folk/ed. Derg, 2020; 26(4):907-918
DOI: 10.22559/folklor.1204

Melih Cevdet Anday'ın "İkaros'un Ölümü" Adlı Şiirinde Göstergelerarası Etkileşim ve Ekfrasis

Intersemiotic Interaction and Ekphrasis in the Poem of Melih Cevdet Anday's "İkaros'un Ölümü"

Hüseyin Soylu*

Öz

Göstergelerarasılık, yapı ve ortam açısından birbirlerinden farklı olan sanat dallarının etkileşimini ve paylaşımını niteleyen eleştirel bir modeldir. Belirli bir sanat yapıtı içerisinde ortaya çıkan türler arası estetik nitelikleri, vurguları ve çağrışımları işaret eder. Bu anlamda göstergelerarasılık ortak bir estetik hafızadan ve birikimden beslenir. Resim sanatı potansiyel olarak göstergelerarası yeniden-üretime olanak tanıyan önemli bir estetik türdür. Özellikle yazınsal bağlamda şiir ile yoğun bir ilişki içerisinde olmuştur. Ekfrasis, resim ve yazın arasındaki göstergelerarası etkileşimin temel zeminidir. Görsel sanatların özellikle resmin, sözel bir tasarımı ve yazınsal yeniden-üretimi anlamına gelir. Türk şiirinde ortaya çıkan yenileşme hareketleri ile birlikte şiir, göstergelerarası etkileşim bağlamında diğer sanat dallarıyla daha yoğun bir ilişki içerisine girer. Bu anlamda ekfrastik yaratım süreci, estetik kapsamını modern şiir ile birlikte genişletir. Yaşlı Pieter Bruegel, peyzaj tasarımları ve kırsal hayata ilişkin tasvirleri ile tanınan Rönesans ressamıdır. "*İkaros'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara*" adlı resmi ile Melih Cevdet Anday'ın "İkaros'un Ölümü" adlı şiirine ilham kaynağı olmuştur. Bu çalışmada

Geliş tarihi (Received): 6.03.2020- Kabul tarihi (Accepted): 25.09.2020

* Arş.Gör., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. huseyinsoylu@yyu.edu.tr. ORCID 0000-0001-7875-6957

Melih Cevdet Anday'ın "İkaros'un Ölümü" adlı şiiri, Yaşlı Pieter Bruegel'in resmi dikkate alınarak göstergelerarası etkileşim ve ekfrasis bağlamında incelenecektir.

Anahtar sözcükler: *İkaros'un ölümü*, *Bruegel*, *göstergelerarası etkileşim, ekfrasis*

Abstract

Intersemiotic is a literary criticism model that defines the interactions and relations between aesthetic genres. It indicates the mutual aesthetic qualities and connotations among the genres that emerge in a particular artwork. In this sense intersemiotic is based on the common accumulation and tradition of art. Painting is a significant aesthetic genre that potentially allows intersemiotic reproduction. It has been in intense relationship with poetry, as a form of such relationship, ekphrasis is the basis of intersemiotic interaction between painting and literature. It is defined as a verbal design and literary reproduction of visual arts, especially painting. With the modernization movements emerging in Turkish poetry, poetry enters into a more intense relationship with other genres of art. In this sense, the process of creating ekphrastic works expands its aesthetic scope with modern poetry. Pieter Bruegel the Elder is a renaissance painter known for his landscape designs and depictions of peasant life. Melih Cevdet Anday's poem "İkaros'un Ölümü" is inspired by Bruegel's painting "*Landscape with the Fall of Icarus*". In this study, Melih Cevdet Anday's poem "İkaros'un Ölümü" is examined in terms of intersemiotic interaction and ekphrasis, considering Bruegel's painting.

Keywords: *İkaros'un ölümü*, *Bruegel, intersemiotic interaction, ekphrasis*

Extended abstract

Intersemiotic is a literary criticism model that defines the interactions and relations between aesthetic genres. It indicates the mutual aesthetic qualities and connotations among the genres that emerge in a particular artwork. In this sense intersemiotic is based on the common accumulation and tradition of art. Painting is a significant aesthetic genre that potentially allows intersemiotic reproduction. It has been in intense relationship with poetry. Ekphrasis is the basis of intersemiotic interaction between painting and literature. It is defined as a verbal design and literary reproduction of visual arts, especially painting. The first use of ekphrasis is attributed to the description of the Achilles shield in Homer's *the Iliad*. Western literature has rich examples of ekphrasis. Virgil's *Aeneid*, Dante's *Purgatorio*, Chaucer's *The Canterbury Tales*, Robert Browning's My Last Duchess, John Keats's "Ode on a Grecian Urn", Percy Bysshe Shelley's "Ozymandias", W.H. Auden's "Musee des Beaux Arts", John Ashbery's "Self-portrait in a Convex Mirror" are among these examples. The first use of ekphrasis in Turkish literature is attributed to a poem written by Hüseyin Haşim in 1884. With the modernization movements emerging in Turkish poetry, poetry enters into more intense relationship with other genres of art. In this sense, the process of creating ekphrastic works expands its aesthetic scope with modern

poetry. Pieter Bruegel the Elder is a renaissance painter known for his landscape designs and depictions of peasant life. Melih Cevdet Anday's poem "İkaros'un Ölümü" is inspired by Bruegel's painting "*Landscape with the Fall of Icarus*". In this study Melih Cevdet Anday's poem "İkaros'un Ölümü" will be examined in terms of intersemiotic interaction and ekphrasis considering Bruegel's painting.

