

Fotoğraf ve İmgeye Şiirsel Bir Bakış: “Pessoa’ya Merhaba” Serisi

A Poetic Look at Photography and Image: “Ola Para Pessoa” Series

ÖZET

Bu çalışma, şiir ve fotoğraf sanatında imgenin kullanılması, tasarlanması ve yorumlanması biçimine dair gerçekleştirilen sanatsal bir anlatı üzerine yapılmış araştırma ve yorum çalışmasıdır. Bu doğrultuda; görme, algılama ve imge kavramlarını şiirsel bağlamda yoğun biçimde ele alan Fernando Pessoa’nın şiirlerine ait dizelerin, 1996-2024 yılları arasındaki döneme ait olan fotoğraflar eşliğinde seyirciyle buluşturulduğu “Pessoa’ya Merhaba” isimli sergi ele alınmıştır. Pessoa, heteronim olarak adlandırılan karakterleriyle, imgeye dair farklı bilinçler ve bakış açıları ortaya koymuştur. Söz konusu metinlerin, şiir ve fotoğraf yakınlaşmasına olanak sağladığı düşünüldüğünden, çalışmanın temel kavramsal dayanakları onun heteronimlerine yazdıkları dizelerden oluşmuştur. Bilindiği üzere fotoğraf sanatı; aynı konunun farklı kadrarlar, zamanlar ve bakışlar aracılığıyla yeniden üretilmesini mümkün kılan bir pratiktir. Bu sebeple, fotoğraf sanatında imgeye yaklaşımın, Pessoa’nın heteronim yapısıyla uyum içinde olduğu düşünülmektedir. Çalışmada nitel araştırma yöntemi benimsenmiş; betimsel ve yorumlayıcı bir yaklaşımla seçilen şiirlere ait dizeler ve fotoğraflar birlikte analiz edilmiştir. Analizler sonucunda, şiirsel imge ile fotoğrafik imge arasında her zaman uyumlu ve tutarlı bir örtüşme olmadığı ifade edilmektedir. Ancak bu durumun, iki disiplin arasındaki ontolojik nüanslardan kaynaklanan bir anlamsal buluşmaya zemin hazırladığı da görülmüştür. Çalışmadaki bazı örneklerde fotoğrafın, şiirdeki soyut ve çağrışımsal imge alanını görsel alternatifle genişlettiğine rastlanmıştır. Bazı örneklerdeyse fotoğrafın imgeyi tek karede ifade etme pratiğinden ötürü, şiirin imgesel yapısını temsil eden çoğulluğun ve akışkanlığın fotoğrafik anlamda parçalı biçimde temsil edildiği sonucuna varılmıştır. Bu bağlamda çalışmada, fotoğraf şiiri açıklayan bir araç olarak değerlendirilmemektedir. Bunun yerine, şiirle aynı soruları, farklı bir dilde soran bağımsız bir ifade aracı ve alanı olarak değerlendirilmektedir. Sonuç olarak araştırma, Pessoa’nın şiirleri üzerinden şiir ve fotoğraf ilişkisini algı, sezgi ve duyumsamaya dayalı bir estetik yaklaşımla ele almayı önermektedir.

Anahtar Kelimeler: İmge, Fotoğraf, Şiir, Fernando Pessoa, Heteronim.

ABSTRACT

This study is a research and commentary piece on an artistic narrative concerning the use, design, and interpretation of imagery in the arts of poetry and photography. Accordingly, verses from the poems of Fernando Pessoa, who intensively uses the concepts of seeing, perception, and image in a poetic context, are accompanied by photographs from the period between 1996 and 2024, which are presented to the audience, thus giving rise to the exhibition titled “Ola Para Pessoa”. Pessoa, with his characters called heteronyms, presented different consciousnesses and perspectives on the image. Since the texts in question are thought to enable the convergence of poetry and photography, the fundamental conceptual basis of the study consists of the verses he wrote to his heteronyms. As is well known, the art of photography is a practice that allows the same subject to be reproduced through different frames, times, and perspectives. For this reason, it is thought that photography’s approach to imagery is in harmony with Pessoa’s heteronymic structure. A qualitative research method was adopted in the study; verses from selected poems and photographs were analyzed together using a descriptive and interpretive approach. The analysis reveals that there is not always a harmonious and consistent overlap between the poetic image and the photographic image. However, it is also seen that this situation paves the way for a productive semantic encounter stemming from the ontological nuances between the two disciplines. In some examples in the study, it is observed that photography expands the abstract and associative image field in poetry with visual alternatives. In some examples, due to photography’s practice of expressing the image in a single frame, it was concluded that the plurality and fluidity representing the imagery structure of poetry was represented in a fragmented manner in photographic terms. In this context, the study does not evaluate photography as a tool that explains poetry. Instead, it is evaluated as an independent means of expression and a field that asks the same questions as poetry, but in a different language. Consequently, the research proposes to address the relationship between poetry and photography through Pessoa’s poems, based on an aesthetic approach grounded in perception, intuition, and sensibility.

Keywords: Image, Photography, Poetry, Fernando Pessoa, Heteronym.

Mehmet Fatih Yelmen ¹

How to Cite This Article

Yelmen, M. F. (2026). Fotoğraf ve imgeye şiirsel bir Bakış: “Pessoa’ya Merhaba” serisi. *International Social Sciences Studies Journal*, (e-ISSN:2587-1587) 12(1), 70-84. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.18394546>

Arrival: 30 November 2025

Published: 27 January 2026

Social Sciences Studies Journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

¹ Doç.Dr., Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, Ordu, Türkiye. ORCID: 0000-0003-1143-7403

GİRİŞ

Bir dizinin fotoğrafı çekilebilir mi? Bir şiirin tamamı kadrja sığdırılabilir mi? Şiirin fotoğraflanabilir olup olmayışı sorunsalı, fotoğrafın teknik ve teknolojik imkanlara son derece dayalı, bağımlı bir sanat oluşundan kaynaklandığı söylenebilir. Bu anlamda, “Şiirsel bir metaforun diyafram ayarı nasıl yapılabilir?” şeklinde absürd ve aynı zamanda ironik bir soru da sorulabilir. Söz konusu sorulara verilecek cevaplar, birbirinden çok farklı iki alana ait kıyaslama içeren bir içeriğe sahip gibi görünmektedir. Bunun sebebi, şiirin kelimelerin ve zihnin soyut dünyasına, fotoğrafın ise ışığın ve maddenin somut gerçekliğine aitmiş gibi görünmesinden kaynaklanmaktadır. Ancak Fernando Pessoa’nın gerek düzyazı gerekse şiirlerinden oluşan edebi metinleri incelendiğinde, bahsi geçen keskin sınırların bulanıklaşmaya başladığı görülebilecektir. “Ola para Pessoa” sergisi, fotoğraf makinesinin sadece ışığı değil, şiirin hislere dayalı olarak kurduğu imge dünyasını da kaydedebilen bir araç olduğu iddiasının bir temsidir. Bu makale, vizörün arkasındaki gören göz ile dizelerin arasındaki gören ruhun imgelem düzeyindeki karşılaşmalarına dair bir araştırmadır.

İmge ve Şiir

Fizyolojik bir sürecin sonucu olan görme, algının ilk basamağı olarak kabul edilebilir. Algı önemlidir, çünkü anlamlandırma için algının gerçekleşmesi gerekmektedir. Hem görme hem de algı, imgeyle sonuçlanabilen bir süreci ifade etmektedir. San (2008:28), bu anlamda algının, görsel yolla elde edilen duyuları yorumlama süreci olduğundan bahsetmektedir. Öte yandan, önce imgenin belirlediği, sonra da yine görme ve algılama yoluyla imgenin karşılığın aranıp bulunduğu bir süreç de söz konusu olabilmektedir. Friedman (2004:80), imgenin, fiziksel bir algılamanın ürettiği bir duyurun zihinde yeniden üretilmesi olduğunu söylemiştir.

“İmge, duyuların bilinçteki izidir” (Hançerlioğlu, 1993:74). Hançerlioğlu burada, imgenin yalnızca görülen bir şey olmadığını kastediyor gibidir. Ona göre imge; işitme, dokunma, koklama veya tatma tecrübelerinin zihindeki yansımasıdır. Başka bir ifadeyle imge, tüm bu duysal yaşantıların insanın içinde bıraktığı yoğun ve anlamlı bir tortuya dönüşmüş haldir. Bilinçte bir imgenin oluşması için önce duyuların bir şeyle karşılaşması gerekmektedir. Örneğin ışık görünür niteliktedir, ses duyulur niteliktedir, dokuyu hissedilir niteliktedir ya da bir hareket fark edilir niteliktedir. Bu tecrübeler zihinde bir iz bıraktığında, söz konusu o iz imgeye dönüşebilmektedir. Sözcük ise, bu imgenin dildeki karşılığıdır. Bu düşünceye göre sözcük, içsel deneyimin isimlendirilmiş, paylaşıma açılmış, başkalarının da anlayabileceği hale getirilmiş bir biçimdir. Özetle, imge içsel, duysal ve bireyseldir. Sözcük ise toplumsal bir araç olarak dışa dönüktür ve başkalarıyla paylaşılacak için vardır. Bu yüzden sözcüğün her zaman imgenin ardından geldiği düşünülebilir. Buna göreyse sözcük, imgeyi anlatmaya çalışır, ama hiçbir zaman o içsel deneyimin tamamını bütünüyle kapsayamaz. Bilinçteki imge, tecrübenin ilk ve ham hali olarak tanımlanabilir. Bu haliyle, henüz şekillenmemiş, sadece duyulardan gelen bir iz gibidir. Sözcük ise bu ham hali alıp kültürün, anlamın ve paylaşımın içine yerleştirmektedir. Gaston Bachelard (2008:7) kültürün devamlılığı bağlamında okunabilecek biçimde imgelerin sürükleyici olduklarını söylemiştir. Böylece içsel bir durum, başkalarıyla iletişime geçebilir hale gelmiş olur. Bu dönüşümün birbiriyle ilişkili basamaklar halinde gerçekleştiği söylenebilir. İlk basamakta; görülen bir görüntü, duyulan bir ses, hissedilen bir doku gibi herhangi bir şey duyulara temas edebilir. Sonraki adımda bu temas, bilinçte bir iz bırakır ve imgeye dönüşür.

