

## ŞİİRİN SİNEMASI: EDİP CANSEVER ŞİİRİNİN NESNEL BAĞLILAŞIM YOLUYLA FİLMSEL İMGEYE YAKLAŞMASI

Dilek TUNALI  
Dokuz Eylül Üniversitesi, Türkiye  
tunali.dilek@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-0698-6099>

Ayşen Oluk ERSÜMER  
Akdeniz Üniversitesi, Türkiye  
aysenoluk@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0003-0833-1210>

### ÖZ

T.S. Eliot'un kavramlaştırdığı Nesnel Bağlılaşım (Objective Correlative), şairin coşkuyu, düşüncüyü, duyguyu, nesnelere aktararak ifade etme biçimi olarak tanımlanabilir. Nesnel bağlantı birçok kuramcı için metaforu da aşan bir kavramdır. Şairin ele aldığı tek bir nesne şiirin tüm duygusunu içine emebilir ve göstergesel açıdan yan anlam okumalarına izin veren zengin bir analiz alanı çıkarabilir karşımıza. Lineer, klasik, uyaklı ya da dramatik olandan kopuş sadece şiirin değil 20. yy.'ın ilerleyen zamanlarında sinemanın da modernist yüzünü oluşturan bir değişim yaratmıştır. Türkiye'de İkinci Yeni Şiir Akımının özgün ismi Edip Cansever'in şiirlerinde nesnel bağlantı ağırlıklı imgesel yoğunluk, sinemanın şiire yaklaşan filmsel imgesiyle yakınlıklar kurabileceğimiz ve karşılaştırmalara gidebileceğimiz ilişkiler yaratır. Şiiri sanat yapan, onun kendi anlamına rasyonel olmayan bir yoldan ulaşmasıdır. Hem bir kurallar sistemi hem de bu kuralların ihlal edilmesinin sistemidir. Bir tür aksama, askıya alma ya da tüm anlam yükünün bir obje üzerinde toplandığı orantısız bir büyüme gibidir. Sinemada nesnel bağlantının "bir şeyi başka bir şeyle anlatmak" türünden bir karşılığı vardır. Anlamın yüklendiği yer, anlamın cisimleştiği yerdir. Okumaya, düşünmeye, çözümlenmeye başlanacak yerdir. Film görüntüsünde de şiirde de imgeleme devinin kazandıran, artık kendisi olmayan bir objedir bu. Edip Cansever'in şiirlerinde filmsel imgeye nesnel bağlantı dolayısıyla çok yaklaşan ifadeler, şiirin sineması olduğu kadar sinemanın şiiri olarak da adlandırılacak karşılıklar bulur. Böylece şiirin ve sinemanın dili karşılıklı etkileşim nedeniyle zenginleşecek, yeni anlamlara açılacaktır. Makalede yapısalcılık ve felsefe daha ağırlıklı yer almakla birlikte destekleyici alanlar olarak edebiyat ve sinema tarihi araştırmalarına da yer verilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Nesnel Bağlılaşım, Edip Cansever, İkinci Yeni, Şiirsel İmge, Filmsel İmge

## THE CINEMA OF POETRY: EDIP CANSEVER'S POETRY CONVERGING TO THE FILMIC IMAGE THROUGH OBJECTIVE CORRELATIVE

### ABSTRACT

The term of objective correlative conceptualized by T.S. Eliot could be described as the way of expression of the poet's passion, thought, and emotion throughout the objects. The concept is beyond metaphor for many theorists. A single item handled by a poet can absorb the poem's whole sensation and show us a rich analytical field letting to connotational and semiological readings. The break out from the linear, classic, rhymed, or dramatic did not only cause a change in the poetry

but also in the cinema of the 20th century, generating the modern face of cinema. The imaginary intensity in the poems of Edip Cansever, who is the authentic figure of the Second New generation in Turkish poetry, creates a relationship allowing for affinities and comparisons with the cinematic image approaching the poem. What makes poetry art is that it irrationally reaches self-meaning. It is both a system of rules and a system for violation of these rules. It looks like a kind of disruption, suspension, or a disproportionate growth in which all the meaning load has concentrated upon a single object. There is an equivalent of objective correlative in cinema: "To tell about something with something else". The place where the meaning is loaded is also the place where it is objectified. It is the place to begin reading, thinking, and analyzing. It has now been an object which gains motion to image both in cinema and poetry. The expressions in the poems of Edip Cansever, which are approaching cinematic images through objective correlative correspond to the cinema of poetry and the poetry of cinema. Therefore, the language of poetry and cinema will become rich due to reciprocal interaction and become open to new meanings. Although structuralism and philosophy are more dominant in the article, literature and cinema history researches are also included as supportive areas.

**Keywords:** *Objective Correlative, Edip Cansever, Second New, Poetic Image, Filmic Image*

## GİRİŞ

Şiirsel ya da filmsel imge nesnel gerçekliğin insan zihninde yarattığı çoğul anlamları, yansımaları, göndermeleri kısaca nesnel gerçekliğin kavramlaştırılmış halini karşılar. Bu kavramlaştırmada sinemanın ve şiirin kullandığı araçlar elbette farklıdır. Aynı araçlara sahip olmalarına rağmen şiirde bazen filmsel imgeyi, tamamen gerçeğin görüntüsüne dayalı parçalardan oluşan sinemada ise şiirsel imgeyi bulabiliriz. Sinemanın dilinin, şiirin diline olan yakınlığı söylenegelmiştir. Bu noktada sözel ya da şiirsel imge ile filmsel imge arasında benzerlikten ve birbirlerini geliştirmelerinden söz edilebilir.

Modernist sinemanın 20. yy. itibarıyla soyut ve kavramsal hale gelen ve artık kişisel duygudan ziyade evrenselleşebilen bir duygu ve düşünce paydasında genişleyen anlamıyla şiirin etkisi yadsınmaz. 19. yy'ın sonlarında başlayıp 20. yy. ile birlikte görünen ve algılanan gerçekliğin parçalanması resimden, edebiyata; müzikten, sinemaya kadar çeşitli soyutlamaların yolunu açarak imgeyi belirginleştirmiştir. 20.yy'da, sinemada Fransız Şiirsel Gerçekçiliği'nden, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ne ve elbette Fransız Yeni Dalga'sına uzanan akımlarda şiirsel etkinin ve imgenin önemi yadsınmaz.

Sinema Estetiği ve Psikolojisi adlı çalışmasında Jean Mitry (1989: 33) dilyetisinin insana bir zihniyet kazandırdığını, insanın onunla ve onun aracılığıyla düşündüğünü söyler. Belki de çoğul anlamların hem odağı hem de kimi soyutlamalara, düşünce oluşumlarına, imgeleme olanak veren somut nesne, filmsel ve şiirsel imgeyi yakınlıktırarak, benzeştirmekte ve birbirine dönüştürüp zenginleştirmektedir. Aslen şiirin konusu olmasına rağmen bir anlam genişlemesiyle filmsel imgeyi ve sinemanın şiirsel yanını ilgilendiren objective correlative (nesnel bağlantı) ise, somutluk üzerinden soyut bir alana açılması ya da soyutluğun somut bir objede toplanmasıyla ortaya çıkar.

T.S. Eliot'un ilk kez *Hamlet and His Problems* başlıklı metninde dile getirdiği nesnel bağlantı, önce 1800'lü yıllarda yaşayan İngiliz ressam ve şair Sir Washington Allston'un sanat derslerinde zihin ve dış dünya arasındaki ilişkiyi öne sürmek anlamında kullanılmıştır (<https://www.britannica.com/art/objective-correlative>). Türkçe'ye nesnel bağlantı, nesnel karşılık, nesnel bağdaşıklık olarak çevrilen objective correlative (kavramın Türkçe'deki karşılığı birden fazla olduğu için ağırlıklı olarak metin içinde "nesnel bağlantı" kullanılacaktır) kısaca; sanat biçiminde duyguyu ifade etmenin tek yolunun nesnel bir bağlantı bulmak olduğu anlamına gelir. Yani; belirli bir duygunun formülü olacak bir dizi nesne, durum, olay zincirinin duygusal deneyimde sona ermesi gereken dışsal gerçekler ortaya geldiğinde, duygunun (veya coşkunun) harekete geçirilmesi olarak tanımlanabilir ([www.britannica.com/art/objective-correlative](http://www.britannica.com/art/objective-correlative)).

Batı'da (İngiltere'de) ortaya çıkan ve kavramsallaştırılan nesnel bağlaşımlar bizde Garip Şiir Akımı sonrasında farklı tarz ve içeriklere sahip olan İkinci Yeni olarak adlandırılan bir akıma mensup şairlerden en fazla Edip Cansever'in şiirleriyle anılmış ve bağdaştırılmıştır. Cansever bu kavramdan haberdardır. Eliot, şairin zihninin sayısız duyguyu, ifadeyi ve imgeyi saklamak ve yeni bir bütüne ulaşmak için mevcut olan tüm parçaları orada bir araya getirinceye kadar oluşturduğu bir hazne olduğunu söyler (Eliot'dan akt. Tezgör, 2016: 102). Nesnel Bağlaşım kavramından etkilenen Cansever aslında Eliot'un metni henüz Türkçe'ye çevrilmeden önce de bilmeden bu formülü erken dönem şiirlerinde kullanır. Kavramdan haberdar olmasıyla birlikte ise nesnel bağlaşımların onda şiirsel bir dekorasyon için yön yarattığını, şiirlerinin "küçük adamın hikâyesi" ya da "hayatın manzarası"ndan daha fazla anlam içerdiğini belirtir. O şiirler çelişkilerin ve karşılıkların ağından oluşan insanlık dramıyla ilişkilidir (Cansever'den akt. Tezgör, 2016: 103). Bu aslında 20. yy'ın dramıdır. Karmaşık olduğu oranda evrensel de olmak durumundadır. Çünkü şiir basit bir şekilde şairin duygularının dışa yansıma biçimi değil, şairin daha farkında bile olmadan oluşturduğu, geliştirdiği ve anlam genişlemesi ile çoğalan yeni yüzyıla ilişkin bir durumdur. T.S. Eliot; "Bizim uygarlığımız büyük bir çeşitliliği, büyük bir karmaşıklığı kapsar, bu çeşitlilik ile karmaşıklık, incelmış bir duyarlılığa çarpınca çeşitli ve karmaşık sonuçlar çıkacaktır ortaya. Ozan, dili anlatmak istediği şeye göre zorlamak, gerekirse yerinden oynatmak için gittikçe daha kavrayıcı, daha sezdirimsel, daha dolaylı olmak zorundadır." (Eliot, 1987: 71) der.

20.yy'ın ilk dönemini belirleyen sanatsal ve felsefi akımlar, yalnızlaşan insanın trajedisi, parçalanma ve aydınlanmanın başlangıçtaki parlak ışığının varoluşçu bir yalnızlığı getirmesi, şiiri olduğu kadar sinemayı da belirleyecek, bu iki disiplinin içeriğini ve imgesini birbirine yaklaştıracaktır. Hakan Savaş (2011-b: 117) sinema ile edebiyat arasındaki ortak paydanın adının öykü, sinema ile şiir arasındaki ortak paydanın adının ise imge olduğunu söyler. Çünkü; "şair kendi dilinin sınırlarını aşan insandır" (Paz'dan akt. Savaş, 2011-a: 113). Bütün bunlar T.S. Eliot'un nesnel bağlaşımlar ifadesini güçlendirmektedir.

## I-ŞİİRSEL İMGE-FİLMSEL İMGE

Şimdiye kadar yapılmış olan tartışmalar imgenin tam olarak neye karşılık geldiği konusuna net bir tanım kazandıramamış görünmektedir. Yapılan tanımlamalara bakıldığında imgeyi formüle etmek güçtür; "Göz önünde bulunmayan bir kimse ya da nesnenin tasavvuru" ya da "sınırların merkezci bir uyarımı olmaksızın zihinde kendiliğinden canlanan duyumsal şekil" (Tuğlacı, 1971: 1204) olarak kabaca tanımlanırken, farklı dillerde farklı kalıplara girerek, yeni eklentiler de alabilir. Zeynep Sayın'ın "imgenin antropolojisi" olarak tanımladığı (<https://www.akbanksanat.com/etkinlik/imgeler-ve-halleri-zeynep-sayin>) bir kökeni, izleği ve kültürel katmanları da işaret eder. Bu alt başlık altında imge konusunun şiirde ve sinemadaki karşılıklarını ele almadan önce bu kavramdan ne anlamamız gerektiği sorusunu özetlemeye çalışacağız.

