

Çağdaş Türk Edebiyatında Görsel Şiir

Gökhan Tunç*

Öz

Gerek Osmanlı gerekse çağdaş Türk şiirinde geleneksel dize algısının bozularak görselliği ön plana alan birçok ürünün verilmesi dikkat çekicidir. Söz konusu ürünlerin değerlendirilmesinde ve adlandırılmasında edebiyat araştırmacıları somut şiir ve görsel şiir kavramlarından yararlanmışlardır. Bu yazıda ise görsel şiir kavramı, şiirde görsel yapıyı ön plana çıkaran her türlü örneği içeren bir üst başlık şeklinde kullanılarak çağdaş Türk edebiyatında söz konusu çerçevede yazılmış şiirlerin dört başlıkta sınıflandırılması için uğraş verilecektir. İlk etapta okurun otomatikleşmiş şiirsel algısını farklılaştıran ve doğadaki nesnelere okura daha iyi duyumsatmayı amaçlayarak görselliği öne çıkaran şiirler, Rus Biçimcilerinin farklılaştırma (yadırgatma) kavramıyla ele alınacaktır. İkinci olarak şiirde görselliği ideolojilerini daha iyi anlatmak için bir araç olarak kullanan şairlerin çabaları Bertolt Brecht'in yabancılaştırma etkisi kavramıyla ilişkilendirilecektir. Sözcük, hece ve harfler aracılığıyla şiirde görsel yapıyı öne çıkaran şairlerin ürünleri, somut şiir olarak vasıflandırılacaktır. Son olarak fotoğraf, resim ve sinema gibi görsel sanatların kullanıldığı şiirler görsel şiir olarak adlandırılacaktır. Böylelikle geleneksel dize algısının dışına çıkarak görsel yapıyı önceleyen şiirlerin yazılma amacı ve nitelikleri bakımından çeşitlilik gösterebileceği ve bu nedenle bahsedilen ürünlerin farklı adlandırılması gerektiği ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler

Çağdaş Türk şiiri , farklılaştırma, yabancılaştırma, yabancılaştırma etkisi, görsel şiir, somut şiir

* Yrd. Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi, Açıköğretim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü - Eskişehir / Türkiye
gokhantunc@anadolu.edu.tr

Giriş

Somut ve görsel şiir gibi kavramlar ve bu kavramların içerdiği şiirsel yapı her ne kadar 1950'lerden sonraya dayansa da resim ile yazı/şiir arasındaki ilişkiyi daha eski dönemlere kadar götürmek mümkündür. Metin Kayahan Özgül, yazı ve şiirin birlikteliğini alfabelere kadar taşır ve bu bağlamda Çin ile Kiril alfabelerinin resimsi özelliklerini sürdürdüğünü belirttikten sonra resim ve alfabe ilişkisini vurgulamak için hurûfî eğilimlerin altını çizer. Daha sonra ise *resim-yazıların* görüldüğüne, cami, kandil, başlık, gemi, meyve gibi cansız; kuş, deve, arslan gibi canlı objelerin yazıyla resmedildiğini belirtir (Özgül 1997: 13-15). Bununla birlikte divan şiirinde geleneksel dize algısının dışında, şiirde sözcüklerin yazılımdan kaynaklanan ve görselliği ön plana alan yaklaşımların varlığı dikkat çekmektedir. Örneğin Şenödeyici'nin incelediği gibi, divan şairleri görselliği ön plana alarak birçok şiir yazmışlardır (2012). Aynı şekilde Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde Nâzım Hikmet Ran, Ercüment Behzad Lav, Behçet Necatigil, Can Yücel ve İlhan Berk gibi şairler, farklı amaçlarla şiirlerinde görsel yapıyı öne çıkarmışlardır. Söz konusu ürünlerden bazılarının, somut, görsel ya da deneysel şiir gibi kavramların oluşturulmasından önce görülmesi, diğerlerinin ise farklı bir nitelikte olmaları, bunları nasıl adlandıracağımız ya da yorumlayacağımız konusunda bir tartışmaya yol açar. Öte yandan somut ve görsel şiire örnek teşkil edilecek ürünlerin Türk edebiyatında var olup olmadığı da bir başka sorunsalı oluşturur.

Türk edebiyatında somut ya da görsel şiirin olup olmadığını sorgulayan önemli çalışmaların kaleme alındığı rahatlıkla söylenebilir. (Örn. Doğan ve Demirkan 1998a-1998b - Gökalp-Alpaslan 2005) yazısında Türk edebiyatında Batı'dakine benzer tarzda akım ya da edebî hareket hâline gelmiş bir somut şiir anlayışının olup olmadığını tartışır. Söz konusu çabasının sonucunda Gökalp-Alpaslan sanatçıların, görsel şiirin Batı'daki örneklerinden haberdar olarak ya da olmayarak, görselliği arayan, deneyen şiirler yazdığını, fakat bu durumun akım ya da edebî hareket niteliği kazanmadığı yargısına varır (2005: 9). Bu yargıya rağmen Pazarkaya hem somut şiirin algılanışıyla ilgili bilgiler verir hem de bu bilgilerin uygulamalarını sunar (1996). Bununla birlikte görsel şiir türünün Türkiye'deki temsilcilerinden biri olan Işın da, görsel şiiri algılayışını ve yorumlayışını ortaya koyar (2007).

Bu makalede görsel şiir adlandırılması, somut, deneysel, görsel ve her türlü görselliği ön plana çıkaran şiirler için bir kavramsallaştırma olarak kullanılmaktadır. Bu çerçevede bazı tekil örnekler merkeze alınıp Türk şiirinde geleneksel dize algısının dışına çıkarak görselliğe vurgu yapan şiirler tartış-

ma konusu hâline getirilecektir. Bu yolda seçilen görsel şiir örneklerinde şairlerin görselliği öne çıkarma nedenleri, yöntemleri ve elde ettikleri sonuçlar dört düzlemde değerlendirilecektir; ancak bu makalede Türk edebiyatındaki bütün görsel şiirlerin konu edinilmesinin yerine belirlenen başlıklar için tipik olan bir şiir örneği yorumlanacaktır. Bu çalışmanın temel amacı, Türk edebiyatında gözlemlenen görselliği ön plana alan şiirlerin nasıl anlamlandırılıp sınıflandırılabilceği ile ilgili bir öneri ortaya koymaktır.

Victor Şklovski'nin Farklılaştırma Kavramı ile İlişkilendirilebilecek Görsel Şiirler