En son adımda ise, bu imge sözcüklerle ifade edilir, başka bir deyişle dile taşınır. Bu yüzden sözcük, imgenin ikinci bir biçimi gibidir denebilir. Bu bir dilsel imgedir. Nejat Bozkurt (1994: ise, genel anlamda imgeyi, daha önce bir algılamadan zihinde oluşan ve bir sözcükle, görülen bir şeyle ya da kimseyle çağrıştırılan bir zihinsel betimleme olarak tanımlamıştır. Gerek duyulduğunda gerekse okunduğunda bir sözcük, zihinde bir imgeyi canlandırmaktadır. Örneğin deniz sözcüğü duyulduğunda, yalnızca bir sözcük duyulmuş olmaz. Aynı zamanda dalganın sesi, denizin kokusu, hatta o havayı dolduran serinlik de belirmiş olur. İncinmek dendiğindeyse bu kez duyular değil, duygular harekete geçebilir. Başka bir ifadeyle içte bir sızı, bir burukluk imgesi doğabilir. Bu durum, sözcüğün zihindeki imgeyi başlattığını; ancak imgenin kendisinin, tek başına bir sözcüğün taşıyabileceğinden çok daha geniş, daha derin ve daha zengin bir alanı kapsadığını göstermektedir. Hançerlioğlu’nun ifadesindeki iz kelimesinin, hem kalan hem de yeniden kurulan bir şeyi ifade ettiği söylenebilir. Bu anlamda imge, duyuların birebir kopyası olarak düşünülmemelidir. İmge, bu bağlamda bilinçte yeniden biçimlenmiş, dönüştürülmüş bir temsil olarak değerlendirilebilir. Bu yönüyle de imge; bir yandan duyuların etkisini taşıırken diğer yandan zihnin onları yeniden yorumlama gücünü içermektedir. Sözcük ise bu yorumu belirli bir kavramsal çerçeveye yerleştirmektedir.

Küçüköner (2004:2) bellekte çağrışımla geri gelen imgenin, gerçeğin aynısı olmamakla birlikte, oluşum, amaç ve sisteminde de gerçeğin aynısının kopya-yapımı olmadığını, ona en yakın olan bir iz yaratımı olduğunu ifade etmiştir. Nitekim Genç ve Sipahioğlu (1990:56) sanatsal olsun olmasın imge yapımının gerçeğin tam olarak taklidinin olmadığını, yaklaşık olarak bir taklidi olduğunu belirtmişlerdir. İmgenin sanatla olan konumunda ise çeşitli

değişiklikler gerçekleşmektedir. John Berger (1995:33), geçmişin sanatının yetkesini yitirdiğini, onun yerine bir imgeler dilinin oluştuğunu yazmıştır.

İmge; gerçekliğin tıpatıp kopyası değil, onun zihni süreçlerle yeniden kurulmuş biçimidir ve bu sebeple de yeni bir şeyi temsil etmektedir (Keser, 2005:24). Bu biçim bir tür görünüşdür. Ancak Koçak'a (1995:51) göre, görünüş modern anlamıyla imge değildir; ancak gerek bir dış nesnenin zihindeki kopyası olarak gerekse bir yaratı olarak her imge bir görüntüdür, bir beliriş ya da görünüşdür. Bununla birlikte insanların zihin yapılarının farklılık gösterebileceği unutulmamalıdır. Bu bağlamda Townsend (2002:112), imgeyi dünyayla iletişimde "ben" kavramının elde ettiği ilk ya da ilksel ürün olduğunu, imgeninse bu bakımdan öznelliğe, öznelliğin nesnelliğe kavuştuğu yer olarak algıda kendini gösteren imgenin dünyanın ve "ben" in ortak ürünü olduğunu açıklamıştır.

Louis Marin (2013:12), imgenin içinden geçtiği metinleri dönüştürürken kendisi de dönüşen eksik bir varlık olduğunu ifade ederken, yine imgenin şeylerin yalıtılmış bir yanılsaması olduğunu da söylemiştir. Marin'e göre imgenin dönüştürücü bir gücü olmakla beraber, aynı zamanda şeylere dair bir yanılsama da olduğu için tam anlamıyla tamamlanmamıştır, eksik kalmıştır. Bu bakımdan onu tamamlayacak olanın sözcük veya görüntü de olabileceği düşünülebilir. Sözcük bir tamamlama unsuru olarak kabul edildiğinde, cümle yapısındaki serbestlik dolayısıyla şiir, düzyazıya kıyasla daha ayrıcalıklı görünmektedir. Terry Eagleton (2015:199) ise, bir şeyi zihinde görselleştirmenin şiirsel imge kavramını tek başına karşılayamayacağını, bununla birlikte bir şeyi başka bir şeye eşitleme yönündeki tüm çabaların imge kavramına dahil olduğunu belirtmiştir. Eagleton'ın görüşüne göre zihinde ortaya çıkan görüntü, şiirsel imgenin tam karşılığı değildir, ancak söz konusu karşılığın sağlanmaya çalışıldığı sürecin bizatihi kendisi imge kavramıyla açıklanabilmektedir. Bu anlamda şiirdeki bir veya birden fazla dizinin ve onlara dair her türlü görsel çağrışımın, tek başına veya bütünsellik içinde değerlendirilmesiyle şiirsel imge oluşabilir. Nitekim Mitchell (2005:12), şiirin yanı sıra optik illüzyonu, haritayı, diyagramı da dahil ettiği imaj kavramını, zamanda ve mekanda yer değiştirerek yayılan ve bu süreçte derin dönüşümlere uğrayan şeyler olarak tanımlamıştır. Benzer biçimde Sartre'a göre (2009:8-9), bir şeyin imgesi ile kendisi birbirinden farklı iki varoluş düzleminde bulunan, tek ve aynı şeyin ifadesidir. Bu düşüncede ise, imge ve onun kökenini oluşturan kendilik, iki farklı alana aitmiş gibi görünmekle birlikte aslında bir bütünü ifade etmektedirler.

Metin Cengiz (2014:7), imgeyi genel bir yaklaşımla bir nesne ve varlık hakkındaki zihinsel tasarım olarak tanımlamıştır. Bu tanım, elbette imgenin imgenin zihinsel tasarım alanıyla sınırlı olmadığını ifade edenler için yeterli gelmemektedir. Görüldüğü üzere, imgeye dair tanımlar oldukça çeşitlidir. Belki de buradaki ortak uzlaş, imgenin önemi bağlamında gerçekleşmektedir. Bu konuda Avner Ziss'e (2016:57), imgeler sayesinde gerçekliğin yeniden üretilmesiyle sanatın meydana geldiğini söyleyerek söz konusu önemi de belirtmiştir. Bağlam, şiir alanına taşındığında ise, imge kavramına dair algı ve tanımlama karmaşılaşmaktadır. Buna göre, şiir sanatında imgeyi, duyularla algılanan görüntünün özel ve özgün bir biçimde dille aktarımı olarak ifade eden Doğan Aksan (2016:38), imgenin öznel bir yorum olduğunu belirtmiştir. Bu sebeple, örneğin salt zihinsel tasarım açısından ev imgesi tüm farklılıklarına rağmen çeşitli algılarda ortak unsurlarla ortaya çıkabilirken, şiir sanatı bağlamındaki imgede, öznellik sebebiyle bambaşka algılarla ortaya çıkabilmektedir. Başka bir ifadeyle, beyaz ev, kırmızı ev, bahçeli ev, balkonlu ev, iki odalı ev, üç odalı ev, iki katlı ev, üç katlı ev vb. ortak unsurlar ev olmaları sebebiyle temel düzeyde ortak buluşma noktasına sahipken, bir kaplumbağanın dış kabuğu, karton kutu, mağara, merdiven boşluğu vb. imgeler ev imgesinin karşılığı olmakla birlikte ortak unsurları sınırlı imgelerdir.

Araç olarak kelimeleri kullanarak anlam üretme, duygu ifade etme veya aktarma ve estetik etki oluşturma kapasitesi açısından değerlendirildiğinde düzyazı ve şiir arasında ortaklıklar bulunduğu fark edilecektir. Ancak, imgesel bağlamda öznelliğin ve bu anlamda da çeşitliliğin öne çıktığı tür olarak şiirin, düzyazıya göre daha dikkat çekici olduğu da farkına varılacaktır. Nitekim Turan Karataş (2014:540) söz sanatlarının en eskisi olan şiirin, edebi türler içinde özel bir yeri olduğunu belirtmiştir. Şiirin imgeyle kurduğu bağın özel olması, şiirde imgenin düzyazıdaki anlam katmanlarına kıyasla çok daha katmana sahip olabilme potansiyeliyle açıklanabilir, çünkü şiirdeki kısa bir dize birkaç paragrafın veya sayfanın ifade edebileceği duygu ve düşünceleri temsil edebilir.

Hilmi Yavuz'a göre (2012:197) şiir, insanın heyecanlarıyla, düşleriyle, duygularıyla, rüyalarıyla yazılmaktadır. Yavuz'un tanımından anlaşıldığı kadarıyla şiirle zihinsellik arasında mesafe bulunmaktadır. Ona göre şiirde, tamamı öznel olan heyecan, düş, duygu ve rüya etkin rol üstlenmektedir. Schopenhauer ise (2010:33), şiiri sözcüklerin yardımıyla hayal gücünü harekete geçirme sanatı olarak tanımlamıştır. Schopenhauer'in tanımı, Yavuz'un tanımıyla uyum içinde gibi görünmektedir. Her ikisinde de öznel yaklaşım büyük önem taşımaktadır. Yavuz'un ve Schopenhauer'in düşüncelerini psikanalitik nbir boyuta taşıyan Octavio Paz ise (1995:9), şiiri bilinç dışının yoğunlaşması olarak tanımlamıştır.

Fotoğraf ve Şiir



İmgenin gerçeklikle kurduğu ilişki sebebiyle görme eylemi kristalize hale gelmektedir. Richard Sennett (1999:16), Yunanlılar'ın görülen şeye önem vermenin sonucu olarak bir şeyi gerçekleştirme konusundaki arzu için *poetry* yani şiir sözcüğünün kökeni olan *poiesis* kelimesini kullandıklarını ifade etmiştir. Buna göreyse fotoğraf sanatı, imgenin görsel alternatiflerini ortaya koyan bir unsur olarak değerlendirilebilmektedir. Anlaşıldığı üzere, görme eylemi hem imgeleme hem de şiir açısından önem taşımaktadır. Federico Garcia Lorca (2009:50), şairin bedeninin beş duyusu konusunda adeta bir uzman olması ve görsel metaforlara sahip olabilmek için görme, dokunma, duyma, koku ve tat alma duyularının birbirleriyle iletişim halinde olması gerektiğini yazmıştır.



Görsel 1. Ansel Adams, Gül ve Gargalak, 1932.