Icarus is a legendary hero in Greek mythology. According to the legend, King Minos imprisoned Icarus and his father Daedalus in a tower called labyrinthos. Daedalus makes two wings of wax for himself and Icarus to escape from labyrinthos. And he warns Icarus not to fly too high or too low in the sky. But Icarus, with his pride and arrogance, flaps his wings to the heights ignoring his father's words. Under the spell of his own power, he disrespects the God of sun Helios. Then his wings made of wax melt and he falls into the sea and drowns.

The tragic fall of Icarus gains a new vision, perspective and depth with Bruegel's painting. The main focus of the painting is on the fall of Icarus. In this sense, painting emphasizes the tragic fragment of Icarus's story as a mythological subject and highlights the profound meaning and image of this fragment. The fall of Icarus, however, takes place in a micro dimension in the thematic view of the painting. The only aspect of Icarus's fall in the landscape of the painting is the hands and legs that come to the surface of the water. The spectator must incorporate this minor image fragment into the wide panorama of the painting.

Melih Cevdet Anday uses Bruegel's painting as a source of inspiration in his poem titled "İkaros'un Ölümü". In this sense, Anday's poem distinguishes Bruegel's work from its visual context and replicates it in the syntactic structure of poetry. Because "İkaros'un Ölümü" is in a semiotic exchange at the level of form and content while remaining true to the composition of Bruegel's painting. The prominent panoramic angles, landscape design and cognitive contours are repeated in the poem.

The poem, unlike the painting, starts with Icarus's story, not his fall. In this respect, the mystery of the fall shown in the painting seems to be clarified in poetry. The most obvious reason for this is that Icarus appears before the reader as a narrative voice. Because in the poem Icarus is not as passive and figurative as in the painting. He is characterized as a central element in the poem. In this way the poem tries to fill in the gaps that painting left unclear or remained silent. It achieves this through fictional and verbal structure, the concrete form of expression and its rhetorical power. The transformation of Ikaros into an autonomous narrative subject as an existential point of view allows him to share his unfortunate fate that has been presented in the painting.

Common representations and visual fragments substantiate the dependent relationship between painting and poem; but the poem is not only a written copy of the painting, because it enters into a semi-autonomous relationship with painting in terms of ekphrasis. In this study, Melih Cevdet Anday's poem "İkaros'un Ölümü" will be examined in terms of intersemiotic interaction and ekphrasis, considering the Bruegel's painting.

Giriş

Göstergelerarasılık (diğer bir deyişle, medyalararasılık) yapı ve ortam (medium) açısından birbirlerinden farklı olan sanat dallarının etkileşimini ve paylaşımını işaret eder. Bu anlamda belirli bir estetik yapı içerisinde ortaya çıkan sanatsal tedahül, göstergelerarası etkileşimin esas karakteristiğidir. Aktulum'a göre göstergelerarasılık, metinlerarası edebi çözümlemeden türeyen (esinlenen) bir metodik çözümleme biçimidir. Metinlerarası teorinin çeşitli metin tanımları, bu düşünceyi destekler niteliktedir. Roland Barthes'e göre, metin "kültürün sayısız merkezlerinden çekilmiş bir alıntılar dokusudur." (Clayton vd., 1991:149) J. Kristeva'ya göre ise "hiçbir metin, önceden yazılmış olandan bağımsız olarak yazılamaz." Bu nedenle her metin edebi "mirasın ve geleneğin izlerini, açık ya da örtük biçimde taşır." (Aktulum, 2017: 33) Bu açıdan göstergelerarasılık, tıpkı metinlerarasılık gibi, ortak bir estetik hafızadan ve birikimden beslenir.

