

## ŞİİRİN ANLATTIĞI ŞEYE DÖNÜŞMESİ: AŞKI VE ÖLÜMÜ!

Hasan AKAY\*

### Formalite.

"Ne nedir, ne değildir?" gibi soruları hayatımıza sokan felsefe olmuştur. "En felsefî şey" olarak kabul edilen şiir nerededir ve "ne"sini (özünü) nasıl arzetmekte ve "ne"si ile bizi hâlâ cezbetmektedir? İmajlar, suretler, biçimler çağında, o da görsel bir biçimden ibaret hâl mi gelmiştir.. Bu gibi sorular her halde bir dizi halinde çoğaltılabilir. Gerçekte, "Şiir nedir, ne değildir?" soruları yanında, özellikle son yüzyılda "yükselen değer" gibi rağbet gören "form"a ilişkin -biraz da form dışı sayılabilecek- sorulardan dolayı, genel kanaate göre, şiire usanç gelmiştir. Sadece eleştirmenler değil, şairler de bu işten şikayet içindedirler ve işin "hikâyet" yanına tahammüllerinin pek kalmadığı göze çarpmaktadır.. Yapı, yöntem c'arak yapısalcılık ve yapısalcılık sonrası uygulamalar, okurmerkezli eleştiri, metinlerarasıcılık, yapışökücü/ yapıçözücü yöntem vb. de dahil olmak üzere, hemen her görüş ve yaklaşım tarafından, değişik tanımlamalarla biçimlendirilen "form"a ilişkin bir âdiyetle damgalanmıştır... Her halde, yöntemlerle birlikte, farklı anlamlandırılmalar ve yorumlamalarla birlikte, şiirin hakkını teslim etmek gerekmektedir: Şiir her şeyden önce şiirdir ve öncelikle şairler için her şeye rağmen her şey mevkiindedir. O halde form, yapı, üslûp, şiire nispetle "ne"dir, neyin "nesi"dir, kaynağı neresidir? Form'un formu değişen durumlara göre yeni konumlar mı almaktadır?...Yoksa şiir -son haliyle-, formunu kendi içinde ve bünyesinde mi barındırmaktadır?

Şiir tahlili açısından düşünülüp değerlendirildiği takdirde, -odanın içinde olup da odayı içine sığdıran bir ayna gibi- form üslûbun içinde, üslûp da formun içinde gözükmektedir. Meselenin kalbi budur ve aşk bu merkezde cereyan etmektedir. Ölümse bu içiçeliğin, bu aşkın, bu cezbenin ayrıştırılmaya kalkışılması anlayışından ya da bu hususta ayrılık gayrılık gözetilmesi işleminden ibarettir. Ha-

\* Y.r.d Doç. Dr., Mimar Sinan Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi.

yat, aklın kalbin içinde bulunması ve kalbin akli da içermesi tarzında bir birliktelik gerektirmektedir; ayırıştırma, yani birinin diğerinden ayrı kalması, kalbin yerine beynin egemen olması, şiirin -aşkın- da ölümü, bitkisel hayata geçmesi, en azından anlam ve çağrışım imkanlarından yoksun bir kuru faaliyet alanı haline gelmesi ya da sadece görselleşmesi demektir. Oysa aşkın sadece görsel olan biçimiyle algılanması, varoluş sebebini de ortadan kaldırmaktadır. Çünkü aşkıta, -şiirdeki gibi-, görülen ritüeller kadar görünmeyen âyinleri de söz konusudur. Ve aşk, bu hususta varoluşunun kanıtlarını isteme gafletinde bulunmaz. Görünen belirtiler gözyaşı, uykusuzluk, benzin sararması, dertlenme, hüznün vs. ise de, bunların hiçbiri görünen anlamına eşit değildir. Nifat alâmetleri daima kendini belli eder; ancak yine de hüküm vermek hakimin hakkıdır. Bu meselenin düşünce formunda da ele alınması ve bu bağlamda bir değerlendirme yapılması gerekmektedir.