Düş, hayal, gerçekleşmesi pek güç olan düşünüyü gibi tanımların yanı sıra imgenin felsefedeki karşılığında da fenomenolojik bir kaynak ve bugüne kadar gelen metafizik bir damar olduğunu belirtmek gerekir. Duyuları ve duyu ötesini, var olanı ve olmayanı, görüneni ve görünmeyen, canlı olanı ve ölü olanı, benzeyeni ve benzeş olmayanı, varlığı ve yokluğu anlatmanın ya da tanımlamanın yolu nedir, nerelerden geçmektedir? Duyulur bir kaynaktan gelen tasarım olarak felsefede yer alan, Engels'in son derece önem verdiği "düşünce", dış dünyadan duyularla alınan imgeler olarak tanımlanıyordu. Buna göre; "İnsan zihni, dış dünyanın varlık biçimlerini kendi kendinden çıkarmamış, dış dünyadan imgelemiştir" (Hançerlioğlu, 2004: 184).

Antik Yunan'da Sokrates öncesindeki filozoflara ait arke kavramı da her ne kadar arketipin etimolojik kökenini karşılarsa da, "ilk imge" anlamına gelen ve çok daha geniş bir alana tekabül eden bir anlama sahiptir. Genel olarak temel, ana madde ya da "ilk madde"dir. İlk madde olarak tanımlanan nesnel filozoflara göre "su, hava, aperiion (yani sınırsız, sonsuz olan), atom veya ateş" ([www.felsefe.gen.tr/arkhe-nedir-ne-demektir](http://www.felsefe.gen.tr/arkhe-nedir-ne-demektir)) olarak kabul edilir. Bu "ilk maddenin" kökeninin

peşine düşen Antik Yunan filozoflarının esin kaynağını, Uzakdoğunun “boşluk” kavramında aramak gerekir. Lao-Tzu’ya göre; “temel bütünlük, görünürdeki boşluktur” (akt. Cheng, 2006: 60). İmgenin görünürlüğünün görünmeyen üzerinden kurulmasını ya da tam tersi görünen üzerinden görünmeyene doğru gidildiğini söylemek mümkündür.

“İmgeler ve Halleri” başlıklı konferansında Sayın; imge, imago, contemporary ve contempus kavramları üzerinden ilerleyerek imgenin antropolojik ve çağdaş halini karşılaştırır. İmgenin kökeni olarak düşünülen imago ile kavram biraz daha netlik kazanır. Psikanalizde çocuğun bilinçdışında (hayalinde) oluşturduğu, çoğu zaman anne ve babayı temsil eden ve çocuğu etkileyen, gerçekte ilgisiz bir kişinin tasviri olarak da bilinen imagonun kökeninde Romalılara ait ölü maskeleri vardır: “Ölüp giden kişinin yüzünden alınan kalıpla yaratılan bu maskelerin ölüye benzer olanla, ortada olmayanın benzerini oluşturmakla, yokluğu varlıkla sürdürmeye çalışmakla yakın bir ilgisi vardır” (Sayın; 2019). İmge denilen şey, ölümle, ortada olmayanla ve bu ortada olmayanı taklit etmekle ilgilidir. Fakat bu tam anlamıyla bir taklit de değildir. Bu haliyle René Girard’ın kültürün temelini oluşturduğunu iddia ettiği “öykünme” ve “mimetik düzeneği” de akla getirir. İnsanlık tarihini, tüm mitik ve kültürel alanı “mimetik arzu” üzerinden kuran Girard, “Kültürün Kökenleri”ne yazdığı önsözde Rocha’nın deyişiyle; arzunun kadim ilişkisinden, öykünmenin vazgeçilemezliğinden, özne ile modelleri arasında ortak arzuların nesnesini elde etme yönündeki olası çatışmadan (Rocha; 2010: 11) söz etmektedir. Buna göre mimetizmi düşünmek, insanı düşünmek demektir. Tabii ki aynı zamanda mimetizm yoluyla imgeyi de düşündürür. İmago denilen ölü maskelerini karşılayacak ve artık ortada olmayana ait varlığı sürdürmeyi imlemek, Girard’ın tabiriyle “doğal bir arzunun olmadığı ve her arzunun başkalarından geçtiği” (Girard, 2010: 47) düşüncesine dayanır. Bu noktada ölü olan, ölüye ait olanın benzerinin sürdürülmesi ve yine Zeynep Sayın’ın ne ölüme ne yaşama benzeyen ve “benzemeyen benzeşim” olarak aktardığı imge, bir iz sürmedir. Benjamin’in tanımıyla “dünyayı bir imgede ele geçirmek” anlamına gelen “tromp el’oeil” yani bir tür göz yanılsamacılığıdır (Sayın: 2019). Ortada olmayanın var kalmasına ve bunun sürdürülmesine ilişkin başka bir yaklaşım da Hakan Savaş’tan gelir. Sinema ve Şiir başlıklı makalesinde imge kelimesini eski Şaman Türklerinin bir geleneğiyle birleştirir. Bu kişilerin ölmüş atlarına verdikleri isim olan “kipi”, ölen atın içinin boşaltılarak saman doldurulması ve hayvanı bir simge olarak yaşatmaya devam etmeleri anlamına gelir (Savaş, 2011-c: 128). Böylece gerçek ile canlı olmayan fakat canlıya benzer olanın sürdürülmesidir söz konusu olan. Kısacası “kipi” sözcüğü “gibi” ye evrilmiştir. İmge; kökeni itibariyle ölüm, ortada olmayan ve artık ortada olmayanın zihinsel ve duygusal boyutta sürdürülmesi, yaşatılması tanımına yakın bir yerde durur. Alan Barnard da ilk sembolün ve ilk imgenin ikinci bilişsel sıçramayla yakın ilgisi olduğunu söyler. Bu da bize ileri insan kültürünü kazandıran, bunun için gerekli olan belleği ve tam dil kullanımı gibi yetileri kazandıran bir sıçramadır; “100.000 ile 40.000 yıl öncesine dayanan bu tarihlendirmede defin törenleri, yoğun boya kullanımı (ileri simgesel davranışı gösterir), aslan adam ve benzeri heykelticilerin üretimi ileri simgesel kültüre (Barnard, 2015: 72) (ve dolayısıyla imgeye) işaret eder.

İmge; izleksel, soyut bir anlama sahiptir fakat bu soyutluğu somutluk üzerinden elde eder. Şiirin gücü eksiltili, boşluklu, irrasyonel, metonimik ve metaforik bir dil olmasına bağlanabilir. Octavia Paz’ın şiiri tanımladığı dizeler aynı zamanda şiirin imgesini de tanımlamaktadır;

“Gördüğüm ve söylediğim

Söylediğim ve sustuğum

Sustuğum ve düşlediğim

Düşlediğim ve unuttuğum

Arasındadır şiir” (Paz’dan akt. Savaş, 2011-a: 119).

Terry Eagleton; bir bütün olarak dilin metafor, metonomi, kapsamlama, sözcük sırasının değişmesi ve benzeri işleyişlere sahip olduğunu, hakikat ve iletişim açısından bakıldığında dilin bütünüdür.

tamamen güvenilmez olduğunu söyler (Eagleton, 2016: 33). Buna göre; “bir şiir hem bir kurallar sistemi hem de bu kuralların ihlal edilmesinin sistemidir” (Lotman’dan akt. Eagleton, 2015: 87).

Sanatın ya da sanata benzer olanın çok eski zamanlardan bu yana en önemli iddiası saf gerçekten kaçmak ve çoğul bir anlam dizgesinde yeni bir hakikate ulaşmaktır. Gerçeğin acısına dayanmamak sanatı yaratmıştır denilebilir. Bu bağlamda imge de duyuların bilinçteki izidir. Nesnel gerçekliğin yansıması ve tasarımıdır. İmge bilincin algılayışına tabidir ama bu tek başına yeterli değildir; “Şiirsel imge yeni bir gerçeklik kurduğu için mantıkla, bu gerçekliği duyular alanına soktuğu için de duygularla ilgilidir. Öyleyse şiirsel-imge bir mantık-duygu bütünüdür” (Orhanoglu, 2010: 23). Buna göre “şiirsel imge anlatılamayana anlatır, duyu ötesi şeyleri elle tutulur hale getirme ve somutlaştırma aracıdır” (Polat’dan akt. Orhanoglu, 2010: 23). İmge (şiirsel ve filmsel imge), görünür olanın bilinçteki varlığı olarak tanımlanabilirken diğer yandan Jean Paul Sartre’in ifade ettiği gibi bir varoluştur ve imge güçlkle ele geçirilebilir. Sartre bunun için zihnimizi yormamız gerekir derken; “en önemlisi tüm varoluş kiplerini fiziki varoluşu örnek alarak kurma yolundaki neredeyse alt edilemez alışkanlığımızdan kurtulmamız gerektiğini” (Sartre, 2009: 9) belirtir;

“İmgelem ya da imgenin bilgisi anlıktan kaynaklanır (...) imge bilince ruhun eylemlerini teşvik edebilmek için son derece tuhaf bir özelliğe sahiptir; dış nesnelere neden olduğu beyin hareketleri, kendi kendine benzeyişlere yer vermeseler bile, ruhta düşünceler uyandırır, düşünceler hareketlerden kaynaklanmaz ancak hareketler vesilesiyle birlikte ortaya çıkarlar” (Sartre, 2009: 15).

Bu Sartre’a göre tam da varoluşçu bir perspektiften ele aldığı ve imge kuramında önemli bir yere ve anlama sahip olan “bir şey değil, bir edim, bir şeyin bilinci” (Sartre’dan akt. Orhanoglu, 2010:3) olarak ifade edilebilir. Bu nedenle benzerliklerden ziyade dolaylı bir amaç için vardır. Buna hizmet ederler.

İmgenin canlandırdığı bir şeyin ötesine geçme, onu aşma olasılığı her zaman mevcuttur. John Berger imgelerin başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapıldığını, zamanla imgenin canlandırdığı şeyden daha kalıcı olduğunu söyler (Berger, 1995: 10). Bunu daha genel bir tanım haline getirdiğinde ise; “her imgede bir görme biçimi yatar” (Berger, 1995: 10) demektedir. Bir bakıma Sartre’ın söylediği “bir şeyin bilinci” olma hali, Bergson’da “her bilinç bir şeydir”e dönüşür. Dolayısıyla Gilles Deleuze’un hareket-imge ve zaman-imge boyutu 20. yy.’ın ikinci yarısından itibaren sinemanın felsefi bir düzlemde yeniden düşünülmesini sağlayan önemli bir tartışmayı günümüze kadar getirmiş olur.

İmgeyi (özellikle görsel imgeyi) çeşitlendiren Berger, düşündüklerimizin ve inandıklarımızın nesnelere görüş biçimimizi etkilediğini, tüm imgelerin aslında insan yapısı olduğunu ve bir imgenin yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünüm olduğunu söyler (Berger, 1995: 8-9). Bu aynı zamanda Alain Badiou’nun da ifadesiyle “görmüş olmak”tır; “Sinemada geçmiş, uğrayışlar üzerine kuruludur. Sinema bir ziyarettir. Görmüş ya da duymuş olacaklarımızın fikri, uğradığı sürece kalır aklında” (Badiou, 2013: 93). Tüm bu tanımlar şiirsel imgede olduğu kadar filmsel imgenin de oynak bir yapıda olduğunu betimler gibidir. Yukarıda Octavia Paz’ın şiiri için yapmış olduğumuz, bir bakıma imgeyi tanımlayan dizelerde ifade edildiği gibi Badiou da sinemanın bir eksiltmeden ibaret olduğunu belirtmiştir; “Bir film görünür olandan çekip aldıklarıyla iş görür; filmde görüntü önce kesilip kurgulanır. Hareket engellenmiş, askıya alınmış (...) durdurulmuştur.” (Badiou, 2013: 98-93).