Metinlerarasılık, bu ortak estetik birikimi yalnıza "metin" kavramına indirgediği için göstergelerarasılıktan ayrılır. Zira Latince kökeni itibariyle doku, örgü (texere) anlamına gelen metin (text) kavramı metinlerarasılık için geçmiş ve şimdi arasında kurulan estetik uzamı, taşıyan ve aktaran tek medyadır. Bu anlamda metin (text), önce yazılmış olanı (hypotext) sonra yazılmış olana (hypertext) bağlayan tarihsel bir örgüdür. Zira Kristeva'ya göre "metin, (önceki tüm) metinlerin bir kesişim noktasıdır." (Aktulum, 2017: 33)

Göstergelerarası etkileşim açısından ise medya, tüm estetik iletilerin birbirleriyle paylaşım içerisine girebildiği, ifade ve çağrışım aracına dönüşebildiği, türler arası bir kanal anlamına gelmektedir. Bu kanal, "aktarım" düzeyinde bir faaliyet yürütür. Aktarım süreci "bir yapıtın tümünün ya da bir kesitinin bir bağlamdan alınıp başka bir bağlama taşınması" anlamına gelmektedir. Metinlerarası aktarım sürecinde, aktarıma dahil olan unsurlar biçimsel açıdan değil, daha çok anlamsal açıdan dönüşüme uğrarlar. Bir başka ifade ile, bağlamsal (medya) dönüşüme uğramazlar. Fakat göstergelerarası aktarım sürecinde "alıntılama biçimlerinin doğası" ve "alışveriş biçimleri değişir. Dolayısıyla etkileşime giren unsurlar hem anlamsal açıdan hem de biçimsel açıdan radikal bir dönüşüme tabi olurlar. Bernard Vouilloux bu durumu, "dış estetiksel-aşkınlık" ile kavramsallaştırmaya çalışır. Ona göre, "bir sanat biçiminden başka bir sanat biçimine geçiş" sürecinde "belli bir sanat biçiminde aracı unsurun/dolayımın (medya) değişmesi" dış estetiksel-aşkınlık anlamına gelir (Aktulum, 2016: 17-18, 80).

Resim sanatı, potansiyel olarak göstergelerarası yeniden-üretime olanak tanıyan önemli bir estetik türdür. Özellikle yazınsal bağlamda şiir ile yoğun bir ilişki içerisinde olmuştur. Her iki sanat dalında da estetik bir karakteristik olarak ön plana çıkan imgesel yeti, bu paylaşımlı ilişkide önemli rol oynamıştır. Bu nedenle sanat tarihi açısından, şiir ve resim arasında yakınlıklar kurulmaya çalışılmıştır. Örneğin, Yunanlı şair Keoslu Simonides şiiri konuşan resim, resmi de suskun şiir[1] olarak tanımlar (Kayaoğlu, 2009: 41). Horatius ise "resim nasılsa şiir de öyledir"[2] ifadesini kullanır (Ağıl, 2015: 36). Resim sanatı bağlamında göstergelerarası etkileşim, "resimsel-aşkınlık" (transpicturalité) terimi ile öne çıkarılır. Resimsel-aşkınlık, "metin, resim ya da görüntü" arasındaki ilişki biçimlerini ele alır. Bir başka deyişle, "iki ayrı ya da aynı sınıftan gösterge dizgesi arasındaki alışveriş" resimsel-aşkınlığı işaret eder (Aktulum, 2016: 81).

Ekfrasis, resim ve yazın arasındaki göstergelerarası etkileşimin temel zeminidir. Görsel sanatların özellikle resmin, sözel bir tasarımı ve yazınsal yeniden-üretimi anlamına gelir. Antik Yunan'da "imaj ve dünya" arasındaki dolayımı ifade eden ekfrasis ayrıca "sanatsal nesnenin retorik tanımı" olarak da kullanılır (Ağıl, 2012: 46). Bu bağlamda ekfrasis aracılığıyla metin türsel bir ikililiğe erişir. Zira, "sanatsal bir nesneyi tasvir eden bir metin kendi metaforu kıldığı o nesne yoluyla uzamsal bir boyuta ulaşabilir. Bu durumdaki bir metin hem görsel yapıtın durağanlığını hem de sözün akışkanlığını içeren" bir imtiyaza sahip olur. Horatius'a göre sanatsal anlamda ekfrastik ilginin kökeni "imge ve sözün bir uyum içerisinde" olduğu, tüm sanatların ontolojik birlikteliğini niteleyen "altın çağ" tasavvurundan gelir (Ağıl, 2015: 38, 44).

Göstergelerarası etkileşim neticesinde yazınsal bağlamda ortaya çıkan ekfrasis aynı zamanda okura sunulan "retorik bir oyun" niteliğindedir. Zira okurun metne yaklaşırken "çifte bir dikkat" içerisinde olması gerekir. Bu anlamda ekfrastik bir metnin okuru, "görsel ve sözel olan iki sanat arasındaki alışılmadık ve kararsız ilişkiye" aynı anda iki kez katılmak durumundadır. Okur açısından bu tür bir deneyim, şiiri okurken resmi de seyretmek anlamına gelir (Benton, 1997: 367).