Düşünce formunda bir değerlendirme yapıldığı takdirde şu hususlar ortaya çıkmaktadır: Günümüzde, "değişim", "yeniden yapılanma", "iletişim", "eytişim", "kimlik", "aidiyet", "bireyselleşme", "küreselleşme", "post-modern" dünya, "post-insan", gibi, tarihi kültür, siyasal kültür, dini kültür, modern ve postmodern kültür (Karl Jaspers ve özellikle Lyotard patentli ) durum kültürü gibi rağbet grafiği yükselen kavramlardan sayılan "form" kavramı da, bir tür kültürel panteizm diyebileceğimiz bir bunalım ortamının attığı sahilde düşünsel geçim derdiyle uğraşmaktadır... Bazı sanatçılar, düşünce ve bilim adamları birtakım tasarlanmış şimşekleri üzerlerine çekmiş olmanın hazzıyla mest ve bahtiyâr görünmektedirler. İster 'kaçış psikolojisi'nden ileri gelsin, isterse çocukça bir saflık veya bölünükten olsun, değişen bir *durumdan* çok, durum'un algılanmasındaki patinaj durumudur ve *durum* artık iyiden iyiye kendini hissettirmektedir. Belli bir form ile yepyeni şeyler söylemek bir yana, artık neredeyse hakikatin parçalandığı ve belirsizliğin belirleyici hale geldiği -fraktal geometrideki yeni gerçeklik anlayışını çağrıştıran- yeniden üretilmiş kavram, bağlam ve anlatı'lar havzası söz konusudur. Maksat mesele üretmek veya meselelerin öyle veya böyle çözümlendiğini söyleyerek başka bir duruma/ konuma geçmek ve bunalımları reçete saymaksa, mesele bitmiştir. Ancak bugünkü durum, gitgide, geniş anlamda form ve üslûp açısından olduğu kadar tahlillerin konusu şiir açısından da *Yedi Kocalı Hüzmüz*'ün durumunu andırmaktadır. Bir şairimizin yıllar önce - toprağın şiir, gökyüzünün de eleştiri olarak yorumlanmasına müsaade edildiği takdirde- takdim ettiği durum da bundan ibarettir: "Bu toprak çirkef oldu, bu gökyüzü bodurum"<sup>1</sup>.

Bu teşhis, belki de şiirin yer'i, tenkit ve tahlilin gökleri açısından hemen hemen geçerli bir durum hâlini almaktadır; çünkü bazı yöntemler bodruma indirilmiş, bilimsel sorgulama ve sondajlamanın olduğu kadar, sezgiyle kavrama ve can gözüyle görme şartları ortadan kaldırılmak istenmiştir. Ne tahlil ne form ne üslûp ne anlam ne öz ne söz konu edinilmekte, işin seyri tamamıyla başka bir boyuta aktarılmaktadır. Göstergibilim, dilbilim, gramatoloji, intertextüalite yöntemi,

<sup>1</sup> Necip Fazıl Kısakürek, "Destan", *Çile*, İstanbul 1986, s. 238.

yapısökücü/ yapıçözücü yöntem vs. yeni boyutun form'unda yer almaktadır. Formun arka yüzündeki silüete bakıldığında farkedilen anlam şudur: Tarih kırılmış, tabiat kırılmış, felsefe kırılmış, medeniyetler kırılmış, şiir kırılmış (parçalanmış) ve insan kırılmıştır. Bu bakımdan yeni bakışlar tespit edilmekte, bakış ve görüş parçalanmaktadır. Hiç kimse hiç kimseyi, düşünce, his, felsefe, yaşantı vs. bakımlarından eleştiremez, kendi veya başkası hesabına üstünlük iddiasında bulunamaz; çünkü -yenimodernist renkli gözlüğün gösterdiğine göre- her şey mübahtır. Mutlak/ kesin olan veya öyle görülen şeyler, saltanatlarını yitirmişler ya da hal' edilmişlerdir. Artık saltanat yok, ama herkese özel bir saltanat var; -hür değil fakat- her fikrin, her düşüncenin, her düşün, her kayalin.. O halde, artık sadece bir dil, üslûp, mizaç, kültürel arkaplan, duyarlık, yapı ve form, görüntü ve gerçek yoktur, artık kelimelerin ve şeylerin gizli yüzü de yüzeydeki yüzüyle birlikte verilebilmektedir.

Bu durumda şiir, "güzeller güzeli bir yüz ve yüzlerce aksi"nden ibaret olarak görülebilecektir. Fakat her alanda olduğu gibi bu alanda da dikkaten kaçan/ kaçırılan şeyler -etiketler ve içerikler- daima söz konusudur. "Küresel" etiketine rağmen, bu yeni boyutun, gerçekte "öncekinden çok farklı" bir şey olmadığı belirtilmektedir, ancak yine de, gelinen son noktada, kendi ortamlarındaki gerçekliklerin başkalarını iptal etmeksizin kendi gerçeklikleriyle hayatiyetlerini sürdürdüğü bir algı boyutu gittikçe su yüzüne çıkmaktadır. Bir propaganda bombardımanına, bir reklâm paniğine tutulmuş olan dünya, -özellikle üçüncü dünya denilen ülkelerin aydınları ve sanatçıları-, işin aslını kavramaya başlamış görünmektedirler. Bu paniğin ülkemizden, kendimize has gördüğümüz formumuzdan ve yaşama üslûbumuzun üzerinden pek de teğet geçmediği ise artık hemen herkesçe farkedilmektedir. Aynı düşünce formunda devam edildiği takdirde, sanat edebiyat ve düşünce göğünün artık bodruma mı yoksa bir tür hipodroma mı dönüştüğü görüntü değil, fakat gerçek bir mesele olarak karşımıza çıkabilecektir. Şiir atları, sayısı malum ganyan, dansıklı yarışmalar, naklen şimşekler ve kurbanlar, türedi kurtarıcılar ve şirketler..ve nihayet, görüntü taklitleri; Ben Jelloun'un "Sülük Şehir" şiirindeki gibi: "*Senin büyük arterli sokakların iblislerini geri gönderiyor.../ Gece yıldızların gecesi değil/ Çaprazlamasına gece/ Genelevlerin eşliğinde uzayıp giden kadınlar/ İlkyazsız kızlar kanyon bir yaşamın köşesinde*"<sup>2</sup>

