünme tekniği olarak karşımıza çıkar:

“Ekmek ha bakkalın olmuş ha Cabarette Paris'in
Sen herhangi bir ekmek yiyeceksin işte Lili
Ekmek ne kadar Allah'ınsa Lili de o kadar Allah'ın Lili
Aldın ya kutunun içinden çıkan mendil
Olamaz Üsküdar'dan geçerken bulduğun mendil.” (Karakoç, 2020: 51)

Lili, gitmeden önce kuklalar tarafından bir armağan alır. Kuklaların takdim ettiği kürk şairin penceresinden farklı bir şekilde yansıtılır. Bu kürkü kendisi veriyormuş gibi yapar ve hediye verilen kürkün tüylerini şiirlerle donatır. Medya

değişimi olarak karşımıza çıkan bu şiir, şair tarafından değişikliklere uğratıldığı da net biçimde görülür:

“Öyleyse al bu kürkü bu veda kürkünü Lili

Tüyleri şiirler olan bu mahcup kürkü.” (Karakoç, 2020: 52)

Sinemada gösterime giren yapıtta Lili’nin giderken ki görünüşü, kuklalarla güzel bir şekilde zaman geçirmesi, kişilerin değişimi, onun geri dönüşü ve Barthelet’e sarılması hayal şeklinde işlenir. Bu hayaller görüntüler aracılığıyla verilir ve yapıt böylece sona erdirilir. Şair, bu bölümü şiirine alıp kelimelerle tekrar kurgulamaya başlar. Böylece sinema medyası eseri olan bu yapıt, şair tarafından yeniden kurgulayarak medyalararası ilişkileri söz konusu etmiş olur. Şiirin en sonunda yer alan “ben konuşmasını bilmem ki Lili” (Karakoç, 2020: 52) mısrasıyla kuklaların şiirde şair tarafından konuşturulduğunu ortaya koyar. Bunun da eklenmesiyle şiirin bir medya değişimi hâlinde örgüsünün oluşturulduğu sonucuna varılabilir.

Sezai Karakoç’ta çay tutkusu farklı bir boyuttur. Ömrünün son demlerine doğru hep iyi şekilde demlenmiş ve iyi kalitede çay tüketen şairin bu tutkusu şiirlerine de yansır. Nitekim “Çay” şiiri, çocuk yaşlarında keşfedilmiş Hollywood yıldızı “Judy Garland” üzerinden anlatır. Çayın güzelliği, demlenmesi ve insana bıraktığı tesirle sinemanın o kuşağı için önemli oyuncularından biri olan “Frances Erhel Gumm”’a benzeterek hem görsel bir etki yaratır hem de sinemadaki filmlerine göndermede bulunmuş olur. İşaretleme yöntemi kullandığı apaçık görülmektedir:

“Elini attığın her masada taş gibi bir çay

Bizim içtiğimiz çay da çaydır,

Şehirden çok güneş vardır o çaylarda

Dans eden bir kadının ayak bilekleri gibidir onlar

Judy Garland gibi çay, kan gibi çay.” (Karakoç, 2020: 59)

2.5. Fotoğraf Sanatı Medyası

Kişilerin manayla alakalı, farklı tür ve özellik barındıran tasarımlarda bulunmasına kaynaklık eden şiir, düşlere çok farklı açılımlar getirerek insanın belleğinde renklilik kazanır. Fotoğraf; görsel olmasıyla bazen anlama derinlik ve

sadelik ekleyerek kadraj sayesinde netlik kazanan, şiirsel eda taşıyan tezahürlerin meydana gelmesine, ifadelendirme yollarıyla farklı tasarımlara evrilmesine ön ayak olur. Şiirde fotoğraf, bir an süren sezdirmeler sonucunda meydana gelir. O an sona erdikten sonra okurun katkılarıyla yeni manalar elde etme sürecine girer. Okuyucu karşılaştığının ötesinde daha önce edinenlerin bellekteki iz düşümler aracılığıyla yeni manalar oluşturur.

“Sera Otel” şiirinin “IV” numarayla başlıklandırılan bölümü, fotoğraf sanatı/medyası unsurlarını, çekim metotlarını ve özelliklerini içermesi açısından ön plana çıkar. Cansever’in bu şiirinden okuyucusuna aksettirdiği görüntüler ve aksettirme metodu değişkenlik gösteren bir tarzda şiir oluşturma gayesinden doğar. Şiirde karşılaşılan görüntüler, fotoğraf sanatı/medyası çekim yöntemlerinden biri olan “balıkgözü (fish eye) lensi” ile oluşturulmuş gibidir. Cansever’in “göz” ve balık” kelimelerini birlikte işlediğini belirten Ferhat Korkmaz, balıkgözü lensinin “fotoğraf sanatında kullanılan bir çekim metodu olduğunu, belli bir görüş perspektifini yansıttığını, açısız daire olan bu görüş açısının modern çekim araçlarında fish-eye view olarak bilindiğini” (Korkmaz, 2012: 1783) dile getirir. Cansever, simülasyon/öykünme yöntemi aracılığıyla bu tekniği edebiyat medyası çeşitlerinden biri olan şiirinde kullanır. Şiirinde sıraladığı fotoğraflardan bazılarını öne çıkarmak ve fotoğrafların göze çarpan unsurları bir bütün etrafında toplayarak büyük fotoğrafı oluşturup onları odak noktası olarak göstermek adına balıkgözü tekniğine yer verir:

“Bir albüm ki zaman aralıklarını

Altından üstüne doğru ağır ağır kapayan (Bak: Bir Fotoğrafın Görünüm Noktaları, s. 3).” (Cansever, 2015: 464)

Şair, fotoğraftaki görüntünün şiirin içerisinde gösterme biçimlerini okuyucunun fark etmesi ve ayrımları daha net yapabilmesi için şiirde “Bir Fotoğrafın Görünüm Noktaları” adında bir kısım oluşturur. “Bir yanda şapkacı kadın, bir yanda otelci, onların ortasında ayakta duran Zahardis, Bense [şiir öznesi] yerde, en yukarda gelin” (Cansever, 2015: 464) odak noktası olarak seçilir. Seçilen bu görseller, tasavvur edilen büyük fotoğrafın öne çıkan kısımlarıdır. “Gerilerde görülen fayton, çok gerilerde panter, fayton arkasında duvar feski görünümünde kuş sürüsü” (Cansever, 2015: 464) fotoğrafları da şiirin arka planını oluşturur. Albümün sayfaları çevrildikçe

söz konusu olan kişilerin hepsi kaybolur. Yeni yeni fotoğraflar belirir. Sadece “gelin” ve “şiiir öznesi”nin olduğu fotoğraflar ortaya çıkar. Bunlara ek olarak da bazı diğer fotoğraflarda başka “üç kişinin” onlarla beraber yer aldığı gösterilir. Bu da albümün şiiir öznesine ait olduğunu, bir düğünde çekilmiş fotoğrafların yer aldığını ve her fotoğrafta şiiir öznesinin doğal olarak bulunduğunu gösterir. Şiiire “demek ki sahnede çektiirmişiz” (Cansever, 2015: 465) diyerek de fotoğrafın mekânını sahne olarak belirler. Şairin fotoğraf medyası metodunu bu şekilde derinlikli ve ustaca işlemesi, medyalararası ilişkiler yöntemlerinden montaj yöntemini kullanıp şiiirini örmesi, şiiir medyasına aktarılan fotoğraf medyasının özelliklerinin dönüşümler uğratarak medya değişimini söz konusu etmesi sanatlar/medyaları şiiirde eritebilme adına büyük yollar kat etmiş olduğunu gösterir. Aynı şiiirin “V” numarasıyla belirtilen bölümde, şiiir öznesi çekilmemiş bir fotoğrafı aktarır. Onun gözünde çekilmemiş bir fotoğraftır. Şiiir öznesi çekilmediği için değer kazanan bir fotoğraf olarak görür. Şair, “Orkide” tutuşunu göstermek istediği fotoğrafta kendisi hem şiiirin hem de fotoğrafın odak noktasında bulunur. Geniş bir perspektiften ele alınan fotoğraf, büyük bir derinliğe sahiptir. Fotoğraftaki mekân ilginç diye nitelenen bir gar olarak gösterilir. Görsel medyada yer alan gar, şiiirin de mekânı olur. Arka planında: “Gelin [önceki şiiirde], kırmızı şapkalı hareket memuru, şişman bir erkek ve şişman bir kadın” (Cansever, 2015: 466) konuşlandırılır. Fotoğraf tonu, “bembeyaz duman köpükleri” (Cansever, 2015: 466) şeklindedir ve fotoğraf siyah beyaz görüntüyle verilir. Şiiirin odak noktasında olan şiiir öznesinin dış görünüşü, “fularım açık renk, saçlarım ortadan ayrılarak taranmış ve güneşi elinden alınmış bir boşluk gibi karanlık ve sallantıda, elimde bir orkide, beyaz eldivenli elimde” (Cansever, 2015: 466) olacak şekilde aktarılır. Şairin önceki şiiirde kurduğu teknik kendisini bu şiiirde de gösterir. Görüntüleri ilginç nesnelerle ilişkilendiren, şiiir ortamını farklı kurgularla uyarlayan Cansever, fotoğraf medyasını şiiirine başarılı bir şekilde aktarır ve şiiirine bu yolla çekici bir estetik katar. Bu aktarım medyalararası ilişkileri de doğal olarak ortaya çıkarır. Şiiirde görüldüğü üzere tekniklerin şiiirin kelimeleriyle yeniden kurgulanması, simülasyon/öykünme tekniğinin varlığını açığa çıkarır. Fotoğraf medyasının edebiyat medyasına dönüşümü de medya değişiminin yaşandığını gösterir.