Aslında Mitry’nin imge ve filmsel imge tanımını uzun uzadıya yaparken imge olarak adlandırdığı şeyin en genel anlamda her imgede bulunabilecek sıradan niteliklere sahip “denetim dışı” bir yeniden üretim olduğunu söylemesi (Mitry, 1989: 86) plan, çekim ve nesnelere üç boyutluluğu hatta filmsel imgenin bir rölyef etkisine sahip olmasına ilişkin ifadeler iken, Bergson’da bu algılama çok daha zamansaldır. Çünkü Bergson’da imge sadece bir görüntü değil ontolojik bir tabandır. Algılanan ve algılanmayanı, görünen ve görünmeyeni kapsayan bütüncül, varlıksal bir

taban. Çünkü Bergson'a göre "beyin bir imgedir" (Bergson'dan akt. Deleuze, 2014: 9). Deleuze, imgenin kendinde var olduğunu ve imgenin bu kendiliğindenliğinin madde olduğunu söyler: Bu, "imgenin ardına gizlenmiş bir şey değildir, tam tersine imge ve hareketin mutlak özdeşliğidir. İmge ve hareketin özdeşliği doğrudan doğruya bizi hareket-imge ve maddenin özdeşliği sonucuna götürür" (Deleuze, 2014: 84). Yani, hareket-imge ve madde-akış aynı şeydir. Varılan sonuç; imge her ne kadar tanımlanamasa da görünen bir şeydir. Bergson'un, görünen şeyin sürekli hareket halinde olduğunu söylemesi (sinemasal imgeye en yakın ifadedir) bunun hareket-imge olarak adlandırılmasını getirir. İmge bir titreşim (vibration)dir. Elbette Deleuze, Bergson'dan ve Bergson'a kadar gelen felsefi damardan geliştirdiği bu kuramı ve hareket-imgeyi, çoğunlukla zamanı kronolojik bir dizgede ele alan klasik anlatı tanımlı filmler için kullanır. Ancak hareket-imge ve zaman-imge birbirinden bağımsız düşünülmemektedir. Lineer denebilecek klasik tanımlı bir filmde de birtakım eksilteler, boşluklar yer alabilmekte ve filmsel imgeyi çoğaltabilmektedir.

Deleuze, zaman-imge'yi Kant sonrası anlayış çerçevesiyle bağdaştırır. Zaman nedir? Nasıl algılanır? soruları çerçevesinde değerlendirilecek olan felsefi bir kavram haline gelir. Bu aynı zamanda sinemanın bir seyirlik olmasının ötesine geçerek felsefi olanla yakın ilişkisini kuran ve sinemayı bu yönde düşündürten bir bakıştır. Buna göre; "algılama, zamanın ve hareketin birbiriyle ilişkisi bağlamında gerçekleşmektedir (...) hareketin zamanı doğurması ikisinin özdeş olduğu anlamına gelmez" (Sütçü, 2015: 56-57). Böylece, "(...) zaman artık art arda gelmesiyle tanımlanamaz (...) şeyler, farklı zamanlarda birbirini takip eder ve bu takip etme olayı aynı zaman içinde bir eş zamanlılığa sahip değildir" (Deleuze'dan akt. Sütçü, 2015: 58). Bu yaklaşım bir anlamda düşünceyi yine nesnel dünyadan yola çıkarak, nesnel dünyadan uzaklaştırmayı, düşüncenin kendi özgün gücünü ortaya çıkarmasına, kısacası bir imgeden ziyade bir kavram olarak iş gören zaman-imge kavramını "düşüncede düşünülmeyle elde etme" (Deleuze'dan akt. Sütçü, 2015: 60) türünden bir hakikati yaratması anlamında iş görür.

Nesneden yola çıkarak soyuta ulaşan ya da soyut anlamlardan oluşan düşüncenin bir nesnede somutlaşması hem şiirsel hem de filmsel imge için mümkündür. Her iki disiplinin imge halini de kapsayan objective correlative (nesnel bağdaşıklık) etkileşim yoluyla çoğul anlamlar yaratma açısından zengin bir kavramsal alana açılabilir.

## II- NESNEL BAĞLILAŞIM ve CANSEVER ŞİİRİNDEKİ KARŞILIĞI

20. yy.'ın başlarında yazdığı şiirlere birtakım tepkiler almaya başlayan İngiliz şair T.S. Eliot, 1920'deki *The Sacred Wood, Essays on Poetry and Criticism* içinde yer alan *Hamlet and His Problem* adlı deneme yazısında Türkçe'ye "nesnel karşılık, nesnel bağdaşıklık, nesnel bağlulaşım" olarak çevrilen objective correlative kavramını kullanmıştır. Kavramı popülerleştiren kişi T.S. Eliot olmasına rağmen ilk kullanan kişi 18. yy.'da yaşamış olan şair ve ressam Washinton Allston bununla zihin ve dış dünya arasındaki bağı kurmak istemiştir.

T.S. Eliot ve kavram ilişkisini kurmadan önce onun İngiliz şiirindeki "Metafizikçi Şairler" ve Sheakespeare'in Hamlet'i üzerine kurmuş olduğu bağ ve ilgiden söz etmek yerinde olur. 17. yy.'da en önemli temsilcilerinden birinin John Donne olduğu ve Metafizikçi Şairler olarak adlandırılan bu ekolde, duyguyla düşünceyi ustalıkla birleştiren, mizaha yer veren ve görünürde birbiriyle bağlantısı olmayan düşünce ve nesnelere yan yana getiren bir tarza sahip oldukları anlaşılır. Dolaylı anlatım, ironi ve paradoks gibi teknikleri cesurca kullanmalarına karşın, konuşma dilinin ritmini taşıyan yalın bir dille yazmışlardır: "Diğer temsilcileri arasında George Herbert, Henry Vaughan, Richard Crashaw, Andrew Marvell gibi isimlerin olduğu şairler 17. yy.'da olumsuz bir yönde kullanılan metafizik sözcüğü ile daha aşağılayıcı bir değerlendirmeye tabi tutulmuşlardır. Daha sonra şiiri skolastik ayrıntılarla doldurmakla suçlanan bir şiir türü yerine şiirlerin bilgi yüklü olmasına doğru evrilen bir sonuca ulaşılmıştır. 1930 ve 40'lı yıllarda T.S. Eliot'un *Metaphysical Poets* (1921) adlı denemesinin bu türün gündeme gelmesinde etkisi büyüktür" (Ana Britannica, 1989: 623-624).

T.S. Eliot, Metafizikçi Şiir'i tanımlamanın güç olduğunu ve hemen her şairin kendine özgü bir biçimi olduğunu belirtir. Bu noktada Elizabeth Çağı şiiri, duygusal ve zeki yaklaşımlar, dinsel şiirler ya da erken dönem İtalyan yazarlarına kadar gidebilen yaklaşımlar görülebilir. Ortak bir eğretilenme ya da imgeden söz etmek pek mümkün değildir. Asıl önemli olan okuyucunun çevik bir zihinle şiirleri okumasını sağlamaya yönelik bir hedefdir. Örneğin; “A bracelet of bright hair about her bone” (“Parlak saçtan bir bilezik, kemiği çevreleyen”) dizesinde “parlak saç” ile “kemik” çağrışımlarının apansız karşıtlığıyla güçlü bir etki sağlanır (Eliot, 1987: 62). İmgelerin bu çarpışması, çoğaltılmış çağrışımlardır. Bunlar, zorla bir araya getirilmiş, en aykırı düşünceler olup metafizikçi şairlerin önemini 20.yy.’da tekrar (özellikle) Eliot yoluyla gündeme gelmesi, imge ve imgelemen yeniden güçlü bir vurgu olarak belirmesidir; “ozanın kafası sürekli olarak birbirine benzemeyen yaşantıları kaynaştırır” (Eliot, 1987: 69). Eliot, söz konusu şairlerin diğerleri gibi birtakım hatalara sahip olduğunu fakat onların diğerlerinden daha iyi bir özellik olarak zihin ve duyum arasındaki ortak sözel dengeyi bulmaya çalışmak gibi bir işle meşgul olduklarını söyler. Bu onların olgunluğudur ve bu olgunluğu kendilerinden önceki şairlerden daha iyi kuşanırlar (Eliot’dan akt. Tezgör, 2016: 105).

Nesnel bağlaşımla dış dünya ve nesne-duygu-zihin arasında kurulan ilişki, fenomenolojik bir duyumun ardındaki metafizik dünyanın nedenlerini ve bağlantılarını da ortaya çıkarır. Bu Eliot için böyledir. Çünkü Eliot’un şiirde devrimci olduğu kadar Katolik Hıristiyan bir geleneğe bağlı olması ve savunduğu sanat etiğinin de dayanak noktalarını bu Hıristiyanlık disiplinine ve ondan ayrı tutulamayacak olan Avrupa kimliğine bağlaması, edebiyat eleştirisi tarihi içinde biçimci kategoriler başlığı altında değerlendirilebilir. Buna göre; “19. yy.’ın sonunda geleneğe dönmenin, başyapıtları yeniden okuyup değerlendirmenin uzmanlaşmış bir akademik uğraştan çok ahlaki bir zorunluluk” (Parla, 1990: 8) olarak önerilmesi, skolastik düşünceden sıyrılıp metinlerin kendilerine dönülmesi gerektiği üzerinedir. Bunun için Cambridge Üniversitesi’nde de bir devrim gibi nitelendirilen İngiliz Edebiyatı çalışmasında, önce klasik Yunanca ve Latince ile bu dillerde yazılmış olan tüm yapıtlar öğreniliyor, sonra İngiliz edebiyatının geçirdiği dil evreleri çalışılıyordu. İngiliz şair ve yazarları, biyografik bilgiler önde gelmek üzere bu dil evrelerine göre sınıflandırılıyorlardı. Bu sınıflandırmada en geçerli ölçüt de Yunan ve Latin klasiklerine ne denli yaklaşılabildikleriydi (Parla, 1990: 8). Bu nedenle Eliot’da da 18. yy. klasizmi, Eski Yunan ve Latin sanatının örneklerine, ilkelerine bağlı kalıp, bunları uygulamak bir edebiyat etiği olarak belirginlik kazanır. Ona göre; “Ozan bu gelenek çizgisini iyi bilmezse, çağının şiirinin gereklerini, dilinin o çağdaki olanaklarını da bilemez” (Göktürk, 1961: 10). Özetle Eliot metafizikçi şairleri; Latin ve Yunan geleneği, Katolik Hıristiyanlık, mitoloji ve Dantevari anlatımların zenginliğine ulaştıkları için önemser. Bu zenginliği sarmalayan gizem, dış evren ile zihin-duygu evreni arasındaki bağları kurmak için şaire yeni olanaklar sunmaktadır. Onun için şiir, okura bir şiir yaşantısı vermek anlamına gelir. Sadece duygusal ve düşünsel bir yaşantıyı vermesi (şairin kendi duygu ve düşüncelerini okura yansıtmayı) hiçbir şekilde yeterli değildir ve bu şiir olamaz.

Eliot’a göre metafizikçi şairlerin duygu-düşünce halinin sözsel eşdeğerlerinin bulunabilmesi; “bizim uygarlığımızda büyük bir çeşitliliği, büyük bir karmaşıklığı kapsar (...) Ozan, dili anlatmak istediği şeye göre zorlamak, gerekirse yerinden oynatmak için gittikçe daha kavrayıcı, daha sezdirimsel, daha dolaylı olmak zorundadır” (Eliot, 1987: 71). O, şairi şiir yazmaya iten şeyin coşku olduğunu söylese de coşku şiiri biçimlendiren tek güç değildir. Asıl önemli olan yapıcı çözümleyici bir etkinlik gösteren zihinsel ögedir: “Bu süreçte her coşku, karşılığı olan düşünce ile birleşir. Bu işlem Eliot’un ‘nesnel karşılık’ ilkesine götürür” (Göktürk, 1961: 16). Hamlet üzerine denemesinde; “coşkuyu sanat biçiminde dile getirmenin tek yolu, ona bir nesnel karşılık bulmaktır” der: “Öyle ki, duygusal yaşantı çerçevesinde algılanacak o dış olguların verilmesiyle coşku hemen uyandırılmış olsun” (Eliot, 1987: 57). Eliot, bu durumu Sheakespeare’in unutulmaz eseri olan Hamlet ile nesneleştirmediği bir coşku üzerinden hareket ederek dile getirir. Sheakespeare ona göre Hamlet’in duygu durumunu, içinde bulunduğu halet-i ruhiyeyi yeterince dile getirememiştir ve Eliot’a göre bu bir başarısızlıktır ([www.poetikhars.com/webblog/telebeing/nesnel-baglilasim](http://www.poetikhars.com/webblog/telebeing/nesnel-baglilasim)). Eliot’a göre coşkuyu sanat biçiminde dile getirmenin tek yolu ona bir nesnel karşılık bulmaktır.