Hattâ, Charles Baudelaire'in "Paris Sıkıntısı", Sartre'in "Bulanıtı"sı, Tevfik Fikret'in "Sis"i, Attila İlhan'ın "İstanbul Ağrısı", Hilmi Yavuz'un "Göçmüş bir kent"i ve "kent-leşmiş" durumların kış kıyamet sahneleri, bu hayat üslûbunun formunu oluşturmaktadır! Bu edâlar içinde vedâlara da vedâ edilmekte, "elvedâ"ların "el"leri kesilmektedir. İnsan -varlığıyla bir birey teki olan insan- artık bir sayıdan ibaret olarak da görülebilmektedir. Bu, aziz su'yun H<sub>2</sub>O'ya indirgenmesi; "insan"ın "post-insan" denen bir tür robot'a dönüşmesi demektir..

<sup>2</sup> Ben Jelloun, "Sülük Şehir", çev. N. Halil Gökhan, *Cumhuriyet Kitap*, 20 Ekim 1994, sayı 243, s. 19.

Menfaatin arslan payına intisaplı "küreselleşme" düşüncesi revaç bulmuştur. Bu revacın mağma'sında dinî bir hararet ve kutsallaştırılmış bir silüet kendini belli belirsiz hissettirmekteyse de, daha çok Jung'un müridliğine sadık olan bazı post-modern yazarların -örneğin, John Fowles'ın- pagan mitolojilerinden yararlanmalarla ürettiği yeni yapımları, bu bir tür kutsallığın arkaplanında yer alabilmektedir. Hem sanat ve edebiyatın, hem düşünce ve felsefenin yeni patentli üretiminde, ancak yeni birtakım kavramlaştırmaların ve yorumlamaların süsü, görüntüleri değiştiren yapay örtüsü görülmektedir: Bir tür görsel dehaların yapay transformasyonu, her alanda olduğu gibi şiir alanında da şaşırtıcı, fakat bununla birlikte hoşnut da edici bir algı açılımına, zihinleri ve kültürleri zorlamaktadır. Burada biz derinlemesine bir tahlil yapmak değil, ama tahliller açısından dikkate değer bulduğumuz bazı hususlara dikkati çekmek ve düşünce formundan şiirsel forma geçiş yapabilmek için, böyle bir ara değerlendirme yapma gereğini hissettik.

### Şiirin "form"u ve Şiirde Anlamın Varoluşu.

Sanat edebiyat ve şiir alanında, sadece "form"un formunda olması yetmez; formun, aynı zamanda canlı olması lazımdır. Canlı biçim sahibi değilse, şiir biçimsizdir; formsuzdur. Bu canlı biçim ve form ise, şairin ruhundan izler taşır, aharlı kağıtta olduğu gibi.. Ünlü sûfilerden Zünnûn-ı Mısrî (?-861)'nin son derece dikkate değer bir sözü vardır, diyor ki: "Avâmın (halkın, sıradan kimselerin) tövbesi günahlarındandır; seçkinlerin tövbesi ise gafletlerden."<sup>3</sup> Bunu anlamak kuşkusuz, "hikmet" in gereğidir: Kusurlardan arınmak yetmez, kemâl derecesine ulaşmak için, olağanüstü gayretler göstermek gerekir. Sadece kusursuz değil, fakat mükemmel olmak, seçkinlerin, (dolayısıyla seçkin eserlerin) özelliğidir. Bunu görebilmek için hikmet ve basîret şarttır. Türk mutasavvıflarından İsmail Ankaravî (ö.M.1631)'nin -ve başka büyüklerin- ifade ettiğine göre, "hikmet, her şeyi kendi yerine koymaktır". Bir kimse eşyanın hakikatini bilip gereğini yerine getirse ve her şeyi yerli yerine koysa o kimse "hikmet sahibi" demektir<sup>4</sup>. Demek ki hikmette söz ve işte isabetli olmak; bilgiyi gerçekleştirmek ve kendi yerine koymak, yani her şeye gerektiği kadar değer vermek demektir. Geyiği boynuzlarından tutup götürmenin doğruluğuna inanmak yetmez; bunu, kendi gittiğin yönü değiştirerek değil, fakat taşıdığın şeyin yönünü gaye ve istikametine uydurmakla maksada erileceğini bilmek ve aksiyona geçmek suretiyle tamamlamak lâzımdır. "En felsefî, en hikemî" dal olan şiir için bu, her şeyden daha önemlidir ve form'un üslûbun uzviyetine dahil olmasının esaslı şartlarından biri de budur.