Edip Cansever’in “Seniha’nın Günlüğünden” şiiirinin “II” başlığıyla oluşturduğu bölümde fotoğraf medyası, anıları içerisinde barındıran özelliğiyle

karşımıza çıkar. Farklı teknikle günlük adı altında şiir oluşturan Cansever, düğünden bir fotoğrafı şiirine ekler. Fotoğraf kalabalık bir topluluğu gösterir. Şiirde bu topluluğun “tam on yedi kişiden” (Cansever, 2015: 297) oluştuğu aktarılır. Şiir öznesinin (kadın) aktarıcı rolü üslendiği bu şiirde, çeşitli fotoğraflar daha sunulur. Sunulan ilk fotoğraf, öldüğünü şiirden çıkardığımız kocasına aittir. Geçmişe ait o fotoğrafta kocası, “yaslanmış bir ağaca omuzunu” (Cansever, 2015: 298) şeklinde yer alır. İkinci fotoğrafta “birlikte bir gülü tutuyoruz” (Cansever, 2015: 298) olarak şiire yansıyan görüntü, şiirde öznenin kocasıyla mutluluk anlarının bir göstergesi olarak yer alır. Diğer fotoğrafta “bir vapur güvertesinde, denize bakıyor” (Cansever, 2015: 298) aktarımıyla kocası bu sefer başka bir mekânda başka bir şekilde gösterilir. Son fotoğrafta özne, “bir otel kapısındaım, İzmir’de” (Cansever, 2015: 298) diyerek kendi anısının yer aldığı bir “an”ı dile getirir. Montaj yöntemiyle şiire yerleştirilen fotoğraflar sayesinde geçmişte yaşanan anlar şiire yansıtılır. Fotoğraflar temelde mutluluk belirtilerinin olduğu anlardan oluşur. Şiirde geçmişe dair bu mutluluk, süre etkisiyle ve sevgi beslenen kişinin hayatta olmaması nedeniyle artık kedere dönüşür.

Şairin “Fotoğrafta Çıkmak” şiirinde fotoğraf, çıkmak eylemiyle bir arada kullanılarak çeşitli imgelerle şiire serpiştirilir. Şiirde bu kullanıma ilk rastlanıldığı yerde tartışılan bazı durumların görsel özellikleri ön plana çıkarılır. Bu tartışmanın ana konusu yaşamı bir kaba sığdırmaya çalışmak imgesi etrafında şekillenir. Bu eylem tıpkı hayatın bütün yönlerinin fotoğrafa sıkıştırılmaya çalışması gibi anlatılır. Bunun mümkün olmadığını bilen şiir öznesi, fotoğrafın “nesneleştirme” işlevine takılıp kalır. Fotoğrafta çıkmak söylemiyle her şeyin anlatılamaması, kendisini bütün yönleriyle ortaya çıkaramaması, özünü ve benliğini aktaramaması özellikleriyle şiirde yer alır. Şair simülasyon/öykünme tekniği kullanarak fotoğraf medyasının işlevini değiştirerek edebiyat medyası çeşitlerinden şiirde imgesel bağlam oluşturacak şekilde kullanılır.

İlhan Berk’in *Atlas* şiir kitabında yer alan “Yahya Kemal” şiiri, fotoğraf teknikleri ve öğeleri kullanış biçimi nedeniyle fotoğraf medyası ve şiir ilişkileri bakımından önem arz eder. Şair, fotoğrafın Yahya Kemal tarafından Vehbi Eralp’e gönderdiğini ve onun için imzaladığını, hatta imzanın görsel özelliklerine bile değinerek gönderici ve alıcı taraflarını belirler. Şiirde fotoğrafın taze olduğunu göstermek için “yeni” sözcüğü fotoğraf medyasına özgü olan “çektirme” ögesiyle bir

arada verilir. Fotoğrafın perspektifi şair için önemli öğelerden bir tanesi olur ve dizelere şiir diliyle perspektif yansıtılır: “Biraz yan durmuş ve biraz sağa çekmiş sağ omzunu ve kocaman gövdesini.” (Berk, 2003: 522) Odak noktası ve arka plan da şairin ilgisini çeker. Fotoğraf medyasının bu iki tekniği, aktarıcı konumundaki şairin gözünden şiirine yansıtılır: “Geride hiçbir şey görünmüyor, demek büyük bir boşluğa vermiş arkasını: böyle daha iyi deyip/Silerek kendi dışında her şeyi.” (Berk, 2003: 522) Şair, fotoğrafta gördüğü görüntüyü şairanelikle şiirine serpiştirirken Yahya Kemal’in şiir görüşünü ve edebi yönünü kişilik özellikleriyle etkileşimli bir şekilde ele alır. Şiir, Berk’in görüşleriyle örüldüğü için Kemal’i kendisine göre konumlandırır. Osmanlı ve Cumhuriyet bir arada yer alacak şekilde işleyen şair, bu iki farklı dönemin ortak şairi görünümüyle ele alır. Fakat şairi, eski şiir yönüyle Osmanlı hanedanıyla ilişkilendirir. Onun bu yönü, padişah gibi poz vermesi görünümüyle özdeşleştirilerek şiire eklenir. Şiirin son bölümünde Yahya Kemal’in Cumhuriyete yani yeniye geçiş adımları atarken ortaya çıkan durumları, şairin görünüşü üzerinden fotoğraf medyası içeriğinden yorumlanarak ortaya çıkarılır ve okuyucuya sunulur. Şairin fotoğraf medyasını sözcükleriyle şiir formuna dönüştürmesi, medya değişimi olarak karşımıza çıkar. “Yahya Kemal fotoğrafı”, “Aziz Vehbi Eralp’a” gibi ibareler şiire eklenerek işaretleme yöntemine başvurulması neticesinde söz konusu fotoğrafın hangisi olduğu ortaya çıkar. Daha önce çekilmiş olan bu fotoğrafın şiirden çıkarılanlar ışığında şairin simülasyon/öykünme yöntemiyle farklı bir medya olan şiirinde yeniden ele aldığı görülür.

“Kır” şiirinde, fotoğrafçı Selim Başak ismi verilerek onun manzara fotoğraflarına işaretleme yöntemiyle göndermeler yapılır. Fotoğrafta öne çıkan öğeler şair tarafından farklı biçimde sözcükler aracılığıyla dile getirilir: “Kır göğü iskandilledi/Geldi sonra denizin yazısını yazdı/Bir sıra sazların oraya, çok uzaklara.” (Berk, 2003: 515) Şiirin yapısında kullanılan sözcüklerle fotoğraftaki perspektif verilir. Fotoğrafta yer alan mekân, görsel semboller şairin şiirsel diliyle yeniden kurgulanır. Fotoğrafın şairde uyandırdıkları, hayallinde canlandırdığı doğa imgelerinin fotoğraflaşması serüveni gibi unsurlar şairin kaleminden şiire dökülür. Fotoğraf medyası içeriğinin Berk tarafından şiir şeklinde yorumlanması, şiirde simülasyon/öykünme tekniği kullanıldığını ortaya çıkarır. Şairin sevdiği

manzaralardan birinin fotoğraf şeklinde duvarda asılı olduğu da aktarılır: “Şimdi? Şimdi bir fotoğraftır, bir duvarda, asılı.” (Berk, 2003: 515)

Berk, “Safiye Ayla” şiirine klasik Türk müziği sanatçısı Safiye Ayla Targan’ın ismini vererek işaretleme yönteminde bulunur. Şiir, geniş perspektifiyle ön plana çıkan bir fotoğraf edasıyla örülmüştür. Şiirde fotoğraf özellikleri ve teknikleri adına önemli öğeler söz konusudur. Şair, bu sanatçıyı tanır; her hareketinin, duruşunun taşıdığı anlamı kestirebilecek bilgilere sahiptir. Şiir, bir fotoğraftır gibi oluşturularak simülasyon/öykünme tekniği uygulanmış olur. Fotoğraf medyasında yer alan kompozisyon özellikleri şairin bir takım çıkarımlarıyla birlikte verilir: “Sola eğmiş biraz başını, belli Yanık Ömer’i söylüyor/Bir burukluk türküsünü ve Çankaya’da.” (Berk, 2003: 528) Şiirin aktarımından algıladığımıza göre fotoğrafın “odak noktası” büyük çoğunlukla Targan üzerindedir. Fotoğraftaki bütün öğeler şiire farklı bir üslupla aktarılır. Şair, fotoğraf medyasının perspektif, odak noktası, derinlik, mekân, görüntüsel semboller gibi özelliklerini farklı anlamlar yükleyerek edebiyat medyasına aktarır. Bu aktarım doğal olarak medya değişimini de beraberinde getirir. Ayrıca müzik medyasının sanatçısı konumundaki kişinin fotoğraf medyası aracılığıyla edebiyat medyası olan şiirin içine girmesinden, saha değişimi de yaşayarak medyaaşımıcılığın gerçekleştirilmiş olduğu sonucu çıkarılabilir.

Cemal Süreya, “Fotoğraf” şiirinde fotoğraf sanatı/medyasının dondurulmuş bir anı göstermesi özelliğinden faydalanır. Bu özelliklerle bir kesitin perspektifini, arka planını, odak noktalarını oluşturur. Bu medyanın özelliklerinden faydalanarak ve tekniklerini uygulayarak da simülasyon/öykünme yöntemiyle fotoğraf medyasına göndermelerde bulunur. Şiirde mekân olarak bir durak, bir fotoğrafın arka planı gibi gösterilir. Bu duraktaki üç kişi şiirde fotoğrafın odak noktasını oluşturan öğeler olarak belirlenir: “Durakta üç kişi/Adam kadın ve çocuk.” (Süreya, 2010: 182) Bu üç kişinin kadından, erkekten ve çocuktan oluşması, kadının çocuğun elini tutmuş bir şekilde gösterilmesi, bir aile fotoğrafının görüntüsü şeklinde şiire işlenir. Bu üç kişiye odak noktası yaklaştırılarak onların özellikleri ayrı ayrı aktarılır. Şair, bu fotoğrafa baktığında gördüklerini, hayatından edindikleriyle ilişkilendirerek şiir evrenini oluşturur. Adamı ve çocuğu işlerken gördüklerini fotoğraf medyasına gönderme yapacak şekilde sözcüklere dökerken müzik medyasının öğelerini de kullanır: “Adam

hüzünlü, Hüzünlü şarkılar gibi hüzünlü/Çocuk, güzel anılar gibi hüzünlü, Hüzünlü şarkılar gibi güzel.” (Süreya, 2010: 182) Fotoğraf medyasında yer alabilecek özelliklere sahip bir görüntü medya değişimi aracılığıyla şair tarafından şiire aktarılarak oluşturulur.