Başka bir deyişle, o belirli bir coşkunun örneği olabilecek bir olaylar dizisi, bir konum, bir olaylar zinciri bulmaktır. Böylece “duygusal yaşantı çerçevesinde algılanacak o olayların verilmesiyle coşku birdenbire uyandırılır” (Eliot, 1987: 57). Tezini bu görüş üzerine kurduktan sonra Macbeth ile Hamlet karşılaştırması yaparak, Macbeth’deki imgelelenmiş duygu izlenimlerinin daha ustaca bir şekilde bir araya getirilmiş olduğunu vurgular, Hamlet’deki eksiklik budur; “Hamlet (kişi) anlatılamaz bir coşkunun uyuğu altındadır; bu coşku ortaya konan olguları aşmaktadır. Hamlet ile yazarı arasında varsayılan özdeşlik şudur: Hamlet’in duygularına nesnel eşdeğer bulamamaktan doğan bocalaması, yazarın sanat sorunu karşısındaki bocalamasının bir uzantısıdır” (Eliot, 1987: 57-58). Bu problemin aşılması nesnel bağlantı olarak adlandırılan kavramla gerçekleştirilecektir: “Bir şairin işi yeni duygular bulmak değil fakat sıradan olanı kullanıp onları şiire dönüştürürken duyguları ifade etmek için gerçekte olmayanları ortaya çıkarmaktır. Ve daha önce hiç deneyimlemediği bu duyguları sanki kendine çok aşınaymış gibi sunmaktır” (Tezgör, 2016: 105).

Nesnel bağlantı, tam olarak olmasa bile imgeye yakın bir tanıma sahiptir. Fakat imgeyi ve metaforu kapsayan türdendir. Zihin, coşku ve duygular da bu kapsamın içindedir. Asıl varlığını ortada olmadığı zaman hissettiren dolaylı bir ifade biçimidir. Hakan Savaş, nesnel bağlantıya açılan bu imge kapısının tanımını gölge-dil ile yapar. Gölge-dil; “söylenenle söylenmek istenenin arasında duran, doğrudan söylenmeyenin dilidir” (Savaş, 2016: <https://www.youtube.com/watch?v=0ZEhdQiKdFQ&vl=tr>). Buna mecaz, benzetme ve eğretileme eşlik eder.

Türk şiirinde imge, soyutlama ve nesnel bağlantı’ya yaklaşan tarz, edebiyatın bir hayli zamanını almış, tartışmalar uzun yıllar sürmüştür. İkinci Yeni şiirinin özellikleri nedeniyle bu akımda yer alan, her biri kendi özgün tarzını geliştirmiş olan şairlerin iade-i itibarı hayli geç verilmiştir. İkinci Yeni şairleri arasında nesnel bağlantı kavramını bilen ve T.S. Eliot’ın Türkçe’ye yapılan çevirilerinden sonra bu kavramı ilgiyle karşılayan kişi Edip Cansever’dir ve henüz nesnel bağlantıyı tanımadan önce şiirinde bu kavrama dair izleri yakalayabilmek mümkündür.

Türk şiirindeki imge, nesne, gerçeklik bir hayli tartışılmış, uzun yazı dizilerine konu olmuştur. Özdemir İnce, Varlık dergisinde bir dizi halinde ‘İmge ve Serüvenleri’ başlıklı yazılara yer vermiş ve şiirin nesneyle olan bağlarını farklı açılardan ortaya koymaya çalışmıştır: “Her sözcük, nesnel dünyanın bir yansıması olarak insan zihninde bir ya da daha fazla imge yaratır, buna göre sözcükleri sahip oldukları zihinsel imge gücünden boşaltmak olanaksızdır” (İnce, 1983: 4). İnce, Maurice Blanchot’un referansı ile imgenin kaynağını nesneye bağlar; (Après l’objet vient l’image)” (İnce, 1983: 4)

Edip Cansever nesnel bağlantı kavramının formülasyonundan oldukça etkilenir ve ona her zaman önemli geldiğini söyler. Nesnel bağlantının, şiirleri için bir dekor oluşturduğunu söyler. Bundan kasıt, maddi bir somutluk yoluyla gerçekleştirilen imge yükü ya da zihinsel, coşkusal, duyumsal soyutluğun maddileşmesidir: “Bütün bunları bir cam kadeh, masa ya da insanla anlatmak zorundayım” (Cansever’den akt. Tezgör, 2016: 103). Bireyin tüm dramını, yalnızlığını, çatışmasını objeler yoluyla anlatmayı tercih eder, objeleri aksettirmek istediği şeyin bir aracı olarak kullanmayı seçerek bunları duygular, hisler ve düşünceler olarak şiire dönüştürürken bu nesnel kendi objective correlative’lerini bulmaktadırlar (Tezgör, 2016: 103).

1950’li yıllarda ortaya çıkan İkinci Yeni hareketi, Garip şiir akımına bir tepki niteliğindedir. Akımın öncüleri arasında Cemal Süreya, Edip Cansever, Turgut Uyar, İlhan Berk ve Oktay Rıfat sayılabilir. Garip akımının tersine, söyleyişlerindeki rahatlığın yerine şiir dilini zorlamayı, anlamca kapalılığı, soyutlamayı getirir (Canberk, tarihsiz: 33). İkinci Yeni, Cansever de dâhil olmak üzere birçok şair ve araştırmacı için bir akım değildir. Tıpkı Eliot’ın metafizikçi şairler için söylediği gibi her şairin kendine özgü bir üslubu, bir biçemi vardır. Bunu daha çok bir yenileşme alanı olarak kabul ederler. Memet Fuat ise, Cansever’in şiiri hakkında; “şiiri duyumsanan, düşünülen ama başkalarına aktarılması kolay olmayan şeyleri anlatma çabasında arıyordu. Yazılarında hep İkinci



Yeni'yi 'anlamsız şiir' nitelemesinden uzak tutmaya özen gösterdi" (Fuat'dan akt. Canberk, tarihsiz: 33-34) demektedir.

İkinci Yeni'yle birlikte imge, uzun yıllar tartışılacak zorlu bir serüvene çıkar. Yalçın Armağan'ın hem İkinci Yeni'yi hem Çağdaş Türk Şiiri'nde imgenin yolculuğunu kapsamlı bir incelemeyle ele aldığı "İmgenin İcadı" başlıklı çalışması bu bakımdan dikkate değer. Armağan bu çalışmasında Garip Şiir Akımı'ndan sonra o güne kadar çok da alışkın olunmayan bir soyut şiir ve imge iddiasıyla ortaya çıkan İkinci Yeni ile Toplumcu Gerçekçi şiir geleneğine bağlı olanlar arasındaki uyumsuzlukları anlatır. İmgeyi kendi kişisel tarihleri üzerinden değerlendirmeye çalışan daha çok toplumcu gerçekçi tarafta yer alan şair ve yazarların tartıştıkları hatta çatıştıkları metinlere de bu çalışma içinde genişçe yer verir. Bu çalışma toplamda İkinci Yeni'nin inişli çıkışlı serüvenini, yeniliği çok da içselleştiremeyen toplumcu gerçekçi bakışı, 1950'lerden başlayıp 1980'lerin sonuna kadar getirerek devam eden bu tartışmada kesin ve net bir sonuca varılamadığı gibi imge konusuna da tam anlamıyla bir açıklık getirilemez.

1950'lerde Marksist şairlerin İkinci Yeni'ye karşı olmaları ve bu şiiri edebi alanın dışına atmaları (Armağan, 2019: 13) söz konusudur. Bu noktada Yaşar Nabi Nayır'ın 1948'deki Şiir Sanatı derlemesi sırasında Türkiye'deki şiir üzerine düşünülürken henüz imge (ya da imaj) kavramına ihtiyaç duyulmaz, hâkim fikir imge olmadan inşa edilir. Oysa 2004'e gelindiğinde imge kavramı olmadan şiir üzerine düşünmek neredeyse imkânsız hale gelmiştir (Armağan, 2019: 19). İmge konusuna ve İkinci Yeni'ye kafa yoranlar Atilla İlhan, Asım Bezirci, Özdemir İnce gibi isimlerdir. Bezirci, İkinci Yeni'nin hiçbir zaman bir akım olmadığını ve toplumcu gerçekçi şiir anlayışına, daha doğrusu şiirin toplumsal işlevini yerine getirmediğine (Bezirci, 1986: 4) ilişkin eleştirilerini uzun yıllar sürdürür. İkinci Yeni biraz da kendi kaderine, politik rüzgârlara, toplumsal atmosfere göre alçalıp yükselmelerle ilerlerken nihayet "imgenin sonu" denilen bir tarih diliminde, 1990'lardan sonra (günümüz de dâhil) bir değer kazanmaya, okunmaya başlanmıştır.

Tüm bu karmaşa içinde İkinci Yeni'ciler şiirlerini yazmayı ve o güne dek Türk edebiyatında rastlanmayan türden bir şiir biçimini yaratmayı sürdürürler. Akıma mensup diğer şairlerin şiirleri modern sanatlardan sayılan sinema ve fotoğrafın yanı sıra, sanatın diğer türlerini de şiirine dâhil eder. Cansever'in bu bağlamda resim tutkusundan ve bunun şiirine yansımından söz edilir. Cemal Süreya, Cansever'in resme olan tutkusu ve "bakma" kavramı üzerine yoğunlaştığını ve şiirlerinde bunun kendini hemen belli ettiğini söylemiştir (Süreya'dan akt. Bakırcı, 2019:50). Sadece resim değil, ritim, sinema ve fotoğraf da bu şiirlerde belirgindir. Objeye olan tüm bu ilgi nesnel bağlaşımla yakından ilişkilidir.

"Girdim ki içeriye yıllardır soyunuyordunuz,

Ve işte giyiniyordunuz yıllarca

Bir Mısır, bir Roma, belki de Yunan elleriyle

Eski bir insandınız merdiven gıcırdayıyordu

Her eski daha bir eskiyi uyarıyordu." (Cansever, 2018-a: 163)

Bu dizeler imgenin kökeni, fosili ve arketipini andırır. Burada imgenin izlekselliği somutlaşan bir zihin ve duygu dünyasıyla birlikte milyonlarca yıldan gelip kat kat soyunan bir imgeye dönüşmüştür.

Birçok şiirinde yer aldığı gibi en bilineni Yerçekimli Karanfil'de bulduğumuz karanfil imgesi aslında sadece bu şiirinde değil diğer şiirlerine de dağılmış, zaman zaman ortaya çıkıp kaybolan bir kırmızılıktır ve o kırmızılığa toplanan çoğul anlamları içerir. Şiirlerinin bütününde, bir filmdeki leit-motive gibi zaman zaman ortaya çıkarak daha çok dayanışmaya, dostluğa, aşka ve paylaşımaya gönderme yapar.

