

**Makale Türü:** Araştırma Makalesi

## **Cemal Süreya'nın *Güzelleme* Şiirinde Palimpsestik Ekfrasis Olarak Lev Kuleshov'un "Yaratıcı Anatomi"si**

Mehmet Emrah ERKANI<sup>1</sup>

### **Öz**

Bu makale Cemal Süreya poetikası odağında, Süreya'nın *Güzelleme* şiirini ve Lev Kuleshov'un farklı kadın oyuncularla yaptığı çekimlerle imgesel bir kadını çizdiği *yaratıcı anatomi* kuramını metinlerarası bir okumayla ilişkilendirmek ve palimpsestik ekfrasis ve onun tesadüflüğüne işaret edecektir. Bu tesadüflüğe işaret ederken öncelikle palimpsest ve ekfrasis kavramları ele alınacak ve açıklanacak, her iki kavramın metinlerarasılıkla olan ilişkileri incelenirken, farklı sanat alanlarındaki benzer bağlara sahip sanat eserlerine de yer verilecektir. Cemal Süreya ve Lev Kuleshov'un sürrealizme olan yakınlıkları ve kurgusallığa yaklaşımları ve sözü geçen iki eser arasındaki dolaylı ilişki palimpsest ve ekfrasis kavramları üzerinden kurulmaya çalışılacaktır. Kurulacak olan bu bağların kimi zaman silik ve dolaylı olarak karşımıza çıkması bahsedilen ilişkinin palimpsestik oluşundan kaynaklanmaktadır. Nihai olarak okurun birikimleriyle şekillenmiş belleğinin benzer rastlantısallıktaki deneyimlerini, farkındalık halinde tekrar gözden geçirmesi, terimsel ve çağrışımsal ilerleyen makalenin poetik ve ikincil amacıdır. Bundan dolayı zaman zaman bile isteye söyleşimci bir dile, bazen de şiirsel kelimelere yer verilecektir. Kuleshov'un gerçekleştirdiği çekim bir yangında yok olduğundan yönetmenin notlarına dayanılarak yapılmış bir reproduksiyon görsel referans olarak kullanılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Cemal Süreya, Lev Kuleshov, İmge, Palimpsest, Ekfrasis

## **Lev Kuleshov's "Creative Anatomy" as a Palimpsestic Ekphrasis in Cemal Süreya's Poem *Güzelleme***

### **Abstract**

This article centered on the poetics of Cemal Süreya, and aims to point to palimpsest ekphrasis and its fortuitousness with an intertextual reading of the poem "Güzelleme" by Süreya and Lev Kuleshov's theory of *creative anatomy*, in which both draw an imaginary woman with close-up shots of different actresses. While pointing out this coincidence, first of all, the concepts of palimpsest and ekphrasis will be discussed and explained. Cemal Süreya and Lev Kuleshov's closeness to surrealism and their approach to fiction, and the indirect relationship between the two works mentioned above will be tried to be established through palimpsest and ekphrasis. The fact that these ties to be established sometimes appear indistinct and indirect is due to the palimpsestic nature of the aforementioned relationship. The poetic and secondary purpose of the article, which proceeds as a terminology and associative, is that the reader's memory, which is ultimately shaped by his accumulations, reconsiders his experiences of similar randomness, in awareness. The reader's mindful review of his/her memory shaped by similar random former reading experiences, is the poetic and

---

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, ORCID NO: 0000-0003-0937-1257, emrah.erkani@gmail.com

**Makale Geliş Tarihi:** 11 Nisan 2022, **Kabul Tarihi:** 24 Haziran 2022

secondary purpose of the article, build on a terminological and associative flow. Therefore, even from time to time, a conversational language and sometimes poetic words are included.

**Keywords:** Cemal Süreya, Lev Kuleshov, Image, Palimpsest, Ekphrasis

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren göstergebilimin önem kazanmasıyla 1960'larda dilbilimde metinlerarasılık kavramı ortaya çıkmıştır. İlk olarak göstergebilimci Julia Kristeva tarafından 1967'de bir makalede kullanılan metinlerarasılık (Ekiz, 2007, s. 124), tüm metinlerin kendilerinden önceki metinlerin bir devamı niteliği taşıdığını ve tüm şiirlerin tek bir şiirin devamı olduğunu savunur (Aktulum, 2000, s. 217). Bununla beraber metinlerarasılık kavramının kökünün Mihail Bakhtin'in söyleşimciliğidir (diyaloji). Bakhtin de dilin yaratıcılığının söyleşimcilikten kaynaklandığını ve her sözün kendinden öncekinden üretildiğini ileri sürer (Şengül, 2012, s. 42). Metinlerarasılık bu bağları incelerken bunu fiziksel sebeplere de dayandırır. Özellikle üretim zorluklarından dolayı parşömenin çok değerli olduğu dönemlerde, daha çok bilimsel metinlerin yüzeyinden silinip, parşömenlerin yeniden kullanılmasından ismini alan palimpsest, "yeniden kazanmış" anlamına gelen Yunanca *palimpsestos* kökenlidir. Mevcut yazının silinme yöntemleri parşömenlerin cinsine ve döneme göre değişiklik göstermektedir. Yıkama ve yıpratma gibi metotlardan, sütle beyazlatmaya kadar farklı yöntemlerle metinler tirşeden silinirken paradoksal olarak aynı zamanda korunmaktadırlar (Dillon, 2016, s. 27). Katmanlaştırma süreci ile ortaya çıkan palimpsest doğası gereği rastlantısaldır ve metinlerarasılığın da kaynağıdır (Aktulum, 2000, s. 222). Farklı disiplinlerin kesişme noktasıdır ve disiplinlerin ilişkisellikleri de palimpsestin yapısına göre tanımlanır. İlk örnekleri milattan önceye dayanan palimpsestin metaforik bir terime dönüşmesi Thomas De Quincey'nin 1845'de yayımladığı *The Palimpsest of the Human Brain* başlıklı yazısıyla başlamaktadır (Dillon, 2016, s. 13). Silikleşen hafızamızdaki anılarımızı zaman içinde yeniden yazan beyin De Quincey'e göre doğal ve güçlü bir palimpsesttir (De Quincey, 1845/2018, s. 55). Lev Kuleshov'un ve Cemal Süreya'nın ilk bakışta *birbirleriyle bağlantısız* gibi görünen yaratıları/üretimleri arasındaki ekfrastik ilişki De Quincey'nin icat kelimesiyle, palimpsestin *involved* yani grift, birbiri içine geçmiş ve ayrışamayan örüntüsüne işaret etmektedir (Dillon, 2016, s. 16). Bundandır ki hafızamızın bizi yanıltması, kimi zaman silinenlerin izlerinin üstüne yeni hafıza kurguları oluşturmamızdır. Kimi zaman da çok severek sakladığımız bir anın boşluklarını onu daha da güçlendirerek tamamlar, onu bir mutluluk imgesine dönüştürürüz. Aynı düzenlemeyi istenmeyen anlar için de kullanırız. Bellek, bazen *rastlantı sonucu art arda gelen*, farklı zamanlarda yaşanmış hatıraları birbirine ekleyerek veya birinin diğerine nüfus etmesine izin vererek bir anlamda kendi palimpsest sürrealizmini yaratır (Aktulum, 2000, s. 219).