Genel olarak edebiyatın özelde ise şiirin özerk olması gerektiğini düşünen ve bu amaçla edebî kavramlara başvurulması gerektiğini öne süren Rus Biçimcileri'nden biri olan Victor Şklovski'ye ait farklılaştırma (yabancılaştırma) kavramı, Türk edebiyatında yazılan görsel şiirlerden bazılarının anlamlandırılması için işlevsel bir öneme sahiptir. Şklovski, farklılaştırma olarak çevrilebilecek olan *ostranenie* kavramını ortaya atar. Bu kavramla gönderimde bulunduğu anlam ise kısaca şöyle açıklanabilir: Şklovski'ye göre algılamamızın genel yasası incelendiğinde, eylemlerimizin alışkanlık hâline gelir gelmez otomatikleştiği gözlemlenir. Böylece bütün alışkanlıklarımız bilinçdışı ve otomatik bir ortama kayar (Todorov 2005: 76). Şklovski, tam bu noktada günlük yaşamımızdaki otomatikleşmiş algılarımızı farklılaştırmanın yolunun sanattan geçtiğini söyler. Sanat eseri aracılığıyla nesnelere kişilere yabancılaştırılır, biçimi anlamsız kılınır, algılamamızın güçlüğü ve süresi artırılır. Sözü edilen durumu Şklovski şöyle dile getirir: “İşte, yaşam duygusu vermek, nesnelere hissettirmek, taşın taştan olduğunu duyurmak için, sanat dediğimiz şey vardır. Sanatın amacı, nesne duygusunu, görünen şey olarak vermektir, tanınan, bilinen olarak değil; sanatın tekniği nesnelere *farklılaştırma* (yabancılaştırma), biçimi anlaşılmasız kılma, algılamamızın güçlüğü ve süresini artırma tekniğidir. Sanatta algılama edimi, kendi başına erektir ve uzatılması gerekir; *sanat, nesnenin oluşunu hissettirme aracıdır; daha önce 'olmuş' olanın sanat için bir önemi yoktur.*” (Todorov 2005: 78). Alıntılanan paragrafta görüldüğü gibi Şklovski, genelde sanatta nesnelere farklılaştırma (yabancılaştırma) edimiyle bir taraftan bireylere yaşam duygusu verileceğini, nesnelere hissettirileceğini ileri sürerken diğer taraftan özelde de şiirin ve edebiyatın ontolojisini ortaya koymaktadır. Çünkü genelde edebiyatta özelde ise şiirde gösteren ile gösterilen arasında birbirini karşılama noktasında açıklık günlük dile oranla daha fazla olduğundan ses imgesi/kelime, karşılaştığı kavramı/varlığı yabancılaştırarak tanınmaz hâle getirir. Hiç kuşkusuz bu tavır da otomatikleşmiş şiirsel algımızın dışında şiirler yazılması sonucunu doğurur. Böyle-sine şiirler okurda bir nesne olarak metne karşı yabancılaşma duygusu

yaratır ve şiirin üzerinde daha yoğun düşünmemize yol açar. Öte yandan okurun otomatikleşmiş şiirsel algısının dışında bir şiirle karşı karşıya kalması, onun algı süresini artırır ve algılamanın güçlüğü onu daha üretken olmaya iter.

Türk edebiyatında bazı görsel şiirlerin, Şklovski'nin farklılaştırma (yabancılaştırma) kavramıyla yorumlanmaya elverişli olduğu söylenebilir. Söz konusu bağlamda örnek verilecek en tipik şairlerden biri İlhan Berk'tir. İkinci Yeni şairleri arasında sayılan Berk'in önemli özelliklerinden biri şiirlerindeki yenilikçi tavrıdır. Bahsedilen yenilikçi tavrı sonucunda şiirde görselliği ön plana alan şiirler de yayımladığı görülür. Bu bağlamda onun *Şeyler Kitabı: Ev* adlı eserinden bahsi geçen tarza şu şiiri örnek gösterilebilir.

Duvar	Ev
Kapı	Yaprak
+ Pencere	- Pencere
-----	-----
EV (2008: 275)	Pencere (2008: 309)

Alıntılanan bu şiirde, tam da Şklovski'nin ifade ettiği gibi, otomatikleşmiş geleneksel şiirsel algı hem içerik hem de biçimsel yönden farklılaştırılarak okurda bir yadırgama duygusu uyandırılmıştır. Söz konusu yadırgatma durumu Şklovski'nin sanat için belirlediği “yaşam duygusu vermek, nesnelere hissettirmek, taşın taştan olduğunu duyurmak için, sanat dediğimiz şey vardır.” işleviyle paralel bir özellik gösterir. Bir başka ifadeyle bu şiirin verdiği yadırgama duygusuyla *ev* kavramı üzerinde düşünürüz ve eve yönelik otomatikleşmiş, sıradan, sunulu algımız farklılaşır. Bu örnekte, matematik bilimine ait toplama işlemi ile şiirsel yapı oluşturulmuştur. Geleneksel şiirde karşılaşmadığımız bu yapı, sıradan bir okurda yadırgama duygusuna yol açar. Şiiri oluşturan kelimelere odaklanıldığında, *duvar*, *kapı* ve *pencere* kelimelerinin toplanarak *EV* sözcüğünün elde edildiği görülür. Bu durum *ev* sözcüğünün zihindeki imgesiyle örtüşür. *Ev* sözcüğünün imgesel boyutta zihnimizde *duvar*, *kapı* ve *pencere* sözcüklerinin toplamından oluştuğu söylenebilir. Nitekim *EV* sözcüğünün şiirde büyük harflerle yazılması, evin bütün bu unsurların birleştirici vasfı olduğunu ortaya koyar. *Ev* nesnesi üzerinde yoğunlaşmamız ve onu algılamamız konusunda bu şiir işlevsel bir öneme sahiptir. Evi oluşturan unsurlar göz önüne alındığında evin kapalılık, dıştan yalıtılmışlık ve kısıtlama özelliğinin ön planda tutulduğu ortaya çıkar. Şiirin ikinci bölümünde ise bu kez çıkarma işleminden faydalanılarak yine evin bir başka boyutu üzerinde düşünülmesine olanak tanınır. Bu kez *evden yaprak* çıkarılınca *pencere* elde edilmiştir. Şiirde *ev* dış dünyadan yalıtılmışlığı imlerken *yaprak* dış dünyaya, doğaya gönde-

rimde bulunur. Pencere ise kapalı olan evin dış dünyayla köprüsünü kurar. Bu metaforik yapıyla anlamlandırıldığında *ev* sözcüğünden *yaprakın* çıkarılmasıyla *pencerenin* elde edilmesi daha çok anlam kazanır.

Bu şiirde görsel olarak ortaya çıkarılan yadırgatma duygusu, ev gibi bir nesne üzerindeki algılarımızı artırmakla birlikte, sunulu, sıradan ve otomatikleşmiş şiirsel algımızı da tekensiz olan lehine dönüştürür. Şiirin matematiksel bir işlem gibi oluşturulması, okurun geleneksel ve otomatikleşmiş şiirsel algısı üzerinde yabancılaşma duygusuna neden olur. Böylelikle okurun hem ev nesnesi hem de şiirin estetik özellikleri üzerine düşünmesine olanak tanınır. Şiirin matematik işlemi gibi yapılandırılması, okurun şiirin biçimsel kısıtlanma özelliğinin üzerinde daha çok düşünmesine yol açar. Bu noktada aynı şiirin, okuru, hem ev nesnesinin kapalılık, sınırlama ve kısıtlama özelliği hem de şiirin biçimsel kısıtlamaları ve sınırlamaları üzerinde düşünmeye sevk etmesi dikkat çekicidir. Şklovski'nin belirttiği gibi okur bu tür görsel bir yabancılaştırma aracılığıyla artık Berk'in şiiri karşısında aktif ve üretken bir tutum içerisindedir. Behçet Necatigil'in *Karaler* kitabındaki şiirlerini ve Can Yücel'in lirik görsel şiirlerini de Şklovski'nin yadırgatma kavramı çerçevesinde değerlendirebiliriz.