İnsanın kimliğini ve kişiliğini oluşturan şey, ana sütü değildir; fakat, Türkçede, kişiliği sağlam olmayan kimselerin kimliği -ahlâkî bir içeriği de barındıran- "sütü bozuk" deymiyle ifade edilmektedir. Böyle bir şey şiire uygulandığı tak-

<sup>3</sup> Nihat Keklik, *Filozofların Özellikleri-Felsefeye Giriş II*, İstanbul 1983, s.42

<sup>4</sup> N. Keklik, *a.g.e.*, s.20-22.

dirde şunu söylemek mümkün olabilir: Formu bozuk bir şiir, iyi bir şiir olamaz. Bu bakımdan şiirde, şiire "aidiyet"i olan bir form fikri üzerinde-şair açısından değil, fakat tahliller açısından- zorunlu olarak durmak lazımdır. Şiir, formda -çaydaki şeker eriyiği gibi bir tür- yok olmakla mı varlığını garanti altına almaktadır? Şiir ne kadar formda ve form ne kadar şiir içindedir? Hangisi hangisine intisaplıdır veya olmalıdır. Yoksa durum Mevlânâ'nın babasıyla olan konuşmasındaki gibi görünüşte çelişen, ancak gerçekte çelişkinin olmadığı bir durumla mı izahı mümkün olacaktır: Mevlânâ diyor ki, görünüşte sen benim babamsın, fizik âlemdeki varlığını sana borçluyum, fakat hakikatte yani mânâ âleminde ben senin babanım, sen benim oğlumsun!.. Şiirde form ve üslûp meselesi de buna benze-mektedir.

"Şiirde form; eskilerin "esîr", yenilerin "süper uzay" dedikleri kavramla da bir dereceye kadar açıklanabilir kanaatimizce. Bu şey (esîr, evrenin ruhu!), her şeye içkindir. Her şey, sestem anlama, gramerden kuralı sapmalara kadar her öge, - zerre veya küre olsun farketmez- o şeyin içinde akıp gitmekte, kendine has hareketini, yer değiştirmesini, dönmesini, durmasını vesairesini onunla birlikte algı-lamaktadır. Bunun aşkla açıklanması da pekâlâ mümkündür: Bir kadının veya er-keğin şu veya bu özellikleri ortaya serilerek beğenilen, hayran kalınan özellikleri sayılabilir. Neticede bu özellikleri zikredenlerin konumuna göre bir sıfat hak edilir; dost, arkadaş, sevgili, akraba vs. Ama aşk araya girdi mi, o alevlendi mi ruh da yanar tutuşur; bu, Yunus'un dediği gibi, "Aşk gelicek cümle kaygılar biter" ve aynı zamanda güzel kaygılar başlar demektir. Daha doğrusu aşk'ın bakış açısıyla kimlik kazanır artık kaygılar, onun kıymet hükümleri geçerlidir en ufak şeyde bile; o her şeye içkin ve girgindir artık, esîr gibi. Şiirde de benzer bir durum söz konusudur:

Her şey, "şiir" denen birliğe dahil olmaktadır, sestem anlama, ses âhengin-den şiir kompozisyonuna, algılama biçiminden yansıtma biçimine, belirli bir este-tik amaca hizmet etmek için düzenlenip biraraya getirilmiş işaretler sistemine, kı-saca form'a (yapı'ya; mahiyet'e) kadar her şey "şiirde"dir, fakat o varlık kazan-dığı, canlı biçim olduğu ve canlandığı zaman artık önceki özelliklerin kimlik ve kıymeti değişmiştir: O, bir birlik ve bütünlük olarak vücut bulur. Başka bir dey-işle, ortaya çıkan şey (şiir) hem öz hem biçimdir; tek bir bütündür; biçim görü-nümünde öz, öz halinde biçimdir: Özden ayrı bir biçimin düşünülebildiği yerde şiir yoktur. İki şey, gerçekte bir şeyin saîfe fizik değil fizikötesi yanını da içeren bir varlığın adı olması durumunda tekleşir, bir olur. Gerçek şiirin var olduğu yerde, öze bağlı olarak biçim de canlıdır. Bu canlı oluş tek varlığın cevherine işaret eder. İnsan gibi. Biri ceset diğeri ruh olan iki şeyden birleşmiş bir varlık ifadesi "insan"ı ifade etmeye yetmez; ancak insanda bu ögeler vardır ve insan bu vb. şeylerin de içinde olduğu bir tek "varlık"tır. Biyolojik anlamda insan olmak kavramını aşan bir şeydir "insan olmak"; üstün bir değer sahibi olmaktadır... Gördüğün her sakallı deden; gördüğün her çamur biçimli şey insan değildir. Her form'unda form'u olan şey de, hiç kuşkusuz "şiir" değildir. O halde, şiir de, oluşumundaki ögeler açısın-

dan değil, onların içinde eridiği bir birlik ve bütünlük açısından vardır ve bir "şey"dir; şair için "her şeyi tutan bir şey".