*Palimpsest*, metinlerarası üretimlerde farklı şekillerde kendini göstermektedir. Sanatçı yeni bir sanat eseri üreteceğinde önceki edimlerini, biriktirdikleri ve üst üste getirdikleri arasında bu bağlantılar kimi zaman doğrudan, kimi zaman dolaylı olarak kurulurlar. Bundan dolayı bir sanat eserinin farklı bir sanat dalında gerçekleştirilen başka bir üretimin kaynağı olması, onu etkilemesi palimpsest bir bağlantıdır. Böylece iki sanat eseri arasında kimi zaman ayan beyan, kimi zaman da çok uzak ancak incelendiği zaman ortaya çıkan bağlar söz konusudur. Bu anlamıyla palimpsest üretimlerin görselden yazına yönlü örnekleri daha spesifik bir terim olan *ekfrasis* ile adlandırılır.

Makale Rus sinema kuramcısı Lev Kuleshov'un gerçekleştirdiği *yaratıcı anatomi* isimli kurgu deneyi ve Cemal Süreya'nın *Güzelleme* isimli şiirini, palimpsest bir

okumayla ilişkilendirmeyi hedeflemektedir. Metinlerarası bir okuma yöntemi olarak palimpsest ve disiplinlerarası bir üretim yöntemi olarak ekfrasis kavramlarının nasıl kullanıldıklarına değinilecektir. Makalenin sınırları ve amacı göz önünde bulundurularak palimpsestin yapısına ve doğası gereği rastlantısal oluşuna; ekfrasisin sınıflandırılmasına ve farklı kullanımına yer verilecektir. Kurulacak bağın netleşmesi adına şiirden resme ve sinemaya doğru çalışan ekfrasislerden örnekler incelenecektir. Daha sonra palimpsest bir okumayla iki sanatçının üretimleri arasında ekfrasisin varlığından bahsedilebileceği gerekçelendirilecektir. Bu gerekçelendirmede her ikisinin de imgeye yaklaşımlarının ve çağdaşları olsun olmasın ilgi duydukları ve etkilendikleri sanatçıların onlardaki çok katmanlı izlerin altı çizilecek ve metinlerarası bir okumayla ilerlenecektir. Bu okumada *yaratıcı anatomi* deneyinde ve *Güzelleme* şiirinde zaman, mekân ve figürün işleyişleri karşılaştırmalı olarak ele alınarak palimpsestik ekfrasisle işaret edilecektir.

### Disiplinlerarası Bir Üretim Yöntemi Olarak Ekfrasis

Ekfrasis Yunanca *ek* ve *phrazien* sözcüklerinden oluşmaktadır ve “detaylıca söylemek” anlamına gelmektedir. Türkçeye “resim betim” olarak tercüme edilmiş olan *ekfrasis*, birçok farklı tanımı olmasına karşın Heffernan’a göre (1991) “...eğer bir tanım yapılacaksa tanımın bir edebiyat türünü tanımlayacak kadar keskin olması gerekir. Heffernan’ın tanımıyla ekfrasis grafik temsilin sözlü temsilidir” (s. 299). Ekfrasis, makalenin amacı ve sınırları göz önünde bulundurularak, zaman içinde sanatçılar ve kuramcılar tarafından şekillendirilmiş dar(altılmış) anlamıyla “görsel sanatların şiirsel tasviri” olarak ele alınmıştır (Ulu, 2010, s. 6). Homeros’un Aşil’in kalkanını tasviri ilk ekfrasis örneği olarak kabul edilir. Homeros’un sözü edilen bu detaylı tasvirinde, Tanrı “işlemeli, büyük ve sağlam bir kalkan yapmaya” koyulur (Homeros, 2013, s.421-422). Görme engelli olduğu söylenen Homeros’un (Anar, 2015, s. 31) aslında var olmayan bu kalkanı tasviri gibi, Kuleshov da makalenin sinemasal örneği olan *yaratıcı anatomi* deneyinde aslında var olmayan bir kadını oluşturmuştur. Başka başka kadınların bedenlerinin en güzel yerlerinden mürekkep imgesel bir kadın yaratır. Bununla beraber Simonides’in şiir ve resim arasında kurduğu ilişki, Horatius’un (2005) *Ars Poetica*’sında *ut pictura poesis* olarak geçmektedir. “Resim” olduğu gibi, aynı zamanda “şiir” olarak da tercüme edilebilecek *ut pictura poesis*, “resmi anımsatan şiir” anlamı da taşımaktadır. Gücünü anlatıcının üslubundan alan ekfrasis, Latince *descriptio*, İngilizcede ise *description* olarak geçmektedir (Anar, 2015, s. 25). *Description* Türkçede hem *tasvir* hem *tarif* olarak karşılık bulsa da *tarifin* nispeten kesinlik gerektiren durumlarda (yol tarifi, yemek tarifi, eşkâl tarifi vb. gibi) kullanılması; *tasvirin* ise anlatıcının yorumunu barındırmasından, görselden tercüme etme ve yeni bir imge oluşturma eylemi olmasından dolayı bu makalede yer yer Arapça kökenli *tasvir* kelimesi kullanılmıştır. Tasvir, görülmüş olanı resmetmek, canlandırarak aktarmak veya sözle anlatmak ihtiyacı duyulduğunda kullanılan zengin kapsamlı bir kelimedir. Köken olarak resimleme ve suretini çıkarma anlamlarına da gelen *tasvir*, Türk Dil Kurumu sözlüğünde “edebiyatta betim, halk ağzında resim” olarak açıklanmaktadır. Ekfrastik yaratı, görsellik ve sözellik arasında diyalektik bir bağ kurmaktadır. Bu bağla yeniden şekillenen imge için farklı bir uzam-zaman ilişkisi işlemeye başlar. Şair yeni bir anlam oluşturmak üzere kurduğu yapıda, zamanı ve uzamı sözcüsünün ihtiyacı doğrultusunda kurgulayabilir.