Holme ve Forman (1946), şiirlerin ve fotoğrafların birlikte kullanıldığı Poet's Camera isimli kitaplarında, kitaptaki her bir fotoğrafın, ya şiirsel içeriği nedeniyle ya da bir fikrin fotoğrafı olması nedeniyle farklı fotoğrafçılara ait yüzlerce fotoğraf arasından seçildiğini; resimsel konuları edebi konularla eşleştirmek yerine her bir fotoğrafın ruh halini veya anlamını doğrudan veya dolaylı olarak yorumlamayı mümkün kılacak biçimde, fotoğraflara edebi eserlerin eşlik etmesini seçtiklerini ve böylelikle birinin diğerini açıklık, önem ve b,ç,m açısından zenginleştireceğini düşündüklerini ifade etmişlerdir. Kitaptaki örneklerden bir tanesinde Holme ve Forman (1946:21), Shakespeare'in LIV.Sone'si ile Ansel Adams'ın *Gül ve Gargalak* isimli fotoğrafını eşleştirmişlerdir.

“LIV

Ah, güzellik nasıl da doğruluğun kattığı
Cânım süslerle kat kat güzelliğe bürünür!
Gül, alımlıdır ama, bağırında yaşattığı
Tatlı kokuyla bize çok daha hoş görünür.
Yaban güllerinin de, büyülü kokularda
Görkeme ermiş güller kadar koyudur rengi;
Onlar da dikenlidir: yaz soluğu açar da
Konca peçelerini, oynarlar dört kol cengi.
Ama dış görünüştür onların tek erdemi,
Yaşarlar okşanmadan; gözlerden irak solar,
Yapayalnız ölürlər. Cânım güller öyle mi:
Tatlı ölümlerinden varlığa ıtır dolar.
Sevgi dolu güzel genç, sen solup gittiğinde
Şiirlerimde yaşar senin öz gerçeğin de. (Shakespeare, 2017:54)”

Görsel 1'de yer alan Ansel Adams'ın fotoğrafında, Shakespeare'in şiirindeki dışsal güzellik ve içsel hakikat karşıtlığı temsil ediliyor gibidir. Fotoğraftaki gül, estetik anlamda adeta hayranlık uyandırıcı bir temsille açılmıştır. Gülün yapraklarındaki katmanlı yapı ve bunun yanında fotoğrafik anlamda ışığın yumuşak geçişleriyle ortaya çıkan siyah beyaz tonun dinginliği, gülün dışsal güzellikle birlikte içsel bir derinlik taşıyan varlık olarak algılanabilmesini de sağlamaktadır. Shakespeare'in şiirindeki “bağırında yaşattığı tatlı koku” dizesiyle, gülü sıradan bir çiçekten ayıran şeyin yalnızca onun renginin ya da biçiminin olmadığı vurgulanmaktadır. Gülün kokusu, ondaki biçimi daha üst bir forma taşımaktadır. Öte yandan fotoğraf, bu kokuyu gösterememektedir. Ancak fotoğraf sayesinde gülün yapraklarının içe doğru kıvrılan formu, seyirciyi tıpkı kokunun yaptığı gibi merkeze, başka bir ifadeyle öze doğru çekmektedir. Gülün üzerinde durduğu gargalağın aşınmış dokusu, gülün yumuşaklığıyla bir karşıtlık kurmaktadır. Bu karşıtlığın, şiirdeki “yaban gülleri” ile “cânım güller” ayrımına işaret ettiği düşünülebilir. Fotoğraftaki gül, sert

ve zamansız bir yüzey olarak gargalağa rağmen varlığını koruyarak özü muhafaza etmektedir. Böylece gül, geçici dünyaya karşı kalıcı değerın simgesi haline gelebilmektedir.

Paola Corso (2020), şiiri ve fotoğrafı nostaljik bir bağlamda ele aldığı *Vertical Bridges* isimli kitabında hem kendi yazdığı hem de başka yazarlara ait şiirleri ve metinleri kullanarak, memleketi olan ve çok sayıda merdivenin bulunduğu Pittsburg şehrindeki merdiven manzaralarına dair eski ve yeni fotoğrafları sunmuştur. Corso'nun kitabında, Holme ve Forman'ın kitabında olduğu gibi her şiire bir fotoğraf karşılık gelmemektedir. Sunay Akın ve Akgün Akova (2006) ise, *İki Şair Arasında İstanbul* isimli kitaplarında, Sunay Akın'ın metinleriyle Akgün Akova'nın İstanbul fotoğrafları okuyucuya birlikte sunulmuştur. Ancak bu kitapta yalnızca şiirler değil, düzyazı metinler de yer almaktadır.

Şiirde imgenin veya şiirsel imgenin zihinsel süreci, onu anlamaya yönelik bir içerik olarak anlaşılmaya zorluyor gibi görünmektedir. Ancak bu durum, tam olarak doğru değildir, çünkü imge sadece ve her zaman zihinsel bir süreçle çözümlenmemektedir. İnan'a (2016:18) göre, şiir de fotoğraf da anlık hissedişler neticesinde ortaya çıkmaktadır ve bu anın bitiminin ardından, fotoğraf ya da şiir, okurun katkılarıyla yeni anlamlar kazanmaya başlamaktadır. Dolayısıyla, İnan'ın düşüncesindeki farklı hissedişler, zihinle değil ruhla ilgili bir alana işaret etmektedir. Bu konuyla ilgili olarak Metin Altıok (2004:12) ise, şiir denen metnin ne olduğuna dair anlam arayışlarının, onu düşünsel olarak kavramak yerine duygu olarak yaşamının daha doğru bir yaklaşım olabileceği görüşünü benimsemiştir. Altıok'un düşüncesine yakın duran J-L.Joubert (1993:10), şiire ancak sezgiyle yaklaşılabileceğini, şiirin işleyişini çözmeye kalkmanın onu yıkabileceğini, bu sebeple onu hissetmenin yeterli olduğunu belirtmiştir. Dolayısıyla imgenin şiir bağlamındaki karşılıkları araştırılırken örneğin şiirin konusunun bilinmesi gibi yalnızca imgeye dair bir anlam arayışı yeterli olmayabilir. Bolat ve Nayır da (2012:237), şiirdeki anlamın konu demek olmadığını düşünmektedirler. Benzer biçimde fotoğraf sanatında da, fotoğraf bir konuyu anlatıyor olsa da, aynı zamanda çeşitli duygu durumlarını da temsil edebilmektedir. Başka bir ifadeyle, konuyu oluşturan unsurlar, tek başlarına ele alındıklarında belirli duyguları ifade edebilmektedirler. Bu durum, Caudwell'in (1998:275), bir şiirde duyguların doğrudan doğruya kelimelerin çağrışımlarına bağlı olduğu tespitini akla getirmektedir. Caudwell'in düşüncesine göre, şiirde kelimeler doğrudan değil dolaylı ifade süreçleri içinde aktif hale gelmiş olur ve bu durum yalnızca konu için değil duygu için de geçerlidir. Benzer bir süreç, fotoğraf sanatında da bulunmaktadır. Fotoğrafta da anlatılmak istenen her zaman doğrudan değil, dolaylı bir biçimde seyirciye sunulabilir veya doğrudan görünmekle birlikte dolaylı da olabilir. Bir bakıma şiirin zihinde yarattığı imgeyi, fotoğraf dondurur. Fotoğraftaki imge ışık aracılığıyla üretilmektedir. Burada, belirli bir an, mekansal ve zamansal olarak sabitlenmektedir. Şiir, okuyucuya zamansal olarak akışkan bir tecrübe sunmaktadır, yani şiirdeki dizeler veya dizedeki kelimeler imgeyi yavaş yavaş, akarak inşa eder. Oysa fotoğrafın anı dondurma imkanı sunması sebebiyle zamana karşı bir direniş üretmektedir ve bu akışkan değil donuk bir süreçtir. Bu açıdan ele alındığında, fotoğraf, hem şiirin hem de okuyucunun çağrışımsal birikiminden adeta seçilmiş bir kesiti almakta ve onu, okuyucuyu seyirciye dönüştürerek görsel bir tecrübeye ve tanıklığa dönüştürmektedir. Bu durum, birbirinden ayrı iki içerik ve iki süreç olarak düşünülmemelidir, çünkü aslında olan her ikisinin de birbirini tamamlamasıdır. Şiir, fotoğrafın ifade etmediğini çağrıştırmak, fotoğraf ise şiirin soyut içeriğini somutlaştırma potansiyeline sahiptir. Bu sebeple, bir dizenin imgesel düzeydeki kapasitesi, aynı dizenin bir fotoğrafa dönüşmeden önceki durumuna göre daha geniştir. Ancak dizenin fotoğrafa dönüşmesi veya fotoğrafla yorumlanması daha sınırlı bir alana sahiptir. "Fotoğrafın nesnel gerçeklikten zihinsel gerçekliğe yolculuğu, onu şiirin düşsel gerçekliğine götürür" (Zeybek, 2024:52). Bir şiir veya bir dize, fotoğrafla birlikte sunulduğunda veya düşünüldüğünde ise, imgesellik şiir-fotoğraf veya şiir-dize ilişkisine göre ele alınmalıdır. Şiirin belirsiz ve soyut dünyası, fotoğrafta karşılığını belirgin ve daha somut bir dünyada bulmaktadır. Öte yandan bu saptamaların hiçbirisi, her zaman geçerli olan kaidelere dayanmamaktadır.

Fernando Pessoa'nın Şiiri

Dünya edebiyatına iz bırakmış farklı ülkelerden pek çok yazar ve şair bulunmaktadır. Ancak Fernando Pessoa, bunların içinde belki de varoluşuyla ve eserleriyle en gizemli ve sıra dışı figürlerinden biridir. Bunun sebebinin, onun kendi kimliği dışında farklı isimlerle eser vermiş olmasından kaynaklandığı söylenebilir. Ancak burada söz konusu farklı isimlerden kastedilenle, şairin çeşitli mahlaslarla eser vermiş olması anlaşılmamalıdır. Pessoa'daki durum, mahlasın çok ötesindedir ve daha derinliklidir. Pessoa'nın isimleri, adeta parçalanmış kimliğinin felsefi bir derinlikle ve bitmek bilmeyen bir varoluş sancısıyla oluşmuştur. Bu isimler, heteronim denen hayali karakterlerdir ve her birinin biyografileri, fiziksel görünüşleri, politik görüşleri ve kendilerine has edebi üslupları bulunmaktadır. Başka bir deyişle her biri, birbirinden farklı, ayrı kişiliklerdir. Pessoa'nın çok sayıda heteronimi bulunmaktadır, fakat bunların içinde Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos ve Bernardo Soares daha fazla bilinmektedir. Pessoa, ortaya çıkmalarından neredeyse yaşamının sonuna kadar heteronimlerini tekrar tekrar

tanımlamıştır ve ancak 1930’da onlara canlı, ortak bir geçmiş vererek onları psikolojik açıdan karmaşık bir aile haline getirmiştir (Zenith, 2024:668).