“Sen o karanfile eğilimlisin alıp sana veriyorum

Sen de bir başkasına veriyorsun daha güzel işte

O başkası yok mu? Bir yanındakine veriyor

Derken karanfil elden ele” (Cansever, 2018-a:  
103)

Bu dizelerin ardından başka bir şiirinde karanfil daha soyut bir şekilde tekrar karşımıza çıkmaktadır:

“Belki de bir avuç kanamak üzere

Yüz kiloluk bir çiçek büyüyor aramızda

Belki de aynı zamanda iki kişi

Aynı bir sözü kullanıyor” (Cansever, 2018-  
a:152)

Bu kez karanfil sözcüğü geçmeden kırmızı bir çiçek imgesi üzerinden yani objeden yola çıkarak karanfilin çağrışımlıklarına ilişkin bir karşılık verir. Saate Bak şiirinde ise;

“Ne kadar çok severmişiz birbirimizi

Sahi ne kadar çok severmişiz

Yıllarca, yüzyıllarca öpüştük

Sigaralar tuttuk, içkilerin en iyisini sunduk

İstersen bu gece burada kal dedik

İyi bildiğimiz ne varsa yaptık, ayrıldık

Ortada

Her zamanki gibi bir karanfil kaldı” (Cansever, 2018-a:  
582)

Ben Ruhi Bey Nasılım kitabında “Bir Çiçek Sergicisi Der Ki” başlıklı şiirin dizelerinde de karanfil bu kez bir karaktere, Ruhi Bey’e dönüşür.

“Çiçeklere su serpiyordum, bir karanfil

çok mu uzaklardan gelmişti

Bilmem ki,

Benim bütün yaşamımda hep karanfiller olmuştur

Her zaman hatırlarım

Sanki bir karanfilden sürekli doğmuşumdur

Bin dokuz yüz on iki doğumlu bir karanfili

Karım göğsüme takmıştı” (Cansever-b: 2018: 38)

Karanfil imgesinin çoğul anlamlara ulaştığı bu örnekler T.S. Eliot'un tanımladığı nesnel bağlılışım ile uyum sağlar. Şairin birçok duyguyu, sözcüğü, görüntüyü kafasında biriktirip bundan yeni bir bileşime varması, burada sadece karanfil imgesi üzerinden verdiğimiz bu örnekle belirginleşir. Duygu ve coşku cisimleşir ya da bir cisimleşmeden soyut alana doğru gidilir. T.S. Eliot, çeşitli yaşantıların bir yaratma basıncı altında, bir bütünde toplandığını söyler; "Ozan böyle bir duygu-düşünce bileşimi ile kişiliğinden uzaklaşmış, daha soluklu, daha evrensel bir sese varmış olur. Okur ile yazar arasındaki alışveriş bu nesnel karşılığın aracılığıyla sağlanır" (Göktürk, 1961: 18). Bu durum doğrudan coşkuyu uyandırmak yerine sezdirme olarak algılanmalıdır.

Edip Cansever'in şiiri, bize modernist bir filmin duygusunu verir. Yaşadığı dönemde kendi şiirini sinemadan çok resimle ilişkilendirmiş olmasına rağmen, tıpkı Badiou'nun "bir film içinden çekilip alınanlarla iş görür" ifadesindeki gibi bir sinema duygusu uyandıran, Deleuze'un zaman-imgesine yaklaşan, bütünde klasik akışı bozarak sensor-motor işleyişini hatırlatan bir duyum bırakır. Christian Metz; "imgenin sezdirme mantığı ile dile dönüştüğünü, Pierce ise görüntüsel gösterge tanımında, nesnesini, nesnesine olan benzerliği ile temsil eden bir gösterge" (Wollen, 1989: 122) olduğunu söyler. Yani gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki rastlantısal değildir. Ya da Tarkovski'nin deyimiyle "ruh, sanatsal bir imgenin etkisi altında açılır, bu yüzden de imgenin iletişim kurmamıza yardımcı olduğu söylenebilir ama bu kelimenin en yüksek anlamında iletişimidir" (Tarkovski, 2009: XV-XVI).

Cansever, "Ben Ruhi Bey Nasılım"da

"Ne peki

Yere dökülen bir un sessizliği mi

Göğe bırakılmış bir balon sessizliği mi"(Cansever,2018-b: 18) der.

Objenin, sessiz bir beyazlığın süzülüşü sanki bir film şeridinde aktarılır gibidir. Aklımıza çağdaş sinemanın çok sayıda örneği gelir. Tarkovski, Bergman, Antonioni ya da yakın bir örnek olarak Sokurov. Ağırlaştırılmış kamera hareketiyle slow-motion bir beyazlığın filmsel imgesine ulaşır sözcükler.

Jean Mitry "fikir her zaman imgeyi kristalize etmektedir (Mitry, 1985: 42) der. Cansever'in şiirinde sözcükler yoluyla oluşturulan imge, filmsel imgeye yaklaşır: "İmge, nedeni olduğu şey üstüne taşınabilen ve onunla özdeşleşebilen 'nesnelleştirilmiş' algılamadır. Bilinç tarafından anında tüketilmektedir. Nesne hissettiklerimin tümü aracılığıyla usumda oluşmaktadır" (Mitry, 1989: 89-90). Sözel imgeden yola çıkarak bir analogon (psikolojik olarak imge) imge boyutunda Mitry, filmsel imgenin, nesnenin altını çizmekte olduğunu söyler. Nesnelere bir anlama sahip olmak durumundadır: "Sinemanın büyüleyici olan yanı gerçeğin bizzat masallaştırma elemanına dönüşmesinden kaynaklanmaktadır. Var olan, olmayana ya da olabileceğe ya da başka türlü olamayacak olana dönüşmektedir" (Mitry, 1989: 119). Bu bir bakıma T.S Eliot'un söz ettiği; "olguların ötesine taşın, bu yüzden de kavranamaz nitelikte olan bir yaşantıyı bilmek zorunda kalışımızdır. Shakespeare'in kendisinin bile anlayamayacağı şeyleri anlamamız gerekmektedir" (Eliot, 1987; 59). Ya da sinemada Bergson'un orta-imgesinin ikili bir yöne sahip olması ve bunlardan birinin maddeyle ilişkili olması gibidir. Bu imgelerin ilki hareket-imeyi verirken ikincisi zaman-imeyi verir:

"Bir kavram gibi iş gören ve imgenin zamansal bir boyut kazanmasıyla sinematografik hareket düşüncüyü nesnel dünyadan sıyrır. Ve böylece, sinematografik hareket düşüncenin kendi üzerine yönelmesi ve düşüncenin kendi özgün gücünü açığa çıkarmasına neden olur. Sinema sanatı süregiden anlamda düşünme kavramını içerik bakımından bozar ve (...) 'düşüncede düşünülmemeyeni' elde eder" (Deleuze'den akt. Sütçü, 2015: 60).

Böylece hem şiirsel hem de filmsel imge (ve objective correlative) Eliot'un Hamlet için söylediği ya da Bergson'un "düşünülemezini düşünmek" tarzında belirttiği, sinemada zaman-imegeye ilişkin olarak yapılan ifadede olduğu gibi, Cansever'in şiirindeki filmsel duyumu nesnelere, görüntüyle, ritimle ya da titreşimle (vibration) yeni bir ifadeye, yorum ve dile dönüştürmektedir. Sanatların iç içeliği, etkileşimi iki yönlü olabilmektedir. Sonuç olarak Edip Cansever 20. yy.'ın modern atmosferinde, varoluş sıkıntısının her coğrafyada hissedildiği bir çağda ve üstelik objective correlative kavramından haberdar olarak şiirlerini yazmıştır. Bu hem onun şiiri hem de sinemanın şiiri için (o yıllarda olmasa bile ilerleyen dönemlerde) bir zenginliktir.

### III-EDİP CANSEVER'İN ŞİİRİNDE FİLMSEL İMGE YAKINLAŞMASI

Sinemada modernist dönem, sinemanın şiire ne denli yaklaştığını ve aralarındaki benzerlikleri yeniden akla getirir. Günümüzde sinemanın bir dil olarak düşünülmesi kendinden önceki sanat disiplinleriyle özellikle edebiyat ve tiyatroyla karşılaştırılmasından kaynaklanır. Deleuze bir filmi tamamen kendi yapısından yola çıkarak, bir uzay-zaman içinde ve fizik yasası doğrultusunda ışık fragmanları/blokları olarak değerlendirmeyi önerir. Fakat modernist yaklaşım ile birlikte kendine özgü yapısını kurmaya başlayan sinema için yine de edebiyattan, şiirden, resimden ve fotoğraftan devraldığı, esinlendiği ve dönüştürdüğü biçemi yeni film incelemeleri ile birlikte ele almak gerekecektir.

Mitry bir sinema öncesi anlayışta, imgeleri örgütlenme biçimi olarak edebiyata başvuruyor muyuz? diye sorar. Ya da imgeleri örgütlenme biçimi kimi stillerin görsel bir uyarlaması olarak düşünülebilir mi? Bu noktada hem şiirde hem sinemada karşılaşılabilecek yapıya ilişkin özellikleri sıralar: "Ellypse (eksilti), syllepse (anlama), yinleme, karşıtlık ya da dolaylama, abartı, sıralama, derecelendirme, askıya alma ve tabii ki metafor ve kapsamlama (synecdoque) sürekli kullanılmaktadır" (Mitry, 1989: 30).

Yuri Lotman'a göre ise şiirsel metinler ölçü, ritim, uyak, anlam, ses yüzeyi ve benzerlerinin içinde olduğu ve kendi içinde bir anlam oluşturan çoklu sistemlerdir: "Şiirin sesçil, anlambilimsel, sözcüksel, grafiksel, metrik, biçimbilimsel ve benzeri sistemlerinden" (Eagleton, 2015: 85) bahsedilebilir. Bunlar birbiriyle dinamik bir etkileşim içindedirler ve bu etkileşim aralarındaki çarpışmaları ve uyumsuzlukları da içerir.

Şiir ile sinemanın benzerliği ve birbirine olan yakınlığından söz ederken birebir benzerlikten, anıştırmadan, sezdirimsel olandan, bir görünüp bir kaybolan imgeden, eksiltiden ve gerçekte ortada olmayanın algılanması, düşünce ve duyum yaratması, çoklu bir anlama ulaşmasını anlamak gerekir. Yani, şiir ile sinemanın yakınlığı en çok buralarda aranmalıdır. James Monaco sinemanın bir dil gibi işlediğini ama bir dil olmadığını belirterek Metz'in referansı ile sinemanın bir dil değil ama bir dil sistemi olabileceğini, bir filmi onun sistemine dair bir bilgimiz olduğu için anlayamadığımızı aksine filmi anladığımız için onun sisteminin bilgisini elde ettiğimizi (Metz'den akt. Monaco, 2001: 154) söyler. Buna göre sinema bir dil olduğu için değil böylesi iyi öyküler anlattığı için bir dil olmuştur. Bir filmin görüntüsü tabii ki gösteren ve gösterilen ilişkisi çerçevesinde, gösterilenin yan anlamının çözümlenmesi üzerinden açılır. Ancak yazılı bir metinle karşılaştırıldığında edebiyattaki sınırlı olanak, sinemada hareket eden ve birbirini izleyen görüntüler, bilgi akışı aracılığıyla sonsuzdur. O nedenle filme (özellikle modernist sinema örneklerine) bakıldığında Metz ve Deleuze'un yaklaşımları hem onu kendi içinden kavrayarak algılama biçimine hem de onu şiirin yapısına (tümünden ayrı olmasa da) yaklaştıran yorumlardır.

Şiirin imge halleri, diğer sanatlarla ilişkileri, nesnel bağlaşıma yaklaşan biçimleri konusunda sadece kuramcılar değil şairler de yorum ve bilgilerini paylaşmışlardır. İkinci Yeni'ye dâhil olan Ece Ayhan, eklenebilecek birçok eksik unsur bulunmakla birlikte ufuk açan ve iki disiplini karşılaştırdığı bir çerçeve metin kaleme almıştır. Bu yazıda sadece sinemanın içindeki şiir değil, şiirin içindeki sinema da tartışılır. Örneğin; Rusya'da Mayakovski'nin sinemayı şiirine katmasının yanı sıra, Faks Topluluğunun Oktiabrinin Serüvenleri (1924) filminde de Mayakovski'nin

şairinin öğeleri, devinim ve biçimleri (Ayhan, 1967: 18) yer alır. Ece Ayhan ayrıca, Jean Cocteau'nun, Jacques Prevert'in filmleri olan L'eternal Retour/Ebedi Dönüş (1943), La Belle et la Bête/Güzel ve Hayvan (1946), Voyage Surprise (1947) gibi filmlerin yanı sıra Gerçeküstücülüğün sinema sanatına sağladıkları bakımından da Louis Bunuél'in Endülüs Köpeği (1929) ve Altın Çağ (1930) filmlerini örnekler.