Cemal Süreya, “Sesin Senin” şiirinde şiir öznesinin derin duygular beslediği kadına; sevginin önemini, insanın beraber olmasının sağladığı sıcaklığı ve canlılığı, duygular etrafında ilişkinin örüldüğünü dile getirmek için fotoğraf medyasından yararlanır: “Fotoğraf çekirmek için yan yana getirilmiş iki nesne değiliz biz.” (Süreya, 2010: 316) Şair böyle bir kullanımla fotoğrafın donuk bir anı göstermesiyle ilişkilendirip bu donuk anın içinde bulunan canlılığın da fotoğrafla birlikte cansızlık rolüne geçmesini, duyguların donmasını, canlılık isteyen sevginin durağanlık boyutuna geçmesini, iki kişi arasında yaşanan her şeyin nesneye dönüşerek hayat damarlarının kesilmesini ve büyük bir değer kaybına uğramasını imgeleştirir. İşaretleme yöntemi kullanılarak fotoğraf medyasının yapısıyla şiir metninin evrenine dâhil olması ve şiirde bu tür görevler üstlenmesi okuyucuyla şiir arasındaki iletişime zenginlik katmıştır.

2.6. Mimarlık Sanatı Medyası

İkinci Yeni şairleri için mimarlık sanatı/medyası önemli bir konuma sahiptir. Söz gelimi Sezai Karakoç, şiirinde bu medyanın çeşitli yapıtlarını farklı yorumlarla mısralarında aktarır. Bu yapıtlara “İslam” penceresinden bakar. İslam’ı temsil eden ya da İslam ile özdeşleşen mimarlık medyasının yapıtlarının Batı mimarisi karşısındaki statüsünü sorgular. Batı mimarlık medyasıyla hesaplaşma düşüncesi şiirinde kendini gösterir. Edebiyat medyasını bu cins meselelerin, münakaşaların, mukayeselerin, çare yollarının ele alınıp işlendiği ortam olarak görür.

Şair için İstanbul, İslam ruhunu yansıtan önemli bir merkezdir. Şehir, özellikle mimarlık medyası eserleriyle ön plana çıkar. Osmanlı Devleti’nden miras kalan bu medyanın yapıtları o ihtişamlı dönemi yansıtmaları açısından önem arz eder.

“Alın Yazısı Saati” İstanbul görüntüsünün, ruhunun, mimarisinin ve tarihinin ekfrasis yöntemiyle görselleştirilmesi bakımından önemli bir yerde durur. Şair,

mimarlık medyasının “çeşme”, “sebil”, “cami” gibi yapıtlarına işaretleme yöntemi yaparak yer verir. Fakat Ayasofya şiirde en çok öne çıkan medyadır. İstanbul mimarisi için en önemli yapıtlardan biri olan Ayasofya, şair tarafından çok farklı biçimde işlenir. Bizans döneminde kilise olan bu yapıt, Osmanlı döneminde cami formuna dönüştürülmüştür. Şiirin yazıldığı dönemde müze olarak sergilenmesi şair için çok üzücü bir durumdur. Bu formda sergilendiği için eleştirilerin odağı konumundadır. İslam kültürünün, tarihinin ve mimarisinin simgesel eserlerinden biri olan Ayasofya, “kalk ve kavra ruhum kadavra gibi olan bu göksel yapıyı” (Karakoç, 2020: 662) şeklinde nitelendirilir. Ayasofya müze formunda sergilendiğinden şair için simgesel özelliğini yitirmiş olur.

Karakoç’un “Sultanahmet Çeşmesi” şiirinde ise İslam mimarisi yapıtlarından çeşme ön plana çıkarılır. Şair şiirin ismini mimarlık medyası eserlerinden biri olacak şekilde oluşturarak işaretleme yöntemini kullanır. Osmanlı döneminden kalan yapıtlardan biri olan çeşme, Karakoç’un şiirlerinde çeşitli amaç ve görevlerde ele alınır. Bu şiirde Sultanahmet Çeşmesi, şairin “Diriliş” felsefesini yansıtan bir aracı olarak işlenir. Çeşme yalnızca yapılış amacındaki işlevleriyle şiirinde yer almaz, İslam’ın hayranlık uyandıran dönemleri de simgesel seviyede şiire aksettirilir. Şair, bu yüzden çeşmenin özellikleri, işlevini yansıttığı duyguları aktarırken çeşmeden “su” akıtmaz, onun yerine “süs” akıtır:

“Su yerine süs akıyor
Derinliklerinden
Eğilmiş ölümsüz ince bilekli
Cariyeler bakıyor.” (Karakoç, 2020: 74)

Şiirde “önünde dokuz minare” (Karakoç, 2020: 74) ile işaretleme yöntemi kullanılarak Sultanahmet Camii de şiire eklenir ve aydınlık imgesiyle ön plana çıkarılarak yüceltilir. Çevresinde bulunan Batı mimarisi eseri olan kilise ise harap bir hâlde gösterilerek ikisi arasında bir kıyaslamaya bu şekilde gidilmiş olur. Şairin bu imgesel anlatımı felsefesini ortaya koyar ve mimarlık medyasının bu yapıtı sayesinde okuyucusuna yansıtılır. “Mutlu görünmeyen, göz bebekleri eriyen, kanlı kızgın gözyaşları döken” (Karakoç, 2020: 74) özellikleriyle şiiri sonunda beliren Sultanahmet Çeşmesi, medya değişimi yaşayarak şiirin içerisinde ifade bulur.

“Çeşmeler” şiirinin “I” ismi verilen bölümde mimarlık medyası ürünlerinden olan “çeşme aynaları” şiir öznesi olarak yer alır. Geçmiş aksettiren yapıya büründürülerek şiir atmosferine işlenen çeşme aynaları, içerisine kazınan hatları ön plana çıkaran estetik bir biçim yönü de atfedilerek okuyucuya sunulur. Karakoç, “Fındıklı Mehmet Ağa Çeşmesi” (Karakoç, 2020: 74) mısrasıyla işaretleme yöntemine başvurarak mimarlık medyası eserine göndermelerde bulunur. Göndermelerin adresi konumundaki bu yapıt, geçmiş çağlardaki yüksek ve yararlı niteliklerin, şiirin yazıldığı döneme seslenmesine vesile olmak, bu sayede insanları ikaz etmek misyonlarıyla donatılır. Toplumun değişim ve dönüşüm yaşaması, İslam medeniyetinin eskiden hüküm sürdüğü İstanbul’un artık inançtan kopuk yaşantısı, imgelerle ele alınırken mimarlık medyasının medya değişimi yaşayarak edebiyat medyasında söylevi üstlenmesi, eleştirileri dile getirmesi ve uyarıcı misyonla okuyucu karşısına çıkması şairin diriliş felsefesini bu medya aracılığıyla şiire işlemesini sağlamıştır. “II” başlıklı bölümde şairler ve çeşme arasında bağlantı noktalarına değinilerek şairlerin belleğinde mimarlık medyası olan çeşmenin uyandırdığı izlenimler nakledilir. Çeşme, somut bir yapıtken düşünce ise soyuttur. Şair, düşünce dünyasındaki felsefesini okuyucuya aktarabilmek için o düşünceye uygun bir medya seçerek okuyucuyla buluşturur. Bu şekilde düşüncesini somutlaştırır. Çeşme bu yönüyle bakıldığında şair ile okuyucu arasındaki iletişimi sağlayan araç konumundadır. “III” ile başlayan şiirde geçmişle şimdi arasında bir iletişim görevi üstlenen çeşme, dönemin toplumuna ayak uyduramamış, yabancılaşmış bir yapıt olarak işlenir. Çünkü artık yapılışındaki dönemle şiirin oluştuğu dönem bir değildir. Şairin gözünden inanç bakımından geçmişin devamı niteliğindeki günümüz uygarlığı, değişimlerle birlikte eskiye olan bağını koparıp attığı için bir ilerleme kaydetmez. Bu durumu aktarmak için mimarlık medyası eserine başvurur ve eseri “eski zamanların durmuş saatleri” (Karakoç, 2020: 467) biçiminde nitelendirir.

İstanbul’un önemli simgelerinden biri olan “Kız Kulesi” de Karakoç için felsefesini aktaracak bir iletişim aracıdır. Şairin gözünde İslam uygarlığının tekrar dirilmesinin vesikası niteliğindeki Kız Kulesi, İstanbul’un eski ihtişamını geri getirecek, onu kıymetli ve görkemli kılacak özellikleriyle sahneye çıkarılır. “Kız Kulesi’ne Gazel” şiirinin “I” numaralı kısmı, Karakoç’un bu düşüncelerinin aksettirildiği şiir olarak okuyucusuyla buluşur. Şiire bakıldığında karşımıza başlıkta

işaretleme yöntemiyle mimarlık medyasının bir yapıtı olan söz konusu kuleye göndermede bulunduğu görülür. Şiirin çeşitli yerlerinde de kullanarak bu işaretleme pekiştirir. Güzellikle çizilen, her şeye ev sahipliği yapacağı görüşünün hâkim olduğu bu şiirde, “gecenin çiçekleri değince kule’nin saçlarına” (Karakoç, 2020: 619) mısrası insan özelliği atfedildiğini ortaya çıkarır. Bu şekilde kullanımlarla cansız niteliklere sahip olan ve mimarlık medyası yapıtı olan Kız Kulesi’ne canlı vasıflar yüklenerek ve nitelikleri değiştirilerek farklı medya olan edebiyat medyasında kendisine yer bulması medya değişimini de beraberinde getirir. “Kız Kulesi’ne Gazel” şiirinin “II” başlıklı kısmında, bu mimarlık medyası yapıtının korku simgesi olarak çizilmemesi gerektiği dile getirilir. Şair, Kız Kulesi’nin karanlık geçmişini göz önünde bulundurmaz. Şiirinde ihtişamlı bir şekilde çizilerek yüceltilen kule, “denizin ortasında yükselmiş ışık anıttır o” (Karakoç, 2020: 666) diye nitelendirilerek aydınlık imgesi üzerinden onun geleceğin İslam uygarlığının simgesi olarak görülmesini sağlar.