Bertolt Brecht'in Yabancılaştırma Etkisi Kavramı ile İlişkilendirilebilecek Görsel Şiirler

Klasik Marksist görüşün edebî ürünlerde özü biricikleştiren, biçimi ihmal eden tavrının aksine Epik tiyatronun öncüsü olan Bertolt Brecht, Marksist edebiyatta avangart biçimlerden yararlanmanın yolunu açan edebiyatçılardan biri olmuştur. Brecht'in avangart biçimlerden Marksist edebiyatta yararlanma gerekçesi tarihsel koşullar değiştiği için, bu gerçeği açığa vuran formların da değişmesi gerektiği inancıdır (Lunn 1995: 111). Brecht'in, biçimlerin tarihsel açıdan olumsal olduğu yargısı, bizi Fredric Jameson'ın "biçim, üstyapı düzeyinde ortaya çıkan özden başka bir şey değildir" (Eagleton 1985: 36) savına götürür. Jameson'ın düşüncesini bir başka şekilde söylersek, alt yapı olan özün değişmesi, üst yapı olan biçimin değişmesine neden olur. Brecht, sözü edilen görüşle paralel olarak, edebiyat formlarını üretim güçleri ile eşitler. Bu eşitlikte, nasıl ki üretim güçleri üretim ilişkilerindeki sınıfsal ya da ideolojik kullanımlarından ayrılabilirse, edebiyat formları da üretim güçleri gibi kapitalist aşamanın bir olanağı olarak daha ilerici amaçlara hizmet edecek şekilde dönüştürülebilir (Lunn 1995: 112). Bir başka ifadeyle, edebiyattaki biçimsel yeniliklerden yararlanılarak okurun çağındaki olumsuzlukları eleştirmesi, bu olumsuzlukların karşısında daha bilinçli hâle gelmesi sağlanabilir ve böylelikle olumsuzlukların giderilmesi için harekete geçmesinin yolu açılabilir. Bu noktada, ede-

biyat formlarının söz konusu işlevlerini nasıl yerine getirebilecekleri sorusu sorulabilir. Brecht, bu soruya *yabancılaştırma etkisi* olarak çevrilen *verfremdungseffekt* kavramını ortaya atarak cevap verir.

Modernist tekniklerden bir imkân olarak faydalanılması gerektiğine inanan Brecht, yabancılaştırma kavramını “Aristotelesçi Olmayan Oyun Sanatında Dekor Üstüne” adlı yazısında belirginleştirir. Brecht bu yazıda, Aristotelesçi tiyatronun *ana* özelliklerinden saydığı *yanılsamayı* (illüzyon) ve *empatiyi* (einführung) eleştirir (1994: 71). Aristoteles’e göre bir eylemin taklidi olan mimesis, seyircinin acıma ve korku duyguları sayesinde temizlendiği bir arınma (katharsis) sürecini başlatır. Brecht, korku (furcht) ve acımayı (mitleid) bilgi arzusuna (wissenbegierde) ve yardımseverliğe (hilfsbereitschaft) dönüştürmek ister (Wright 1998: 42). Brecht bilginin bir meta konumuna indirgenmesini istemese de onun, yeni keşifler yapmaktan alınan hazla birleşmesini ve yürürlükteki düzene karşı memnuniyetsizlikle yürümesini ister. Brecht için bilgi, bizim bildiğimiz dünyanın sürekli dönüşme sürecinden kaynaklanır (Wright 1998: 43).

Brecht yeni bilgi amacından yola çıkarak Aristotelesçi olmayan bir tiyatro, yeni bir tavır ve başka bir görme yöntemi tasarlar (Wright 1998: 43). Bu yolda bütün sahneleme işine yeniden işlev kazandırır. Böylece sahne tasarımlarını kökten değişime uğratarak geleneksel hazır kalıpların yerine ilerleyen ve işlevleri adına aktif bir yorum gerektiren üretici unsurları koyar. Örneğin kullanılan sahne eşyaları gerçekçi birer fon olarak değil, üzerinde rol yapılacak nesnelere olarak orada bulunur. Her oyun kendi özel önemini ortaya çıkarmak için kendi özel sahne tasarımına gerek duyar. Sahneyi seyirciden ayırmayan yeni bir perde türü eski ağır perdenin yerini alır. Her durumda metnin yapımında ortak katılımcılar olarak sahneye seyirci arasındaki ilişkiye vurgu yapılır. İzleyici *gerçek* dünyanın her zaman farkında olur ve bu şekilde sahne olayları ışığında metnin devam eden yararını yargılayabilir (Wright 1998: 43). Brecht’in temel hedefi tiyatrodaki seyirciyi yanılsama içine sokabilecek her türlü ortamın yok edilmesidir. Brecht, bu nedenle, yanılsamayı kırarak burjuva toplumunu yaşanan gerçekliğe, verili olana, önceden sunulana, kendine, yaşadığı hayata yabancılaştırmaya çalışır. O, burjuva insanını bu şekilde şaşırtarak, seyircinin metni yorumlamasını ve metne karşı bir tavır takınmasını sağlama çabasıdadır (Brecht 1997: 45). Brecht’in son kertedeki amacı ise, seyircinin duygularından çok aklına hitap etmek ve çeşitli yöntemlerle (oyuncunun seyirciyle konuşması, dekorun oyun içerisinde hazırlanması gibi) onu oyuna yabancılaştırmaktır. Bu çabayla, tarihsel koşulların değişebilirliğini de göstermeye çalışır.

Brecht'in avangart biçimlerden yararlanarak tiyatrodaki yabancılaştırma etkisini, bazı toplumsal gerçekçi şairlerin şiirlerinde uyguladıkları görülür. Toplumsal yarar için avangart biçimlerle konvansiyonel şiirsel algının dışına çıkıp okuru aktifleştirerek onu üretim sürecine dâhil etmeye çalışan söz konusu şairler, son noktada okuru olumsuzlanan koşulları değiştirmeye davet ederler. Wright'ın belirttiği gibi Rus Biçimcileri için farklılaştırma (yadırgatma) kavramı estetik bir araçtır ve onlar için bu tür araçlar algının kapılarını nesnenin tüm olasılıklarına açmıştır. Brecht için yabancılaştırma etkisi, nesneyi değil, gerçekliği değiştirmeye ve burjuva kapitalizminin arkasındaki gerçeklik etkilerini yok etmeye yarayan toplumsal bir araçtır. Nesne bugüne kadar ideoloji tarafından çarpıtılmıştır. Brecht'in peşinde olduğu şey ise, seyirciyi kışkırtarak onu var olan toplumsal gerçekliği değiştirmeye yönlendirmektedir (1998: 41).

Çağdaş Türk edebiyatında görsel şiirden yararlanarak Brecht'in yabancılaştırma etkisinin uygulandığı şiirlere rastlamak mümkündür. Bu bağlamda Ahmet Telli'nin "Küçük Yıldızın Son Baladı" adlı şiiri örnek olarak gösterilebilir.



(1994: 36)

Son bölümü alıntılanan Telli'nin söz konusu şiirinde, Samanyolu'ndan ayrılan "küçük bir yıldız"ın evrendeki kısa macerasından sonra dünyaya düşmek üzereyken dünyanın ve bu dünyada yaşayan insanların içinde

buldukları kötü ve olumsuz duruma hayret etmesi konu edinilir. İnsanlar “çamur içindeki larvalara” benzemektedirler. Burada şair kapitalist dünyanın kirliliğine gönderimde bulunmaktadır. Küçük yıldız nasıl idealeri ve düşleri için yaşıyorsa, tersi durumda çamur içindeki insanların da maddiyat merkezli bir yaşam sürmelerine dolaylı bir gönderimde bulunduğu düşünülebilir. Küçük yıldız dünyanın *kirliliğine* düşmemek için çaba harcar; ancak şiirde dikkati çeken nokta yıldızın son anda bile, yani tozlaşırken de düşlemesidir. Şiirde tozlaşarak ve düşlüyorum sözcükleri birbirinin içine geçmiş bir hâlde yazılmıştır. Bahsedilen yazım, yıldız görünümünü anımsatmaktadır. Tozlaşarak ve düşlemek sözcüklerinin birbirine karışması da önemlidir; çünkü bu şekilde yok olma anında bile hayallerden vazgeçilmediği ortaya konmuş olur. Söz konusu durum, kirlilik içinde yok olmaya yüz tutmuş bir dünyada insanlara güzeli düşlemesi yönünde çağrı olarak yorumlanabilir. Brecht’in edebî eserinde dil ve formda ileri sürdüğü yabancılaştırma kavramıyla uyumlu olarak Telli görsel şiirden yararlanarak konvansiyonel şiirin dışına çıkmakta, seyirciyi/okuru aktif kılarak toplumsal gerçekliği sorgulaması ve onu değiştirmek için adım atması yönünde çaba harcamaktadır. Şiirde küçük bir yıldız konu edinilmesine karşılık, Telli’nin amacı Rus Biçimcileri’nde olduğu gibi okurdaki yerleşik yıldız algısını farklılaştırarak yeni bir yıldız algısı yaratmak yerine, Brecht’in yabancılaştırma etkisiyle hedeflediği şekilde toplumsal gerçekliği değiştirmektedir.