Gustave Flaubert'in yıllar önce söylediği ile Wendell Stacy Johnson'un sarfettiği sözlerde özde benzerlik vardı: Şekil ve muhteva diye ayrı ayrı şeyler yoktur, bunlar bir tek şey içinde tek varlık olarak vardır ve mesela şiir bu anlamda bir tek şeydir; fakat anlam (muhteva) ve şekilden ibaret veya bu ikisinin toplamı değildir<sup>5</sup>. Şu da var: Sanat sahasında büyü, kutsallık, söz tasarrufu veya padişah fermandaki kudret gibi bir şey daima söz konusudur ve bu alanda yer edinen şey, o alana girmeden öncekinden çok farklı bir boyuta geçmektedir. İnsan, ruh üflendikten sonra artık çamur veya et parçası değil de nasıl mükemmel bir şey derecesine yükselmiş ise o da böyledir. Örneğin: Şiirin yaşayanlar katında en yüce değer olarak kabul edildiği bir zamanda, Cahiliyye devrinde, İmrulkays'ın *askı*-sının yere düşmesinde, bu üstün kelam gönderindeki bayrakların birdenbire bir rüzgâr tarafından buruşuk kağıt gibi toprağa savrulduklarında ve aynı anda göndere şiirden üstün bambaşka bir kelamın çekilivermesi durumunda görüldüğü gibi. Tebrikler, aferinler, alkışlar, çılgınlıklar arasında okunan şeyler, derken, ilâhî mesaj formunda âyetler yükselir ve kağıtlardan alışılmış önceki üstünlükler silinir gider. Öyle bir anda söylenmiş *söz* içinde var olan şeye (kelimeden anlama ve anlam ötesine varıncaya dek her şeye) şair kadar çılgınca kim dikkat edebilir: Kuşkusuz o ânda beyni, kalbi kaplayan ve ruhu saran şey, kendisini göze göstermeksiz tesiriyle varolan bütün bir şey'dir, kavrayan bir bütünlüktür. Parçalanmış kimliklerin ortaya koyduğu mecaz-ı mürseller de bu meselenin merkezindedir.

Bunu şöyle de yorumlayabiliriz: Bir hâl içinde olan kişiye -diyelim aşk hâli olsun- o hâle girdikten sonra gözünde olup biten şeylerin kazandığı değer veya değersizlik ile önceki hâlde iken sahip oldukları değerler arasında büyük bir fark vardır. Hazreti Ömer'in "aşk"ı değiştikten, yani müslüman olduktan sonraki tavır ve davranışlarının değeri ile öncekilerini karşılaştırmak buna bir misal oluşturabilir. Bir anıt, bir beste, bir ebrû seviyesine yükseldikten sonra o şeyin malzemesini artık o şey olmadan önceki biçim ve değeriyle -bir 'malzeme' olarak- değerlendirmek mümkün olabilir mi? Bir hattatın çektiği 'vav'ın kıymeti o vav'a sarf edilen mürekkeple, harcanan vakitle, kamışla vs. ile ölçülebilir mi? Dikkatin gözü, öncelikle eserin mürekkebine takılıp kalıyorsa, o eserin işi bitmiş demektir! Yine örneğin, varlık kokusunu aldıktan sonraki insan, öncekinden başka insandır (felsefi alanda, öncekine "beşer", sonrakine "insan" denilmektedir, kavramsal açıdan). Kamışlıktan koparılmış kamış, neyler arasına karışmışsa artık hiç şüphesiz bambaşka bir şeydir: ne kamıştır, ne değildir; hem kamıştır hem değildir... Şiirdeki kelimeler de bu anlamda artık ne o kelimedir ne değildir; ancak o bağlam içinde o şey'dir, çok özeldir. Şiiri şiir yapan da bu formdur; her şey onda erimekle var olmaktadır. Göz bir güzelin (şiirin) sadece iskeletine takılıp kalıyorsa orda güzellik

<sup>5</sup> 'Gustave Flaubert'in Madame X'e, 1846 Eylül'ünde yazdığı mektup için bkz. Suut Kemal Yetkin, *Edebiyat Uzerine*, İstanbul 1952, s. 79-83.

arama. Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî diyor ki: "*Beden çerçevesinden kurtuldun mu, kulağın da göz olur burnun da.*" O halde belirtilmelidir ki, şiirde geçer akçe ne düşünce, ne duygu, ne hayal, ne ses, ne anlam, ne şu ne budur; bir mahiyet ve hüviyet hâlinde sadece şiirdir; o kadar.