Bilindiği gibi Kız Kulesi, Roma döneminde inşa edilir ve Bizans’a miras olarak kalır. Kuleye, Karakoç tarafından farklı özellikler atfedilir. Kulenin edebiyat medyasında değişik yönleriyle ele alınması, medya değişimine örnek teşkil eder.

Cemal Süreya’nın Galata Kulesi’nin insani bir takım özellikler yüklenerek okuyucunun karşısına çıkmasını sağladığı şiir, “Burkulmuş Altın Hali Güneşin” yapıtıdır. İşaretleme yöntemiyle göndermelerin adresi olan kulenin tarihte olgular tarafından şekillenışı, bir insanın başına geliyormuş gibi kurulur: “1514 yılında Bizanslılar zamanında şapkası uçmuştu, 1967’de Türkler tarafından sünnet edildi.” (Süreya, 2010: 91) Etrafına birtakım yapıları toplaması, onlarla istişare etmesi, gelecek olan bir tehlide karşı alınmış bir önlem gibi çizilir. Tıpkı bir komutan gibi bu özellikleriyle çizilen yapı, “Cehennem’in kapısını çalmaya hazırlanan” (Süreya, 2010: 91) Firavun gibi gösterilir. Şiirde insani vasıflar yüklenerek canlandırılması ve farklı türde bir medya olan edebiyat medyası ürünlerinden birinde bu şekilde işlenmesi de bir medya değişimi olarak görülebilir.

Süreya’nın bir dönem yaşadığı şehir olan Ankara, mimarlık medyası yapıtlarıyla şairin şiirlerinde yer bulur. Bu şehrin mimarisi onda İstanbul gibi tesir etmez. Şair, Ankara, yönetimin merkezi olarak konuşlandırıldığı için mimarlık

medyası ürünlerine eleştirel bir tavırla yaklaşır. Bu tavrı “Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir” eserinde ortaya koyar:

“Ankara Ankara

Bir kent değil burası, bir acenta dizisi,

Bir işhanı, bir umumi mümessillik belki

Birer önyargı gibi uzuyor çağdaş caminin minareleri.” (Süreya, 2010: 163)

Şiirde mimarlık medyasının yapıları, müzik medyasının ürünleriyle ilişkilendirilerek eleştirel tavır ortaya konulur. “Opera binası” işlevi dışında kullanılan “keman” kutusuyla, “Osmanlı Bankası” binası “davulla”, “Emlak Kredi” binasının olduğu bölge “melodika ordusu” ile eşleştirilir. Böylece mimarlık medyası ve müzik medyası, farklı özellikleriyle edebiyat medyasının içerisinde yer alarak yeni bir yapı meydana getirerek medya kombinasyonunun oluşmasını sağlar. Ayrıca Ankara’nın “Büyük Millet Meclisi” binası, “Anıtkabir” gibi sembolik yapılarının modern mimarinin binalarıyla eşleştirilmesi ironi dolu bir hava içerisinde verilir. Şair, Ankara şehrinin kendi bakış açısına göre göze çarpan mimarlık medyası eserlerini işaret yöntemiyle şiirine serpiştirerek eleştirel kimliği ön planda olacak şekilde şiirini kurar.

İlhan Berk’in, birçok mimarlık medyasını bünyesinde barındıran eseri *İstanbul* şiir kitabında yer alan “İstanbul” şiiridir. İstanbul panoraması gibi örülen şiir, İstanbul mimarisinin geniş yelpazeye sahip birçok özelliklerini işler. İşaretleme yöntemiyle değindiği bu mimarlık medyası ürünlerini insani özellikler yükleyerek şiire konu eder. “Ayasofya Camisi ağlayan” (Berk, 2003: 41) yönüyle şiirde yer alırken “Kız kulesi hareket” (Berk, 2003: 41) ediminde bulunan, “Süleymaniye camisi dinleyen” (Berk, 2003: 53) özellikleriyle ön plana çıkar. Mimarlık medyasının ürünleri cansızdır. İnsani özellikler verilerek canlılık katılan bu yapılar, şair tarafından değişikliklere uğratarak şiirde yer alması sağlanır.

Atlas şiir kitabındaki “İstanbul, III” şiirinde Üsküdar’ın önemli mimarlık medyası yapıtlarına değinen şair işaretleme yöntemini kullanır. Aynı şekilde mimarlık medyası eserlerine canlılık katarak şiirine işlen Berk, “Galata surları hareket edebilen” (Berk, 2003: 442) bir varlık gibi çizerken “Beyazıt Kulesi uzun saçlı çocuklara” (Berk,

2003: 445) benzetilir. Aya İrini müzesi de Meryem resimlerini bünyesinde barındırmasıyla şiirde işlenir.

“İlhan Berk Galata Kulesi’nin Düşlerini Anlatıyor” şiirinin isimlendirilmesinde Galata Kulesi’nden istifade edilmesi, şairin işaretleme yöntemi vasıtasıyla mimarlık medyasına göndermede bulunduğunu gösterir. Mimarlık medyasının bir yapıtı olan bu kule konuşturuluyormuş gibi yapılır. Galata Kulesi’nin şiir öznesi rolüne girip şiirde konuşması, simülasyon/öykünme tekniğinin ve medya değişiminin varlığını gözler önüne serer.

2.7. Heykel Sanatı Medyası

Sezai Karakoç, heykel sanatı/medyasından düşüncelerini ve ulaşılmak isteneni aksettirme amacıyla yararlanır ve şiirde somut bir yapıya büründürür. “Kan İçinde Güneş” şiirinde savaş temi üzerinde cereyan eden olayların heykel medyası aracılığıyla daha vurucu hâle getirilmesi amaçlanır. Polonya ve Macaristan’ın savaştan etkilenmesi bu medyanın ögesi Yunan heykel sanatının yapıtı olan “Milo Venüsü” (Venüs heykeli) üzerinden şiirde işlenir. Polonya’nın Venüs’ün kırık kolu gibi gösterilmesi, heykel sözcüğünün şiirde yer alması, medyalararasılık bağlamda çeşitli göndermelerin mevcut olduğunu gösterir. Sadece isim verilerek işaretleme yöntemi kullanılmakla kalınmamış, “Venüs” heykelinin yapısı şiirde farklı bir anlamı karşılamak üzere kelimelerle ifade edilerek de simülasyon/öykünme yapılmıştır:

“Porselenden yapılmış Polonya

Kırılan heykel ve heykel aşkları

Ve Venüs’ün kırık kolu Polonya.” (Karakoç, 2020: 75)



Görsel 26. Alexandros of Antioch'un “Milo Venüsü” heykeli.

Karakoç, Venüs heykelini “Zamana Adanmış Sözler” şiirinde de işler. İşaretleme yöntemiyle bu heykele gönderme yapılan şiirde, şiir öznesinin yaşadığı çalkantılar, krizler ve sıkıntılar heykel medyasıyla simgeleştirilir. Ayrıca sevgi heykel ilişkisinin de yer aldığı şiirde şiir öznesinin sevgiyi, “gönlünün ayışığında heykeller gibi” (Karakoç, 2020: 445) yıkaması sevginin heykelin aksettirdiği görselliğe bürünmesini sağlar.

“Ve Monna Rosa” şiirinin girişinde bir heykel tasavvur edilir. Heykel, “ayrılık” imgesi çevresinde cereyan eden durumun somut şekle bürünmesine kaynaklık eder. Şiirde gerçekleştirilmeye çalışılan bu durum gölge-heykel ilişkilendirilmesiyle başarıya ulaşır. Hakikat arayışının imgesel biçimde yer aldığı şiirde ışığa ulaşma yolculuğunun bir kesiti biçiminde okuyucunun karşısına çıkar. İşaretleme yönteminin kullanıldığı tespit edilen bu bölümde söz konusu olan yolculuk, heykel medyası unsuru üzerinde somutlaştırma işlemiyle ön plana çıkar:

“Koyverip telli pullu saçlarını rüzgâra,
Bir çocuğun ardına düşen heykellerimi
Peygamber çiçeğinin aydınlığında ara...” (Karakoç, 1998: 39)

“Hızırla Kırk Saat” şiirinin 23. bölümünde yer alan keder dolu hadiseler heykel medyası ve sanatı eseriyle ilişkilendirilir: “İçinde bir Yunan heykeli büzülmüş

gibi/Ölümün kıyısında kıvrılmış örtüler.” (Karakoç, 2012: 57) İşaretleme yöntemiyle Yunan heykeline gönderme yapılan şiirde insanın ezikliği ve çaresizliği bu medya yapısıyla özdeşleştirilir.

“Alın Yazısı Saati” şiirinde İstanbul’un görüntüsünün, ruhunun, mimarisinin ve tarihinin ekfrasis yöntemiyle görselleştirilmesi söz konusudur. İstanbul’un, İslam’ın en önemli temsilcilerinden biri olarak görünüp, “İslam ruhunun kristalleştirilmiş heykeli” (Karakoç, 2020: 658) gibiymiş gibi gösterilmesi simülasyon/öykünme tekniğinin mevcut bulunduğu neticesine ulaşmamızı sağlar. Şiirde İstanbul’un bir heykelmiş gibi örülmesi, heykel medyasının ürününün edebiyat medyasında biçim verilerek okuyucuya sunulması söz konusudur.

“Kış Anıtı” şiiri depremin farklı yorumlarını içerir. Varlığı sona ermiş kentlerin ve uygarlıkların hiddetini karşılayacak şekilde şiir kurulur. Bu hiddetin neden olduğu harap etme eylemi, heykel medyası ürünlerine yapılan göndermelerle ortaya çıkar. Şiirde işaretleme yönteminin varlığı “Afrodit’in heykeli ve putlara” (Karakoç, 2020: 161) ifadesiyle yer alır.