Somut Şiir Kavramıyla İlişkilendirilebilecek Görsel Şiirler

1950’li yıllarda kavramsallaştırılan somut şiirin (concrete poetry) öncüleri sadece İtalyan Fütüristleri, Rus Formalistleri, Alman Dadacları, Apollinaire’in “Calligrammes”i, Fransız Gerçeküstüçüleri olarak kabul edilmez. İnsan kültür ve uygarlığının başlarına kadar bu şiirin izleri sürülebilir. Mısır hiyeroglifleri, eski Helen vazoları üzerindeki yazılar, çeşitli ülkelerde bulunan ilk yazıtlar da bu bağlamda düşünülebilir. Örneklere Ortaçağ Avrupası’nda ve Rönesans’ta da bolca rastlanır. Selçuklu dış mimarisi, Osmanlı bezemeciliği, el yazmacılığı ve güzel sanatlar ile yazının kaynaşması bu şiirin örnekleri sayılabilir (Pazarkaya 1992: 45).

Öte yandan 1950’li yıllardan itibaren somut şiirin kavramsal çerçevesi çizilmiştir. Somut şiir kavramı, ilk olarak 1953 yılında İsveçli Öyvind Fahlström’ün “Somut Şiir Manifestosu” adlı yazısında ortaya atılır. Kathleen McCullough, somut şiirin biçimde ve ifadede özgür olmak için konvansiyonel şiirin bütün kalıplarına ve sınırlandırmalarına karşı çıktığını ifade eder. Bu şiir, ritim, kafiye, sözdizimi gibi konvansiyonel şiirin temel belirleyicilerini göz ardı eder (1989: 7). Yine McCullough, somut şiirin caz müzik gibi

kolay sınıflandırılmayacağını, içinde farklı türleri barındırdığını (typographic, sound, three-dimensional, kinetic, computer, semiotic vb.) ve caz gibi is-yankâr ve geleneklere karşı olduğunu ifade eder (1989: 7).

Her ne kadar farklı türleri ve görünümleri olsa da somut şiir genel olarak dilsel elementleri (sözcük, harf ve hece) somut bir materyal olarak ele alan uluslararası modern şiir akımı olarak tanımlanabilir. Bu şiir, kendinin ontolojik materyallerini anlam taşıyan alışılmış sözdizimsel özelliklerinden çıkarıp, tını ve sesletimsel özelliklerine ve amaçlanan mesaja göre yeniden biçimlendiren, böylelikle kurallara aykırı (mantık dışı), anlamından bağımsız, optik, akustik ve hat sanatı gibi bir etki bırakan şiir türüdür (Balci vd. 2007: 104). Max Bense'nin ifadesiyle söz konusu şiir türünün somut olarak vasıflandırılmasının nedeni, burada kullanılan sözcüklerin kendilerinden başka bir anlamsal gönderimi olmamasıdır (1986: 12). İfade edilen çerçevede bu türdeki şiirlerde sözcükler anlam bakımından görsel imgeler sunmak yerine kapladıkları alan nedeniyle görsel bir malzeme üretirler.

Somut şiir konvansiyonel şiire tepki olarak doğar. Bahsedilen bağlamda bu şiirde dilsel araçlar, yani sözcükler semantik ve estetik anlamlarına göre alışagelmış, düzgün, sıralı ve dil bilgisi kurallarına uygun metinler oluşturmaz, bunun yerine, iki boyutlu görsel bağlamlar sunarlar (Balci vd. 2007: 107-108). Somut şiirin söz konusu çabası, gündelik dilin ve Rus Biçimcileri'nin önemli temsilcilerinden biri olan Roman Jakobson'un şiir dili tanımının karşısında yer alır.

Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri* adlı kitabında, dilin *dizim* ve *çağrışım* olarak tanımlanabilecek bir sisteme göre işlediğini öne sürer. Ona göre dizim art zamanlı bir özellik gösterir ve sözcüklerin art arda sıralanması ile ortaya çıkar. Buna karşılık çağrışım (bir başka kavramsallaştırma ile dizimsel) ise, dizimde yer alan sözcüklerin kendileriyle anlamsal ve sessel olarak benzerlik ilişkisi içinde olan bir başka sözcüğü çağrıştırmalarıdır (1998: 182). Roman Jakobson ise, "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances" adlı makalesinde, Saussure'nin dilin yapısı için belirlediği dizimsel ve çağrışımsal yapıları *birleştirme* (combination) ve *seçme* (selection) eksenini belirler (1990: 115).

Waldrop'un belirttiği gibi somut şiir dilinde, sözcükler ya da tek bir sözcük kullanımı vardır. Ancak bu sözcükler semantik açıdan anlamlı ve kurallı bir cümle hâline gelmezler (1986: 32). Söz konusu açıdan bakıldığında somut şiir gündelik dilden ve Jakobson'un belirlediği şiir dilinden farklı olarak seçme esasına dayandığı hâlde birleştirme eksenini içermeyiz.

Somut şiirin, yerleşik dile ve şiir diline karşı oluşunun yanı sıra şiirin yazımı için belirlenmiş uzamı da reddettiği gözlemlenir (Campos vd. 1986: 9). Konvansiyonel şiirde sözcüklerin nerede bulunacağına dair var olan verili bilgiler ve sınırlamalar somut şiirde bulunmaz. Bu bağlamda sözcüklerin uzamda devingen bir yapı içerisinde olduğu vurgulanabilir (Campos vd. 1986: 9).

Şiir dilinin değişmesi, sözcüklerin uzlaşımsal anlamlarının ötesine gidilmesi, onların yazıldığı alanın verili olmaktan çıkışı gibi özellikleriyle somut şiir okuru yadırgatır, ondan aktif olarak metni yorumlamasını ister. Geleneksel şiirde, okur beklentileri doğrultusunda bir şiir okuyup yorumlarken somut şiirde, okur bu edimlerinde konvansiyonel şiir algısının dışına çıkmak zorundadır. Okurun, şiire nereden ve nasıl başlayacağı konusunda herhangi bir belirleyici kural yoktur. Somut şiirde sözcüklerin kalıplaşmış ve sunulu anlamsal gönderimlerinin de en aza indirgenmeye çalışılması, okurun işini daha da zorlaştırmaktadır. Biçim ve içerik açısından geleneksel şiirin olabildiğince dışına çıkılması, yeni biçim ve içeriğin okura yorumlama sürecinde olabildiğince az ipucu vermesi okurun anlama ve yorumlama noktasında metnin karşısında güçlük çekmesine neden olur. Bu açıdan somut şiir okura oldukça belirsiz bir yapı sunar. Söz konusu çerçevede somut şiirin temel özelliklerinden birinin çoğul okumaya olanak tanınması olduğu ileri sürülebilir. Bahsedilen çoğul okuma, Umberto Eco'nun *açık yapıt* kavramıyla paralel bir anlama sahiptir. Eco, açık yapıt kavramıyla önceden belirlenmiş yapısal doğrultularda belirli tekrarlar sunan tamamlanmış yapıtların tersine öğelerin dağılımıyla formel olanakları çoğaltan, yorumcunun kendi inisiyatifine bırakılmış bir dizi düzenleme olanakları sunan, yorumcunun sonuca ulaştırdığı, estetik bir planda yorumcunun gerçekleştirdiği metinlere işaret eder (Eco 2001: 9). Bu çerçevede somut şiir örneklerini, Eco'nun ifadesiyle açık yapıt olarak ele almak mümkündür.