Pessoa’nın heteronimleri içinde bazılarının fotoğraf teorisi bağlamında ayrıcalıklı bir yeri olduğu söylenebilir. Bunlardan bir tanesi Alberto Caeiro’nun şu dizeleridir: “Her an gördüğüm şeyi / Eskiden hiç görmemişimdir” (Pessoa, 2023:22). Burada, bakma ve görme eylemi arasındaki fark vurgulanmaktadır. Fotoğrafçı, dünyaya bakmaktadır ve olan biteni görmektedir. Ancak, görme bakışın detaya dayanan bir türü olarak ele alındığında, fotoğrafçı bu eylemi kadrajdan baktığında gerçekleştirmiş olur. Başka bir ifadeyle, gündelik yaşamda sürekli maruz kalınan ve belki de zaman zaman bir makine gibi otomatik biçimde algılanarak tüketilen imgeler, fotoğraf aracılığıyla söz konusu otomatik akışı kesintiye uğratar ve sıradan olanı yeniden görünür kılmayı mümkün hale getirebilir.

Pessoa’nın başka bir heteronimi olan Álvaro de Campos’un “Her gördüğümüzü hep ilk kezmiş gibi görmeliyiz, çünkü gerçekten de onu ilk kez görürüz” (Pessoa, 2023:71) dizelerinde de benzer bir durum söz konusudur. Bu dizede, görme eyleminin son derece tekil yapısıyla gerçekleşen algının tekrar edilemezliğine atıfta bulunulduğu söylenebilir. Bu yaklaşım, fotoğrafın zamansal, mekansal ve fenomenolojik doğasıyla doğrudan ilişkilidir. Fotoğrafın yalnızca bir kayıt aracı olmaması, onun aynı zamanda bir bilinç ve farkındalık pratiği olarak da tanımlanabilir oluşu, söz konusu yaklaşımı desteklemektedir. Örneğin ışık koşulları, fotoğrafçının ve seyircinin psikolojisi, kültürel birikimi ve zamansal konumu her seferinde değişkenlik gösterebilecek unsurlardır. Fotoğrafçı bir mekanda fotoğraf çekerken dahi, aynı mekanda ışık koşulları anlık olarak değişebilir. Bununla birlikte hem fotoğrafçının fotoğrafı çekerken hem de seyircinin fotoğrafa bakarkenki ruh halleri de değişkenlik gösterebilir. Dolayısıyla, aynı nesneye, aynı mekana ya da aynı yüze bakılıyor olsa bile, algılama, kavrama ve yorumlama boyutları her seferinde değişebilecektir. Bu da her görülenin aslında ilk defa görülüyormuşçasına algılanabilir ve yorumlanabilir oluşunu anlamlı kılmaktadır. Pessoa, “ilk kezmiş gibi görmeliyiz” dizeleriyle aslında okuyucuya çağrıda bulunmaktadır. Söz konusu çağrı, seyirci açısından değerlendirildiğindeyse, fotoğrafçının ve seyircinin sergilediği otomatik, alışılmış bakışa karşı geliştirmesi gereken estetik bir tutum olarak kabul edilebilir. Zenith (2024:669); Pessoa’nın, Álvaro de Campos heteronimi üzerinden Alberto Caeiro’yu bir fotoğraf hassasiyetiyle tanımladığını belirtmiştir. Bu da, Pessoa’nın fotoğraf bağlamında ele alınmasını hem teknik hem de teorik açılarından mümkün kılabilir.

Sanatsal Yöntem ve Yaklaşım

Bu çalışmanın amacı; imge bağlamında şiiri ve fotoğraf sanatını birbirleriyle ilişkilendirerek hem şiirin hem de fotoğrafın imgeye yaklaşım biçimlerini zaman zaman kısıtlayarak veya güçlendirerek imgeyi saf görme ve doğrudan algı düzeyinde seyirciye sunmaktır. Bu amaç doğrultusunda; Fernando Pessoa’nın şiirlerindeki bakmaya, görmeye, algılamaya, anlamlandırmaya ve yorumlamaya dair duygu ve düşünceler fotoğraf bağlamında ele alınarak, genelde şiirin özelde ise Pessoa’nın şiirlerinin fotoğraf sanatıyla son derece örtüştüğünü ispat etmeye yönelik bir çalışma ortaya konmuştur. Makalede, nitel bir araştırma yöntemi benimsemiş ve betimsel perspektif doğrultusunda imgeye, şiire ve fotoğrafa dair tanımlama ve düşüncelere yer verilmiştir. Makaledeki söz konusu amacı gerçekleştirmek için, Fernando Pessoa’nın ve onun heteronimlerinin şiirlerindeki dizelerden amaca yönelik örnekler seçilmiştir. Örnek dizelerdeki imgeselliğin ve anlamın fotoğrafik karşılıkları için, yeni çekilmiş ve eskiden çekilmiş fotoğraflardan bir seçki oluşturularak dizeler ve fotoğraflar birlikte sunulmuştur. Çalışmanın temel problematiği, şiirin imgeselliğinin fotoğrafın imgeselliğiyle karşılaştığında ne tür sonuçlar ortaya çıkabileceğidir. Acaba şiir ve fotoğraf, birbirlerinin imgesel sınırlarını genişletmekte midirler, yoksa daraltmakta mıdır? Çalışma, bu soruya verilebilecek alternatif bir cevabı aramaktadır.

Pessoa’ya Merhaba Sergisi ve Sanatsal Çalışmalar

Pessoa’ya Merhaba, 2024 yılının sonlarında kavramsal olarak ortaya çıkmış bir projedir. Fotoğraf sanatının şiirle kurduğu ilişkinin Fernando Pessoa üzerinden ele alınmasıyla şiire ilgi duyan fotoğraf seyircilerine ve fotoğrafa ilgi duyan şiir okuyucularına teorik ve şiirsel önermelerde bulunmak amaçlanmıştır. Sergide; 20x30 cm., 30x40 cm., 30x45 cm., 40x60 cm., 45x60 cm., ebatlarında toplam yirmidört adet fotoğraf yer almıştır. Bu fotoğrafların bazıları tekli, bazıları ikili, bazıları üçlü, bazılarıysa dördürlü biçimde sunulmuştur. Fotoğraflara Pessoa’nın heteronimlerinin dizeleri eşlik etmektedir. Benzer biçimde bazı fotoğraflar için bir dize kullanılırken, bazıları için birden fazla dize kullanılmıştır. Sergideki fotoğraflar siyah beyaz ve renkli olmak üzere belgesel, deneysel, kurgu türlerinde üretilmişlerdir. Fotoğraflar 1996-2024 tarihleri arasındaki döneme aittirler.



Görsel 2. Pessoa'ya Merhaba, 2021.

Görsel 2'de Fernando Pessoa'nın Álvaro de Campos heteronimine ait olan "Her sanat edebiyatın bir biçimidir, çünkü her sanat bir şey söyler. Söylemek iki türlü olur: Konuşmak ve susmak. Edebiyat olmayan sanatlar, ifadeci bir sessizliğin yansımalarıdır" dizeleri kullanılmıştır (Pessoa, 2023a:9). Fotoğraf siyah beyazdır ve yeşilliklerin içinde oturan bir heykel görülmektedir. Figürün kolları, dizlerinin üzerindedir ve figür başını dizlerine gömmüştür. Aynı zamanda kollarıyla kendini sarmalamıştır. Bu haliyle, yüzü görünmeyen, konuşmayan bir varlığı temsil etmektedir. Ancak öte yandan, onun suskunluğu aslında güçlü biçimde sessizliği ve yalnızlığı ifade eden bir varlıktır. Burada ortaya çıkan anlam, şiirde olduğu gibi kelimelerden oluşmamıştır. Onun yerine, heykel üzerinden beliren bedenin duruşu, kapanışı ve yönelimiyle ortaya çıkmıştır. Dizelerdeki "ifadeci sessizlik" bu durumun bir karşılığı gibidir. Figürün yüzünün gizlenmiş olması, fotoğrafın konuşmayı bilinçli biçimde askıya aldığını göstermektedir. Yüz, normal şartlarda dilin ve kimliğin merkezidir. Oysa burada hepsi adeta saklanmıştır. Heykelin eğilmiş omuzları; yükü, yorgunluğu, içe kapanmayı çağrıştırmaktadır. Heykelin kendine sarılmış kolları; korunmayı, yalnızlığı ve kırılganlığı akla getirmektedir. Heykelin oturarak yere çökmüş duruşu ise, ne tamamen düşmüş ne de ayağa kalkabilmiş olmayı temsil etmektedir. Heykelin fotoğraf aracılığıyla ortaya konan anlam içeriği, Pessoa'nın dizelerindeki tezatlıkla örtüşmektedir: Konuşmak ve susmak, sessizlik ve ifadecilik, düşmek ve kalkmak. Fotoğraftaki heykelin bedeni, bir metin gibi okunabilmektedir. Dizelerde sözü edilen "edebiyat olmayan sanatların sessizliği" bu heykelin fotoğrafik ifadesinde karşılığını bulmaktadır. Fotoğrafın siyah-beyaz olarak sunulmuş olması, Pessoa'nın dizeleri bağlamında anlatımı daha da suskun hale getirmektedir. Yoğun anlatımcılık, renk paletinin çeşitliliği üzerinden düşünüldüğünde, fotoğrafta renk yokluğu, duygunun dramatize edilmesinden ziyade sadeleşmesini sağladığını düşündürmektedir. Bu tercih, görselin yüksek sesle "anlatma" arzusunu bastırmakta ve böylelikle fotoğraf Pessoa'nın dizeleriyle daha uyumlu bir hale gelmektedir.



Görsel 3. Pessoa'ya Merhaba, 2012.