“Sesler” şiiri, değer ve inanç kayıplarının şairdeki tesirini “heykel yontma” metaforu aracılığıyla işlenmesi bakımından öne çıkar. Şiirde heykel medyası, şairin içindeki boşluk ve acı duygusunu gösterme misyonu yüklenerek işlenir. “Leyla ile Mecnun” şiirinde ise Allah’ın “alinyazımızın heykeltıraşı” (Karakoç, 2020: 592) ifadesiyle, heykel yontma ile kutsal dinlerdeki alın yazısı anlayışı bir arada verilmiş olur.

Edip Cansever şiirlerinde saçları yılan olan, baktığını taş kesen “Medusa”nın heykellerini farklı şekillerde işler. Heykel medyasının ürünü olan “Medusa”, üç ayrı şiirde karşımıza çıkar. “Meduza” şiirinde ilk önce başlıkta yer almasıyla işaret yönteminin varlığının tespitiyle sunulan bu medya, şiirde Medusa’nın sürgün edilme yönüyle işlenir. Şiir öznesi ve sevdiği kadının görüştükleri yer hüzünlü gösterilip heykellerin renksiz tonu vurgulanarak ilişkilendirilir.

İkinci şiir “Manastırlı Hilmi Bey’e Dördüncü Mektup” şiiridir. Bu şiirde “Medusa” heykellerinin yılan saçlı figürü ve taşla çeviren gözleri işlenir. Şair, şiirde

yer alan kişiyi Medusa ile ilişkilendirerek saçların kesilmesini aktarır. Gözlerinin “Medusa” heykellerine benzetilmesi de baktığını taşa çevirme yönüyle işlenir: “Kestiydim saçlarını çoktan/Gözleri bir çift medüza şimdi.” (Cansever, 2015: 2286) Aslında baktığını heykel formunda taşa çeviren Medusa’nın bu yönü bir erkeğe atfedilir. Heykel medyasının bu şekilde şiire işlenmesi, işlevini değiştirip sunması öykünme tekniğidir.

“Başka Ne Olan” adlı şiirde ise cam bardağın ışık saçması özelliğiyle “medüz bakışlı” (Cansever, 2015: 290) olarak simgelenerek Medusa heykellerine teması söz konusudur. Bu şiirde “medüz” denizanası olarak görülse de “göz” imgesiyle “ışık saçıp taşa çevirme” işlevi olan Medusa’ya dolayısıyla da heykeline gönderme yapılır.

Şairin “Bakır Heykel” şiiri incelendiğinde ilk önce işaretleme yöntemi tespit edilir. Heykel medyası ürünlerinden birini şiir ismi olarak seçmesi buna ulaşılmamı sağlar. Şair, şiir öznesini bakır bir heykel olarak seçip konuşturur. Heykel medyasının cansız olan ürünü edebiyat medyasında canlılık özelliği yüklenerek konu edilir. Simülasyon/öykünme tekniğinden yararlanılarak başka bir medyanın ürünü olan heykelin farklı işlevlerle şiire işlenmesi, şairin bu medyayı yeniden yorumladığını açığa çıkarır. Şiir öznesi, kendi ağzından “kanının akmadığını, kırık bir şey olduğunu, bakır heykel olduğunu, kocaman gövdesi olduğunu” (Cansever, 2011: 290) dile getirerek heykel olduğunu ön plana çıkarır.

“Phoneix Otel” ilişkisel bağlamda insanların birbirini tükettiği sorunsalının heykel yaratma süreciyle özdeşleştirilerek verilmesi konusunun da yer aldığı bir şiirdir. “Yontucu Kares” şiirinde “Rodolu heykeltıraş” şiir öznesi konumunda yer alır. Yaptığı heykellerin zelzele tarafından zarar görmesi ve Rodos’a yerleşen uygarlıklarca yerle bir edilmesi işlenir. “İçerikler” geçmişte yer alan kederlerin, gamların ve sıkıntıların kazılardan çıkarılan heykellerle ilişkilendirilerek işlendiği şiirdir. Bu şekilde Cansever’in, çeşitli yön ve açılardan heykel sanatı ve medyasını şiirde işleyip şiirin ruhuna katması medyalararasılık ilişkiler açısından önemli veriler sunmasını sağlar.

Cemal Süreya’nın “Beni Öp Sonra Doğur Beni” şiirinde işlenen heykel, tarihsel bir imge olarak okuyucuyla karşılaşır. Şiirde yer alan heykelle uygarlıkların

ve ülkelerin bu yapıtların imal edilme aşamalarında insanlık aleyhinde ortaya koydukları suç, eziyet ve zorbalıklar karşılanacak şekilde yer alır. Bu rollerle şiirde yer alan heykel medyası, açık bir şekilde yapıta yer verme söz konusu olduğu için işaretleme yönteminin varlığı tespit edilir: “Kan görüyorum taş görüyorum/Bütün heykeller arasında” (Süreya, 2010: 84).

“Aslan heykelleri” şiiri içerisinde hayal, gerçek geçişleri, erotik çağrışımlar, sosyal sınıf eleştirisi gibi içerikler barındırır. Şiirin başlığında ve içerikte sürekli tekrarlar hâlinde yer alan heykel medyası eseri olan “Aslan heykelleri” ile işaretleme yöntemi aracılığıyla bu içeriklere göndermeler yapılır. Aslan heykeli, şiirde mükemmeliyetçilik ve kusursuzluk olarak yer alır. Heykel, şiir öznesiyle özdeşleştirilerek bu özellikler ona atfedilir. Şairin bu şekilde heykel medyasının ürününü şiirinde farklılık dolu olarak işlemesi ve şiirin gösterilen özellikleri üzerinden kullanması, simülasyon/öykünme tekniğinin varlığını ortaya koyar.

“Heykel” şiirine medyalararasılık bağlamında bakıldığında göze ilk çarpan şiirin başlığı olur. İşaretleme yöntemi tespit edilen şiirin başlığında heykel medyasına, edebiyat medyası sahasında işlenmesiyle göndermede bulunulur. Şiirde “heykel önünde duran asker” üzerinden “başkent, cenaze törenleri, kahraman, tarih” (Süreya, 2010: 187) gibi sözcükler kullanılarak heykelin arka planında yer alan derinliğe inilir. Önemli bir simge olarak yer alan heykel tarihte büyük yer edinen bir olguyu temsil eder. Bu askerin nöbet tutuşu da tıpkı o heykel gibi hareketsizce olduğu düşünülerek ikisi arasında bir benzetme de yapılır.



3. SONUÇ

20. yüzyılın sonlarında metin kavramının geniş anlamlar kazanması, farklı medyalara ait metinlerin edebiyat biliminin araştırma alanına girmesine ön ayak olmuştur. Böylece edebiyat, “kültür ve medya” bilimine dönüşme yolunda büyük adımlar atmaya başlamıştır. Bu yüzyılın sonlarında medyalararasılık kavramının baş göstermesiyle söz konusu medyasal açılımlar genişlemiştir. Bu sayede edebiyat bilimi medyaların tümünü kapsama alanına alarak araştırma konusu hâline getirebilme özelliği kazanmıştır. Edebiyatın iletişim aracı olarak yaygınlık kazanması, medya ile bağlantısını güçlü şekilde kurmasını sağlamıştır.

Çeşitlilik arz eden sanatın, farklı disiplinlerde yer alan formlarının aynı zamanda medyayı temsil ettiklerine dair görüşler yaygınlık kazanmıştır. Sanat dallarının değişim ve dönüşüm serüvenleri içerisine girip medya olarak nitelendirilmesi, medyalararasılık çerçevesinde diğer türlerle etkileşim içerisine girmesine de kaynaklık etmiştir. Edebiyat medyasının alt türlerinden biri olan şiirin;

resim, müzik, sinema, heykel, mimarlık gibi sanatların/medyaların olanaklarından istifade etmesi, çeşitli etkileşimler yaşayarak ilişkilerde bulunması, sanatsal kıymetleri yüksek muhtevalar oluşturmalarını sağlamıştır. Sanatların/medyaların hitap ettiği duyu organlarında ve hitap etme tarzlarında farklılıklar göstermeleri bunu sağlayan en önemli faktördür. Bu bağlam söz konusu olduğunda şiir, iletişimini sözcükler aracılığıyla kurarken; resim ve fotoğraf medyaları, görsel olanı bünyesinde barındırarak “görüntü” kavramıyla öne çıkmaktadır. Müzik medyası işitsel özelliklere sahip olarak “ses”, “ritim” gibi öğeleriyle dikkat çekmektedir. Heykel ve mimarlık medyaları “üç boyutlu” ve “somut” yapıt olması münasebetiyle görselliğin yanı sıra cansız varlığı ifade etmektedir. Sinema ise hem işitsel hem de görüntü kavramlarına sahip bir sanat/medya türü şeklinde oluştuğu için “hareketi” ve bir nebze de “canlılığı” temsil etmektedir.

Şiirin diğer sanatlarla/medyalarla ilişki kurmasının ilk temasları, resim sanatı/medyasının şiirle yakınlık kurmasıyla gerçekleşmiştir. “Resim dilsiz şiir, şiir konuşan resim” söylemiyle şiir ve resim benzeşmesi üzerinden ilişkinin kurulduğu düşüncesi, “ut pictura poesis” kanısının oluşmasıyla iki medya arasındaki bağlar pekiştirilmiştir. Görsellikle anılan medyaların şiirde yer almasını sağlayan ekfrasis, bu iki medyanın etkileşim içerine girmesi sağlamıştır. Görsel biçimlerde meydana gelen yapılarla elverişli şiir yaratma amacıyla kullanılan bu yöntem; medya araçlarının gelişim göstermesi, görsel medya yapıtlarının herkese açık olmasıyla anlam genişlemesine uğrayıp farklı medyaları bünyesinde toplamıştır.