Somut şiirin dil bilgisel kuralları reddedişi felsefi ve edebî bir anlam taşır. Şiir dilinin tıkanıldığını düşünen şairler alışageldik, konvansiyonel şiir dilini dönüştürme çabasına girerler. Bu şairler “dilin hiçbir doğal ve özel kuralı, ilkesi, tarihsel değişkenliği dışında, sonsuz kalıcı”yı (Pazarkaya 1992: 46) olmadığı düşüncesindedirler. Toplumsal düzen içeriği boşaltmış, hiçe indirgemıştır. İnsanlığın büyük çoğunluğu aç ve baskı altındadır, küresel sömürü savaşları yapılmaktadır. Bu noktada “Dil, içinde insanın da, toplumun da ‘bilinçli varlık’, ‘bilinçli olgu’ olarak var oldukları ortam olduğuna göre, bu ortamı değiştirmek demek olan yerleşik dili bütün kalıp ve kurallarıyla eytişimsel değişim sürecine sürmek demektir.” (Pazarkaya 1992: 48). Bir

başka ifadeyle somut şiir yazar kişilere göre içinde yaşanan olumsuz toplumsal ortamdan çıkışın tek olanağı, yerleşik dili değiştirmektir. Yerleşik dili yıkmak, hâkim olan toplumsal düzeni değiştirmek için işlevsel bir öneme sahiptir. Paul de Vree söz konusu durumu, şiire yeniden diri bir toplumsal işlev kazandırmak olarak tanımlar (1986: 13).

Öte yandan somut şiir, Garnier'nin, belirttiği gibi, çağın ruhuyla uyum içerisinde (1986: 8). Fizikteki görecelilik kuramı doğrultusunda kesin ve mutlak anlamın olmadığı bir dünyada somut şiir de *bitmiyor* izlenimi uyandırarak sınırsız yorumlara olanak tanımaktadır. Ayrıca somut şiir yazar kişiler, insanın içinde yaşadığı dünyaya yabancılığını önlemek için bilimsel-teknolojik gelişmelerin diliyle şiirlerini oluşturmak isterler (Cobbing 1986: 22). Böylelikle yaşanan çağın olumsuzluklarını gidermek için çağın eskiye oranla deforme olan mevcut dilinin bir araç olarak görüldüğü ortaya çıkar. Söz konusu durum Bertolt Brecht'in daha önce dile getirilen düşünceleriyle yakından ilişkilidir.

Somut şiir alışıldığı gibi bir bildiri iletmez; biçimleri, içerik-yapıyı iletir. Benzer şekilde somut şiirde indirgemeci bir yaklaşım egemendir. Bir başka ifadeyle somut şiir, dilin en küçük ortak bölenini amaç edinir. Söz konusu çaba doğrultusunda somut şiirde tıpkı fizikte atomun parçalanması gibi sözcükler ve heceler parçalanır. En son noktada harflere kadar ulaşılır (Campos vd. 1986: 10). Geleneksel şiirde mısraların biricikliğine karşılık somut şiirde sözcükler, heceler ve harfler öncelikli hâle gelir. Somut şiirin indirgemeci yaklaşımı sözcüklerin en sıradan bir okur tarafından bile somut olarak görülmesi zorunluluğunu doğurur (Waldrop 1986: 32).

Max Bense'nin "Somut Şiir" adlı yazısında ifade ettiği gibi bu şiirde sözcüğün dilsel iletişim işlevini ortaya koymak için sadece sözel nitelikleri değil, onun sözel, sessel ve görsel boyutları birlikte düşünülür (1986: 12). Dilsel bir nesne olarak sözcüğün metinde kullanımında sözel, sessel ve görsel olarak iletişimin üç boyutu bir bütün olarak bir araya getirilir.

Somut şiirlerin bir diğer özelliği ise anlatıya dayanmayan metinler olmalarıdır. Somut şiirler kısa metinlerdir ve daha çok bir konu üzerine dikkatleri çekip okuyucuyu o konu üzerinde düşündürmeyi amaçlar, bu yüzden olay ve kişi öğelerini içermez (Balcı vd. 2007: 108). Ayrıca bu şiir türünde en önemli ve ilk öge olarak anlam, duygu ya da düşünce değil, yapı kabul edilir (Gökalp-Alpaslan 2005: 4).

Türk edebiyatında somut şiirin önemli temsilcileri arasında Yüksel Pazarkaya gösterilebilir. Pazarkaya, gerek bu konudaki kuramsal yazılarıyla gerekse bu kuramsal bilgileri doğrultusunda verdiği ürünlerle somut şiir türünün

somut şiirin bir özelliği olarak farklı noktalardan okumaya başlayabilir. Şiirin görsel özelliği ile ilgili dikkati çeken bir diğer yön sevgi sözcüğünün bir piramit şeklinde düzenlenmesidir. Piramit ve sevgi sözcüklerinin bir araya gelmesi, Abraham Maslow tarafından ortaya konan insan güdülerinin piramidini (bir başka kavramsallaştırma ile ifade edilecek olursa İhtiyaçlar Hiyerarşisi Teorisi ya da Maslow Teorisi) akla getirir. Maslow bahsedilen teorisinde insan güdülerini bir piramit gibi birbiri üstüne merdiven basamağı şeklinde çıkan mertebeli bir düzen içinde düşünmüştür. Piramidin temelinde biyolojik güdüler, üst katında ise psikolojik güdüler yer alır. Maslow, bir insanın herhangi bir kategorideki güdüsünün gereksinimlerini karşıladığında ancak bir üst gereksinime geçtiğini belirtir. Bu bağlamda beş temel güdü kategorisi belirler. Maslow insanoğlunun güdü gereksinimleri sıralamasında üçüncü basamağa sevgiyi ve ait olma duygusunu yerleştirir (Cüceloğlu 2003: 236). Şiirde ise piramidi baştan ayağa sevgi oluşturur. Böylelikle şiirde sevginin en büyük gereksinim, ihtiyaç olduğuna yönelik bir anlamsal gönderimde bulunulduğu ifade edilebilir.

Pazarkaya'nın yanı sıra Tarık Günersel'in kimi şiirleri de somut şiir kavramı doğrultusunda değerlendirilebilir; ancak Türk edebiyatında somut şiirin tipik özelliklerini şiirlerinde taşıyan kişinin Pazarkaya olduğu söylenebilir.

Görsel Şiir Kavramıyla İlişkilendirilebilecek Şiirler

Konvansiyonel şiire karşı çıkan somut şiir hareketi, sınırlarını genişleterek 1960'larda görsel şiir türüne dönüşmüştür. Somut şiir çalışan şairler, sözcükleri kullanmaktan vazgeçmeyerek onlara görsellik katarken, görsel şiir çalışanlar sözcükleri fotoğraf, resim, sinema gibi görsel sanatlar ve reklam diliyle birlikte kullanarak üretirler (Kozan 2008: 133). Görsel şiir, İtalya'da önderliğini Eugenio Miccini ve Lamberto Pignotti'nin kurduğu şairler, ressamlar ve müzisyenlerden oluşan Grup 70 tarafından ilk kez 1963 yılında ayrı bir hareket olarak ortaya konulmuştur (Kozan 2008: 133).