Ekfrasis'in ilk kullanımı, Homeros'un *İlyada*'sında yer alan Akhilleus'a ait kalkan tasvirine atfedilir (Canatak vd., 2019: 123). Batı edebiyatı, Ekfrasis açısından zengin örneklere sahiptir: *Aeneis* (Virgil), *Araf* (Dante), *Canterbury Hikâyeleri* (Chaucer), *My Last Duchess* (Robert Browning), "Ode on a Grecian Urn" (John Keats), "Ozymandias" (Percy Bysshe Shelley), "Musee des Beaux Arts"(W.H. Auden), "Self-portrait in a Convex Mirror" (John Ashbery) bu örnekler arasında yer alır (Ağıl, 2012: 47). Türk edebiyatında ilk ekfrasis kullanımı ise 1884 yılında Hüseyin Haşim tarafından yazılan "Kocakarı ve Kedi" adlı şiire atfedilir. Tanzimat dönemi Türk edebiyatında Samipaşazade Sezai "pitoresk duygusuna sahip ilk yazar" olarak değerlendirilir. Nâbizade Nazım *Servet-i Fünûn* dergisinde "Küçük Hizmetçi Kız" adlı şiiri ile resim-altı şiir geleneğini başlatır (Buğra, 2000: 58, 61). Recaizade Mahmut Ekrem'in "Kelebek", Muallim Naci'nin "Levha" adlı şiirleri ekfrastik şiirin ilk örneklerindendir (Ağıl, 2015: 28). Servet-i Fünûn dönemi ekfrastik şiirin Türk edebiyatında en yoğun örneklerinin sergilendiği dönemdir. Tevfik Fikret ve Cenab Şahabeddin gibi isimler poetik yönelimlerini resim ve musiki çerçevesinde devam ettirirler. Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Yahya Kemal, Nazım Hikmet, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi şairler resim sanatını şiirsel yaratım süreçlerine dahil eden isimler arasındadır (Ağıl, 2012: 48).

Türk şiirinde ortaya çıkan yenileşme hareketleri ile birlikte şiir, göstergelerarası etkileşim bağlamında diğer sanat dallarıyla daha yoğun bir ilişki içerisine girer. Böylelikle poetik metinler plastik nitelikler yüklenir. Bu anlamda ekfrastik yaratım süreci, estetik kapsamını modern şiir ile birlikte genişletir. Zira modern şiirin temelinde yer alan "imgenin bağımsızlaşması ile, görme duyusunun payı" (Koçak, 2012: 53) artar. Bu bağlamda Türk şiirinde Melih Cevdet Anday'ın "İkaros'un Ölümü" adlı şiiri görme yetisinin ve ekfrastik yapının başat kılındığı önemli şiirler arasındadır. Flaman ressam Yaşlı Pieter Bruegel'in "*Landscape with the Fall of Icarus*" (İkaros'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara) resminden esinlenerek yazılmıştır.

Yaşlı Pieter Bruegel "insan doğasının kusurlu yapısı" üzerine odaklanan ve "peyzaj tasarımına yeni bir natüralizm anlayışı getiren" (Orenstein, 2001: 7) Rönesans ressamıdır. Bruegel'in resimleri, genellikle kır hayatının geleneklerine ilişkin etnografik doğruluklar da içeren detaylı bilgiler sunar (Alpers S., 1972: 167). Bununla birlikte Bruegel'in bazı resimleri "tuhaf ve fantastik kompozisyonlar" (Orenstein, 2001: 32) da içerir.

Melih Cevdet Anday'ın "İkaros'un ölümü" adlı şiirinde göstergelerarası etkileşim ve ekfrasis

İkaros Yunan mitolojisine ait efsanevi bir kahramandır. Efsaneye göre kral Minos, İkaros'u ve babası Daidalos'u Labyrinthos adlı kuleye kapatır. Daidalos kurtulmak için kendisine ve oğluna balmumundan iki çift kanat yapar. İkaros'a çok yüksekten veya çok alçaktan uçmaması gerektiğini söyler. Fakat, İkaros babasının sözünü dinlemeyerek gurur ve kibir ile yükseklere doğru kanat çırpar. Kendi kuvvetinin büyüsüne kapılarak Güneş Tanrısı Helios'a karşı saygısızlıkta bulunur. Bunun üzerine balmumundan yapılmış kanatları erir ve denize düşerek boğulur. İkaros›un bu efsanevi öyküsü ve "eşsiz serüveni" tarihsel anlamda pek çok sanatçının ilham kaynağı olmuştur (Erhat, 1996: 153).

Yaşlı Pieter Bruegel "*İkaros'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara*" adlı resmi ile sanat dünyasında zaman-ötesi bir etki uyandırır. İkaros'un trajik düşüşü Bruegel ile birlikte yeni bir imgelem, perspektif ve derinlik kazanır. Bu resim aynı zamanda Bruegel'in mitoloji konulu tek resmidir (Fairley, 1981: 68).