Başka bir örnek olarak, "retorik soru"yu (istifham), "retorik ironi"yi (istidrak, tariz) vb. gündeme getirilebiliriz. "Retorik soru"larda, "soru" artık gramer veya kompozisyon dersinin içeriğine giren bir şey -cevaplanması gereken bir soru- olmaktan çıkıp çok öte ve derin bir anlam kazanmıştır ve verilmesi arzulanan cevabın her türünü içinde barındırmaktadır. Öyle bir soru haline gelmiştir ki bu durumda zıt imiş gibi görünen başka fikirler de ortaya çıkabilmektedir: O artık, hem bir sorudur, hem de bir cevap. Mehmed Âkif'in, "*Ağzım kurusun, yok musun ey adl-i İlâhî*" mısraında ya da şu mısradaki olduğu gibi: "*Sana dar gelmeyecek makberi kimler kazsın?*"<sup>6</sup> ...Anlam bu formdadır ve form anlamın ötesine geçirmektedir bizi...

### Şiirin Söylediği Şey, Bunu Nasıl Söylediği Ve Tenkitçiler

Ne zaman şiir tenkidi konusu açılrsa, Wendell Stacy Johnson'ın dediği gibi, tenkidin, ele aldığı konunun farklı iki cephesini de akılda tutması gerektiğine dair rahatsız edici eski bir gerçek gündeme gelir. Bu gerçek rahatsız edicidir, çünkü aynı anda göz önünde tutulması gereken iki şey bulunduğunu ısrarla iddia etmektedir. Okuyucu, bütün karışıklığına rağmen bunun şiire yapışık tek bir şey olduğunu kendi tecrübelerinden bilir. "Şekil ve muhteva" ya da "lafız ve mânâ" biçimindeki katı eski terimleri kullanma hususundaki gönülsüzlüğe, (hem de ahlâkçılarla estetikçilerin bu talihsiz kelimelerle tanımladıkları tuzağa düşmeme arzusuna) rağmen, hâlâ ortaya sürülen aldatici ama biraz daha talihi ("zarf ve mazruf" şeklindeki) bir tanımlamada bile bu ikilik hissi yüzünden tenkitçi hâlâ şaşırılmış bir durumdadır. Bu ikiliğin mahiyetini sezme ve açık biçimde tanımlamak, daha doğrusu, "şiirsel form nedir ve ne içindir?" sorusunu ayrıntılı bir biçimde sormak, sorgulamak gerekmektedir<sup>7</sup>. Şiirin söylediği şey ile bunu nasıl söylediği arasında gerçekten bir ayrım varsa, Wendell Stacy Johnson'ın dediği gibi, bu ikilik, biza-tihi başarılı şiirde değil, fakat bir süreç içinde, daha doğrusu, yaratma süreci ile tahliller sürecindedir. Başarılı şiir bir tek şeydir, bir tek varlıktır ve fakat anlam ile form (Yahya Kemal'in ifadesiyle "lafız" ile "mânâ") arasında bir ayrım bulunduğunu farket-tiren ve bizi tabii olarak, "Bu şiir aşk hakkındadır ve iki dördlük hece guruplarından oluşmuş beyitler halinde yazılmıştır" vb. şeklinde düşündüren şiir, sadece başarısız bir şiirdir; şiir değildir, şiir dışıdır.

<sup>6</sup> Mehmed Âkif Ersoy, *Safahat*, 2 c., hazırlayanlar: Ömer Faruk Huyugüzel, Rıza Bağcı, Fazıl Gökçek, İstanbul 1996, s.846.

<sup>7</sup> Bu hususta ayrıntılı bir tahlil için bkz. Wendell Stacy Johnson, "Şiirsel Formun Bazı İşlevleri", *The Journal of Aesthetics*'teki makale.

Yahya Kemal diyor ki: "Bir mısırda lafız ayrı, mânâ ayrı olursa ikisi de doğmamış demektir. Hâlis şiirde her manzume, hatta mısra şiirde yegâne vehmini verir." <sup>8</sup> Yahya Kemal'in, "Şiirleri İzah" başlıklı yazısında son derece önemli ve keskin bir dikkati vardır. Dergâh mecmuasında çıkan ve "terkibi" tam iki yıl almış olan Ses adlı şiiri hakkında Cenab Şahabeddin'in -bir talebesine- söylediği, "Bu manzume sâde Türkçe ile güzel söylenmiş, lâkin içinde bir şey yok!" sözüne karşılık Yahya Kemal, "Cenab Şahabeddin Bey'in şiir anlayışıyla bizim anlayışımız arasındaki esas fark işte bu cümle içindedir." hükmünü vermiştir. "Ses'i 1920 yılında Bebek'te oturduğu vakit duyduğunu" ifade eden Yahya Kemal, "kandığını zannettiğim bir yaranın bir akşam Boğaz'a bakarken, açılmasıyla duyduğum bu manzumenin terkibi 1922'ye kadar sürdü" demektedir<sup>9</sup>. Bu ifadelerdeki şiiri "duymak", "terkib" etmek kelimeleri dikkat istemektedir. Bu iki anahtar kelimeye eklenen üçüncü bir tane daha vardır ki "mânâ kesilmiş bir lisan" hâlidir ve şiir anlayışında maymuncuk niteliğindedir. Yahya Kemal'in Cenab Şahabeddin ile kendi şiir anlayışı arasındaki farkı teşhis ve tespit eden bu sözlerinden sonra bahis bir hayli büyümüş gitmiştir. Yahya Kemal, şu özlü sözlerle keyfiyeti ortaya koymaktadır:

"Eskilere göre şiirde lafız ayrı mânâ ayrı idi bizce asıl şiir ancak lafız ve mânâ arasında bir milimetrelük fark daha kalktıktan sonra başlayabilirdi. Bizce mısırda lisan tek başına mânâ kesildiği zaman şiir tecellî etmiş demektir. Yine bizce mânâ ne kadar derin ne kadar metin, ne kadar şaşaalı, ne kadar câzıp, ne kadar yeni olursa olsun, şiirde tek başına bir kıymet değildir, nesirde ve sözde bir kıymettir, lâkin şiirde değildir, mânâ ancak lisan kesilirse, daha açık bir târifle lisandâ nağme hâline gelirse şiir kıymetini alır." <sup>10</sup>

"Duymak", hissediş -hissi zevk- ile birlikte ilham safhası; "terkip", kompozisyon anlamında *form oluşturma safhası*; "lisan", görülen değil fakat daha çok duyulan bir şey, bir *nağme haline gelmiş mânâ safhası* şeklinde yorumlanabilir. Bu safhalar sonucunda ortaya çıkan şiir, "öz şiir"dir, "kendi"dir. Zaten -Yahya Kemal'in isabetle kaydettiği gibi-"orijinal olmak, başka ve ayrı olmak değildir. Hattâ başka olmamak ve ayrı olmamaktır, *öz olmaktadır, kendi olmaktadır. Orijinal kelimesinin lâfzan da, hakikaten de mânâsı budur*"<sup>11</sup>. Sadeliği adeta 'şiirin ortadan kalkması' tarzında gören bir bakışın, lisan hakkında olduğu kadar "şiir lisani" hakkında da nasıl isabetsiz bir anlayış olduğu böylece ortaya çıkmıştır (Cenab ise, ömrünün sonuna kadar terkipli Osmanlı Türkçesine bağlı kalmıştır. Bu, onun dil ve lugatten dil zevkine yükselemeyişinin bir göstergesidir).. Yahya Kemal'in şiirde "mânâ"yı tek başına bir kıymet olarak görmemesi ise, hâlâ tazeliğini koruyan bir anlayışın ürünüdür. Bu husus, "şiirin değerlendirilmesi"nde ve şiir tahlil-

<sup>8</sup> Y. Kemal, *Mektuplar Makaleler*, İstanbul 1977, s. 24.

<sup>9</sup> *Mektuplar Makaleler*, s. 25

<sup>10</sup> aynı yer.

<sup>11</sup> *Mektuplar Makaleler*, s. 33



lerinde olduğu kadar "şiişsel form", "şiişer şerhi" ve "şiişer yorumu" çalışmalarında da gözönünde bulundurulması lâzımdır<sup>12</sup>.

### Şiişsel Formda Kelimelerin İşaret ve Telkin Ettiği Şeyler

Kelimelerin gösterdikleri şeylerin o kelimelerin sesleriyle verililişini gösteren başarılı şiişer örneklerine hen milletin edebiyatında rabtlanmaktadır. Bizim edebiyatımızda, Bâkî'nin "Kanûnî Mersiyesi"<sup>13</sup> bunun en güzel örneklerinden biridir. Bu şiişerde, başarılı bir okuyuş sonucunda anlamın yanında bir de fonda sanki bir çan sesi intibar alınmaktadır<sup>14</sup>. Kelimelerin seslerinin hayallerde ördüğü bu foretik çağrışım ve izlenim, metin şerhi ve stilistik açıdan olduğu kadar semantik açıdan da yorumlanabilir. Bâkî'nin "Kanuni Mersiyesi" mersiyesinde tertip ettiği bu ses örgüsü, Kanuni'nin sadece müslümanların değil hıristiyan tebaanın da sultanı olduğunu ve onlar tarafından da sevildiğini ve vefatı sebebiyle onların da -ölü sahiplerinin acılarını paylaşan kimselerin cenazeyi uzaktan seyrederek taziyetlerini arzetmelerine benzer bir edâ ile- müslümanların üzüntülerine ortak olduklarını aynı anda taklîdî biçimde yansıtan son derece başarılı bir tasarruf olarak değerlendirilebilir. Bu tarzda taklîdî âhenk zirveleri başka dillerde de vardır. Hem Bakî'nin "Kanuni Mersiyesi"ndeki o ses örgüsüne benzer bir ses salkımlanışına sahip olması, hem de çan seslerini taklit etmesi bakımından bir örnek olarak, İngiliz dilinde Edgar Allen Poe'nun yazdığı ünlü "The Bells (Çanlar)" şiişeri: Bu şiişerde, çan sesleri (şiişerde kızak çanlarını sevinci; düğün çanlarının neşesi; yangın çanlarının ve cenaze çanlarının ağır, yaslı ezgileri işitilmektedir) anlamdan ayrı olmakla birlikte anlamın adeta kendisi olur ve duyulan hatta tekrarlanan kelimelerin vurgularına dikkat ederek söylenişinden doğan ritmik hareketin şiişer mısralarında zihin gözüyle görülen bir şey haline gelir<sup>15</sup>. Bu nesne, artık şiişsel bir nesnedir ve şiişerde