Bilgisayar teknolojisinin gelişmesiyle yaygınlaşan görsel şiir hareketi, bazı araştırmacılar tarafından bir şiir şekli olarak değil, apayrı bir sanat türü olarak kabul edilir (Uluoğlu 2010: 52). Görsel şiir, şiir kavramını sorgulamasının yanı sıra şair sözcüğüyle ifade edilenin ne olduğu konusunda da sorgulayıcı bir rol oynar. Çağdaş şair artık şiir yazan biri değildir, farklı yöntemler kullanarak şiiri yapan, oluşturan bir eylemcidir. Şair şiir tekniği üzerine düşünmeye başlar ve farklı tekniklerle konvansiyonel şiiri aşmaya çalışır (Uluoğlu 2010: 63). Söz konusu durum, görsel şiirin daha sonra eleştirilmesine yol açar. Bazılarınca görsel şiir yazarların şiiri yapılan bir eylem olarak görmeleri, şiirin duygu yönünü yok etmiştir.

Görsel şiirin en temel amacı evrensel bir şiir dili yaratmaktır. Sunulan yeni dil anlayışı ulusal dil kavramının tartışılmasına imkân tanır. Görsel şairler, uluslararası şiir dilinin de ötesine geçerek *uluslar üstü* bir şiire ulaşmanın hayalini kurarlar (Kozan 2008: 134).

Görsel şiir konvansiyonel şiir anlayışına karşı çıktığı gibi yerleşik dil anlayışını da reddeder. Bu bağlamda görsel şiir, somut şiirde olduğu gibi, Sausure'un, *Genel Dilbilim Dersleri* adlı kitabında, dilin *dizim* ve *çağırışım* olarak tanımladığı sistemini tanımaz. Bu şiir anlayışı için seçilen öğelerin çağırışım boyutu önemli olmasına karşılık ard ardalık özellikleri, yani birleştiricilik nitelikleri öncelikli değildir.

Menezes, gösterebilimsel yaklaşımdan hareket ederek görsel şiirin yapısına ilişkin gözlemlerde bulunur. Gösterebilimcilere göre tüm dillerde üç ana matris vardır: sözel (verbal), görsel (visual) ve ses (sound). Sözel gösterge matrisi genelde edebiyatın özelde şiirin geliştirdiği matristir. Resim ve görsel sanatlar görsel matrisin; müzik ise ses matrisinin alanında gelişir. Görsel şiir, bu çerçevede, şiiri sözel boyutla sınırlandırmaz ve ona resim ve görsel sanatlarda olduğu gibi görsel matrisi de ekler (2007a: 53-54).

Sözel matrisi görsel matrisle birleştiren bu şiir türünün, üç başlıkta sınıflandırılabilir de ileri sürülebilir. 1) Sözel göstergenin görselliği, 2) sözel hâlin dışında kalan görsellik, 3) görsel-sözel karşılıklı etkileşimi. İlk kategorideki şiirler, görsel öğelerin, cümle, sözcük ya da harf gibi sözel göstergenin grafik yönüyle örtüştüğü örneklerdir. İkinci kategorideki şiirlerde, harflerin ve sözcüklerin grafik sunumundan öte, biçimce söze ait göstergelerden bağımsız görsel göstergelerle şiirsel yapı somutlaştırılır. Üçüncü kategoride ise görüntülerin görselliği ve sözel göstergelerin biçimlerinin belirli ve tek bir göstergelerarası anlamsallık oluşturmak üzere birleştiği görülür (Menezes 2007a: 53-54). Üçüncü tür şiirlerde Mikhail Bakhtin'in *çokseslilik* kavramının varlığı gözlemlenebilir. Görsel ve sözel öğeler bu türlerde bağımsızlıklarını korumalarına karşılık şiirin genelinde anlamlı bir bütün hâline gelirler.

Bu noktada söz konusu şiir türünün görselliğe verdiği önem ve biricikliğin varlık nedeni tartışılabilir. Görsel şiiri benimseyen şairler, değişen toplumsal şartlar ve yeni iletişim teknolojilerindeki gelişmelerin konvansiyonel şiirin var olduğu şekliyle sürdürülmesine engel olduğu ve bu yüzden şiirin çağın şartlarıyla uyumlu hâle gelmesi gerektiği inancındadırlar. Görselliğin başat olduğu bir çağda şiir de sadece kelimelerle sınırlı kalmayıp görsel özelliklerini öne çıkarmalıdır. Böylelikle görsellik şiirde merkezileşerek çağın ruhu yakalanmış olur. Biçim bu şiirde anlamın kendisi olmuştur

(Işın 2007: 3).

Yeni teknolojiler, yeni duygulanma ya da davranış biçimleriyle birlikte yeni düşünme şekilleri de sunar (Menezes 2007a: 52). Bu yeni düşünme şekilleri ile uyumlu görsel şiirlerin yazılma nedenleri de tartışmalı bir özelliğe sahiptir. Bir şairin görsel şiir malzemesini kullanmasının nedenlerinden biri şairin kendisini öncüllerinden ayıracak öznel yaratma süreci oluşturmak istemesidir (Menezes 2007b: 49). Görsel şiirin yazılmasının bir diğer nedeni ise “dünyanın yeniden bulunuşu ve dönüşümünü ifade eden bir çoğulütopya”dır (Menezes 2007b: 51). “Dünya’nın ve şeylerin bilindik görüntüsü ve bu görüntülerin sadece göz kırpması ile kesintiye uğruyormuş gibi görünen ‘konumlanışı’ ilk elde, çevremizdeki gündeliğin akışının, bize dünyayı unutturması ile şair için tasanın tasarısına ve tasarım’a dönüşmesinin yolunu açar.” (Işın 2007: 30). Görselliğe dayalı bu çağda, şair yine görselliğin diliyle insanın *gündeliğin akışı* içinde görmediği eksikliğin farkına varmasına yardımcı olacaktır. Söz konusu düşüncelerle Rus Biçimcileri’nin farklılaştırma (yabancılaştırma) kavramları arasında var olan yakın ilişki dikkat çekicidir. Her iki yaklaşımda da dünyalara ve nesnelere yönelik otomatikleşmiş algının kırılması, farklılaştırılması için şiir işlevsel bir öneme sahiptir.

Görsel şiir, geleneksel şiirin mekânsal sınırlarının ötesine geçmiştir. Geleneksel şiirin mekânı kitaplarken, görsel şiir kendine başka alanlar bulmaya başlar. Görsel şiir yazarlar, zamanla şiiri kitap sayfalarından çıkarıp önce sokağa taşıyarak duvarlara, kaldırımlara, cama, reklam panolarına yazmaya, afiş veya bildiri olarak sokaklara yapıştırmaya, kamuya açık alanlarda müzikle birlikte seslendirmeye başlar. Görsel şiir daha sonra bilgisayar, internet ve CD-rom teknolojisinin gelişmesiyle kendine sanal mekânlar edinir (Kozan 2008: 136).

Görsel şiirle ilgili yazdığı ürünler ve kuramsal metinlerle bu alanın Türkiye’deki önemli temsilcilerinden biri olan Serkan Işın’ın bir şiiri bu bağlamda tartışılabilir.