Laura Mareike Sager’in, ekfrasisin metinlerde ve filmlerde, resmin kullanımı üstüne olan kitabında belirttiği gibi kuramcıların ekfrasisleri sınıflandırmak için farklı yaklaşımları bulunmaktadır. Örneğin John Hollander ekfrasisleri içerik ve tarihi açıdan sınıflandırırken, Gisper Krantz birçok değişkene dayandırdığı son derece kompleks bir

sınıflandırma önerir (Sager, 2008, s. 38). Sager'in en detaylı ekfrasis sınıflandırmalarından biri olarak nitelendirdiği Valerie Robillard'ın yaklaşımı ise açık temsillerden ince göndermelere kadar çeşitlilik gösteren ekfrasisleri kategorize etmek için temelde iki parçalı bir yapı kullanmaktadır. Robillard ekfrastik çalışmaları "bariz bir şekilde görülebilir ve hemen göze çarpmayan" olarak iki ana başlığa ayırmaktadır (Sager, 2008, s. 40).

Robillard'ın sözünü ettiği bariz bir şekilde görülebilir ve görselden şiire yönlü doğrudan ekfrasis için, ressam İbrahim Balaban'ın *Bahar, Mapushane Kapısı ve Harman* adlı üç tablosu için Nazım Hikmet'in yazdığı üç şiir güçlü bir örnektir. Aynı zaman dilimini ve uzamı paylaşmış olan Balaban ve Nazım'ın eytişimsel ilişkilerinin de bir yansıması olmalarından kaynaklanmaktadır. Nazım ve Balaban arasında sadece sanat eseri üstünden kurulan tek yönlü bir ekfrastik ilişki yoktur. İki sanatçı hayatlarının bir bölümünde aynı hapishanede kalmış ve bu süreçte usta çırak ilişkisi kurmuşlardır. Bu üçlemeden *Bahar* tablosu Nazım'ın şiirinde söze dönüşürken duyuların ve hislerin devreye girdiğine şahit oluruz. Nazım, "İşte dağlar / Hem de *mavi hem de serin*" diye tabloyu tasvir ederken renklerin onda yarattığı hisleri de eksik etmez. Nazım'ın şiirinde tablodaki dağlarda yaşayan hayvanlar, insana söylenmek istenenlere dönüşmektedir. Tablodaki her bir ögeyi tek tek işlerken onlara anlamlar yükler ve dünyaya dair görüşlerini katmayı da eksik etmez. "Kendi içinde duymadın mı sen / aç kurdun öfkesini sabah vakitleri?" diye sorarken dünya görüşünü de katar ve "insanın sesinden, ateşten uzak" derken de insanın yıkıcılığını ateşle anlatır. Bu metaforlar ile şiir tablonun düz bir tasviri olmanın ötesine geçmekte ve zenginleşmektedir. Homeros'un kalkan tasvirinde yaptığı gibi Nazım da resimdeki figürlere hareket ve duygu yükler, öğeleri canlandırarak anlatıyı aynı resimsel zaman diliminde geçen olaylara dönüştürür. Böylece şiir ve resim ilişkisinden kaynaklanan ekfrastik yaratımlarda resimlerin kelimelerle hareket kazanması ve sahne betimlemelerine dönüşmesi sinemasal bir anlatıyı çağırır.

### Sinemada Ekfrasis ve Zerkalo Örneği

Sinemanın ortaya çıkışıyla ekfrasisin kullanımı daha da çeşitlenmiş ve zenginleşmiştir. Sinemada ekfrasisin kullanımı için Sager'in sınıflandırmasına başvurmakta fayda vardır. Sager'e göre (2008), edebiyat ve film arasındaki ilişkide dört tür ekfrasisten bahsedilebilir: niteleyen ekfrasis, betimleyen ekfrasis, yorumlayan ekfrasis ve dramatik ekfrasis (s. 44). Niteleyen ekfrasis ile edebi eser veya resim kimi zaman sahenin fiziksel bir parçası, kimi zaman da renk, ışık, valör gibi yansımalarla kompozisyonun kendisi olarak sinemada yer alabilmektedir. Betimleyen ekfrasisler genelde yorumlayan ekfrasislerle birlikte kullanılmaktadırlar ve sanat eserinin üzerine karakterlerin yorum yapmaları veya eseri betimleyici bir diyalog kurmaları ile gerçekleşmektedir. Dramatik ekfrasis ise bu sınıflandırmada en güçlü ve dolayısıyla *enargeia* olarak en yüksektir. Sinema, görsel sanatlar ve yazın alanları dramatik ekfrasis anlamında zengindir. Dramatik ekfrasisin kullanımıyla karakterler kaynak metnin veya resmin ötesine taşınmakta, ek anlamlar yüklenmesiyle mizansen etkilenmekte, dramaturjik yapı şekillenmektedir. Kimi zaman uygulanan yöntemler aynı anda bu sınıflandırmanın birkaçının tanımına uyabilir (Sager, 2008, s. 44). Hem Sager'in dramatik ekfrasis hem de yukarıda örneklendirdiğimiz Robillard'ın bahsettiği bariz bir şekilde görülebilir ekfrasis tanımlarına uyan açıklayıcı bir örnek olarak Andrey Tarkovsky'nin *Zerkalo* filmi gösterilebilir.