Resim 1. Pieter Bruegel (the Elder), *Landscape with the Fall of Icarus*, c.1555, Bridgeman Art Library / Royal Musuems of Fine Arts of Belgium, https://www.bl.uk/collection-items/landscape-with-the-fall-of-icarus, Erişim Tarihi: 30.12.2019

Bruegel'in resminde İkaros'un düşüşü, "içerisine taş düşen bir gölün yüzeyi gibi" çizgiler halinde eserin tüm unsurlarına örtük veya açık biçimde yayılır (Morse, 1996: 236). Resmin temel odağı İkaros'un düşüşü üzerinedir. Bu anlamda resim, mitolojik özne olarak İkaros'un öyküsünün trajik kesitini ve bu kesitin anlamsal/imgesel derinliğini öne çıkarır. Buna rağmen İkaros'un düşüşü resmin içerik düzleminde mikro bir boyutta yer alır. İkaros'a dair olan tek görünüm suyun yüzeyine çıkan elleri ve bacaklarıdır. İzler-kitle, bu minör görüntü parçasını resmin geniş panoraması içine dahil etmek durumundadır. Zira resme dahil olan unsurlar ve "resimsel teknikler, birleşerek izleyiciyi İkaros'a dikkat etmeye çağırır." (Fairley, 1981: 68) Resmin merkezinde kırmızı elbisesi ile dikkat çeken bir çiftçi yer alır. Bu kırmızılık resmin sağ alt tarafında bulunan balıkçının kırmızı saçları ile devam eder. İkaros'un bacaklarının sol tarafında yer alan kıyı uzantısının üstünde beyaz koyun, balıkçının üstünde ise beyaz elbise vardır. Resmin bu kontrast düzleminde kurulması; günlük hayatın içinden geçen efsanevi düşüşe dikkat çekebilmek, gözün seyrini kanalize edebilmek içindir. Renklerin haricinde peyzaj tasarımında yer alan çizgiler de bu bilişsel sistemin bir parçasıdır. "Eş-merkezli olarak oluşturulan çizgiler", çiftçinin elbisesinin eteklerinde; saban izlerinde ve suyun toprakla buluştuğu kıyı kesimlerde tekrar eder. Bu tür bir tasarım İkaros'un düşüşünün yarattığı dalgalanmalarla eş-anlamlı bir imgesellik içerisinde olabilir. Bir başka deyişle insanoğlu, "farkında olmaksızın, yaratıcılığın ve aşkınlığın yansımalarını" geçim endişesi içerisinde sürdürdüğü günlük hayatın çizgileri içerisinde taşıyor olabilir (Morse, 1996: 236). Böylelikle İkaros'un doğaüstü, soyut imgelemi ile günlük insanın somut ve olağan tabiat arasında çapraz (diyagonal) bir ilişki kurulur. Bu anlamda Bruegel renkleri ve çizgileri izler-kitlenin göz seyrini yönlendirmek ve eserinin düşünsel odağını sağlama almak için kullanır (Fairley, 1981: 70).

Bruegel'in "*İkaros'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara*" adlı resminin ilham kaynağı Romalı şair Ovid'in *The Metamorphoses* adlı eseri olarak bilinir. Ressam bahsi geçen kitaptan hareketle İkaros'un düşüşünü, modern bir kompozisyon ile yeniden yaratır. Ovid, İkaros'tan şöyle bahseder: "İşte bir balıkçı onları gözetliyor / esnek değneği ile balık tutuyor /ya da bir çoban, sopası üzerine eğilmiş / yahut bir çiftçi pulluk sapının başında /gözetliyor onları / ve şaşkın duruyor /bulutların üzerinde uçanların ancak Tanrılar olduklarına inanıyor."[3] (Morse, 1996: 238) Bruegel Ovid'in şiirsel tasvirine uygun elementleri ve figürleri, resmin geniş panoraması içerisine yerleştirir.

Melih Cevdet Anday "İkaros'un Ölümü" adlı şiirinde Bruegel'in resmini esin kaynağı olarak kullanır. Bu anlamda Anday'ın şiiri Bruegel'in eserini görsel bağlamından ayırır ve onu, şiirin sözdizimsel yapısında çoğaltır. Böylelikle, "farklı gösterge sistemleri arasında anlamsal bir döngü" (Aktulum, 2017: 33) kurulmuş olur. Zira "İkaros'un Ölümü", Bruegel'in resminde yer alan kompozisyon biçimine sadık kalarak hem içerik hem de form düzeyinde semiyotik bir alışveriş içerisinde bulunur. Resimde öne çıkan panoramik açılar, peyzaj tasarımı ve bilişsel konturlar şiirde tekrarlanır:

Herkes işinde gücündeydi
Yok olmuş damlar ki unuttum
(...)

Çift sürüyordu bir köylü iki büklüm
Kalkmak üzereydi ak bir gemi limandan
Denize düşeni kimse görmedi.

Herkes işinde gücündeydi
Ve acı çekmeği unuttum.
(...)
Ölmeden bütün sabahlarımı unuttum
Denize düşeni kimse görmedi.
Gökten indiğimi kimse görmedi.