Görsel 3, Pessoa'nın Álvaro de Campos heteronimine ait olan "Belki de benim yeryüzünde hiçbir misyonum yoktur" (Pessoa, 2023a:10) dizeleriyle ilişkilendirilmiştir. Görsel 3'teki siyah beyaz fotoğrafta neredeyse tamamen boş bir yüzey bulunmaktadır. Kompozisyonun belirgin bir merkezi yoktur. Bunun yanı sıra fotoğrafta, seyircinin bakışını yönlendirecek kadar güçlü bir nesne ya da figür de bulunmamaktadır. Duvardaki çivi ve çiviye asılı kalem de, fotoğrafta oldukça küçük bir alanı kapsamaktadır. Fotoğraf, varlıktan ziyade yokluğa, yoksunluğa işaret etmektedir. Bu yoksunluk, bilinçli bir yoksunluktur ve dizedeki "misyon" fikrinin görsel karşılığı gibidir. Özellikle misyon kelimesi, yön ve hedef anlamlarında kullanıldığında, bu fotoğraf tam tersi biçimde yönsüzlük, hedefsizlik, şiirdeki karşılığıyla misyonsuzluğu önermektedir. Fotoğrafta, ağırlıklı olarak bir varolma hali tasvir edilmektedir. Bilindiği gibi kalem, bir yazı aracıdır ve duygu, düşünce gibi pek çok ifadeyi kayıt altına alabilmektedir. Bu yönüyle o, bilgiyi ifade eden, kaydedebilen ve çoğaltabilen bir güçtür. Oysa fotoğraftaki kalem, yazı işlevinden koparılmış, duvara bir süs eşyası gibi asılmıştır. Fotoğraf; yazı yazılabilecek bir yüzeyde, yazma potansiyeline sahip bir nesnenin umarsız, değersiz ve işlevsizleşmesinin görsel temsilidir. Fotoğraftaki yüzeyde kimi yerde görülen küçük lekeler, çizikler ve izler, tam olarak tanımlanamayan ve ne oldukları kolaylıkla anlaşılmayan detaylar olarak görülmektedir. Bu lekeler, çizikler ve izler; tıpkı Pessoa'nın dizesinde geçen "belki de" kelimesi gibi, kesinlik taşımamaktadırlar. Bir metin gibi düşünüldüğünde fotoğraf, kendini açıklamaktan özellikle kaçınıyor gibidir. Seyirci, fotoğraftaki anlam aramakta, ancak tamamlanmamışlık dışında arayışına karşılık bulamamaktadır. Pessoa'nın "Benim yeryüzünde hiçbir misyonum yoktur" dizesi, anlam bakımından bir itiraf olarak değerlendirilebilir. Bu dizeyle paralel olarak, fotoğraf da iddialı bir estetik ya da anlatı kurmamaktadır. Yalnızca lekelerden, çiziklerden ve izlerden oluşan boş yüzey, gösterişten arındırılmıştır. Bu manzara, dizedeki itirafın fotoğrafik izdüşümü olarak, bir duvar, bir yüzey olarak var olduğunu, ancak herhangi özel bir alan olmadığını itiraf etmektedir. Fotoğraflar çoğunlukla, seyircileri çeşitli bakma ve görme davetleriyle yine aynı çeşitlilikteki beklentilere sevk ederler. Görsel 3'teki fotoğraf, bu alışılmış durumun dışında durmaktadır. Bunun sebebinin, fotoğraftaki yüzeyin kolaylıkla tanımlanamamasından ve kalemin duruşundaki absürlükten kaynaklandığı söylenebilir. Dolayısıyla seyirciye, fotoğrafta tam olarak nereye bakacağı, neyi anlamlandıracağı ilk bakışta belirsiz bir görüntü sunulmuştur.



Görsel 4. Pessoa'ya Merhaba, Soldaki Fotoğraf 2018, Sağdaki Fotoğraf 2021.

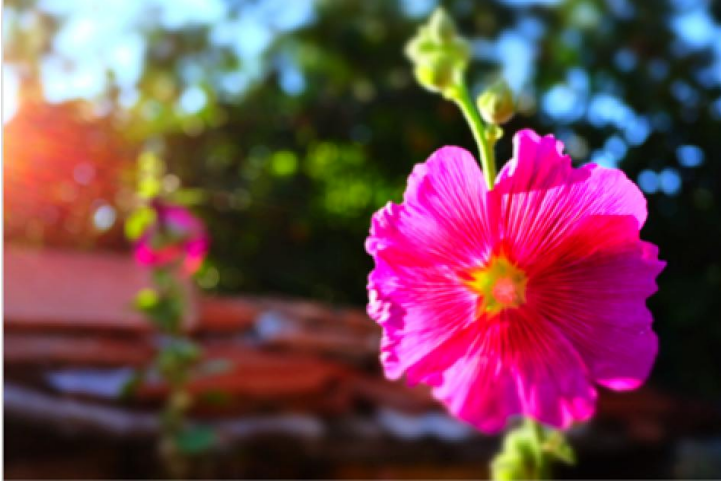
Görsel 4'te iki adet fotoğraf birlikte sunulmuştur. Soldaki fotoğraf renkli, sağdaki fotoğraf siyah beyazdır. Soldaki fotoğraftaki mekan, yarı kapalı bir alandır. Kadrajın merkezine yakın bir konumda genç bir erkek figürü yer almaktadır. Ayakta duran figürün bir eli, ucunda fırça olması muhtemel uzun bir sopayı tutmaktadır. Figürün üzerinde gri renkli bir atlet ve kot pantolon vardır. Bu haliyle giysileri gündelik ve işlevsel bir izlenim vermektedir. Ayaklarının önünde içi su dolu bir kova bulunmaktadır. Tüm bu tasvirler buranın, bir oto yıkama alanı olduğuna işaret etmektedir. Kompozisyonun arka planında iki otomobil, taş duvarlı bir yapı ve üstte metal bir çatı görülmektedir. Kadrajın sağ tarafında, dikey bir direk ve arka planda kırmızı zeminli, üzerinde yazılar bulunan bir tabela yer almaktadır. Tabela, çeşitli işlerde çalışan personele dair iş kıyafetlerinin yazılı olduğu bir metni içermektedir. Ancak bu tabelanın mekana ait olup olmadığı kuşkuludur. Fotoğraftaki ışık doğal ve doğrudandır, renkler doygundur. Figür seyirciye, başka bir ifadeyle fotoğrafçıya dönük şekildedir. Çekim için özellikle poz verdiği anlaşılmaktadır. Bu durum, dışa dönüklüğü, meydan okumayı ve yüzleşmeyi çağrıştırmaktadır.

Soldaki fotoğraf, oldukça fludur. Bu durum, netlik kaybının bilinçli tercihle gerçekleştirildiğini düşündürmektedir, çünkü netlik hafifçe değil yoğun biçimde yok olmuştur. Kadrajda iki yetişkin, iki de çocuk olması muhtemel insan silüeti görülmektedir. Yetişkin olanlar yan yana durmaktadırlar. Fluluktan ötürü beden detayları, yüzler ve giysiler tam olarak ayırt edilememektedir. Figürler siyah beyazın koyu tonları halinde, arka plandan hafifçe ayrılmaktadırlar. Figürlerin fotoğrafta bulundukları alan oldukça geniş ve açıktır. Boş bir düzlük olarak görülen bu açık alan, bir sahile benzemektedir. Arka plandaki yatay düzlem, ufuk çizgisi izlenimi vermektedir. Figürlerin biraz önünde, daha küçük ve belirsiz üçüncü leke çocuk figürlerden bir tanesi gibi durmaktadır. Diğer çocuk figür ise, yetişkin figürlerden birinin kucağında gibidir. Fotoğraftaki ışık yumuşak ve dağınıktır. Ton geçişleri griler arasında dağılmıştır. Fotoğraf, belirli bir anı belgelemekten çok, hareket, belirsizlik ve geçicilik hissi uyandıran bir görsel atmosfer inşa etmektedir.

Her iki fotoğraf da, Pessoa'nın heteronimlerinden Bernardo Soares'in "Başkalarının ruhuna çöreklenme alışkanlığım; bana birazcık dikkat ettiklerinde onların beni gördüğü ya da göreceği gibi kendimi görmeye yöneltir mi beni? Evet" dizeleriyle birlikte sunulmuştur (Pessoa, 2023a:14). Pessoa'nın dizelerinde seyirci veya fotoğrafçı olarak öznenin, kendini başkasının bakışı üzerinden tanımlaması ve hatta bir adım daha öteye giderek o bakışa yerleşmesi fikrini taşımaktadır. Bu bağlamda iki fotoğraf da, başkası tarafından görülme, başkasının gözünden kendini görme ve başkasının bakışıyla şekillenme gibi düşünceleri ve bakış açılarını taşımaktadır. Soldaki fotoğraftaki figürün bakışı, doğrudan fotoğrafçıya veya seyirciye yönelmiştir. Bu yönelim, sıradan bir poz olarak algılanmamalıdır, çünkü buradaki poz çalışma esnasında ve halinde olmasına rağmen verilmiştir. Bu da verilen poz, hatıra fotoğrafından ziyade ihtimal dahilinde olabilecek bir değerlendirmeye, görülme isteğinin farkında olan bir öznenin duruşuna dönüştürmektedir. Normal şartlarda, yapılmakta olan oto yıkama işinin, kendine has içkin ritmi olan bir beden dili bulunmaktadır. Ancak fotoğrafta bu işin ritmi adeta kesintiye uğrayarak kopmuş gibidir. Figür, adeta kısa bir an için yaptığı işi değil, nasıl görüldüğünü düşünmektedir. Buna göre, Pessoa'nın dizesindeki "başkalarının ruhuna çöreklenme alışkanlığı" burada, öznenin kendini olduğu haliyle değil, seyircinin gözünde nasıl bir imgeye dönüşeceği üzerinden verilen bir pozla ilişkilendirilebileceği düşünülebilir. Burada fotoğraf makinesi başka bir bakışa dönüşmüştür. Figür ise, o bakışın karşısında kendini yeniden düzenlemektedir.

Bu bakımdan gündelik emeğin fotoğraf aracılığıyla enformasyon düzeyinde belgelenmesi bile, seyirlik bir temsile dönüşebilmektedir. Bir özne olarak fotoğraftaki figür, fotoğraf makinesinin üstlendiği başkasının bakışıyla kendini tanımlamayı kabul etmiştir ve bu konuda gönüllü olmuştur. Dizedeki “Evet” kelimesinin karşılığı burada karşılık bulunmaktadır. Bu düşünceye göre, fotoğraf makinesinin üstlendiği başkasının bakışı, öznenin kendini görme biçimini yönlendirmektedir.