Tarkovsky, kendisiyle yapılan söyleşilerden oluşan *Şiirsel Sinema* adlı derlemede, kendini metaforik olarak ifade etmeyi tercih ettiğini dile getirerek şiirsel sinemadan yana

olduğunu; şiir ve sinemanın ortak noktasını gerçek dünyanın yeniden düzenlenmesi olarak gördüğünü söyler (Tarkovsky, 2009, s.108). Tarkovsky kendini şiirsel sinema akımı içinde gördüğünü ifade ederken bunun gerekçesi olarak retorikinin mantıksal bağlantılar izlememesini gösterir (Tarkovsky, 2009, ss. 3-4). Tarkovsky'nin yakalamak istediği, gerçeklerle yüzleştiğinde *yerle bir olan hafızanın şiirselliği*dir. Hafıza ve sinema arasında kurduğu bağ palimpsesttir. Tarkovsky (1989), *Zerkalo*'nun ortaya çıkışını anlatırken, sözleri belleğin palimpsest özelliğine de vurgu yapmaktadır:

Her şeyin ardından doğduğunuz ve yıllardır görmediğiniz evi hatırladığımız haliyle, uzun bir ayrılığın ardından karşılaştığınız gerçek görüntüsü arasında muazzam bir fark vardır. Genellikle hafızanın şiirselliği, orijinalle yüzleşince yerle bir olur. ... Böylece, hafızanın bu özelliklerinden, üzerine olağanüstü ilginç bir film inşa edilebilecek yeni bir çalışma prensibi geliştirilebileceği aklıma geldi. ... Bu daha sonra *Zerkalo*'nun başlangıç noktası oldu. (s. 29)

Tarkovsky şiirle olan ilişkisini kurgusallığın bir adım ötesine taşır ve önemli eserlerinden çocukluğuna dayanan *Zerkalo*'dan başlayarak *Stalker* (1979) ve *Nostalgia* (1983) filmlerinde babası şair Arseny Tarkovsky'nin şiirlerine yer verir. Böylece Nazım ve Balaban örneğindeki gibi, sadece sanat eseri üstünden değil kişisel ilişkilerle de katmanlanan bir dramatik ekfrasis oluşturur.

Tarkovsky belleğindeki çocukluk ve yetişkinlik hatıralarını, Arseny Tarkovsky'nin şiirlerini, aynaların kullanıldığı karşı açılarla ve çocukluk ile yetişkinlik *beni* arasındaki geçişlerde kullanılan yangın sahneleriyle kurgulamıştır. Bu akışkan ve geçişli kurguda Margarita Terekhova, Maria karakteriyle hem annesini hem eski eşi Natalia'yı canlandırır. Aynı karakterde vücut bulan iki kadın arasındaki metamorfoz Maria'nın yalnızlığının ödipal bir anlatısı olan ilk sahnede Arseny Tarkovsky'nin kendi okuduğu şiiriyle başlamaktadır. Böylece şiir kurguda sadece bir ses ögesi olarak kendine yer bulmaz, aynı zamanda yapının önemli bir *dramatik ekfrastik* parçasına dönüşür. Çok katmanlı ve iç içe geçmiş palimpsestik bir kurgu ile Tarkovsky izleyiciyi parçalardan bütünü oluşturmaya zorlamaktadır (Sitney, 2014, s. 219).

Tarkovsky gibi Cemal Süreya da okuyucusunu kendi imgesini oluşturmaya çağırır. Süreya ayrı ayrı kadınlardan alınmış zamanlardan ve uzamlardan beslenmektedir çünkü bellek çok katmanlı bir palimpsesttir.

### **Cemal Süreya'da İmge Yaratımında Zaman, Uzam ve Kurgu**

Cemal Süreya'nın şiirinde, kendisinin imgeye ve zamana ilişkin ifadelerinden anlaşılacağı gibi, şimdi ile bağını koparmayan bir zaman algısı söz konusudur. Şair geçmişini şimdiyle tasvir eden bir anlatıya başvurur ve bunu sürrealizme yakın düşen bir örüntüyle verir. Dali'yi çağrıştıran bir sözceyle zamanı cisimleştirir, ona hacim ve uzam kazandırır. Şimdiki zaman kullandığında ise daha sinematografik bir anlatıya kavuşur.

İKİ KALP

Merdivenlerin oraya koşuyorum  
Beklemek gövde kazanması zamanın  
Çok erken gelmişim seni bulamıyorum  
Bir şeyin provası yapıyor sanki.  
Kuşlar toplanmışlar göçüyorlar  
Keşke yalnız bunun için sevseydim seni. (Süreya, 2017, s. 241)

Hayrettin Orhanoğlu'na göre, Cemal Süreya “asıl zaman algısını toplumsal gerçekçi poetikadan yola çıkarak oluşturmaz” (Orhanoğlu, 2012, ss. 9-10). Farklı anlardan toplanmış mekânları, bedenleri, anları bir araya getiren Süreya kendi kurgusunu oluşturur. Onun imgeleri zamanın akışına müdahale niteliğindedir. Cemal Süreya da zamanı eksilteli bir kurgu ile kullanırken, imgesini de tutumlu bir anlatımla oluşturur. Bu

eksiltili kullanım ile görselin doğrudan anlatımını kırar. Duygusal ve erotik deneyimini öncelerken, bedeni figürden koparmadan dışa vurumcu bir söz dizimiyle ve yakın planlarla tasvir eder. Her şeyi anlatmaz ama yeni anlamlara ve zengin imgelere kapı açar ve diyalektik bir kurgu gözlemlenir. Asiltürk'e (2008) göre şiirin inceliği kurgusundan kaynaklanır ve şiirde kelime eksilirken, anlam zenginleşir (s. 27-28).