Ak bir gemi kalkıyordu limandan
Görmediklerini unuttum.

Bölünmemişti tarihsiz gün
Varlığın kanatsız adı yalnızlık
Sudan dışarda kalmış ayaktı yalnızlık.
(...)
Herkes işinde gücündeydi
Olanı biteni unuttum.

Yaşadığıma inanılmaz benim
Masal kahramanı gibiyim
Kimse görmeden yittim gittim (Anday, 2016: 509-510).

Bruegel, Ovid'in İkaros efsanesini hikâyeleme biçiminden farklı olarak insanları İkaros'un düşüşüne karşı ilgisiz/aldırışsız biçimde resmeder. Bruegel'in resminde dikkat çekici bir unsur olarak yer alan bu öznel perspektif, Anday'ın şiirinin sözdizimsel dağılımını belirler. "Herkes işinde gücündeydi", "denize düşeni kimse görmedi", "gökten indiğimi kimse görmedi" "kimse görmeden yittim gittim" dizeleri ile şiir ve resim arasındaki göstergelerarası etkileşim ve alışveriş somut biçimde kurulmuş olur. Şiir, resmin bu öznel perspektifini yeniden-yazım sürecinde karakteristik bir nitelik olarak özümser ve işler. Bu tür estetik paylaşım, yani resimsel unsurların yeni bir eser ortaya koyacak biçimde farklı bir bağlama aktarılması "ekfrastik uygulama" olarak adlandırılır (Aktulum, 2017: 34). Bu anlamda Melih Cevdet Anday şiir sanatı aracılığıyla Bruegel'in resmini, kendisine özgü türsel bağlamından çıkararak estetik bir dolayıma tabi tutar.

Şiirde yer alan "çift sürüyordu bir köylü iki büklüm", "kalkmak üzereydi ak bir gemi limandan" "sudan dışarda kalmış ayaktı yalnızlık" dizeleri, yine Bruegel'in resimsel kadrajına özgü betimlemelerdir. Şiirin resim ile kurduğu bu tematik yakınlık ekfrastik metnin okurunu, yalın okurdan ayırır. Zira ekfrastik izleyici, daha kompleks bir okuma ve izleme deneyimi

içerisinde bulunur. Böylelikle okurun rolü karmaşık bir asimetri kazanır. O hem görü hatlarını kelimelere bağlayan yazınsal süreci, hem de yazınsal süreci görü hatlarına bağlayan resimsel tasarımı takip etmek durumunda kalır (Benton, 1997: 368). Anday'ın Bruegel'in resmini deneyimleme biçimi ve bu deneyimi, şiirsel yaratıcılığın kendine özgü sözdizimsel çevirimi ile dönüştürmesi, okuru asimetrik bir estetik deneyime sürükler. Genelde göstergelerarası etkileşimin özelde ise ekfrasisin temelinde yer alan bu estetik deneyim "heterojen bir sanat konseptini ve spektrumunu" (Rajewsky, 2005: 45) işaret eder. Böylelikle homojen ve monolitik estetik türler hem yapısal hem de düşünsel anlamda dönüşüme uğrarlar. Zira "sanat, açık bir kavramdır ve değişim, dönüşüm, büyüme ya da yenilik olasılıklarını sürekli olarak bünyesinde" (Bolla, 2012: 21) barındırır.

Anday, "İkaros'un Ölümü" ile Bruegel'in resminde yer alan peyzaj tasarımını ve estetik panoramayı aynen tekrarlamaz. Ortak temsiller ve görsel kipler resim ve şiir arasında kurulan bağımlı ilişkiyi temellendirir; fakat şiir, yalnızca resmin yazılı bir kopyası değildir. Zira şiir ekfrasis bağlamında resim ile "yarı-özerk" bir ilişki içerisine girer. Yazınsal bir "katalizör görevi üstelenerek resimsel dikkati derinleştirebilir ya da farklı bir yöne çevirebilir" (Benton, 1997: 368). Anday'ın şiirinde bu tür derinlikleri ve şiirsel boyutları görmek mümkündür:

Doğum çoğuldur, ölüm tekil
Mumdandı aç tutkumun kanatları
Uçuyordum sevinç içinde
(...)
Ve güneşin basamağından döndüm geri
Üfür üfür uçardı yalnızlık
Zamansızlığın kanadı yalnızlık.
(...)
Belleğimde hâlâ gökyüzü dünya
Yüreğin yaban arısı yalnızlık
(...)
Tükenmiş tutkumun neşeli ağırlığı
Göksel erincimi unuttum.
(...)
Bölünmemişti tarihsiz gün
Varlığın kanatsız adı yalnızlık
(...)
Soyağacına tırmanmıştım putsuz tanrının
Ölümün dilini unuttum.