Sağdaki fotoğrafta ise, Pessoa’nın dizesindeki soru çok daha kırılğan bir düzlemde ele alınmış gibidir. Burada da figürler bulunmaktadır, ancak onların kimliklerine dair bir veri veya ipucu yer almamaktadır. Figürlerin bedenleri siluet ve gölge biçiminde ifade edilmiştir. Bu sebeple fotoğrafta bir görülme hali bulunmaktadır, ancak görülmeyi tanınmaya çevirecek unsurlar eksiktir. Fotoğraf, Pessoa’nın dizesindeki özellikle “başkalarının ruhuna çöreklenmenin” kısmıyla düşünüldüğünde, öznenin kendini başkasının gözünden görmesinin, sonunda kendini kaybetmeye de yol açabileceği fikri akla gelebilmektedir. Buna göre, figürler başkasının bakışına yerleşmişlerdir, ancak o bakışta netleşmemişlerdir, başka bir ifadeyle tanımlanamamış ve dolayısıyla tanınamamışlardır. Burada başkası olarak fotoğrafçı veya seyirci tarafından fotoğraf aracılığıyla “görülme”, öznenin varlığını teyit eden bir kanıt olmaktan çıkmaktadır. Bunun aksine, öznenin sınırları fluluktan ötürü adeta silinmektedir. Özne, başkasının onu gördüğü gibi kendini görmeye çalışsa da, artık ortada kendine ait bir bakış kalmamaktadır. Öte yandan, soldaki fotoğraftaki özne, fotoğrafçıyı gördüğü için, kendisini kendisine bir başkası olarak gösterecek olan fotoğrafçı olan özneye bir meydan okumaktadır. Oysa sağdaki fotoğraftaki özneler, fotoğrafçının varlığından dahi habersizdirler. Dolayısıyla sağdaki fotoğraf, Pessoa’nın dizesiyle uyum içinde değil gibidir. Ancak dizede geçen “bana birazcık dikkat ettiklerinde” kısmı, sağdaki fotoğraf için dikkat edilmediğinde nasıl bir durum ortaya çıkacağını da göstermektedir.



Görsel 5. Pessoa’ya Merhaba, 2016.

Görsel 5’te görülen fotoğrafın ön planında, kadrajın sağ tarafına yakın biçimde konumlanmış bir bitki yer almaktadır. Hatmiçiçeği olarak bilinen bu bitki, canlı pembe renktedir. Çiçeğin taç yaprakları geniştir ve merkezden dışa doğru belirgin çizgisel damarlarla açılmaktadır. Orta kısmı sarımsı ve yeşilimsi bir ton taşımaktadır. Bu kısım, yaprakların parlak pembe rengiyle güçlü bir kontrast oluşturur. Çiçeğin sapı ince ve yeşildir; üst bölümünde henüz açmamış tomurcuklar bulunmaktadır. Arka planın alan derinliği oldukça sınırlıdır ve bu da arka planı belirgin biçimde bulanık hale getirmiştir. Bu bulanıklık içinde koyu ve açık yeşil tonlar yer almaktadır. Arka planda ağaç yaprakları ya da bitki örtüsü olduğu izlenimi oluşmaktadır. Fotoğrafın alt kısımda yatay doğrultuda, muhtemelen bir çatı kiremiti ya da kırmızı ve kahverengi tonlarda benzeri bir yapı görülmektedir. Fotoğrafın sol üst köşesine yakın bir noktadan doğal ışık kadrage girmektedir. Bu ışık hafif bir parlama etkisi oluşturmaktadır. Işık, çiçeğin yapraklarında parlaklık ve doygunluk hissini artırırken, fotoğrafın genel atmosferini sıcak ve canlı hale getirmiştir. Kompozisyonadaki netlik ve renk vurgusu, tek bir çiçek üzerinde toplanmıştır. Bu sayede, çevresel unsurlar geri plana itilerek görsel dikkatin merkezdeki çiçekte yoğunlaşması sağlanmıştır. Fotoğraf, Pessoa’nın Alberto Caeiro heteroniminin “Bir çiçeği düşünmek görmek ve koklamaktır onu / Bir meyveyi yemek de onun anlamını tatmak” dizesiyle birlikte düşünüldüğünde, imgenin ve dolayısıyla da görmenin yalnızca bir nesneye karşılık gelmediği, algının bizi kendisini görünür hale getirdiği fikri ortaya çıkabilmektedir. Bu düşünceden hareketle, fotoğraftaki hatmiçiçeğinin, temsil edilen bir bitkiden ziyade tecrübe edilen bir çiçek olduğu söylenebilir. Pessoa’nın dizesinde geçen düşünme eylemi, mutlaka zihinsel bir soyutlamadır. Ancak aynı zamanda duyular aracılığıyla gerçekleşen de bir eylemdir. Bu fotoğrafta da çiçek sembolik bir temsil olarak okunabilir. Öte yandan, Pessoa’nın dizeleri göz önünde bulundurulduğunda, hatmiçiçeğinin yalnızca görülmek için görünen, ışığı bir miktar tutan ve bir miktar geçiren, rengiyle var olan salt bir canlılık emaresi olarak da okunabilir. Alan derinliği açısından netliğin yalnızca çiçeğe verilerek arka plan

flulaştırılması, bakışı nesnenin bağlamından kopararak doğrudan duyuşal temasa yönlendirmektedir. Çiçeğin pembe tonu oldukça yoğun ve kuvvetlidir. Bu görünüm onu neredeyse dokunulabilir canlılığa ve çekiciliğe getirmektedir. Çiçeğin merkezindeki sarılık, bakışı içine çekebilecek potansiyele sahiptir. Fotoğraf elbette kokuyu vermemektedir, fakat Pessoa'nın dizesine paralel biçimde, koklamayı hayal ettirebilmektedir. Dolayısıyla görme eylemi bu fotoğrafta eksik bir algı değildir, buna karşılık diğer duyuları da harekete geçirmesi muhtemel bir tetikleyicidir. Çiçeğin üzerine düşen ışık, bu fotoğrafta dramatize eden bir unsur değildir. Aksine, doğal akışın bir parçası gibidir. Bu da Pessoa'nın şiirindeki anlayışı desteklemektedir. Çiçek, sembolik anlamlarından ve bağlamlarından ötürü değerli değildir, bilakis salt bir çiçek olduğu için değerlidir. Bu bağlamda fotoğraf, çiçeği anlamlandıran bir araç haline gelmemiştir. Fotoğraf, çiçeği olduğu görüldüğü gibi kaydetmiştir. Pessoa'nın belirttiği gibi, çiçeğin anlamı onun hakkında düşünmekte değil, onu görmekte ve koklamakta saklıdır. Fotoğraf da seyirciyi çiçeğe dair sembolik okumalara değil, onun varlığını, kokusunu, rengini, gelişimini, soluşunu, kuruyuşunu düşünmeye davet etmektedir.



Görsel 6. Pessoa'ya Merhaba, 2015.

Görse 6'da yer alan fotoğraf siyah beyazdır. Fotoğrafta kapalı bir iç mekan görülmektedir. Kadrajın merkezine yakın bir noktada, yarı açık bir kapının arkasında bir erkek figürün durduğu görülmektedir. Bedenindeki ve yüzündeki fluluktan figürün hareket halinde olduğu anlaşılmaktadır. Figürün üzerinde açık renkli bir gömlek ve koyu renkli pantolon bulunmaktadır. Figür, elini göğüs hizasında tutmaktadır. Bu haliyle, bir nesneye dokunuyor ya da bir şeyi kontrol ediyor gibi görünmektedir. Kapının ardında bir alan vardır ve burası, figürün bulunduğu iç mekana kıyasla daha aydınlıktır. Kompozisyonun ön planında, kadrajın sağ tarafında büyük ve parlak yüzeyli bir masa yer almaktadır. Masanın üzerinde kablolu bir elektronik cihaz, ince metal çubuklardan oluşan küçük bir obje, kitap ya da defter benzeri nesneler bulunmaktadır. Masanın kenarları ışığı yansıtarak parlak bir yüzey etkisi oluşturmaktadır. Kadrajın sol tarafında, bir masaya ait olduğu kuvvetle muhtemel bir alanın üzerinde üst üste konmuş nesneler bulunmaktadır. Buranın az ilerisinde, zemine yaslanmış çerçeveli bir görsel ya da tablo dikkat çekmektedir. Ön planda, masaya yakın konumda deri kaplı bir koltuk yer almaktadır. Zemin koyu tonludur ve yer yer mozaiklerden oluşan bir yüzeye sahiptir. Kompozisyon genel açıdan değerlendirildiğinde mekanın boş olduğu, nesnelerin dağınık ama düzenli bir halde oldukları söylenebilir. Fotoğraf, durağan bir iç mekan ile hareket halindeki insan figürü arasındaki karşıtlığı görsel olarak bir araya getirmektedir. Bu fotoğraf karşılayan dizeler, Pessoa'nın Ricardo Reis isimli heteronimine aittir: "Bir ruhtan başka ruhlar vardır içimde, / Bir "ben"den başka "ben"ler olduğu gibi. / Gene de yaşarım ben / Hiçbirine aldırmadan. / Hepsini susturur, kendim konuşurum" (Pessoa, 2023:94). Pessoa'nın dizelerinde çoğul bir kimlikten fakat bunların içinde yine de baskın bir tanesinin olabileceği düşüncesi belirlemektedir. Buna göre; fotoğraftaki hareket halindeki figür net değildir. Tam olarak görünmediği için yüzü de seçilememektedir. Hareket izlenimi, aynı zamanda bedeni de yarı silik bir hale getirmiştir. Tüm bu izlenimler, figürün kimliğini belirsiz hale getirmektedir. Söz konusu bu belirsizlik, tek ve sabit bir "ben" kavramı yerine, geçici ve değişken benlik hallerini çağrıştırmaktadır. Figürün odadaki konumu ve durumu, onun odaya değil de başka bir yere aitmiş gibi algılanmasına imkan vermektedir, çünkü olağan bir akışta ofis benzeri bir odada kapının arkasında gizemli bir duruşla beklemek sıradanlıktan daha çok tuhaflığa yakındır. Dolayısıyla figür adeta şiirdeki "bir ruhtan başka ruhlar vardır içimde" dizesinde olduğu gibi, mekanda birden fazla "ben"lerden birini temsil etmektedir. Şiirdeki "gene de yaşarım ben / hiçbirine aldırmadan" dizesi ise, bir mekan olarak figürün bulunduğu odayla ilişkilendirilebilir. Oda insandan arındırılmış haliyle boş ve sessizdir. Bu bakımdan durağanlığı karşılamaktadır. Odadaki nesneler yerli yerindedir; öyle ki masa, kitaplar, koltuk ve duvarlar figürden daha kalıcıymış gibi görünmektedir. İçeride bir hareket, bir çoğulluk bulunmaktadır. Fakat dış dünyada,