İkinci Yeni şiirinin oluşum dönemlerinde *Pazar Postası* gazetesi etrafında çeşitli sanatları konu alan çalışmalar ortaya konulmuştur. Şairler, ekfrasis yönteminin imkânlarından yararlanarak şiire görüntü boyutu kazandırma uğraşları içerisinde bulunmuşlardır. Ekfrasis aracılığıyla yararlandıkları medyaların önemli gördükleri kısımlarını sözcük seçimlerinde belli bir hassasiyet uygulayarak şiirlerinde göstermeye çalışmışlardır. Bunun en büyük boyutunu ise resim sanatı/medyası almıştır. Gazetede şiir-resim birlikteliğinin oluşturulması, gazetenin iki medya arasında etkileşim yaşanmasına aracılık etmesini sağlamıştır. Etkileşimin hayat bulması, şiirin görsel malzemeleri dile getirme biçimlerini gözler önüne sermesi çerçevesinde kayda değer basamak olarak değerlendirilebilir. Gazete aracılığıyla

görsel özelliklere sahip medyaların edebiyat medyasıyla beraber yayımlanması döneminin estetik bir teamülü olmuştur. Böylece gazete sanatsal anlamda zenginleşmiş, içeriksel olarak da sanat ürünleriyle bezeli yapıtlar üreten şiir açığa çıkmıştır.

İkinci Yeni şiirinin medyalarla ilişkilerine bakıldığında verilerin önemli bir kısmının resim medyasına olan göndermeler etrafında şekillendiği görülmüştür. Bu da İkinci Yeni’de en çok resim medyası etkisi olduğunu gözler önüne sermiştir. İlhan Berk, kimi şiirlerinde farklı tekniklere yer vermiştir. Şiiri biçim ve içerik açısından yenilik taşıyan unsurlar barındırmıştır. Şair, bu yönelimlerle dönemin şiir dilinden ve şiir yazma biçimlerinden ara ara aykırı bir tarzda şiirler kaleme almıştır. Şair, görüntü kavramını şiirine yerleştirmek için resim sanatının/medyasının olanaklarından oldukça faydalanmıştır. Sanat anlamında heybesine koyduğu birikimleri etkileşimler kurarak şiirinde belli etme yoluna gitmiştir. Resim medyasının yapıtlarını işlediği şiirlerde göndermede bulunduğu eserin adını ve ressamını şiir başlığı altında “italik” bir şekilde vermiştir. Böylece işaretleme yöntemi kullanılarak söz konusu eserin şiirde etkileşimlerle ele alınacağı hissettirilmeye çalışılmıştır. Şairin ressam kimliğinin bilinmesi, şiirde bu etkileşimleri uyguladığını da net biçimde okuyucuya göstermektedir. Şair, ilgi duyduğu ressamı yaptıklarıyla birlikte şiirinde ele almıştır. Bu yapıtları şiirde konu ederken söz konusu medyanın imkânlarını kullanarak şiir evreni yaratmıştır. Bu düzlemde şiir evrenini oluşturma, simülasyon/öykünme tekniği uyguladığını ortaya çıkarmıştır. Konu aldığı medya ürününün yapısını oluşturan kimi öğeler, şiirde çok değişik formlara sokularak, farklı özellikler atfedilerek veya “canlandırma” işlevi yüklenerek işlenmiştir.

Cemal Süreya’nın resim medyasına karşı beslediği olumlu tutumlar, sanatını etkileyerek ona yön vermiştir. Bu medya, şair için esin kaynağı olmuştur. Şiirlerini kaleme alırken resim medyasının olanaklarına devamlı olarak müracaat etmiştir. Şiirlerinde birçok ressamın yapıtlarının izlerine rastlanılmaktadır. Resim medyasından bilinçli olarak etkilenen şair, şiirlerinde yol haritası olacak biçimde serpiştirdiği emareler sayesinde okuyucunun resim medyasına yönelmesini sağlamıştır. Süreya, şiirsel pencereden medyaya bakılmasının yapıttaki derinliğe inebilme açısından önemli rol üstlendiğini ortaya çıkarmıştır. Renkleri, materyalleri, resim biçim ve

tekniklerini sözcükler aracılığıyla şiire işleyen şair, tabloların yazı medyasında hayat bulmasına aracılık etmiştir. Resim medyasının tesiriyle “imaj dünyası” çeşitli özgün biçimler kazanmıştır. Nicelik ve nitelik açısından bol miktardaki imgeleri aksiyona geçirerek tablosal şiirler oluşturma gayretine girmiştir. Soyut resimden yola çıkarak şiirde soyut tarz üretme girişimlerinde bulunmuştur. Şairin şiirlerinde yer alan emsaline az rastlanabilecek düzeydeki “görsel imajlar”, resim medyası ve ressamlarla kurduğu estetik ilişkiler sayesinde meydana gelmiştir.

Edip Cansever, sanatlar/medyalar arasındaki alışverişin ve bağların değerli olduğunu bilinciyle eserler icra etmiştir. Bu alışveriş ve bağların yitirilmesi durumunda sanatların/medyaların kendi içlerinde derinlik ve anlam kaybını yaşayacaklarını, geniş perspektif niteliklerinin yok olacağını düşünerek hareket etmiştir. Ayrıntıları şiirin genel havasına yayma düşüncesiyle içerik üretme girişimlerinde bulunması, resim medyasından şaire sirayet etmiştir. Ayrıntıları okuyucunun gözüne sokmadan, kendini açık etmeyen şiir evreni oluşturan şair, bunun yanında resim medyasına karşı hissettiği hassasiyeti birtakım şiir kitaplarının kapaklarında yer verdiği desenlerle de ortaya koymuştur.

Ece Ayhan, resim medyasının olanaklarını azami ölçüde kullanmıştır. Onun kurduğu şiir evreni ekfrasis yöntemi uygulamaya çok uygun değildir. Fakat resim medyası etkisinin hissedildiği şiirler kaleme almıştır. Şiirlerini gazetede yayınlarken bazen bir figürle vermiştir. Bu şekilde şiir bütünlüğü oluşturan resim birliktelik unsuruyla ortaya çıkmıştır.

İkinci Yeni şiirinde ilişkiler bakımından etki alanı geniş olan müzik medyasının unsurları kullanılarak elde edilen şiir, resim medyası sonrasında ikinci sırayı almaktadır. Sanatla iç içe olan şairler, müzik sanatı/medyasının müzisyen-sanatçı kimliklere sahip önemli kişilerini takip edip, onların sanatından etkilenmişlerdir. Sanatlarına önem atfettikleri ve büyük bir haz duydukları bu şahsiyetleri, şiirlerinde çeşitli göndermelerle ele almışlardır. Onların bu sanatı şiirlerinde türlü yollarla işleyerek zengin bir içerik üretme çabalarına girmişlerdir. Kimi şairler, devre damgasını vuran ve dönemde kabul gören müzik akımlarını şiirsel bir dil aracılığıyla meydana getirip yazı medyasını aktarmışlardır.

İkinci Yeni şiirinin sözcük yapıları, şiir atmosferlerinin kuruluşu, sözcüklerin dizelere dağılık ve uyum yakalamaya uzakmış gibi bir biçimle serpiştirilmiş olması atonal müzik ile bağ kurmasını sağlamaktadır. Tonal yapının kakışmalar ve ses uyumsuzlukları ile bozulmasını sağlayan atonal müzik, klasik yapıyı deformasyona uğratma ve rastlantıyla yeniden inşa etme gayesi taşımaktadır. İkinci Yeni şiirinin Türk şiirinde tıpkı bu şekilde klasik yapıda çeşitli değişiklikler yaparak şiirlerini oluşturması göz önünde bulundurulduğunda sözü edilen müzikten beslendiği ve ilham aldığı sonucu çıkarılmıştır. Bu şiirin “uzlaşmaz”, “çağrısız” ve “kapalı anlatım” gibi özelliklerle evrenini kurması da bunu göstermektedir. Var olan şiir yapısından tam olacak şekilde kopmayı hedeflemesi, atonal müzikten İkinci Yeni’ye geçmiştir. Şiirin büründüğü yapı ve anlamdaki kapalılığı da bu etkiyi ortaya koyan başka unsurlardır. Atonal müzik, İkinci Yeni şiirinde farklı tekniklerle şiir yazma denemelerinde bulunmayı sağlamıştır. Bu müzik sayesinde şairler dize kavramına yeni bakışlar getirmiştir. Sözcükler özgür bir biçimde şiirde yer almıştır. Şiirin kesik kesik anlatım düzeyleri olmasına da olanak sunmuştur.

Ece Ayhan’da en büyük tesiri müzik medyası oluşturmaktadır. Şiirsel dünyasını zenginlik katmak adına bu medyanın önemli şahsiyetlerinin yapıtlarında yer alan teknikleri edinmiştir. Şiiri opera müziğinde yer alan koloratur sesinin inceltilmesi olduğu kanısına da varmıştır. Şiirinde müzikten faydalanma oranı yüksek olan şair, bu medyadan vazgeçmenin şiirlerde eksiklik yaratacağını düşünmüştür. Atonal müziğin imkânlarından faydalanan şair, şiirinde biçimsel değişikliklere giderek bu etkiyi ortaya koyma yoluna gitmiştir. Şair, simülasyon/öykünme yöntemi kullanarak bunu oluşturmaya çalışmıştır.

Cemal Süreya, şiirini medyalarla etkileşimler aracılığıyla şekillendirirken müzik medyasının tesiri onun klasik şiir algısından farklı biçimde ürünler meydana getirmesini sağlamıştır. Şiirlerinde birdenbire beliren kırılma eylemleri gözlemlenmiştir. Süreya, şiirin şekilsel görünüşünü farklılaştırmış, yeni üslup ve tarz benimsemiştir. Özü itibarıyla şiirde yenilikler oluşturmuştur. Şiirde ortaya koyduğu değişimler ve yenikler ile şiirinde müzik medyasının etkisi canlı bir şekilde hissedilmektedir.

Öte yandan İkinci Yeni şairleri tarafından kaleme alınan şiirler, müzik medyasının araçları ve imkânlarıyla da ele alınmıştır. Bunun neticesinde ise İkinci Yeni şiirinin etki alanı genişleyerek müzik sahasına da sıçrama yapmıştır. Müzik medyasıyla ilişkisi bulunan ve bu alanda üretici konumundaki sanatçılar, kimi şiirlerin tesirlerini öngörüp müziğe aktarma amacıyla sözleri yeniden bestelemişlerdir. Böylece İkinci Yeni şiiri, çeşitli medyalararası yöntem ve teknikler kullanılarak müzik medyası formuna dönüşmüş ve müzikleştirilmiştir.