T.S. Eliot'un detaylı bir şekilde ele aldığı Metafizikçi Şairler'in, nesnel bağlaşıma uzanan yolda imge zenginliği ve çeşitliliği anlamında ne denli önemli olduğunu vurgulaması gibi Ece Ayhan da bu yazısında özellikle Gerçeküstücülük akımının sinemanın avangard, sıradışı ve imgesel yönünü öne çıkardığını söyler. Ayhan, sinemacıları (yönetmenleri) bilerek ozan diye adlandırdığını, eğer sinema diye bir tür icat edilmemiş olsaydı tüm yönetmenlerin şiirle meşgul olabileceklerini (Ayhan, 1967: 19) belirtir. Fellini'den, Vigo'ya; Visconti'den, Godard, Resnais, Bunuél, Truffaut, Demy ve Antonioni'ye kadar sinemanın birçok ismini 'sinemanın şairi' diye adlandırır.

Sinemanın şiiri söz konusu olduğunda kimi kuramcı ve araştırmacılar Fransız Şiirsel Gerçekçiliği'ni buna dâhil eder, kimisi de onu dışarıda bırakıp gerçeği aramaya yönelik bu sinemasal şiiri İtalyan Yeni Gerçekçiliği'yle başlatır. Fransız Şiirsel Gerçekçiliği'nden farklı olarak İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nde puslu rıhtımlar, melankoli ya da loş ışıklar yerine insanın yalın gerçeği vardır (Savaş, 2011-a: 116). Şiirsel Sinema üzerine hem genel bir kuram oluşturmak hem de kendi sinemasını bu doğrultuda ifade etmek bakımından Pier Paolo Pasolini, Yeni Gerçekçilik mitinin Roselini yoluyla Fransa ve İngiltere'ye taşındığını, orada Yeni Dalga ve İngiliz Şiirsel Gerçekçiliği olarak yeniden ortaya çıktığını, daha sonra ise yine yeni İtalyan yönetmenlerle birlikte (Bertolucci ve Bellocchio gibi) süzölmüş bir şekilde İtalya'ya geri döndüğünü belirtir. (Pasolini, 1992: 30). Pasolini'nin Sinemadaki Şiir ya da Şiirsel Sinema olarak adlandırdığı başlık sinemanın saf gerçeğine ilişkindir. Bir imge, bir sözcükten daha fazla düşseldir, düşler ise edebi değil sinematografiktir. Bu nedenle bir yazar, düşselliği verebilmek için oldukça rafine bir dil işlemine girişmelidir (Pasolini, 1992: 32). Pasolini'nin tanımı, yukarıda sözü edilen dolaylı, eksiltili, yinelemeli, boşluklu yapının hem şiiri hem sinemayı birbirine yaklaştıran unsurlar olduklarını yeniden vurgular. Saf gerçek denilen şey hâlihazırda tam olarak ifade edilemeyendir.

İlhan Berk, dilin bir anlatım aracı olduğu kadar tersini de içerdiğini söyler. Özneyi dışlayıp başına buyruk bir şekilde serüvenini sürdürür ve bu şiirde daha belirgindir. Bu nedenle Mallarmé'ın "cinnet" diye adlandırdığı dilin kendini aşmış haline "susma da bir seslenmedir" (Berk, 1993: 27) diyecektir. Şiir ve sinema için bir motto kabul edilebilecek olan bu cümle, kendi dilinin sınırlarını aşan şairden ve yönetmenden, Eliot'un nesnel bağlaşıma tanımlamasında belirttiği gibi yazarın hissettiklerinin ötesine geçen bir duyumu ve Sartré'nin yazardan önce var olan sezgiyi hatırlattığı çok daha evrensel bir boyutu düşündürür.

Pasolini; sinemanın bir tür amorf ve doğal olmayan bir şiir olduğunu söyler. Ona göre "Şiir Sineması, bir şairin dizelerini yazarken kullandığı gibi özel bir teknik uygulayarak yapılan sinemadır" (Pasolini, 1992: 34). Sinema düşlere yakın olduğu için şiirseldir, "çünkü kendi içinde sinemanın, hatıranın ve düşün bir planı vardır. Fotoğrafi çekilmiş bir ağaç, bir insan yüzü şiirseldir. O kendi fizikselliği içinde şiirseldir, gizemli ve müphemdir. Çünkü bir ağaç bile dilsel sistem imidir (...) Bu nedenle nesnelere doğrudan fiziksel yönde üretimlerini sağladığı için, sinema özünde şiirseldir." (Pasolini, 1992: 33).

Edip Cansever'in şiirini filmsel imgeye yaklaştıran ve bu şiirin tamamında nesnel bağlaşıma bulunabileceği pek çok unsur vardır. Bu şiir soyutlama, metafor, imge, nesne ve modern şiirin tüm unsurlarını içeren son derece zengin bir yapıdadır. Cansever, daha önce de belirtildiği gibi resim sanatından etkilenir. "Bakmak" ve "uzun uzun bakmak" nesnelere, durumları, kişileri kendi konumlarından çıkarıp çoğul duygu ve düşüncelere ulaştırır. Yazılan şiir ile okurun hemen hemen aynı duyguda buluşması olarak da tanımlanabilen nesnel bağlaşıma, onun şiirinde üç boyutlu objelerle de yakalanır. Bu plastik sanatlara ilişkin bir algı olsa da sinemayı ve filmsel imgeyi de çağırıştırır. Cansever'in, bu kavramın kendi şiirinde bir dekorasyon oluşturduğunu söylemesi,

nesnelere kadar kişiler ve mekânlara da çoklu bir hayatîyet ve sinematik bir zemin kazandırır. Cansever kendi şiirinde sinema ile kurduğu ilişkiyi, sevdiği yönetmenler ve filmlerine göndermeler yaparak gösterir: “Şiirdeki mekânı dolduran varlıklar, dekorun uzun bir sekansı gibi tuhaftır” (Bakırcı, 2019: 56).

“O kadar kalabalık

O kadar تنها

Şurada, orada daha yakından

Fellini’den bir iki yüz-hayırlı yanılmıyorum

Bergman’dan bir kız çocuğu-kolunda çilek sepeti

Ve Pasolini’nin

Yere düşmüş bir elma” (Cansever’den akt. Bakırcı, 2019: 57).

Felsefi ve estetik bir zemin Avrupa’daki avangart sinemayı farklı bir boyuta taşıyarak onu teknik ve dramatik yönden üstünlük sağlayan Hollywood’dan ayırır. Bu düşünsel arka plan 17. yy.’da oluşmaya başlayan modern düşünce etrafında şekillenerek ilerleyecektir. Sinema dili üzerine ilk düşünce üretenlerden biri olan Alexander Astruc, sinema dilinin kurmacanın ya da belgeselin değil, ama denemenin (essay) dili olduğunu, bir filmin felsefeye eşit olmaktan başka bir yazgısı olmadığını, sinemanın soyut düşüncelerin dışavurumu olması gerektiğini belirtir (Kovacs, 2010: 41). Deleuze için de çağdaş dünyada modern sinema düşüncesinin en iyi temsilidir: “Modern sinema fiziksel bir dünyayı değil, ama bunun var olan bir dünya olduğu inancı temelinde dünyanın zihinsel bir imgesini temsil eder” (Kovacs, 2010: 44). Bu düşünce bizi yine hem Eliot’un nesnel bağlaşımlar kavramının evrenselliği düşüncesine hem de Sartré’ın, yazarın deneyim ötesi varlıkbilimsel sezgisine götürür.

Bu nedenle Cansever’in modernist sinemayı temsil eden, sinemada yarattıkları soyutlamalarla evrensel bir filmsel imge yaratan, sinema dilinin yükselmesine katkı koyan isimleri şiirlerinde birer imge gibi anması rastlantı değildir.

Edebiyatın (şiir de dâhil) hükümranlığı sürerken, sinemanın buna koşut olması hatta bir tür rekabet oluşturması, iki türün olanaklarını birbirine kaynaştırarak ilerlemeye devam etmelerini sağlayacaktır. 19.yy’ın sonundan itibaren “bakmak”, “göz”, “bakarak tanık olmak” gibi kavramlar ve fotoğraf yoluyla gerçeği çoğaltmak, bakışa ilişkin algıyı yeniden düzenler. Önce fotoğrafik sonra sinemaya ilişkin olarak yavaş yavaş gelişen bu algı edebiyatın, özellikle de şiirin içine işleyecektir.

Edip Cansever, nesnelere uzun uzun bakar, onları hem anlatır hem baktığı nesnenin ötesine geçer. Bakarak o nesneden hikâyeler, çoğalan anlamlar devşirir. Masa da Masaymış Ha! şiiri böyledir:

“Adam yaşama sevinci içinde

Masaya anahtarlarını koydu

Bakır kâseye çiçekleri koydu

Pencereden gelen ışığı koydu

Bisiklet sesini, çığlık sesini koydu

Ekmeğin, havanın yumuşaklığını koydu” (Cansever2018-a: 52)”

Yukarıdaki dizeler somut ve kısmen soyut görüntüler, imgeler yaratır.

“Adam masaya

Aklında olup bitenleri koydu

Ne yapmak istiyordu hayatta

İşte onu koydu

Kimi seviyordu, kimi sevmiyordu” (Cansever, 2018-a: 52)

Bu dizelerde ise masaya soyutluklar konur.

“Bir bira içmek istiyordu kaç gündür

Masaya biranın dökülüşünü koydu

Uykusunu koydu, uyanıklığını koydu

Masa da masaymış ha

Bana mısın demedi bu kadar yüke.” (Cansever, 2018-a: 52)

Diğer birçok şiirinde olduğu gibi masa bir metafora dönüşür. Adeta şairin kendisi haline gelir. Ya da nesnel bir bağlaşımla olarak şair masaya, masa şaire dönüşmüş olur. Masa bir hayattır artık. Şiir boyunca konuşulan soyut ya da somut her şeyi görür ve ona bakarız. Gerçekle, gerçek dışı; olanla olmayan arasındadır gördüklerimiz.

Robert Phillip Kolker “gerçekçilik” sözcüğünün sinemaya dair her tartışmada en çok sorun yaratan sözcük olduğunu söyler:

“Film yapmanın ilk ilkesi, var olan herhangi bir şeyin-bir sokak, bir oda, bir yüz- fotografik/görüntüsel yeniden üretimi ve fotoğrafa/görüntüye hareket kazandırmak olduğundan, filmin fiziksel olarak gerçek dünya ile yakın bir ilişkisinin olduğu düşüncesi kaçınılmazdır (...) Fotoğrafik imge bir görüntüdür –fiziksel ve algısal olarak dünyadaki kökenlerinden uzaktır” (Kolker-2010-17).

Yeni dünyaya nasıl bakıldığı yani ‘bakış’ önemlidir. Modern sinema gerçeğin ontolojisini zorunlu kılan bakışın versiyonları üzerine inşa olur: “Renoir’ın açık ve yumuşak bakışı, Hitchcock’un aşırı bakışın dehşetini keşfetmesi, Bunuel’in bu kaos ve akıl dışı olandan haz alması” (Kolker, 2010: 37) gerçekliğin katmanlarını göstermenin yollarıdır.

Cansever’in şiirlerinde “göz imgesi” ve “bakmak” bir tür modernist sinemacının gözüne, bakışına, kamerasına dönüşür. Şiirlerindeki göz bakmaktan ve görmekten kaynaklanan çok gözlülüktür. Gözü bilinçaltına bir yol olarak kullanır. Ferhat Korkmaz’ın ifadesiyle sinemayla yakın ilgisini kurabileceğimiz şekilde; “şiirlerinde dış dünyaya dairesel (balıkgözü) bir bakış vardır” (Korkmaz, 2012: 1783).

“Gözlerim bir balığın onu tutma denizlerinde

Gözlerim bir balığın.

Bir balık ellerimde;

Kirpiksiz, tuzlu, kesin

Bakışları günlerce” (Cansever, 2018-a: 95)

Yine “Bakmalar Denizi”nde,

“Sendeki bir şey

Benim gözlerim” (Cansever, 2018-a: 121) der.