görünen düzlemde dinginlik hakimdir. Bu anlamda fotoğraf, içsel karmaşayı dışsal dinginlikle dengelemektedir. Fotoğraftaki kapı önemli bir eşiktir. Figür kapının ne tamamen içerisindedir ne de tamamen dışarısındadır, neredeyse eşikinde durmaktadır. Bu eşik hali, “bir ben’den başka ben’ler” düşüncesini mekansal bir metafora dönüştürmektedir. Buna göre, kapının ötesindeki aydınlık alan, başka bir bilinç katmanını; figürün içinde bulunduğu odanın loşluğu ise şimdiki benliği ima etmektedir. Figür bu iki alan arasında adeta askıda kalmış ve loşluktaki mevcut kendi benliğiyle, aydınlıktaki diğer benliği kollamaktadır. Ruh ve benlik karmaşasının yoğunlaştığı dizelerin ardından, şiirin son dizesi konuya dair belirleyici bir rol üstlenmektedir: “Hepsini susturur, kendim konuşurum”. Fotoğrafta bu “konuşma”, bir sesle değil, hareketle gerçekleşmektedir, çünkü fotoğrafta eylem olarak konuşmayı karşılayabilecek tek unsur figürün hareketidir. Figür, mekanın içinde hareket halindedir. Diğer “ben”ler olarak odadaki sessizlik, nesnelerin durağanlığı, duvarların ağırlığı konuşmamakta, aksine susmaktadırlar. Hareket eden beden, o an için baskın olan “ben”dir. Fotoğraf, çoklu benliklerin varlığını kabul etmektedir. Ancak öte yandan kadrajda yalnızca bir tanesinin eyleme geçtiği anı yakalanmıştır. Fotoğrafa dair varsayıma dayalı yapılan yorumları çok daha anlamlı ve isabetli hale getirecek en önemli unsur belki de bu fotoğrafın bir özportre olmasıdır. Pessoa’nın şiirindeki ruh, benlik, var oluş, “ben”in zaferi gibi tüm kavrayışlar, fotoğrafın bir özportre olduğu bilgisiyle birlikte daha da anlamlı hale gelecektir, çünkü bahsi geçen tüm kavrayış ve yaklaşımlar, özportrenin ilgilendiği konulardır.



Görsel 7. Pessoa’ya Merhaba, 2003.

Görsel 7’de sol tarafta yer alan siyah beyaz tonlardaki fotoğrafta, kadrajın sol tarafında silüet halinde bir insan figürü görülmektedir. Figürün başı hafifçe öne eğiktir ve yüzü profilden bir miktar da olsa seçilebilecek şekildedir. Figürün yüz hatları karanlıkta kaldığından, kimliğine dair net bir tanımlama yapmak kolay değildir. Başında koyu renkli bir bere olduğu izlenimi vardır. Fotoğrafın içinde kısmen aydınlık alanlar bulunmaktadır, ancak figürün bulunduğu alan karanlık alana yakındır. Bu karanlık, figürü arka plandan ayıran belirgin bir kontrast da oluşturmaktadır. Fotoğraftaki kompozisyonun arka planında dikey ve yatay çizgilerden oluşan sert bir ışık gölge düzeni vardır. Bu çizgiler, pencere veya kapı parmaklıklarını andıran geometrik bir yapıya sahiptirler. Söz konusu geometrik yapının içindeki diyagonal çizgi, kompozisyonu keskin biçimde ikiye bölmektedir. Böylelikle fotoğrafta dinamik bir çizgisellik ortaya çıkmaktadır. Işık, arka planda sert ve net bir biçimde yüzeye düşmektedir, ancak figür bu ışığın dışında yer almaktadır. Bu durum figürü hem fiziksel hem de sembolik olarak “gölge”de bırakmaktadır. Fotoğrafın genel atmosferinin, içe kapanma, yalnızlık ve düşünce halini çağrıştırdığı söylenebilir.

Yine görsel 7’de benzer şekilde siyah beyaz olan sağdaki fotoğrafta ise mekan, insan figürüne kıyasla daha ön plandadır, baskındır. Fotoğraf insan figürü vardır, ancak oldukça silik biçimde görüldüğü için varlığı adeta şüpheli bir haldedir ve yalnızca dikkatle incelendiğinde fotoğrafta var olduğu fark edilebilmektedir. Fotoğrafın orta kısmında uzun, dar bir koridor ya da bir yerden başka bir yere geçişi sağlayan bir alan görülmektedir. Fotoğrafın siyah beyaz tonlarda olması, mekanın soğukluğunu ve boşluğunu vurgulamaktadır. Koridorun bir ucundan içeri giren güçlü bir ışık, zemine ve duvarlara keskin geometrik şekiller halinde yansımaktadır. Işık, kapı aralığı veya pencere benzeri bir açıklıktan süzülerek içeri girmekte ve tıpkı soldaki fotoğrafta olduğu gibi mekanı veya yüzeyi parçalara ayırmaktadır. Kompozisyonun ağırlıklı alanlarını oluşturan duvarlar ve zemin, ışık ile gölgenin belirginleştirici ve ayrıştırıcı etkisiyle net sınırlar halinde bölünmüştür. Aydınlık alanlar sert ve beyaza yakın tonlardayken, gölgede kalan bölgeler koyu bir siyaha doğru yaklaşmaktadırlar. Perspektif, bakışı koridorun derinliklerine doğru çekmektedir. Öte yandan bu derinlik, klasik perspektifte rastlanan bir açıklık ve akıcılık hissinden ziyade, belirsizlik ve sessizlik duygusu üretmektedir. Fotoğraftaki mekan, hayatın faal biçimde enerjiyle devam ettiği bir yer olarak değil de, terk edilmiş, durağan ve zamandan soyutlanmış mekan izlenimine daha yakın durmaktadır.

“Bir kaçagım ben. / Doğduğumda / Kendime hapsettim / Kendimi. / Sonra kaçtım. / İnsan sıkılırsa / Aynı yerde yaşamaktan / Ben neden hep aynı / Derinin altında / Sıkılmadan yaşayayım? / Ruhum / peşime düşmüş / Ama ben saklanıyorum, / Umarım ne yerde, ne de gökte / Bir türlü bulamaz beni. / Yalnız kendim olmak / Ya zindana kapanmak / Ya da hiç olmak demek. / Ben de kaçak yaşarım. / Pekala yaşıyorum işte” (Pessoa, 2023:108). Şiirin ilk dizesinde yer alan “Doğduğumda / Kendime hapsettim / Kendimi.” dizeleri, kaçaklığın ve hapsolunmanın bir arada bulunması bağlamında bir paradoksu içermektedirler. Buna göre, soldaki fotoğraftaki figür, ışığın dışında karanlıktadır. Onu çevreleyen çizgiler parmaklık hissi uyandırmaktadır. Ancak bu parmaklıklar dışsal bir zindandan çok, zihinsel ve varoluşsal bir yapı algılanmalıdır. Bu bakımdan fotoğraf, şiirdeki söz konusu paradoksu neredeyse tam anlamıyla somutlaştırmaktadır. Devam eden dizelerle birlikte düşünüldüğünde figür, kaçmak istemektedir. Fakat kaçtığı şey dış dünya değildir. Kaçtığı şey, aydınlığa karşı karanlıkta durarak belki de sığınmak istediği kendi benliğidir. Diyagonal çizgi, figürün önünü kesen bir engel gibi durmaktadır. Ancak bu engel de fiziksel değil, şiirin bağlamında ele alındığında içsel bir engeldir. Figürün, toplumdan değil de kendinden saklanması ihtimali, kompozisyonda toplumsal ya da kamusal alana dair bir unsur bulunmaması sebebiyle daha mümkün gibi görünmektedir. “Ruhum peşime düşmüş / Ama ben saklanıyorum” dizeleriyle, figürün yüzünün seçilememesinden ötürü kimliğinin belirsiz bir halde olması ve böylelikle varlığının şüpheye düştüğü anlatılıyor gibidir. Şiirde de fotoğrafta da, kendi yüzünü dahi görmemeyi seçen bir “kaçak” vardır. Dolayısıyla fotoğraftaki karanlık alanlar, bilinçli bir saklanma alanı olarak işlevsel bir mekana dönüşmektedirler.

Sağdaki fotoğrafa dikkatli bakıldığında güçlkle görülebilen insan figürü, görünür olmaktan çok görünmez olmaya yakın durmaktadır. Soldaki fotoğrafta görünür olan figür, bir kaçak olarak artık görünmez haldedir. Ondan geriye yalnızca mekan, ışık ve gölge kalmıştır. Bu fotoğraf, “Umarım ne yerde, ne de gökte / Bir türlü bulamaz beni.” dizelerinin görsel karşılığı olmuş gibidir. Soldaki fotoğrafta olduğu gibi bu fotoğrafta da ışık içeri girmektedir, ancak soldaki fotoğrafta olduğu gibi mekan aydınlatıcı, başka bir ifadeyle özgürleştirici bir rol oynamamaktadır. Aksine onu daha da yok etmektedir. Kaçış gerçekleşmiş gibidir, fakat bu kaçış bir kurtuluş değildir. Figür, varlığından sıyrılarak silinmektedir ve böylelikle bir iz haline gelmektedir. Diğer bir deyişle mekan boşaldıkça varlık da adeta erimekte, çözülmemektedir. “Yalnız kendim olmak / Ya zindana kapanmak / Ya da hiç olmak demek.” dizeleriyle de, sağdaki fotoğraf özelinde “hiç olmak” ihtimalini temsil edilmektedir. Artık, soldaki fotoğrafta olduğu gibi ne beden vardır, ne yüz vardır, ne de gölge vardır. Var olan, yalnızca ışığın tanımladığı, fakat kimseye ait olmayan bir boşluktur ve onun hissiyatıdır. Kaçışın son noktası olarak, benliğin de mekandan çekilmesiyle figürün ontolojik durumu netleşmiştir.