Düşüncem yavaş yavaş giriyordu varolana
Tam bir uygunluk yoktu aramızda
Saydam yağmur gibiydi canlandıran ölüm (Anday, 2016: 509-510).

Şiir, resimden farklı olarak İkaros'un düşüşü ile değil; onun öyküsü ile başlar. Bu anlamda resimde sonuç olarak gösterilen düşüş olayının gizemi ve esrarı şiirde açıklığa kavuşur gibidir. Bunun en belirgin nedeni İkaros'un anlatı sesi olarak okurun karşısına çıkmasıdır. Zira İkaros resimde olduğu gibi pasif ve figüratif bir öğe olarak değil, merkezi bir unsur olarak şiirde yer alır. Böylelikle şiir resmin sessiz kaldığı, belirsiz bıraktığı boşlukları doldurmaya çalışır. Bunu, ifade ve anlatım gücünün somut biçimi olan öyküleme stratejisi aracılığıyla gerçekleştirir. Zira, "sabit resmin inatçı direnişine karşılık, öykülemenin sürükleyici gücü" (Ağıl, 2012: 49) şaire görsel malzemeyi yazı ile aşma direncini sağlar. Böylelikle "şairin benimsediği anlatı biçimleri, resimsel imgeyi betimler; onun sessizliklerini konuşturur ve yorumlar. Bizatihi görme eyleminin kendisi üzerine düşünmeye çalışır." (Benton, 1997: 368) Anday'ın şiirinin yorumlayıcı ve sürükleyici akışı benimsediği anlatı biçiminden kaynaklanır. İkaros'un varoluşsal bir görü noktası olarak özerk bir anlatı öznesine dönüşmesi, resimde durağan ve donuk biçimde yer alan yazgısal talihsizliğini paylaşmasına olanak tanır. "Mumdandı aç tutkumun kanatları", "belleğimde hâlâ gökyüzü dünya", "göksel erincimi unuttum", "soyağacına tırmanmıştım putsuz tanrının" gibi dizeler Bruegel'in resminin anlamsal akustiğini ve dinamizmini derinleştirir. Okur bu açıdan "çifte bir temsil" gücü ile donatılmış şiiri, yalnızca "resimsel elementleri doğrulamak" için okumaz. Aynı zamanda şairin sanat eserini yorumlama, ekfrastik yapıyı kurma biçimini, eleştirel bir bilinçle değerlendirme imkânı bulur (Benton, 1997: 368).

"İkaros'un ölümü" ayrıca bütünsel anlamda Bruegel'in resmi ile aynı "dikey imgeselliği" (Fairley, 1981: 76) paylaşır. Resimde İkaros'un bacaklarının dikey biçimde suya dalma anı ile yaratılan dikey algı, izleyicinin görüş açısını ve hareketini sabitleyen merkezi bir duyum yaratır. Hatta, resimde yer alan insanların aldırışsızlığı ile düşüş hadisesi arasında bir ilişki kurularak, İkaros'un düşüşünün bu insanların içinde sürdüğüne dair mecazi bir yorum getirilir (Morse, 1996: 236). Anday'ın şiirinde de ekfrastik bir benzeşim düzeyinde bu dikey imgeselliği görmek mümkündür. "Uçuyordum sevinç içinde" ile "gökten indiğimi kimse görmedi" dizelerinin yarattığı grafiksel çizgi, şiirin gökyüzü ve yeryüzü arasında karşıt bir imgesel ivmelenme ile kurgulandığını işaret eder. Bu açıdan resimde olduğu gibi şiirde de okurun imgesel açısı, dilsel bir yerçekiminin etkisiyle hızla aşağıya kayar. Bu anlamda her iki estetik yapıt da ilksel düşüşün (ilk günahın) çağrışımsal içeriğini ön plana çıkarır. Zira "sayfa üzerinde yer alan sözdizimsel dağılımın çizgileri, ilkel arketipleri, işaretleri ve tavırları uyandırabilir: Dikey olarak düşüş ya da yükseliş…" (Fairley, 1981: 76).

Anday'ın şiirinin başlığı ile Bruegel'in resmi için uygun gördüğü başlık ekfrastik düzeyde örtüşür. "*İkaros'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara*", "İkaros'un Ölümü" ile sözdizimsel bir yakınlık içerisindedir. Bu anlamda Anday'ın şiiri daha başlığından itibaren İkaros'un düşüşü sırasında ortaya çıkan manzarayı, hayatı ve ölümü ile birlikte çoğaltacağının sezgisel haberciliğini üstlenir. Zira estetik yapıtın başlığı, "konumunun verdiği üstünlük gereği değil; fakat biçimsel, semantik ve göstergesel açıdan kapanış kelimeleri (ve içerik) ile kurduğu ilişki açısından" (Fairley, 1981: 72) tercih edilir. Dolayısıyla Anday'ın şiirinin başlığı, Bruegel'in resmine verdiği isimle içerik ve biçim açısından analojik bir ilişki içerisindedir. Bu ilişki bağlamsal (medya) anlamda polifonik bir içiçe geçmişliği işaret eder. Zira göster-

gelerarası etkileşim, tam da bu düzeyde, sanatlar arası geçirgenliğin "polifonik özelliklerini" (Aktulum, 2017: 36) ortaya çıkarmaya çalışır.