Süreya dili alışılmışın dışında kullanarak poetik ve politik iktidara karşı duruşunu ortaya koyarken liberten tavrıyla da püriten toplum eleştirisinde bulunmaktadır. Mehmet Selim Ergül (2003), bu konuda görüşünü aktarırken erotizmin hayatı biçimlendirmesinden dolayı politik olduğunu ve çapkınlığın bedeni dönüşüme sokarak cinsel yasayı bozduğunu belirtmektedir (ss. 15-16). Cemal Süreya da şiire bakışını ifade ederken bu gayrimeşruluğa işaret etmiştir. Ona göre ne şiir ne aşk meşru olabilir. Her ikisi de meşrulaşınca ölür (Süreya, 2013, s. 108). Ergül (2003), Cemal Süreya erotizminin, sürrealizmin örtülü erotizmine yakın olduğunu belirtmektedir. Süreya'da erotizmin mekânı, parçalı aydınlatılmış karanlık bir sahne gibidir. Bedeni de parçalardan giderek gösterir ve bir kısmını kendine saklar. Bunu yaparken de humora başvurur (s. 76). Bu aynı zamanda gerçeklikten kopmadan, kendi kurguladığı şiirsel zamanda ve uzamda, tasvir ettiği kadını saklamanın ve sakınmanın da yöntemidir. Lokal aydınlatılmış erotik sahne kararmayla sonlanır.

Cemal Süreya'nın şiirinde olduğu gibi, onun resme bakışında da figür olmazsa olmazdır. İmge kadını fiziksel ya da ruhsal yönleriyle sıralarken ekfrasis'e başvurur. Yer yer Modigliani'yi, Chagall'ı ve Picasso'yu işaret eder. Cemal Süreya *Aslan Heykelleri* şiirinde figürü erotik bir söylemle tasvir ederken, zarif boyunlarıyla Modigliani portrelerine ve nülerine selâm verir.

Bir senin gözlerin var zaten daha yok  
Ya bu başını alıp gidiş boynundaki  
Modigliani oğlu Modigliani. (Süreya, 2017, s. 31)

Chagall'dan bahsederken de sözleri *ut pictura poesis*'i anımsatır. "Kaç zamandır Chagall'dayım. Az bir şair değil o. *Yazmam Daha Aşk Şiiri* adlı şiirimi onun etkisinde yazdım" (Süreya, 2012, s. 233). Bunu derken sürrealizmle olan ilişkisini de enikonu ifşa eder. Chagall'ın birçok tablosunda (*Aleko and his wife Zemphira*) yer alan horoz, mavi, beyaz, gecedeki ay ve güvercin onun şiirinde yer yer boy gösterir. Böylece Süreya poetikasına nüfus eden bir Chagall etkisinden bahsedilebilir (Karadeniz, 2016, s. 150).

Uzatmış ay aydın karanlığıma  
Nerden uzatmışsa تنها boynunu...  
Günün maviliği ondan  
Gecenin horozu ondan

Cemal Süreya güncelerinde Edip Cansever ve kendisinin Chagall'a, figürü "tam anlamıyla yitirmemiş" Klee'ye ve Kandinsky'ye duydukları yakınlığa, ilgiye yer vermiştir (Karaca, 2010, s. 293). Cemal Süreya'da da figür hep oradadır ama Gestaltçı bir yaklaşım sergiler (Özmeral, 2006, s. 117) ve imgelerini oluştururken parçaları bütüne tamamlamayı okura bir oyun gibi sunar.

Bir sürü çiçek ama saydırmaya kalkma  
Ayrı ayrı kadınlardan koparılmış  
Kadınlardan ya hem de bilsen nerelerinden (Süreya, 2017, s. 24)

Üstelik İkinci Yeni devinin İhan Berk, Metin Eloğlu gibi aynı zamanda ressam olan şairleri de bulunmaktadır. İhan Berk'in Picasso'nun *Siyah Koltuktaki Çıplak* tablosunu işlediği *Pablo Picasso* ve Klee'nin *Ad Marginem* tablosunu işlediği *Paul Klee'de Uyanmak* şiirleri önemli doğrudan ekfrasis örnekleridir (Anar, 2015, s. 93). Resim ve şiir 1950'li yıllarda Türkiye'de imge bağlamında paralellikler göstermektedir. Figürün alışılmışın dışında kullanımı ile anlamlandırmada zorluk yaşayan izleyicinin

resimden uzaklaşması gibi, İkinci Yeni için de benzer eleştiriler yazılıp çizilmiştir (Karaca, 2010, s. 288). Bu referanslara dayanarak İkinci Yeni ve sürrealizm arasında tam bir örtüşmeden söz edilemese de imge ölçeğinde bir ilişkiden bahsedilebilir. Ancak fazla *büyütmek gerekir*. Cemal Süreya İkinci Yeni'nin Dada ve sürrealizmle olan bağına *Günübirlikler*'de şöyle ifade eder: "İkinci Yeni devinin ilk yıllarında da Dada gümbürtüleri işitilmişti. ... Özellikle Ece Ayhan'da bir ara böyle bir görünüm vardı: 'Ne güzel bir hiç...' Ama, dediğim gibi, bunu fazla büyütmek gerekir" (Süreya, 2016, s. 136). İkinci Yeni dile yaklaşımından dolayı da sürrealizmle ilişkilidir. Sürrealizmin bir tepki olarak (Süreya, 2016, s. 423) doğayı bozması gibi, İkinci Yeni de dili alışılmışın dışında kullanmıştır. Bundan dolayı kimi eleştirmenlerce "dil düzenine, us düzenine, her şeye başkaldırıyorlar" diye yerilmişler ve sürrealizm taklidi olarak görülmüşlerdir (Yeniay, 2013, s. 86).