“Bakmalar Denizi” kitabında, gözler tüm âlemi gezebilir, sabaha, akşama, pencereye, yeşil otlara ayrı anlamlar yükleyerek bakabilir, “Başlama gözleri; çocuklu, masallı, sinemalı” (Cansever, 2018-a: 126) olabilir. Ya da;

“Gözlerim! Hey sokak! Geri getiriyor gözlerimi

Kimi zaman da bir cam kırılıyor şangur şungur

Diyorum böylesi gürültüler şiir için gerekli” (Cansever-2018-a: 126)

Bilinçaltına giden göz imgesi aslında birçok sinemacının içe ilişkin dünyayı anlattığı filmlerde bir metaforudur. Kamera bir gözden, bir kulak deliğinden girerek içe ulaşır. Cansever’in şiirleri de gözlerini içe yönelir: “Bütünün bir parçası olan göz, huzursuz bir iç âleme tıpkı bir nesne gibi fırlatılır” (Korkmaz, 2012: 1784).

Sinemanın ve kameranın olanakları şiirlerinde bir imge yüküne, nesnel bağlaşımların çoklu anlamına, duyguyu, coşkuyu dışa vurmasına, kendini ifade etmesine yarayan bir araç gibidir. Umutsuzlar Parkı’nda 5. bölümde; “otlara basarız, dallara değeri, bunları hep yaparız. Biraz da susmalıyız, insan bir şeyler aramalı kendinde” (Cansever, 2018-a: 164) demektedir.

Modernist sinemanın (hatta avantgarde’ın) eksilti, boşluklu, yinelemeli yapısını; modern şiirin atonal ve asimetrik yapısına yaklaştıran, imgenin bir görünüp, bir kaybolduğu fade-in, fade out’ları (açılma ve kararmaları) hatırlatır. Sinemada da iç-zihin’e yönelmeyi sağlayan bu boşluk, karanlık ve eksilti duygusu; “Ve durmadan kendimi/ Bir tebeşirle çizer gibi karanlığa” (Cansever-2018-a: 326) ya da “Çok karanlık bir cümlede durmuş gibiyiz” (Cansever-2018-a:327) dizelerinde belirginleşir.

Kamera ya da kurgu yoluyla elde edilen ve zamanın asılı kalma duygusunu görsel olarak güçlü bir şekilde pekiştiren ağır çekim (slow-motion) durağan çekim denince ilk akla gelen yönetmenlerden Tarkovski, Angelopoulos ve Bergman’ın filmlerinde Deleuze’un zaman- imge’sini çağırır. Bu yavaşlatılmış imgeye, zamanın asılı kalmasına Cansever’in şiirlerinde de sıklıkla rastlanır. Şair bunu yine nesnelere üzerinden yapar. Çağrılmayan Yakup içindeki “Pesüs” şiirinde;

“Şunu da söylemeliyim ki, hiçbir şey kılmıdamıyordu bu

yüzden,

Bir tanrı yere düşse parçalanacak” (Cansever, 2018-a: 412)

Ya da

“Üç kişi iniyor, üç kişi biniyor, biz kendi yarattığımız bir yola sapıyoruz

Dağlarda dağ çiçekleri

Öylece kalıyor

Ve tuhaf bir şekilde uçuruma akıyoruz

Ne düşmek ne sarkmak ne gitmek bir parça ileriye

Öylece kalıyoruz

Öylece kalıyoruz

Öylece kalıyoruz” (Cansever, 2018-a: 401).



Hakan Savaş, T.S. Eliot'ın Çorak Ülke (Waste Land)'indeki imgelemin sinemadaki karşılığı Antonioni'nin Gece (La Notte)'sindeki pişmanlık ve yalnızlık, Truffaut'un 400 Darbe'sindeki yiten masumiyet, Godard'ın Serseri Aşıklar'ındaki kötü niyet, Visconti'nin Masumlar'ındaki iki yüzlü, köhne asalet, De Sica'nın Bisiklet Hırsızları'ndaki çaresizlik, Resnais'in Sevgilim Hiroşima'sındaki her şeyi unutmak isteyen ama bir türlü unutmayı beceremeyen insanın trajedisi olduğunu dile getirir (Savaş, 2011-a: 120) Avrupa Sineması için “sinemanın şiiri” ifadesini 20. yy.'ın başlangıcından Yeni Dalga'ya gelen sürece kadar müziğin, resmin, anlatının parçalanması ve artık kendi anlamının dışına çıkmaya başlamasıyla birlikte kullanabiliriz. Jean Cocteau, Fransa'nın büyük ayrıcalığının şiir olduğunu söyler. “Şair de oyunun kuralını değiştiren kişidir” (Cocteau, 1968:422-425). Louis Bunuél ise, sinemayla şiirin birbiri için ne kadar elzem olduğunu belirtmek için “sinema, şiire derinden kök salan alt bilinç yaşamını anlatmak için bulunmuştur sanki” (Bunuél, 1968: 420) der. Objelerin ona çok başka görüş ve duygu kazandırdığı bir sinemayı aradığını ve bunun için uğraştığını belirtir: “Çünkü bu sinema bana gerçeğin eksiksiz bir görünüşünü verecektir, eşyalar ve varlıklar konusundaki bilgimi arttıracaktır, bilinmezliğin olağanüstü dünyasını ne basında ne de sokakta bulamadığım her şeyi açacaktır bana” (Bunuél, 1968: 421).

Sinema için Bunuél'in söylediği şiirdeki objeleri bize anlatan ve onlardan birer tarih çıkarmamızı sağlayan şairler için de geçerlidir. Sinema ve şiir, her ikisi de hayatı yeniden tanımak, yorumlamak ve anlamlandırmak için bir fırsat sunar.

“Çocuklar ekmeği yiyorlar gibi sesin” (Cansever, 2018-a: 225) dizesinde masumane coşku ve aşk, hem ekmeği yiyen çocuğun sessizliğini, hem de sesin kalbini usulca okşuyor gibidir: “Kaldı ki ben içimde gezinmekten yorulmuşum” (Cansever, 2018-a: 607) ve benzeri dizelerin; modernizm, bireyin yalnızlaşması, yabancılaşması ve parçalanmasını dile getirdiği için birçok şiirindeki dizelerde rastlanır: “İnsan günün her parçasında yaşamıyor” (Cansever-2018-a:150) ya da “ben”in bir öteki'ye dönüşmesini anlatan;

“Kendimi saymazsam-hem niye sayacaktım ki kendimi

Çünkü herkese bağlı, çünkü bir yığın ölüden gelen kendimi

Konuşmak? konuşuyorum; almak? evet alıyorum da

Süresiz, dıştan ve yaşamsız resimler gibi” (Cansever, 2018-a: 160)

Uzun metraj filmlere, dizilere konu olabileceği gibi tüm imgenin çok kısa bir filmde de anlatılabilecek yoğunlukta ifadelerle, karakterlerle, mekânlarla bezeli olan “Ben Ruhi Bey Nasılım”, “Oteller Kenti”, Bezik Oynayan Kadınlar” ve “Tragedyalar” sinematografiktir. Cansever kişinin varoluşu bir etkiyle yalnız, anlaşılmaz, uyumsuz ve çaresiz oluşunu ama yine de insana olan umudu “Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka” gibi şiirlerinde ve daha pek çok dizede tüm kırgınlığına ve çaresizliğine rağmen vurgular.

## SONUÇ

Şiir ve sinema için imge, araçları birbirinden farklı olsa da yaratılan eserin çoğul anlamlara ulaşmasını sağlayan ve bunu zihin, düşünce ve duygu üzerinden gerçekleştiren bir yansı, düş ya da görünüşür.

Dış dünyanın somut objesi olmadan düşünülemez olan imge René Girard'ın mimetik düzenini halen sürdürmektedir. Antropolojik sürekliliği açısından düşünüldüğünde, arke kavramına kadar gidebilen kökeniyle; ilk kaynağa, evrensel olana, insanla evrenin birleştirici çizgisine kadar genişleyebilmektedir. Yalnızca somut şeylerin bir imgeye sahip olabilmesi, şiirin poetik imgesi ve sinemanın filmsel imgesiyle mümkün hale gelir. İmge, çok çeşitli kültürel ve zihinsel katmanlardan gelerek; ölü olanın ve artık ortada olmayanın süreklilik kazanması yoluyla “benzeş olmayan benzerlik” biçiminde de tanımlanabilir.

Modern anlayışla birlikte şiirin ve sinemanın yapısındaki değişim imgenin soyutluğu aracılığıyla belirginleşir. Dilin (şiirin) ve filmin eksilteli, abartılı, boşluklu, yinelemeli yapısı kurallı bir sistemin ihlal edilişi gibidir ve imge gücünü bu ihlalden alır.

Modern anlayışın şiirsel ifadesinde nesnel bağlantı (objective correlative) kavramı neredeyse bir tür zorunluluk olarak, T.S. Eliot'ın Shakespeare'in Hamlet konusundaki coşku ve duygu ifadesinin yetersiz kalması ve bu nedenle eserin başarısız sayılmasına atfen eleştirel bir çözümleme ve yorum sonucunda ortaya atılır. Eliot artık 20. yy.'daki modern çağın insana gerek görsel gerekse zihinsel anlamda dayattığı karmaşanın üstesinden gelebilmesinin tek yolunun nesnel bağlantının sağladığı duyguyu ve coşkuyu anlamlandırma yolu olduğunu belirtir. Bu kavram onun kendi şiirlerinde olduğu kadar dünyadaki şiir ve edebiyat alanında da etkisi olan bir kavrama dönüşür. Eliot nesnel bağlantıyla bağdaştırdığı için İngiltere'deki Metafizikçi Şairler'i önemser. Onların karşıtlıkları, gerçeküstü olanı, mitolojik ve dinsel temaları çarpıştırdıklarını, yan yana getirdiklerini ve böylece imgeler oluşturdukları şiirlerinin nesnel bağlantı aracılığıyla bu modern dünyayı anlama ve anlamlandırmada bir koridor olabileceğini belirtir. Şairin kafasında birbirine benzemeyen yaşantıların kaynaştırılması, her coşkunun karşılığı olan bir düşünce ile birleşmesi, nesneden sonra imgenin gelmesi, şairin (ya da yazarın, yönetmenin) kendisinin bile anlayamadığı şeyleri okurun (seyircinin) nesnel bağlantı yoluyla anlayabilmesi ve tüm bunları ifade etme yolunun nesnel bir bağlantı bulmaktan geçmesini kısaca bu kavrama dayandırır.

Sadece şiir için geçerli olan ancak sinema için kullanılmayan bu kavram aslında filmsel imge konusu için sinema ile şiiri en fazla birbirine yakınlaştıran bir unsur gibi durmaktadır. Dış dünyaya ilişkin objenin yeni bir ontolojik alan yaratması veya zihin-duygu düzlemindeki çoklu anlamın dış dünyaya ait bir objede toplanarak anlam kazanması şiirsel ve filmsel imge için geçerlidir. Hem şiir hem sinemanın anlamlandırılmasının yolu birtakım eksiltmelerden geçtiğine göre gerek şiirsel gerekse filmsel imge denilen şey ortada en görünmeyen görünen olarak belirginleşir. Bergson'cu bir bakışla söylersek, Deleuze'un sinemada zaman-imgesine tekabül eden, düşüncenin kendi özgün gücü ya da düşüncede düşünülmeveni elde etmek olarak ortaya çıkar.