(2009: 39)

Işın alıntılanan şiirinde, Nâzım Hikmet'in 1923 yılında Fütürizm akımının etkisiyle yazdığı "Makinalaşmak" adlı şiire açık bir gönderimde bulunur. Nâzım Hikmet'in bahsedilen şiiri şöyledir:

trrrrum,

trrrrum,

trrrrum!

trak tiki tak!

Makinalaşmak

istiyorum!

Beynimden etimden iskeletimden

geliyor bu!

Her dinamoyu

altıma almak için

çıldırıyorum!

Tükrüklü dilim bakır telleri yalıyor,

damarlarımda kovalıyor

oto-direzinler lokomotifleri!

trrrrum,

trrrrum,

trrrrum!

trak tiki tak

Makinalaşmak

istiyorum!

Mutlak buna bir çare bulacağım

ve ben ancak bahtiyar olacağım

karnıma bir türbin oturtup

kuyruğuma çift uskuru taktığım gün!

Trrrrum

Trrrrum

trrrrum!

trak tiki tak

Makinalaşmak

istiyorum! (2009: 22-23)

Işın, görüldüğü gibi şiirinde Nâzım Hikmet'in "Makinalaşmak" şiirinin başında ve sonunda kullandığı *trum trak* yansımali sözcüklerine yer vermiştir. Işın şiirinde söz konusu yansımali sözcüklerden kaynak şiirde yer aldığından çok daha fazla ve ard arda (toplam 20 kez) yararlanmıştır. Nâzım Hikmet'in şiirinde okurda rahatsızlık uyandırmayan bu yansımali sözcükler, Işın'ın şiirinde rahatsızlık uyandıracak kadar sık tekrarlanır. Söz konusu durum, daha sonra daha ayrıntılı bir şekilde ifade edileceği gibi, her iki şiirin makineleşmeye bakışlarındaki farkı göstermesi bakımından da işlevseldir. "Makinalaşmak" şiirinde toplumun makineleşmesine olumlu bakan Nâzım Hikmet, makine sesinin taklidi olan yansımali sözcükleri, bu düşüncesi ile uyumlu olarak ahenkli bir şekilde kullanmıştır. Bu durumun, Nâzım Hikmet'in makine ile insanın uyum içinde olacağına dair inancına ait gönderimsel bir anlama sahip olduğu söylenebilir. Öte yandan Işın'ın, teknolojinin egemen olduğu bir çağda makineleşmeye olumsuz bakmasıyla paralel olarak aynı yansımali sözcükleri rahatsızlık uyandıracak kadar sık tekrarlamaı dikkat çekicidir. Yirmi defa tekrar edilen *trum trak* sözcükleri, teknolojinin egemen olduğu bir dönemde duyulan tek sesin makina sesleri olduğunu imler. Ancak Işın'ın kaynak metin-

den yaptığı dönüştürümün daha ilginç boyutu, *makinalaşmak istiyorum* mısraı çerçevesinde gerçekleşir. Nâzım Hikmet'in "Makinalaşmak" şiirinde özellikle vurguladığı *makinalaşmak istiyorum* mısraını Işın, bilgisayar ekranına soru cümlesi olarak taşır. Şiirde bilgisayar ekranının görselliğinden yararlanılarak teknolojinin hayatımızı ne denli kuşattığı okura daha etkili duyumsatılma olanağı yakalanır. Ayrıca bu şekilde şiirde okura içinde bulunduğu durumun duyumsatılmasının yanı sıra onun bir seçim yapması konusunda tetikleyici veya telkinci bir rol üstlenildiği de söylenmelidir. Herhangi bir sıradan okurun gündelik yaşamında olağan hâle gelen bilgisayar ekranı sorusu, bu kez onun farkındalığını artırıcı bir işlev yüklenir. Işın, sözcükler aracılığıyla, teknolojinin olumsuz yönlerini doğrudan anlatan şiirlerden farklı olarak bilgisayar ekranı aracılığıyla teknoloji dilinin içinden bir eleştiri getirerek okurun yaşadığı çağın olumsuzluklarına karşı farkındalıklarını artırmaya çalışır.

Işın'ın yanı sıra Suzan Sarı, Derya Vural, Deniz Tuncel, Barış Özgür, Barış Çetinkol, Zafer Yalçınpınar gibi şairler, Türkiye'de görsel şiir alanında ürün veren isimler olarak öne çıkmaktadırlar. Aynı şekilde Poetikahars'ın Türkiye'de görsel şiirin tanınması ve yaygınlaşması konusunda önemli katkıları olduğu söylenmelidir.

Sonuç

Bu yazıda, Türk edebiyatında geleneksel dize algısının dışına çıkarak görselliği ön plana alan şiirlerin dört başlıkta değerlendirilmesi önerisinde bulunulmuştur. Buna göre ilk olarak, görselliğin ön planda tutulduğu bazı şiirlerin, Rus Biçimcilerinin farklılaştırma kavramıyla ilişkili olduğu öne sürülmüştür. Bu kapsamdaki şiirlerde amaç görsel yapıyı öne çıkararak okurun otomatikleşmiş şiirsel algısını farklılaştırmak ve doğadaki nesnelere belirlenmiş olarak değil de tekil ve öznel bir şekilde duyumsatmaktır. İkinci düzlemde, görselliğin ideolojik amaçlar doğrultusunda kullanıldığı bazı şiirlerin ise Bertolt Brecht'in yabancılaştırma etkisi kavramıyla ilişkilendirilebileceği somutlanmaya çalışılmıştır. Üçüncü grupta, sözcük, hece ve harfler aracılığıyla görselliğin esas alındığı şiirler somut şiir kapsamı içinde değerlendirilmiştir. Dördüncü düzlemde ise sözcükleri fotoğraf, resim, sinema gibi görsel sanatlar ve reklam diliyle birlikte kullanan şairlerin ürünlerinin görsel şiir kavramıyla yorumlanması gerektiği düşüncesi kanıtlanmaya çalışılmıştır. Böylelikle Türk edebiyatında görselliğin öne çıkarıldığı şiirlerin tek bir çerçevede değerlendirilmesinin yerine söz konusu farklı yaklaşımlarla ele alınıp yorumlanması gerektiği düşüncesi ileri sürülmüştür.