Tabii ki, Rus Biçimcileri ve sürrealizm arasında daha yakın bir bağdan bahsedilebilir. 1910'da Malevich, Tatlin ve Mayakovski gibi isimlerle başlayan Rus fütürist hareketi daha sonrasında Fransız kübizmini ve İtalyan futürizmini etkilemiştir. Bu dönemde Rodchenko'nun posterleri, Malevich ve Kandinsky'nin resimleri, Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk tekniği gibi, sorgulayan üretimler söz konusudur (Levaco, 1974, s. 10). Sürrealizm ve SSCB'nin resmi görüşü arasında bir çatışmadan söz edilse de Rus sinemacıların sürrealizme hayranlıkları da gözlemlenmektedir (Elder ve Gadassik, t.y., s. 150). Bu yüzden çok kesin tarihi saptamalar yapmadan bile montajın prensiplerini Dadaist, fütürist ve kübist eserlerde görmek mümkündür. Üstelik tanınmış birçok yönetmen sanatla, sinema dışında da bağlar kurmuştur. Bu sebeple Avrupa film tarihine dair birçok ilişki sinema ve diğer sanatlar arasındaki metinlerarasılıkla okunabilir. Örneğin Ingmar Bergman, Shakespeare, Moliere gibi yazarların tiyatro eserlerini sahneye koyarken, Luciano Visconti de Satre, Miller ve Tennessee Williams'dan uyarlamalar yapmış, *La Traviata* gibi opera eserleri yönetmiştir. Dziga Vertov müzik eğitimi almıştır ve Piere Paolo Pasolini aynı zamanda bir şairdir.

### **Palimpsestik Ekfrasis Olarak Yaratıcı Anatomi ve Güzelleme İlişkisi**

Sergei Eisenstein ve Dziga Vertov gibi sinemacıların daha ileri taşıyacakları temel kurgu kuramlarıyla Lev Kuleshov, sinemanın *ilk estetik teorisyeni* olarak kabul görmektedir (Levaco, 1974, s. 86). Kuleshov birbiri ardına sıralanan görüntülerin izleyicilerin algısı üzerindeki etkilerini ortaya koymak için çeşitli deneyler gerçekleştirmiştir. Kurgunun anlam yaratma gücünün bir planın kendinden önceki veya sonraki planla yeni bir anlama kavuşmasıyla oluştuğunu savunan Kuleshov'un gerçekleştirdiği bu deneyler, Sovyet montajının ve diyalektik kurgunun ilk temellerinden sayılmaktadır. *Kuleshov etkisi* olarak bilinen bir dizi deney gerçekleştirmiştir. Bunlardan biri yaratıcı coğrafya deneyidir. Moskova'nın farklı yerlerinde yapılan çekimlerdeki oyuncular aynı uzamdaymışçasına kurgulanmış ve hatta Beyaz Saray'ın bir çekiminin eklenmesiyle oyuncular bambaşka bir coğrafyadaymış gibi gösterilmiştir. Gerçek zaman ve mekân manipüle edilerek imgesel bir zaman ve uzam yaratmanın sanatsal kurgu ile mümkün olduğunu göstermekte olan bu deneyin ardından Kuleshov, *yaratıcı anatomi* deneyi ile gerçekte olmayan bir kadın yaratmıştır Aynanın önünde oturup makyaj yapan, saçlarını toplayan ve giyinen bu kadın da farklı zamanlarda, farklı oyuncularla kaydedilen çekimlerin bir araya gelmesiyle yaratılan kurgusal bir kadındır. Kuleshov Rus konstrüktivizminden etkilenmiştir ama Kandinsky'nin öğrencileriyle yaptığı deneylere de ilgi göstermiştir. 1920'lerde ve 1930'lardaki birçok sanatçı gibi Kandinsky ve Klee'de de Gestaltçı bir yaklaşım görülmektedir (King vd., 1994, ss. 907-935). Kuleshov da

*Kuleshov etkisi* olarak bilinen deneylerinde imgeyi oluştururken kurgunun izleyici üstünde yaratacağı Gestalt etkisini kullanmıştır (Levaco, 1974, s. 10).

Cemal Süreya'nın sözceleri, kendisinin imge tarifi gibi *bir arada olması güç iki şeyi bir araya getirirken*, gerçekle bağını koparmaz. "Dış gerçekle kurgusal gerçeği birbirine yaklaştırmak, onları birbiri içinde eriterek yeni bir gerçeklik kurmak üzere" (Oto ve Karadeniz, 2017, ss. 29-37) varolanın üstünde anlamlar ekler ve *basmakalıp bir tabire yepyeni bir anlam kazandırabilir* (Horatius, 2005, s. 2). Çağrışımsal ihtimaller sunan Süreya, dili zenginleştirir.

Her okuyucuda yeni artsüremsel anlamlar yürürlüğe girer. Özellikle ölü ekfrasisler okuru oyuna katar ve anlam üretmeye teşvik eder (Ulu, 2010, s. 110). Sözcenin içindeki yeni anlam(lar) yazar ve okur arasındaki diyalojiyle ortaya çıkmaktadır. Okurun kodlama ve eğilim bağlamında yazarla örtüşebilmesi (Ekiz, 2007, s. 123) ideal okuru tarif eder. Dolayısıyla söyleşimci üslubu ile Cemal Süreya ve okur arasındaki ilişkide okurun kelime haz(i)nesinin ve imge dünyasının zenginliği oldukça önemlidir. İdeal okur aynı zamanda *kimin kiminle, neredede, ne zaman ve nasıl konuştuğuna* yani sözcülemeye dair bilgiye sahipse yazarı daha iyi anlayabilir (Kıran, 1999, ss. 97-98). Üstelik bu okuru aynı zamanda kendi imgesini yaratmaktan alıkoymaz.