Türkiye'de 50'li yıllardan başlayarak 90'ların ortalarına kadar tartışılan, klasik bir zihniyet göstergesi olarak yeni olanı kolayca içselleştiremeyen bir edebiyat anlayışı, Garip şiir akımına karşı gelişen İkinci Yeni'yi, bu akımın soyut ve minimalist şiir anlayışını ama en önemlisi imge konusunu masaya yatırır. Aynı ekol içinde fakat farklı tarzlara sahip olan İkinci Yeni'ciler, T.S. Eliot'ın şiirde nesnel bağlantı kavramını karşılar niteliktedir ve her bir şair sanatın farklı alanlarına göndermeler yapan şiirleriyle disiplinlerarası bir zemin yaratırlar. Edip Cansever, Eliot'ın nesnel bağlantı kavramını bilen, bunu şiirleriyle bağdaştıran bir şair olarak diğer üyelerden ayrılır. Cansever'in şiirleri için bir dekorasyon oluşturduğunu belirttiği kavram, aslında onun şiirlerinde bu mütevazı yorumun ötesine geçerek içinde filmsel imgeyi de barındıran çoklu anlam dizgelerine ulaşır. Edip Cansever'in şiirlerinde nesnel yoluya yaratılan yeni anlamlar ve yeni dünyalar bir yanı sıra Jean Mitry'nin analogon olarak adlandırdığı sinemada psikolojik imgeyi, bir yandan da Pasolini'nin hakikati ortaya çıkarmak için artık ortada olmayan ve böylece gerçeğe çok yaklaşan imgeyi karşılar. Buna göre bir imge bir sözcükten daha düşseldir, düşsel olan da edebi değil, sinematografiktir. İşte sinema ve şiiri birbirine en çok yaklaştıran, araçları farklı olmasına rağmen, nesnelere yola çıktıkları imge, düş ve düşsellik nesnelere doğrudan fiziksel bir yeniden üretimini sağlamalarıdır. Şiirde bu nedenle sinemaya ilişkin imgeler yakalanabilir.

Cansever'in şiirlerinde nesnelere yola çıkılarak duygu ve zihin dünyasının çoklu anlamına ulaşan veya bu duygu ve zihin dünyasından gelip tek bir objede (ya da objelerde) toplanan göndermeler güçlü bir poetik imgeyi yaratmakla birlikte nesnel bağlantının nesne, coşku ve zihin arasındaki bağlantısını karşılar. Cansever birçok şiirinde sinemaya, filmlere, yönetmenlere dolaysız göndermeler yapar. Fakat asıl daha dolaylı gibi görünen sinemaya ilişkin kimi teknik özelliklerin dizelere aktarılmış halidir. Örneğin; birbirinden farklı şiirlerinde bir kırmızı karanfil ve yarattığı imge gerek müzik gerekse objeler üzerinden yaratılan ve filmi anlamlandıran, ona düşünsel bir boyut katan leit-motive'e dönüşür. Bir görünür, bir kaybolur. Karanfil olarak adlandırılmasa da

karanfil olduğu anlaşılan bir imgedir o artık. Özellikle modernist sinemayı şiire en çok yaklaştıran yönetmenlerin, klasik dizgeyi bozarak, görünen gerçeği parçalayarak gerçekleştirdikleri montaj, ses, yineleme, eksilti, boşluklar ya da ileri-geri zaman sıçramaları akla ilk gelenlerdir. Bu saydığımız özellikler ve daha fazlası Fellini, Godard, Bergman, Renoir, Tarkovski, Antonioni ve yeni dönem sinemacılarından da Kieslowski, Sokurov, Tarr ve Andersson gibi yönetmenlerde, Türk Sineması'nda da Ömer Kavur başta olmak üzere özellikle son dönem yönetmenlerinden Reha Erdem, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve Tayfun Pirselimoglu gibi sinemacıların filmlerinde görülebilir. Tabii ki bu liste daha da uzatılabilir. Sinemayı şiire yaklaştıran ya da şairin sinemayı kendi şiirlerinin içine çektiği yönetmenlerdir bunlar. Düşsel olanın sinematografik olması, imgenin en görünmeyen bir anda hakikate en fazla yaklaştığı an olarak kabul edilmesi, Cansever'in dizelerinde de benzeri bir duyumu yaşatır. Açılma-kararma (fade in-fade out), bir çok filmde Deleuze'un zaman-imge kavramına yaklaştıran, zamanın askıya alındığı ve seyirciyi kendi iç dünyasıyla bir süre baş başa bırakan bir anlama karşılık gelir. Cansever şiirlerinde 20.yy.'ın yalnız, parçalanmış, umutsuz ve kimsesiz bireyini ele alırken sık sık sessizlik, suskunluk ve zamanın durmasına ilişkin bir tablo yaratır. Bu tablodaki imge bazen bir kararma ya da zamanın durması biçiminde bazen de ağır çekim bir kamera hareketine dönüşebilir.

Buna göre "masa" nesnel bir bağlılaşım, şairin kendisi haline gelir. "Otel" bir karaktere dönüşebilir ve tarihini kendi ağzından dinleriz. Yalnızlık, bireyin sürekli kendi içinde gezindiği boş bir oda gibidir ya da duvarları yalnızlık yiyip bitirmiştir.

Sinema, günümüzde herhangi bir sanat ve felsefi disiplinin "dil"ine bağlı kalmadan, kendi yapısı içinden çözümlenebileceği önerilen bir yapıya bürünmeye başlamıştır. Ancak bu yapının oluşmasında ona soyutlamalar yoluyla anlam kazandıran şiirin etkisi, benzerliği yadsınamaz. Edip Cansever'in şiirlerindeki nesnel bağlılaşım ve imge yaratımı, filmsel imgeyi ve film etkisini şiire taşıırken, sinemaya ait imgeyi de zenginleştirecektir.

#### KAYNAKÇA

- Armağan, Y. (2019). *İmgenin İcadı, İkinci Yeninin Meşruiyeti*. İstanbul: İletişim Yayınevi
- Ayhan, Ece (1967). *Sinema ve Şiir- Yeni Sinema Dergisi-7*
- Badiou, A. (2013). *Başka Bir Estetik, Sanatlar İçin Bir Kılavuz*. (çev. Aziz Ufuk Kılıç). İstanbul: Metis Yayınevi
- Bakırcı, F. (2019). *İkinci Yeni Şairleri ve Güzel Sanatlar*. Yüksek Lisans Tezi, Karamanođlu Mehmet Bey Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Barnard, A. (2015). *Sosyal Antropoloji ve İnsan*. (çev. Mehmet Doğan). İstanbul: Bođaziçi Üniversitesi Yayınları
- Berger, J. (1985). *Görme Biçimleri*. (çev. Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yayınevi
- Berk, İ. (1993). Poetikanın Sıfır Noktası. *Adam Sanat*, 87. İstanbul
- Bezirci, A. (1986). İkinci Yeni Bir Kaçış Şiiri midir? *Varlık Dergisi-940*. İstanbul
- Bunuél, L. (1968). Şiir ve Sinema. (çev. Nijat Özön) *Türk Dili Sinema Özel Sayısı* Cilt XVII, sayı 196
- Canberk, E. (tarihsiz). *A'dan Z'ye Edip Cansever*. İstanbul: YKY
- Cansever, E. (2018-a). *Sonrası Kalır I, Bütün Şiirleri*. İstanbul: YKY
- Cansever, E. (2018-b). *Sonrası Kalır II, Bütün Şiirleri*. İstanbul: YKY
- Cheng, F. (2006). *Boşluk ve Doluluk*. (çev. Kaya Özsegin). İstanbul: İmge Yayınevi
- Cocteau, J. (1968). Salgına İnanıyorum. (çev. Bilge Karasu), *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*. Cilt XVII, sayı 196

- Deleuze, G. (2014). *Hareket-İmge*. (çev. Soner Özdemir). İstanbul: Norgunk Yayınevi
- Eagleton, T. (2015). *Şiir Nasıl Okunur*. (çev. Kaya Genç). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Eliot, T.S. (1987). *Denemeler*. (çev. Akşit Göktürk). İstanbul: AFA Yayınları
- Girard, R. (2010). *Kültürün Kökenleri*. (çev. Mükremin Yaman-Ayten Er) Ankara: Dost Yayınevi
- Göktürk, A. (1961). Birinci Basıma Önsöz, *Denemeler 1987 T.S. Eliot iç*. İstanbul: AFA Yayınları
- Hançerlioğlu, O. (2004). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- İnce, Ö. (1983). İmge ve Serüvenleri-5. *Varlık Dergisi-914*. İstanbul
- Kolker, R.P. (2010). *Değişen Bakış*. (çev. Ertan Yılmaz). Ankara: DeKi Yayınevi
- Korkmaz, F. (2012). Edip Cansever Şiirlerinde Göz İmgesi. *Turkish Studies*, Vol. 7/3, Summer
- Kovacs, A.B. (2010). *Modernizmi Seyretmek*. (çev. Ertan Yılmaz). Ankara: DeKi Yayınevi
- Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur*. (çev. Ertan Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayınları
- Mitry, J. (1989). *Sinema Estetiği ve Psikolojisi* (çev. Oğuz Adanır). İzmir: GSF Yayınları
- Orhanoğlu, H. (2010). *Sanat Eserinde İmgecilik ve Edip Cansever Şiirinde Gerçeküstü İmgeler*. Doktora Tezi. Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Parla, J. (1990). Yirminci Yüzyılda Edebiyat Eleştirisi ve Terry Eagleton. *Edebiyat Kuramı*, 1990, Terry Eagleton iç. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Pasolini, P.P. (1992). *Hepimiz Tehlikedeyiz*. İstanbul: Şehir Yayınları
- Rocha, P. A. (2010), Başlangıcından Sonuna Uzun Bir Kanıt Sunma Süreci. (çev. Mükremin Yaman) *Kültürün Kökenleri* (2010) René Girard iç. Ankara; Dost Yayınevi
- Sartré, J.P. (2009). *İmgelem*. (çev. Alp Tümertekin), İstanbul: İthaki Yayınevi
- Savaş, H. (2011-a). Şiir ve Sinema I. *Sözcükler Dergisi-2011-1*
- Savaş, H. (2011-b). Şiir ve Sinema II. *Sözcükler Dergisi-2011-2*
- Savaş, Hakan (2011-c) Şiir ve Sinema III. *Sözcükler Dergisi-2011-3*
- Tarkovski, A. (2009). *Şiirsel Sinema*. (çev. Ebru Kılıç). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Tezgör, H. (2016). Two Modern Poets, One Single Term: The Objective Correlative as a Link Between T.S. Eliot and Edip Cansever, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, sayı 13, Bahar, MimarSinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Tuğlacı, P. (1972). *Okyanus Türkçe Sözlük*, İstanbul: Pars Yayınları
- Wollen, P. (1989). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (çev. Zafer Aracagök). İstanbul: Metis Yayınları
- Ana Britannica Ansiklopedisi (1989) cilt 15, İstanbul

#### ELEKTRONİK KAYNAKLAR

- Savaş, H. (2016). *İçerikteki Şiirsellik ve Sinema-söyleşi*-Nilüfer Belediyesi Şiir Festivali, [https://www.youtube.com/watch?v=0ZEhdQiKdFQ&t=307s&ab\\_channel=Nil%C3%BCferBelediyesi](https://www.youtube.com/watch?v=0ZEhdQiKdFQ&t=307s&ab_channel=Nil%C3%BCferBelediyesi) 05.Kasım 2016 <https://www.youtube.com/watch?v=0ZEhdQiKdFQ&vl=tr> (Erişim Tarihi: 20.03.2018)
- Sayın, Zeynep. *İmgeler ve Halleri*. Akbank Sanat Felsefe Konferansları, İmajı Düşünmek. 25 Nisan 2019. <https://www.akbanksanat.com/etkinlik/imgeler-ve-halleri-zeynep-sayin> (Erişim Tarihi: 06.05.2020)

Sütçü, Ö.Y. (2015). *Gilles Deleuze'da İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*.  
[www.sinematek.tv/wp-content/uploads/2015/12/Gilles-Deleuzde-imge-hareketi-olarak-sinema-felsefesi-Sütçü-pdf](http://www.sinematek.tv/wp-content/uploads/2015/12/Gilles-Deleuzde-imge-hareketi-olarak-sinema-felsefesi-Sütçü-pdf). (Erişim Tarihi: 20.08.2020)

[www.britannica.com/art/objective-correlative](http://www.britannica.com/art/objective-correlative) (Erişim Tarihi: 02.09.2019)

[www.poetikhars.com/webblog/telebeing/nesnel-baglilasm](http://www.poetikhars.com/webblog/telebeing/nesnel-baglilasm) çev. Suzan Sarı (Erişim Tarihi: 02.03.2019)