Sonuç

Göstergelerarası etkileşim, metinlerarasılıktan farklı olarak yapı ve ortam açısından birbirinden farklı olan sanat türlerinin birbirleriyle olan paylaşımını ifade eder. Bu anlamda göstergelerarası etkileşim, metin kavramı ile sınırlı değildir ve tüm sanat alanları için "türler arası bir kanal" anlamına gelmektedir. Resim sanatı, yazınsal bağlamda şiir ile yoğun bir ilişki içerisinde olmuştur. Ekfrasis göstergelerarası etkileşim bağlamında resim ve şiir arasında ortaya çıkan bu paylaşımı ve estetik dolayımı işaret eder. Türk şiirinde ortaya çıkan yenileşme hareketleri ile birlikte şiir, diğer sanat dallarıyla paylaşımlı bir yapıya sahip olur. Ekfrasis ile birlikte poetik metinler plastik niteliklerle yüklenir. Melih Cevdet Anday'ın "İkaros'un Ölümü" adlı şiiri görme yetisinin ve ekfrastik yapının başat kılındığı önemli bir şiirdir. Yaşlı Pieter Bruegel'in *Landscape with the Fall of Icarus* (İkaros'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara) resminden esinlenerek yazılmıştır. Anday, Bruegel'in resminde yer alan temel kompozisyon biçimine sadık kalır ve resmin öznel perspektifini yazınsal anlamda işler. Aynı zamanda, şiirsel yaratıcılığın kendine özgü sözdizimsel çevirimi ve öyküleme biçimi ile resimsel elementleri dönüşüme uğratır. Bu anlamda Anday'ın kurmaya çalıştığı ekfrastik yapı, resmi deneyimleme biçimi ile koşut düzeydedir.

Sonuç olarak, Bruegel'in *İkaros'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara* adlı resmi ile Anday'ın "İkaros'un Ölümü" adlı şiiri arasında imgesel konum, sözdizimsel dağılım ve resimsel tasarım bakımından güçlü bir estetik ilişki söz konusudur.

Notlar

1 "Poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse"

2 "ut pictura poesis"

3 "Now some fisherman spies them, angling for fish with his flexible rod, or a shepherd, leaning upon his crook, or a plowman, on his plowhandles-spies them and stands stupefied, and believes them to be gods that they could fly through the air."

Kaynaklar

Ağıl, N. (2012). Ekphrasis in Turkish poetry: A paragonal approach. Ankara: *Journal of Turkish Literature*, S.9, s.46-67.

Ağıl, N. (2015). *Ekfrasis*. İstanbul: Simurg.

Aktulum, K. (2016). *Resimsel alıntı resimlerarası etkileşimler ve aktarımlar*. Konya: Çizgi.

Aktulum, K. (2017). What is intersemiotics? A short definition and some examples. *International Journal of Social Science and Humanity*, Vol. 7, No. 1.

Alpers, S. (1972). Bruegel's festive peasants. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 6(3/4), 163-176.

Anday, M. C. (2016). *Bütün şiirleri*. İstanbul: Everest.

Benton, M. (1997). Anyone for ekphrasis. Oxford University: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 37, No. 4, pp.367-376.

Bolla, De P. (2012). *Sanat ve estetik*. İstanbul: Ayrıntı.

Buğra, H. B. (2000). *Cumhuriyet döneminde resim-edebiyat ilişkisi*. İstanbul: Ötüken.

Canatak A.M.; Bulduk, N. (2019). *Dijital çağda medya, medyalararasılık yöntemi ve Türk edebiyatı.* İstanbul: Hiperyayın.

Clayton J.; Rothstein, E. (1991). *Influence and intertextuality in literary history*. Wisconsin: The University of Wisconsin.

Erhat, A. (1996). *Mitoloji sözlüğü*. İstanbul: Remzi.

Fairley, I. R. (1981). On reading poems: Visual & verbal icons in William Carlos Williams' 'Landscape with the Fall of Icarus'. *Studies in 20th Century Literature*, Vol. 6, Iss.1, pp.67-97

Kayaoğlu, E. (2009). *Medyalararasılık*. İstanbul: Selenge.

Koçak, O. (2012). *Kopuk zincir*. İstanbul: Metis.

Morse, D. E. (ed.). (1996). *The delegated intellect*. Peter Lang Inc., Internetional Academic Publishers.

Orenstein N., M. (ed.). (2001). *Pieter Bruegel the elder*. New Haven and London: Yale University.

Rajewsky I. O. (2005). Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, S.6, pp.43-64.