*Güzelleme ve yaratıcı anatomi* kuramı arasında palimpsest bir bağ kurmak üzere yola çıkarken, karşılaştırmalı eleştirinin her okurun kendi bağını, bütüncesini oluşturabileceği ve kendi imgesini yaratabileceği savından da destek alınmaktadır (Aktulum, 2000, s. 259).

#### GÜZELLEME

Bak bunlar ellerin senin bunlar ayakların  
Bunlar o kadar güzel ki artık o kadar olur  
Bunlar da saçların işte akşamdan çözümlü  
Bak bu sensin çocuğum enine boyuna  
Bu da yatak olduğuna göre altımızdaki  
Sabahlara kadar koynumda yatmışsın  
Bak bende yalan yok vallahi billahi  
Sen o kadar güzelsin ki artık o kadar olur

İşe bak sen gözlerin de burda  
Gözlerinin ucu da burda yaşamaya alışık  
İyi ki burda yoksa ben ne yapardım  
Bak çocuğum kolların işte çıplak işte  
Bak gizlisi saklısı kalmadı günümüzün  
Gözlerin sabahın sekizinde bana açık  
Ne günah işlediysen yarı yarıya

Sen asıl bunlara bak bunlar dudakların  
Bunların konuşması olur öpülmesi olur  
Seni usulca öpmüştüm ilk öptüğümde  
Vapurdaydık vapur kıyıya gidiyordu  
Üç kulaç öteden İstanbul gidiyordu  
Uzanmış seni usulca öpmüştüm  
Hemen yanımızdan balıklar gidiyordu. (Süreya, 2017, s. 12)

Süreya'nın Gestalt etkili sözceleri, Yunan sanatının ilk dönemlerinde ve Divan şiirinde beden bir bütün olarak görülemeyişine benzeyen (Ergül, 2003, s. 44); Klee gibi figürü tam olarak yitirmemiş bir resim çizer. Halk şiirindeki güzellemeyi andıran üslubuyla Cemal Süreya (2013), imgelerinin gelenekselle bağını önemseydiğini gösterir (s. 46). Güzel elleri, ayakları, akşamdan çözümlü saçları, anlamlı gözleri, çıplak kolları ve öpülesi dudakları aynı şiirsel zamanda ve uzamda, yani sinemasal deyişle aynı sekansta



kurgular. “Gözlerin sabahın sekizinde bana açık” derken zaman, “Bu da yatak olduğuna göre altımızdaki” derken de mekân bilgisini verir. Sabah güneşi alan bir yatak odasıdır. Kuleshov’un *yaratıcı anatomisinde* de sahne bir yatak odasıdır ve o da farklı zamanlarda farklı kadınlardan aldığı yakın planlarla imge bir kadın yaratır. Onda da dışarı çıkmak için hazırlanan bir kadın vardır. Makyaj masasında hazırlanır, akşamdan çözümlü saçlarını toplar, gözlerine makyaj yapıp dudaklarına ruj sürer. Farklı aktrislerin bedenlerinin imge kadına en yaraşır parçalarının yakın plan görüntülerinden inşa edilmiş bu kurgu tek bir kadını işaret eder ama bütünü yaratmayı seyirciye bırakır. “Sen asıl bunlara bak bunlar dudakların” derken Süreya da yakın plan bir çekimi tarif edercesine kadının dudaklarını vurgular. Yakın plan dudaklardan, omuz plana kestiğinde geçmiş bir zamanda, başka bir mekândadırlar. Süreya *Güzelleme*’nin sonunda kadını (ve kendini) dışarı çıkarır. Başka bir sahneye kesme yapar ve İstanbul’da vapurda ilk öpüşükleri güne döner.

Vapurdaydık vapur kıyıya gidiyordu

Üç kulaç öteden İstanbul gidiyordu

Uzanmış seni usulca öpmüştüm

Böylece eksilteli bir kurgu sergiler. Cemal Süreya’nın *hayatın teferruatlarından arınmış* eksilteli anlatımı, Homeros’un Aşil’in kalkanını tarifine benzer şekilde (Anar, 2015, s. 35), şiirsel zamanı kurgulamakta ve mekânı şekillendirmektedir. Mekânın kurgulanması, zamanın manipüle edilmesi ve bedeninin kullanımı o kadar örtüşmektedir ki Süreya’nın *Güzelleme* şiiri Kuleshov’un *yaratıcı anatomi* kurgusunun ekfrastik bir yansıması gibidir.

### Sonuç

Makalede, Kuleshov ve Süreya’nın yorumlayan ekfrasis kadar örtüşen üretimleri arasındaki rastlantısallığa ve palimpsestik ekfrasis işaret etmek üzere metinlerarasılık, palimpsest okuma ve ekfrastik anlatı gibi konulardaki araştırmalara başvurulmuştur. Bu kaynaklar ışığında sürrealizm ve İkinci Yeni arasında tarihsel bir mesafe söz konusu olsa da metinlerarası bir yaklaşımla aralarında palimpsestik bir ilişki kurmak mümkündür. Benzer bir palimpsestik ekfrasisden Louis Borges *Yedi Gece* kitabında bahsetmektedir. Borges, Dante’nin gökyüzünü Doğu gökyakutu denilen bir yakuta benzetmesini, *Binbir Gece Masalları*’na bağlarken *dolce color d’oriental zaffiro* (doğu yakutunun tatlı rengi) tasvirini örnek gösterir. Bu dizinin kökünde -her ne kadar Dante bundan habersiz bile olsa- *Binbir Gece Masalları* olduğunu dile getirir (Borges, 2000, ss. 48-49). Öte yandan fazla abartmamak kaydıyla hem Süreya’nın hem Kuleshov’un kendi dönemlerinde sürrealizmle kurdukları ilişki, Klee ve Kandinsky’den etkilenmeleri ve Gestaltçı yaklaşımları bir başka önemli bağlantı olarak kabul edilebilir.