Sonuç ve Öneriler

Bu çalışmada, imgenin iki farklı alanda temsil edildiği fotoğraf ve şiir arasındaki ilişkinin bir buluşma alanı olarak nasıl ele alınabileceğine dair bir yaklaşım ortaya konması amaçlanmıştır. Bunun için, görmeye ve algılamaya dair dizeleri bulunan Fernando Pessoa’nın şiirleri seçilmiştir. Fotoğraf sanatında, fotoğrafı çekilecek konu aynı dahi olsa, farklı bakış açıları sayesinde çok çeşitli görüntüler üretilebilmektedir. Pessoa’nın heteronimlerine ait şiirlerle birlikte sunulan fotoğraflarda da, şiirdeki imgenin fotoğrafik imgeyle ilişkisi ortaya konmaktadır. Onun imgeye ve şiire dair yaklaşımını diğer şairlerden ayıran en önemli husus ise, kendi yarattığı heteronimlerine ait dizelerin bulunmasıdır. Pessoa bu sayede, tıpkı fotoğraf sanatında olduğu gibi, tekil bir imgeye farklı bakış açılarıyla çoğul yaklaşım sunabilmiştir. Buna göre, her ikisinin kesişme ve ayrışma alanları bulunmaktadır. Bu bağlamda çalışma, şiirin soyut, zaman bakımından akışkan ve çağrışıma dayalı yapısıyla, fotoğrafın somut, maddesel ve anı donduran yapısı arasındaki ilişkiyi değerlendirmektedir. Araştırmaya konu edilen örneklerde, fotoğraf ile şiir arasında kurulan ilişkide her zaman tutarlı bir imgesel uyuma rastlanmamıştır. Kimi dizinin imgesi fotoğrafik açıdan tam olarak karşılık bulamazken, kiminin karşılığı şiirsel imgenin sınırlarını genişletebildiği görülmüştür. Örneğin Álvaro de Campos heteronimine ait olan “ifadeci sessizlik” ya da “misyonsuzluk” gibi önermeler, fotoğraflarda doğrudan bir anlam karşılığı bulamamıştır, fakat onun karşılığı olarak eksiltme, boşluk, suskunluk ve belirsizlik kavramları üzerinden temsil edilmiştir. Bu durum, fotoğrafın şiiri açıklayan bir araç olarak görülmemesi gerektiğine işaret etmektedir. Buna karşılık fotoğrafın, şiirle aynı sorunun farklı bir dille yeniden sorulabildiği veya cevabının aranabildiği bağımsız bir ifade alanı olduğunu göstermektedir. Şiirin sahip olduğu soyutluğun içeriğindeki belirsizlik ve çok anlamlılık, fotoğrafta imgenin netlikten kaçınarak, fluluk oluşturularak, boşluk bırakılarak ya da kadrajın bir kısmına dahil edilerek dönüştürüldüğü ifade stratejileriyle karşılık bulmuştur. Bununla birlikte, Alberto Caeiro’nun duyulara dayalı şiir anlayışıyla birlikte sunulan Görsel 4’teki çiçek fotoğrafında olduğu gibi fotoğraf ile şiir arasında güçlü bir örtüşme olduğuna da rastlanmıştır. Bu fotoğrafta görme eylemi, salt sembolik bir anlam üretiminden arındırılarak doğrudan hatmiççeğinin duyusal tecrübesine dönüştürülmüştür. Bu örnekte fotoğraf, şiirin imge alanını sınırlamak yerine genişletmiştir. İmge ve dolayısıyla da görme yalnızca bir nesneye karşılık gelmemektedir. Algı görünür hale getirdiği fikri ortaya çıkarabilmektedir. Bu düşünceden hareketle, fotoğraftaki hatmiççeğinin, temsil edilen bir bitkiden ziyade tecrübe edilen bir çiçek olduğu sonucuna varılmıştır. Şiirin algısal görsel bağlamda yeniden üretilmiştir. Dolayısıyla örtüşme, anlamın aynı

şekilde aktarımı şeklinde gerçekleşmemiştir. Bu fotoğraf özelinde örtüşme, algısal tutumun paylaşılması şeklinde gerçekleşmiştir. Pessoa'nın şiirlerinde, onun heteronimlerine özgü çoğul kimlik anlayışı olduğu bilinmektedir. Söz konusu kimliklerin fotoğrafik temsillerinde, flulaşmış bedenler, silik figürler, sınırlı mekanlar ve görünümü şüpheli varlıklar yer almıştır. Bununla birlikte, özellikle özne, kimlik ve benlik meselesinin ele alındığı şiirlerle birlikte sunulan fotoğraflarda, belirgin bir gerilim alanı ortaya çıktığı görülmüştür. Ancak bahsi geçen fotoğrafik temsil, şiirdeki içselliğin doğrudan bir görselleştirilmesi olmaktan uzaktır. Fotoğraf, sinemadaki akışkan anlatım biçimini kullanmadığı için, imgeyi tek bir kadrada ifade etmek zorundadır. Bu sebeple, imgenin çoğulluğunu kolaylıkla ifade edebilen şiire kıyasla fotoğraf, Pessoa'nın kimliklerindeki çoğul imgeyi eksik, parçalı ve bazen de silinmiş bir biçimde sunmaktadır. Bu noktada fotoğraf ile şiir arasındaki örtüşmezlik, bir eksiklik olarak değil; aksine, iki disiplinin ontolojik sınırlarının açık bir göstergesi olarak değerlendirilebileceği sonucuna varılmıştır. Bu çalışmada, şiir ve fotoğraf eş zamanlı olarak ele alınmışlardır. Başka bir ifadeyle, şiire özel fotoğraf çekilmemiştir. Böylelikle her iki disiplinin de imgeye dair ifadeleri müstakil birer üretim olarak aynı anda yan yana getirilmiştir. Ayrıca çalışmada, imge kavramı yalnızca zihinsel bir tasarım ya da sembolik bir temsil üzerinden yorumlanmamıştır. Aksine, hem şiirin hem de fotoğrafın ayrı ayrı sunabileceği zihinsel ve sembolik temsiller, her iki disiplinin de karşılaşabileceği biçimde duylara ve onlara dair tecrübelerle önem veren bir sürece dönüştürülerek metin ve görsel ilişkisi kurulmuştur. Bu bağlamda da literatüre özgün bir katkı sunulmuştur. İmgenin şiirle ve fotoğrafla karşılaşmasını esas alan çalışma, okuyucuya ve seyirciye imgenin anlamını çözmeye değil, imgeye dair algıyı tecrübe etmeye davet eden bir estetik yaklaşım önermiştir. Bu yönüyle çalışma, fotoğraf ve şiir ilişkisini anlam merkezli okumaların ötesine taşımaktadır. Böylelikle şiirdeki ve fotoğraftaki imgeye dair algı, sezgi ve duyumsama temelli bir çerçeve önerilmektedir. Bu çalışmadan hareketle yapılacak başka araştırmalarda şiir ve fotoğraf ilişkisi farklı şairler ve farklı kültürel bağlamlar üzerinden karşılaştırmalı olarak ele alınabilir. Pessoa'nın heteronim yapısının sunduğu yaklaşım başka şairlerin poetik imgelemiyi de karşılaştırılabilir. Buna ek olarak, dijital teknolojiler ve yeni medya araçları kullanılarak şiir fotoğraf ilişkisi hareketli görüntü, ses ve etkileşim boyutlarıyla da araştırılabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Akın, S., Akova, A. (2006). İki Şair Arasında İstanbul. Aya Yayınları. İstanbul.
- Aksan, D. (2016). Şiir Dili ve Türk Şiir Dili ve Dilbilim Açısından Bakış. Bilgi Yayınevi. İstanbul.
- Altıok, M. (2004). Şiirin İlk Atlası. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.
- Bachelard, G. (2008). Uzamın Poetikası. (A. Tümer, Çev.). İthaki Yayınları. İstanbul.
- Berger, J. (1995). Görme Biçimleri. (Y. Salman, Çev.). Metis Yayınları. İstanbul.
- Bolat, S. ve Nayır, Y. N. (Ed.) (2004). Şiir Sanatı. Bolat, Salih. Şiirsel İmge. Varlık. İstanbul.
- Bozkurt, N. (1994). Eleştiri ve Aydınlanma. Say Yayınları. İstanbul.
- Caudwell, C. (1988). Yanılsama ve Gerçeklik (M. H. Doğan, Çev.). Payel Yayınları. İstanbul.
- Cengiz, M. (2014). İmge Nedir. Şiirden Yayıncılık. İstanbul.
- Corso, P. (2020) Vertical Bridges. Six Gallery Press. Pittsburgh.
- Eagleton, T. (2015). Şiir Nasıl Okunur ?. (K. Genç, Çev.). Ayrıntı Yayınları. İstanbul.
- Friedman, N. (2004), "İmge", Çev. Kemal Atakay, Kitap-lık, 74, Temmuz-Ağustos: 80-89.
- Genç, A. Sipahioğlu, A. (1990). Görsel Algılama Sanatta Yaratıcı Süreç. Sergi Yayınevi. İstanbul.
- Hançerlioğlu, O. (1993). Felsefe Ansiklopedisi Cilt 3 (İ-K). Remzi Kitabevi. İstanbul.
- Holme, B., Forman, T. (1946) (Ed.). Poet's Camera. American Studio Books. New York.
- İnan, R. (2016). Şiir ve Fotoğraf. Grafiker Yayınları. İstanbul.
- Joubert, J. L. (1993). Şiir Nedir. (E. Korkut, Çev.). Öteki Yayınevi. İstanbul.
- Karataş, T. (2014). Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü. Sütun Yayınları. İstanbul.
- Keser, N. (2005). Sanat Sözlüğü. Ütopya Yayınevi. İstanbul.
- Koçak, O. (1995). İmgenin Halleri. Metis Yayınevi. İstanbul.
- Küçüköner, M. (2004). İmge ve Çoğaltma. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Resim Programı Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

- Lorca, F. G. (2009). Konuşmalar. (S. Kılıç, Çev.). Alef Yayınları. İstanbul.
- Marin, L. (2013). İmgenin İktidarları. (M. Cedden, Çev.). Dost Kitabevi Yayınları. Ankara.
- Mitchell, W.J.T. (2005). İkonoloji: İmaj Metin İdeoloji. (H. Aslan, Çev.). Paradigma Yayıncılık. İstanbul.
- Paz, O. (1990). Düşler Boyunca Yaratmak. (A. Cemal, Çev.). Can Yayınları. İstanbul.
- Pessoa, F. (2023a). Başboş Bir Yolculuktan Notlar. (I. Ergüden, Çev.). Sel Yayıncılık. İstanbul.
- Pessoa, F. (2023). Uzaklıklar, Eski Denizler. (C. Çapan, Çev.). Can Yayınları. İstanbul.
- San, İ. (2008). Sanat ve Eğitim Yaratıcılık Temel Sanat Kuramları Sanat Eleştirisi Yaklaşımları. Ütopya Yayınevi. İstanbul.
- Sartre, J. P. (2009). İmgelem. (A. Tümertekin, çev.). İthaki Yayınları. İstanbul.
- Schopenhauer, A. (2010). Güzelin Metafiziği. (A. Aydoğan, Çev.). Say Yayınları. İstanbul.
- Sennett, R. (1999). Gözün Vicdanı. (S. Sertabiboğlu, C. Kurultay, Çev.). Ayrıntı Yayınları. İstanbul.
- Townsend, D. (2002). Estetiğe Giriş. (S. B. Düvenci, Çev.). İmge Kitabevi. Ankara.
- Yavuz, H. (2012). Şairin Zihin Tarihi. Granada Yayınları. İstanbul.
- Zenith, R. (2024). Pessoa. (C. Sezer, Çev.). Everest Yayınları. İstanbul.
- Zeybek, Ö. (2024). Göz ve Söz. Mask Yayınları. İstanbul.
- Ziss A. (2016). Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi. (Y. Şahan, Çev.). Hayalperest Yayınevi. İstanbul.