Kaynaklar

- Balcı, Umut ve Yasemin Darancık (2007). “Almanca Yazın Terimleri Sözlüklerinde ‘Somut Şiir’in Tanımı”. *Çukurova Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi* 34: 101-116.
- Bense, Max (1986). “Somut Şiir”. *Uçurum Kitabı: Somut Şiir Özel Sayısı*. Ed. Bülent Kandiller ve Yurdakul Kavas. Ankara: Uçurum Yay.
- Berk, İlhan (2008). *Şeyler Kitabı: Ev*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Brecht, Bertolt (1994). “Aristotelesçi Olmayan Oyun Sanatında Dekor Üstüne”. *Oyun Sanatı ve Dekor*. Çev. Kâmuran Şipal. İstanbul: Cem Yay.
- _____, (1997). “Modern Tiyatro Epik Tiyatrodur”. *Epik Tiyatro*. Çev. Kâmuran Şipal. İstanbul: Cem Yay.
- Campos, Augusto de vd. (1986). “Somut Şiir İçin Ön Taslak”. *Uçurum Kitabı: Somut Şiir Özel Sayısı*. Ed. Bülent Kandiller ve Yurdakul Kavas. Ankara: Uçurum Yay.
- Cobbing, Bob (1986). “Sesli Somut Şiir 1950-1970”. *Uçurum Kitabı: Somut Şiir Özel Sayısı*. Ed. Bülent Kandiller ve Yurdakul Kavas. Ankara: Uçurum Yay.
- Cüceloğlu, Doğan (2003). *İnsan ve Davranışı: Psikolojinin Temel Kavramları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Doğan, Abide ve Eser Demirkan (1998a). “Somut Şiir Üzerine Bir Deneme I”. *Türk Dili* 557: 452-462.
- _____, (1998b). “Somut Şiir Üzerine Bir Deneme II”. *Türk Dili* 558: 534-545.
- Eagleton, Terry (1985). *Eleştiri ve İdeoloji*. Çev. Esen Tarım ve Serhat Öztopbaş. İstanbul: İletişim Yay.
- Eco, Umberto (2001). *Açık Yapıt*. Çev. Pınar Savaş. İstanbul: Can Yay.
- Garnier, Pierre (1986). “Uluslar arası Akımın İlk Konum Alışı”. *Uçurum Kitabı: Somut Şiir Özel Sayısı*. Ed. Bülent Kandiller ve Yurdakul Kavas. Ankara: Uçurum Yay.
- Gökalp-Alparslan, G. Gonca (2005). “Türk Edebiyatında Somut (Görsel) Şiir”. *Türkbilig* 10: 3-16.
- Işın, Serkan (2009). *Dada Korkut*. Ankara: Ebabil Yay.
- _____, (2007). *Tüğün*. Ankara: Ebabil Yay.
- Jakobson, Roman (1990). “Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances”. *On Language*. Ed. Linda R. Waugh-Monica Monville-Burston. Massachusetts: Harvard University Press.
- Kozan, Ali (2008). “Görsel / Somut Şiir Hareketine Bakış”. *Hece* 141: 127-138.

- Lunn, Eugene (1995). *Markisizm ve Modernizm: Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Bir Tarihsel İnceleme*. Çev. Yavuz Alogan. İstanbul: Alan Yay.
- McCullough, Kathleen, (1989). *Concrete Poetry (An Annotated International Bibliography with an Index of Poets and Poems)*. New-York: The Whitson Publishing Company.
- Menezes, Philadelpho (2007a). “Görsel Şiirden Sesli Şiire: Sözcüğün Teknolojikleşmesi”. *Yasak Meyve* 28: 52-56.
- _____, (2007b). “Göstergelerarası Şiir: Kültürün Teknolojleşmesinde Görsel ve Sessel Şiir”. *Yasak Meyve* 28: 49-52.
- Nâzım Hikmet (2009). “Makinalaşmak”. *835 Satır*. İstanbul: Yapı Kredi Yay. 22-23.
- Özgül, M. Kayahan (1997). *Resmin Gölgesi Şiire Düştü: Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Pazarkaya, Yüksel (1992). *Sen Dolayları, Sevgi Dolayları, Umut Dolayları*. İstanbul: Cem Yay.
- _____, (1996). *Somut Şiir*. İstanbul: Açı Yay.
- Saussure, Ferdinand de (1998). *Genel Dil Bilim Dersleri*. Çev. Berke Vardar. İstanbul: Multilingual Yay.
- Şenödeyici, Özer (2012). *Osmanlı'nın Görsel Şiirleri*. İstanbul: Kesit Yay.
- Telli, Ahmet (1994). “Küçük Yıldızın Son Baladı”. *Edebiyat ve Eleştiri* 14: 34-36.
- Todorov, Tzvetan (2005). *Yazın Kuramı*. Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Uluoğlu, Suzan (2010). “Çağdaş Rus Şiirinde Görsellik”. *İstanbul Üniversitesi Dilbilim Dergisi* 24: 51-64.
- Vree, Paul de (1986). “Görsel Şiir”. *Uçurum Kitabı: Somut Şiir Özel Sayısı*. Ed. Bülent Kandiller ve Yurdakul Kavas. Ankara: Uçurum Yay.
- Waldrop, Rosmarie (1986). “Somut Şiir İçin Bir Temel Bulma Girişimi”. *Uçurum Kitabı: Somut Şiir Özel Sayısı*. Ed. Bülent Kandiller ve Yurdakul Kavas. Ankara: Uçurum Yay.
- Wright, Elizabeth (1998). *Postmodern Brecht*. Çev. Ayşegül Bahçıvan. Ankara: Dost Kitabevi.

The Visual Poem in Modern Turkish Literature

Gökhan Tunç*

Abstract

It is interesting to observe that many works have been produced in both Ottoman and Turkish poetry through the deconstruction of the traditional perception of the poetic line and the foregrounding of visuality. In evaluating and naming of such poems, scholars have used such terms as concrete poem and visual poem. In this article the concept of the visual poem will be used as a general definition which includes all kinds of samples featuring visual structure in poetry. Poems in modern Turkish literature written in this frame will be classified under four different titles. Firstly, a group of poems will be evaluated by using the Russian Formalists' concept of "differentiation" (ostranenie). Such poems differentiate readers' routine perception of poems and aim at making readers feel objects in nature in a better way by featuring visuality. Secondly, the attempts of some poets to express better their ideologies by using visuality will be associated with Bertolt Brecht's "alienation effect" (verfremdungseffekt). Thirdly, the works of poets featuring visual structure via words, syllables and letters will be defined as concrete poems. Finally, poems consisting of such visual arts as the photograph, painting and cinema will be called visual poems. Thus it will be revealed that poems outside the traditional line structure and featuring visual structure can be differentiated according to their purpose of writing and character. In this frame it will also be asserted that such poems should be named differently in different cases.

Keywords

Modern Turkish poetry, differentiation, ostranenie, alienation effect (verfremdungseffekt), concrete poem, visual poem

* Assist. Prof. Dr., Anadolu University, Open Education Faculty, Department of Turkish Language and Literature - Eskişehir / Turkey
gokhantunc@anadolu.edu.tr

Визуальная поэзия в современной турецкой литературе

Гёкхан Тунч*

Аннотация

Необходимо отметить, что и в османской и в современной турецкой поэзии имеется множество произведений, которые ломают традиционное восприятие строки и выводят на передний план визуальность. При характеристике и названии таких произведений исследователи литературы используют такие понятия, как конкретная поэзия и визуальная поэзия. В этой статье, где понятие визуальной поэзии, включающее в себя все примеры, выдвигающие на передний план визуальную структуру, использовано в качестве заголовка, сделана попытка классификации всей поэзии современной турецкой литературы, написанной в указанных рамках, по четырем категориям. На первом этапе стихи, которые с целью более лучшего прочувствования читателем природных объектов выдвигают на первый план визуальность и ломают автоматическое восприятие поэзии читателем, рассмотрены в рамках понятия «отстранение», принадлежащего русским «формалистам». На втором этапе усилия поэтов, являющиеся инструментом для более лучшего объяснения идеологии визуальной поэзии, связываются с понятием «эффекта отчуждения» Бертольда Брехта. Произведения поэтов, выдвигающих на первый план визуальную структуру посредством слова, слога и букв, характеризуются как конкретная поэзия. В заключении, поэзия, используемая в таком визуальном искусстве, как фотография, картины и фильмы названа визуальной поэзией. Таким образом, в работе показано, что произведения, выходящие за рамки традиционной строки и выдвигающие на первый план визуальное восприятие, могут значительно различаться по своим целям и характеристикам; в связи с этим, высказано предложение о необходимости применения различных названий к указанным произведениям.

Ключевые слова

современная турецкая поэзия, понятие дифференциации (отстранение), эффект отчуждения, визуальная поэзия, конкретная поэзия

* И.о.доц. док. университет Анатолу, заочный факультет, кафедра турецкого языка и литературы – Эскишехир/Турция
gokhantunc@anadolu.edu.tr