Makalenin amacı ve sınırları göz önünde bulundurularak, İkinci Yeni’nin sürrealizmle ilişkilendirilmesi; *Güzelleme* ve *yaratıcı anatomi* arasında palimpsestik bir izlek oluşturulması adına bir başka işlevsel ve tutarlı bağlantıdır. Her ne kadar farklı mecralarda üretimde bulunmuşlarsa da her ikisinde de benzer bir yaratıcı kurgudan bahsetmek mümkündür. Eksilteli anlatımları ve Gestaltçı yapıları ile kendi imgelerini oluştururlarken, okur da izleyici de kendi imgesini yaratmakta özgürdür.

Cemal Süreya poetikasında gözlemleyebileceğimiz söyleşimcilik, gündelik dilin anlatımcı zenginliklerini kullanmasındaki ustalıkta kendini gösterir. Bu karnavalesk yaklaşım Bakhtin’i akla getirirken, Bakhtin’in *her sözün kendinden öncekinden üretildiği bu ifade bir kuram değil* kuramı bize palimpsest bir okuma fırsatı sunar. Her söz bir öncekinden üretiliyorsa ve öncekiyle bağlantısız bir bilgi yoksa, rastlantının nedenselliğinin karmaşık işleyişi olmasından (Borges, 2000, s. 45) yola çıkarak, *Güzelleme* ve *yaratıcı*

*anatominin birlikte okunmasının, makalenin birincil amacında bahsedilen, palimpsestik ekfrasisi işaret ettiğini söylemek enikonu mümkündür.*

Makalenin ikincil ve poetik amacı olan okurun karşılaştığı bir metni, önceki okumaları ışığında yeniden imgelemesi, bu süreçte daha zengin ve palimpsest imgeler oluşturmaya ulaşmış ulaşılamadığının birincil referansı makalenin okuru olduğundan, cevabı da kendisi verecektir. Kendisine bu konuda gerekli referansların verilmesine ve bağıntıların anlaşılabilir bir şekilde sunulmasına özen gösterilmiştir.

### Kaynakça

- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası ilişkiler*. Öteki Yayınevi.
- Anar, T. (2015). *Sonsuzluğun yüzleri: ikinci yeni şiirinde görsel sanatlar*. Akıl Fikir Yayınları.
- Asiltürk, C. (2008). *Sinemada diyalektik kurgu*. Beykent Üniversitesi Yayınları.
- Borges, J. (2000). *Yedi gece*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- De Quincey, T. (1845/2018). *Suspiria de profundis*. Global Grey Books.
- Dillon, S. (2016). *Palimpsest: edebiyat, eleştiri, kuram*. Koç Üniversitesi Yayınları.
- Ekiz, T. (2007). Alımlama estetiği mi metinlerarasılık mı? *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 47(2), 119-127.
- Elder, R. B., ve Gadassik, A. (t.y.). A surrealism that wasn't to be. *Conscious hallucinations/filmic Surrealism* içinde (146-151). Deutsches Filminstitut.
- Ergül, M. S. (2003). *Cemal Süreya şiirinde bedenin yazınsallaşması* [Yüksek Lisans Tezi Bilkent Üniversitesi].
- Heffernan, J. A. (1991). Ekphrasis and presentation. *New Literary History*, 22(2), 297-317.
- Homeros (2013). *İlyada*. (A. Erhat Çev.). Can Yayınları.
- Horatius (2005). *Ars Poetica*. (E. B. Irmak Bahçeci, Dü.). *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 19(19).
- Karaca, A. (2010). İkinci yeni şiiri ve resim. *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 5/2, 281-312.
- Karadeniz, M. (2016). Cemal Süreya şiirinde resim sanatı ve renklerin kullanımı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(44), 149-158.
- King, B. D., Wertheimer, M., Keller, H., ve Crochietiere, K. (1994). The legacy of Max Wertheimer and Gestalt Psychology. *Social Research*, 61(4), 907-935.
- Kıran, Z. (1999). Sözeleme ve göstergebilim. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, 93-99.
- Levaco, R. (1974). *Writings of Kuleshov*. University Of California Press.
- Orhanoğlu, H. (2012). İkinci yeni etkisindeki şiirde zaman algıları. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, Sayı 7, 185-215.
- Oto, E. D. ve Karadeniz, M. (2017). Cemal Süreya şiirinde kadın imgesinin görünüşleri. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 28-45.
- Özmeral, Ö. (2006). *Cemal Süreya şiirinde kadın ve erotizm* [Yüksek Lisans Tezi İstanbul Kültür Üniversitesi].
- Sager, L. M. (2008). *Writing and filming the painting: Ekphrasis in literature and film*. Rodopi.
- Sitney, P. A. (2014). Andrey Tarkovsky, Russian experience, and the poetry of cinema. *New England Review*, 34(3/4), 208-241.
- Süreya, C. (2012). *Şapkam dolu çiçekle*. Yapı Kredi Yayınları.
- Süreya, C. (2013). *Güvercin curnatası*. Yapı Kredi Yayınları.

- Süreya, C. (2016). *Günübirlikler/Toplu Yazılar II*. Yapı Kredi Yayınları.
- Süreya, C. (2017). *Sevda sözleri*. Yapı Kredi Yayınları.
- Şengül, Ş. (2012). *Metinlerarası anlam aktarımında bir yöntem olarak Ekfrasis: Şiir-roman ve sinemada Kullanımı* [Yüksek Lisans Tezi İstanbul Kültür Üniversitesi].
- Tarkovsky, A. (1989). *Sculpting in time*. (K. Hunter-Blair, Çev.). University of Texas Press.
- Tarkovsky, A. (2009). *Şiirsel sinema*. (J. Gianvito, Dü. ve E. Kılıç, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Ulu, B. (2010). *A stylistic analysis of ekphrastic poetry in english* [Doktora Tezi Ankara Üniversitesi].
- Yeniay, M. (2013). *Öteki bilinç: Gerçeküstücülük ve ikinci yeni* [Yüksek Lisans Tezi Bilkent Üniversitesi].