Sinema sanatı/medyası etkisinde yazılan şiirlerde bu medyanın özellikleri kullanılarak görüntü ve ses birlikte verilmeye çalışılmıştır. Medya değişiminin ağırlıklı olduğu bu bölümde içerik alınarak şair tarafından kendi imkânlarıyla şiirde tekrar oluşturulmuştur. Simülasyon/öykünme tekniğiyle şiir içerisinde bir film havası oluşturulmaya çalışılmıştır. Bazı yerlerde sinema medyası yapıtlarına ya da önde gelen kişilere yapılan göndermeler de mevcuttur. Sinematografya tekniği kullanılan bazı şiirler, okuyucuda film izleme tadı bırakmaktadır. Bunu en başarılı örneklerini veren şairlerden biri Edip Cansever'dir. Sezai Karakoç'un ise farklı teknikte bir şiir yazarak söz konusu medyanın imkânlarını kullandığı ve bu kullanımların şiirinde değişmeye neden olduğu görülmektedir.

İkinci Yeni şiirinde fotoğraf sanatının/medyasının imkânları kullanılarak oluşturulan şiirler de mevcuttur. Edip Cansever, bazı şiirlerinde bu medyanın fotoğraf çekirme eylemini ön plana çıkaracak şekilde kullanmıştır. Cansever'in şiirinden okuyucusunun gözleri önüne serdiği görüntüler ve şiirinde işleme metodu sıra dışı bir tarzda şiir yazmayı hedeflenmesinden kaynaklanmaktadır. Fotoğrafta netlik önem arz etmektedir. Fakat şair, bu medyayı işlediği şiirlerde görüntünün belli olmadığı, tam seçilemediği bir şiir evreni kurmuştur. Görüntüleri enteresan nesnelerle eşleştiren, şiir zeminini bambaşka kurgularla uyarlayan Cansever, fotoğraf medyasını şiirine başarıyla aşlamış ve bu sayede şiirine alımlı bir estetiklik katmıştır. Şairin fotoğraf medyası metodunu derinlikli ve ustaca işlemiş olması, medyalararası yöntemlerine başvurarak metnini örmesi, fotoğraf medyasının özelliklerini dönüşümlere tabi tutarak şiir medyasına aktarması, sanatları/medyaları şiirde eritebilme konusunda önemli adımlar attığını göstermektedir.

İkinci Yeni şiirinde gösteriş, ululuk, geçmişe bağlılık ve görkemli bir yapıda kendisine yer bulmuştur. Sezai Karakoç, bu medya aracılığıyla okuyucusuna seslenmiş ve felsefesini onlara aktarma girişimlerinde bulunmuştur. Mimarlık medyası yapıtları, Osmanlı döneminin ihtişamını temsil etme görevi yüklenerek şiirlerde yer almıştır. Bu yapıtlar, medya değişimi yaşayarak kimi zaman insan niteliklerine büründürülmüştür. Bazen de cansız olan ruhuna canlılık getirerek devinim sağlayan bir şiir yapısı ortaya konmaya çalışmıştır. Bu yüzden daha çok İslam kültürünü yansıtan mimarlık medyası yapıtlarının şiirde işleme yoluna gidildiğini söyleyebiliriz. İslam'ın simgesi hâline gelen ya da İslam ile ilişkilendirilen mimarlık medyasının yapıtlarının Batı mimarisi karşısındaki statüsü de sorgulanmıştır. Batı mimarlık medyasıyla kozlarını paylaşma niyeti şiirde kendini göstermiştir. Edebiyat medyası; bu cins meselelerin, münakaşaların, mukayeselerin, çare yollarının ele alınıp işlendiği ortam olarak görülmüş ve bu medyanın imkânlarından yararlanma yoluna gidilmiştir.

Heykel sanatı/medyası da az da olsa İkinci Yeni şiiri içerisinde kendine yer bulmuştur. Yapılan çeşitli göndermeler sayesinde bu medyanın yapıtlarına ulaşabilmektedir. Medyalararasılık yöntemi kullanılarak yapılan çeşitli göndermelerle şiire konu olan bu medyanın yapıtları; anlatılmak, hissettirilmek, aktarılmak istenen olay ve olguların okuyucunun zihninde canlandırmaları daha etkili ve güçlü gösterilmesini sağlamaktadır. Sezai Karakoç, bu medyayı felsefesini somutlaştıracak bir araç olarak kullanmıştır.

Görüldüğü gibi İkinci Yeni şiiri, farklı medyaları içermesi yönüyle çeşitlilik arz eden bir yapıdadır. Bu da onun çok zengin bir şiir olarak literatürde yer almasını sağlayan önemli bir etkidir. Medyalararasılık yöntemi çerçevesinde şiirler incelendiğinde bu yönü ortaya koyan birçok veriye rastlanılmıştır. Kendinden önce bu kadar büyük etkiyle şiirde medyaların ilişkisel boyutuna yer veren topluluk veya şiir akımı bulunmamaktadır. Medya-şiir ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda İkinci Yeni şiiri, bu anlamda doruk noktası olarak kabul edilebilir. Medyalararasılık ilişkisi içerisinde şairlerin şiirleri tahlil edildiği zaman “farklı”, “aykırı”, “yeni” olarak nitelendirilen şiir oluşumunda çeşitli medyalardaki türlerin, akımların da etkisinin göz ardı edilmeyecek boyutta önem arz ettiği tespit edilmiştir. Medyaları geniş bir şekilde şiirlerde işleyen şairler, geniş bir medya etkileşiminden doğan ürünler ortaya

koymuşlardır. Medyaların şiirle ilişkisi kurulduğunda, şiirin hem içerik hem de yapısal anlamda değişikliğe uğradığına şahit olunmuştur. Medyalar sayesinde şairler, şiir dilinde türlü açılardan müdahalelerde bulunarak önceki şiirden çok farklı bir şiir dili yaratabilmişlerdir. Bu da tedavüldeki şiir dilinin bozulmasına yol açmış, yeni şiir dilinin hâkim olduğu bir evren oluşturmalarını sağlamıştır. şiirde söz konusu olan medyalar iletişim görevi üstlenmiş, şairin zevk seviyesi yüksek şiirler üretmesine olanak tanımıştır. Yapılan tahliller sonucunda İkinci Yeni şiirinin birbirinden farklı medyalar ile ilişki içerisine girmesi, şiire yenilikler kazandırıp şiirin farklı bir havaya bürünmesine aracılık ettiği görülmüştür. İkinci Yeni hakkında yapılan “anlam kapalılığı, imgesel dolu dil, alışılmamış bağdaştırma, okuyucu sarsan” gibi yorumların büyük etkisinin çeşitlilik gösteren medyaların imknlarının şiirde kullanmasından kaynaklandığı sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

- Acungil, M. (2019). *24 Soruda Dijital Dönüşüm*. İstanbul: Tuti Kitap.
- Ağıl, N. (2015). *Ekfrasis: Batı'da ve Bizde Görsel Sanatın Sözlü Tasviri*. İstanbul: Simurg Yayınevi.
- Akbayır, S. (2014). *Edebiyat ve Disiplinlerarası Etkileşim*. Ankara: Pagem Akademi.
- Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası İlişkiler*. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Anar, T. (2021). Nazım Hikmet Şiirinde Ekfrasis. *Selçuk Türkiyat*, (53), 137-162.
- Ayhan, E. (1996). *Dipyazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ayhan, E. (2002). *Bir Şiirin Bakır Çağı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ayhan, E. (2015). *Bütün Yort Savul'lar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ayhan, E. (2018). *Adım Ece Ayhan Çağlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aytaç, G. (2002). *Edebiyat ve Medya: Kitaptan Ekran Edebiyat*. Ankara: Hece Yayınları.
- Bakhtin, M. (2017). *Karnaval'dan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barthes, R. (1968). Texte Theorie Du, *Encyclopoedia Universalis*, (15), 1007-1028.
- Bedin, C. (2018). Roland Barthes'ın Metinlerarasılık Kuramı Üzerine Bazı Düşünceler. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11 (59), 73-77. Erişim Adresi: https://www.researchgate.net/publication/332212022_Roland_Barthes'in_Metinlerarasilik_Kurami_Uzerine_Bazi_Dusunceler_Uluslararası_Sosyal_Arastirmalar_DergisiThe_Journal_of_International_Social_Research_Vol_1159_2018_p_73-77_ISSN_1307-9581 (Erişim Tarihi: 29.04.2022).
- Berk, İ. (2003). *Toplu Şiirler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berk, İ. (2009). *Kült Kitap: Yazarken/Okurken/Çizerken*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berk, İ. (2016). *El Yazılarıma Vuruyor Güneş (1955-1990)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bohn, R. , Müller E. , Rupert, R. (1988). *Ansichten einer Künftigen Medienwissenschaft*. Berlin: Edition Sigma.
- Bulduk, N. (2022). *Medyalararasılık Yöntemi Çerçevesinde 1980 Sonrası Türk Romanı*. Doktora Tezi, Van: Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Canatak, A. M. ve Bulduk, N. (2019). *Dijital Çağ Türk Edebiyatı ve Medyalararasılık Tartışmaları*. İstanbul: Hiperyayın.
- Canberk, E. (2003). *A'dan Z'ye Edip Cansever*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cançat, A. (2018). Yeni Medya Sanatı Üzerine... *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (40), 165-178. Erişim Adresi:

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsed/issue/36820/392140> (Erişim Tarihi: 27.05.2022).

- Cansever, E. (1998). *Gül Dönüyor Avucumda*. İstanbul: Adam Yayınları
- Cansever, E. (2011). *Sonrası Kalır: Bütün Şiirler-I*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cansever, E. (2015) *Sonrası Kalır: Bütün Şiirler-II*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cansever, E. (2020). *Şiiri Şiirle Ölçmek: Şiir Üzerine Yazılar-Söyleşiler-Soruşturmalar*. (Hazırlayan: Devrim Dirlikyapan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çelik, H. (2018). *Dil ve Yeni Medya*. İstanbul: Doğu Kitapevi.
- Demirtaş, C. U. (2015). *Medyalararasılık Bağlamında Halk Kültürü Unsurlarının Reklam Filmlerindeki İşlevi*. Yüksek Lisans Tezi, Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Eicher, T. (1994). Was heibt (heir) Intermedialitat? T. Eciher & U. Bleckmann (Ed.), *İntermedialitat: vom Bild zum Text* içinde (11-28). Bielefeld: Aisthesis.
- Ekinci, A. (2019). *Sanatlararası Etkileşim Bağlamında Resim ve Şiir İlişkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Eskişehir Anadolu Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Gören, E. (2013). *Yenidenyazmak: İtalyan Edebiyatında Yenidenyazılmış Metinler*. İstanbul: Dönence Yayınları.
- Güngör, N. (2013). *İletişim: Kuramlar ve Yaklaşımlar*, Ankara: Siyasal Kitapevi.
- Hall, S. (1999). Kültür, Medya ve İdeolojik Etki. Mehmet Küçük (Ed.), *Medya, İktidar, İdeoloji* içinde (199-245). Ankara: Ark Yayınları.
- Haşim. A. (2009). *Ahmet Haşim'in Poetikası*. (Hazırlayan: Ali İhsan Kolcu). Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Işık, M. (2000). *İletişimden Kitle İletişimine*. Konya: Mikro Yayınları.
- İmık, Ü. (2014). *Müzik ve Medya*. Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları.
- Jahraus, O. (2007). Text, Context, Culture. *Journal of Literary Theory*, 1 (1), 19-44.
- Jeanneney, J. N. (1998). *Başlangıcından Günümüze Medya Tarihi*. (Çev. Esra Atuk). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jensen, K. B. (2016). Intermediality. Klaus Bruhn Jensen & Robert T. Craig (Ed.), *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy* içinde (972-982). Chichester: John Wiley & Sons.
- Karaca, A. (2019). *İkinci Yeni Poetikası*. İstanbul: Hece Yayınları.
- Karadeniz, M. (2015). *Cemal Süreya'nın Şiir Estetiğinde Poetik Sadakat: Poetika ve Şiir Arasındaki Mütakabiliyet*. Doktora Tezi, Malatya: İnönü Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karakoç, S. (1998). *Şiirler IX: Monna Roza-İlk Şiirler*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2007). *Edebiyat Yazıları-I: Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti*. İstanbul: Diriliş Yayınları.

- Karakoç, S. (2012). *Şiirler III: Hızır ile Kırk Saat*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2020). *Gün Doğmadan: Şiirler*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Kaya, Y. (2017). Güncel Sanata Yeni Bir Yaklaşım Olarak “Melezlik”. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (20), 165-182.
- Kayaoğlu, E. (2009). *Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım: Medyalararasılık*. İstanbul: Selenge Yayınları.
- Keleş, A. (2016). *Franz Kafka’nın Dava ve Şato Romanlarının Film Uyarlamaları Örneğinde Edebiyat ile Film Arasında Medyalararasılık İlişkileri*. Doktora Tezi, Sakarya: Sakarya Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Keser, N. (2005). *Sanat Sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Koncavar, A. (2013). *Sinema, İletişim, Edebiyat*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Korkmaz, F. (2012). Edip Cansever’in Şiirlerinde Göz İmgesi. *Turkish Studies*, 7 (3), 1777-7789.
- Kramer, S. (1998). Das Medium als Spur und als Apparat. Sybille Kramer (Ed.), *Medien-Computer-Realität* içinde (73-94). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kristeva, J. (1978). *Semeiotike: Recherches Pour Une Semanalys*. Paris: Editions du Seuil.
- Laughey, D. (2010). *Medya Çalışmaları: Teoriler ve Yaklaşımlar*. (Çev. Ali Toprak). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Maigret, E. (2014). *Medya ve İletişim Sosyolojisi*. (Çev. Halime Yücel). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marinetti, F. P. (20 Şubat 1909). Manifesto du Futurisme. *Le Figaro*, 1.
- McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg Galaxy: The Making Of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press.
- McLuhan, M. (1987). *Letters of Marshall McLuhan*. Toronto; New York: Oxford University Press.
- Mutlu, E. (2005). *Globalleşme, Popüler Kültür ve Medya*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Öğeyik, M. C. (2008). *Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Özçelik, S. (2001). O İki Ton Besleme Tekniği, *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21 (3), 173-186. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/en/pub/gefad/issue/6767/91064> (Erişim tarihi: 26.05.2022).
- Özdemir, N. (2015). *Medya Kültür ve Edebiyat*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Özgül, M. K. (1997). *Resmin Gölgesi Şiire Düştü: Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özutku, F. (2014). *Sosyal Medyanın ABC’si*. İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Ran, N. H. (1992). *835 Satır: Şiirler-I*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Ran, N. H. (2008). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Rippl, G. (2015). Introduction: Why Intermediality?. Gabriele Rippl (Ed.), *Handbook of Intermediality: Literature-Image-Sound-Music* içinde, Boston: De Gruyter.
- Sakallı, C. ve Akemoğlu, A. (2016). Bir Medyalararasılık Kategorisi Olarak Medya Değişimi: Gölgesizler Romanındaki Üst Kurmaca Düzleminin Filme Aktarımı. *Sinema Araştırmaları Dergisi*, 7 (1), 63-81. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sinecine/issue/43756/537118> (Erişim Tarihi: 15.05.2022).
- Segre, C. (1985). *Avviamento all'analisi del Testo letterario*, Torino: Einaudi.
- Spielmann, Y. (1998). *Intermedialität*. Das System Peter Greenaway. Münih: Wilhem Fink Verlag.
- Süreya, C. (1991). *999. Gün: Üstü Kalsın*. İstanbul: Broy Yayınları.
- Süreya, C. (2010). *Sevda Sözleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Süreya, C. (2013). *Günöbirlikler: Toplu Yazılar-II*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Şengel, D. (2002). Ut Pictura Poesis: Kısa Bir Tarih. *Parşömen*, 2 (4), 1-69.
- Tamer, Ü. (1998). *Yanardağın Üstündeki Kuş: Toplu Şiirler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Thompson, J. B. (2019). *Medya ve Modernite*. (Çev. Serdar Öztürk). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Tuğal, S. A. (2018). *Oluşum Süreci İçinde Dijital Sanat*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Tutar, H. ve Erdönmez, C. (2005). *Genel ve Teknik İletişim*. Ankara: Seçkin Yayınevi.
- Türk Dil Kurumu. (2020). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uyar, T. (2009). *Korkulu Uсталık: Şiir Üzerine Yazılar-Söyleşiler-Soruşturmalar-Bir Şiirden*. (Hazırlayan: Alaattin Karaca). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uyar, T. (2021). *Büyük Saat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ünver, M. E. (2022). *Edebiyatın Müzikleştirilmesinde Medyalararası Yaklaşımlar*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara: İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi/Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Wagner, R. (1849). *Die Kunst und die Revolution*. Leipzig: Otto Wigand.
- Walzel, O. (1917). *Wechselseitige Erhellung der Künste, Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*. Berlin: Reuther & Reichard.
- Wands, B. (2006). *Dijital Çağın Sanatı*. (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.
- Winegard, E. (2019). *Dijital Medya Teknolojilerinin Sanatın ve Tasarımın Yaygınlaşmasındaki Yeri ve Önemi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Wolf, W. (1999). *The Musicalization Of Fiction A Study In The Theory And History Of Intermediality*. Atalanta: Podopi.
- Yankın, F. B. (2019). Dijital Dönüşüm Sürecinde Çalışma Yaşamı. *Trakya Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi e-dergi*, 7 (2), 1-38.
- Yengin, D. (2015). *Yeni Medya ve Dokunmatik Toplum*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Yengin, D. ve Bayrak, T. (2018). *Yeni Medya ve Sanal Gerçeklik*. İstanbul: İstanbul Aydın Üniversitesi Yayınları.
- Yerlikaya, İ. (2004). İnternet Gazeteciliği ve Geri Beslenme. Metin Işık (Ed.), *Medyada Yeni Yaklaşımlar* içinde (17-34). Konya: Eğitim Kitapevi.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, Adı : KAYA, Musa
Uyruğu : T.C.
ORCID :
<https://orcid.org/0000-0002-7097-0833>

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet Tarihi
Yüksek Lisans	Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü	2023
Lisans	Türk Dili ve Edebiyatı	2017

İş Deneyimi

Özel Sektör

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

Hobiler

Şiir yazmak, sanatsal faaliyetlerde yer almak, kitap okumak, araştırma yapmak, açık hava etkinliklerine katılmak,



VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

LİSANSÜSTÜ TEZ ORJİNALLİK RAPORU

.../07/2023

Tez Başlığı/Konusu: Medyalararasılık Yöntemi Bağlamında İkinci Yeni Şiiri Örnekleme

Yukarıda başlığı/konusu belirlenen tez çalışmamın Kapak sayfası, Giriş, Ana bölümler ve Sonuç bölümlerinden oluşan toplam 148 sayfalık kısmına ilişkin, 04/07/2023 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından TURNİTİN intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtreleme uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 2 (yüzde iki) dir.

Uygulanan Filtreler Aşağıda Verilmiştir:

- Kabul ve onay sayfası hariç,
- Teşekkür hariç,
- İçindekiler hariç,
- Simge ve kısaltmalar hariç,
- Gereç ve yöntemler hariç,
- Kaynakça hariç,
- Alıntılar hariç,
- Tezden çıkan yayınlar hariç,
- 7 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç (Limit match size to 7 words)

Yüzüncü Yıl Üniversitesi Lisansüstü Tez Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılmasına İlişkin Yönergeyi İnceledim ve bu yönergede belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içemediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini bilgilerinize arz ederim.

.../07/2023

Musa Kaya

İmza

Adı Soyadı: Musa KAYA

Öğrenci No: 18920001075

Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı

Programı: Tezli Yüksek Lisans

Statüsü: Y. Lisans ☒

Doktora ☐

DANIŞMAN

Prof. Dr. A. Mecit CANATAK

.../.../2023

ENSTİTÜ ONAYI

U Y G U N D U R

.../.../2023

Prof. Dr. Bekir KOÇLAR

Enstitü Müdürü