<sup>12</sup> Bu konularda bkz. Max Jacob, *Genç Bir Şaire Oğutler*, çev. Salâh Birsell, Gim Yayınları, s. 35-36; W.P. Kerr, *Form and Style*, London 1928 Geoffrey N. Leech, *A Linguistic Guide to English Poetry*, London 1980; J. Middleton Murry, *The Problem of Style*, London 1922; Laurence Perrine, *Sound and Sense*, New York 1956; P. Gurrey, *The Appreciation of Poetry*, London 1951. Sembolik form olarak sanat hakkında da bkz. Necla Arat, *Ernst Cassier ve S. K. Langer'da Sembolik Form Olarak Sanat*, İstanbul 1977, s. 156-180.

<sup>13</sup> Necmettin Halil Onan, *İzahlı Divan Şiişeri Antolojisi*, M.E.B., İstanbul 1991, s. 190-206.

<sup>14</sup> Biz böyle bir izlenim sahibi olmadık; ancak, Eski Türk Edebiyatı profesörü sayın Metin Akar, iki defa -âhenk ve okuyuş tarzının da tesiriyle olsa gerek- böyle bir intiba aldığını söylemişlerdir.

<sup>15</sup> İşte a) Gümüştlen kızak çanlarının ezgisi: " How they tinkle, tinkle, tinkle,/ In the icy air of night!...Keeping time, time, time./ In a sort of Runic rime (Nasıl da öterler dınn, dınn, dınn./ Dondurucu havasında gecenin/// Tempo tutup dann, dann, dann/ bir tür kafiyedir esrardan)". b) Düğün çanları, altın çanlar: "Güzel kokulu havasında gecenin/ Nasıl da belirtirler sevinçlerini/ Ermiş altın notalarla./ Ve hep birden uyumla..". c) Gürültülü yangın çanları, tunçtandır: "Şimdi ne korkunç bir oyküyü anlatır/ Yayarası onların! ". d) Cenaze çanları, demirden çanlar : "Ne karanlık bir düşünce dünyasına götürür/ Ağıtları onların" (Orhan Ülkülı, *İngilizcede Çok Ünlü Şiişerler -İngilizce ve Türkçe*, Ankara, t.z. , s.82-89

kazandığı yeni bağlam içinde, kendisine yüklenen işaret ve anlamı duyulur hale getirirken adeta işlevini yerine getirmenin ötesine geçerek anlamın veya anlatılmak istenen şeyin nesnesi durumuna geçer. Bu şekildeki tasarruflar, şairlerin, lisana tasarruf gücünü gösterir.

Hatta diyebiliriz ki bu 'duymak, terkip, lisan-nağme', gramatik formdan geniş anlamda kurgu ve kompozisyona varıncaya kadar bir dizi unsuru da içeren asıl formun birer malzemesi sayılır ve "ne için" oldukları -yorumun kıymet ifade etmesi bakımından- sorulmalıdır. Mimaride, musikide, resimde ös. de durum aynı öze dayanmaktadır. Meselâ Ulu Cami'nin formu, İtrî'nin bir bestesini formu, Necmeddin Okyay Efendi'nin çektiği bir yazılı ebrûnun (Lafzatullah ebrusunun ve hattının) formu, ya da Tevfik Fikret'in boyalarla ibdâ ettiği Servet-i Fünûn tabiat ve atmosferinin tenenffüs edildiği tablolarının formu vb. yorumlanırken aynı soru sorulabilir: Bu form niçin veya niçin bu formda? Mesela, Ahmed Haşim'in bazı şiirleri okunurken kelimelerin farkına bile varıl(a)maz, şairin sözü sözcükleri yutar, onların üstüne çıkar, daha doğrusu ötesine geçer: Bu durumda, şiirin ne hakkında olduğu, hangi nazım türüyle, hangi vezinle, hangi nazım birimleriyle yazılmış olduğunu sormazsınız bile; çünkü şiir ordadır, vardır ve sizi doğrudan doğruya anlam derinliğine veya cazibesine çeker. Necip Fazıl'ın bazı şiirlerinde de aynı durum -hem ritm salkımları, hem anlamın doğrudan intikali, hem de söylenilenin söylediği şeyle özdeş, hatta onun nesnesi durumuna geçmesi durumu- söz konusudur. Bunu ispat etmek için Necip Fazıl'ın, Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından, "Türk şiirinde ritmin zaferlerinden biri" olarak takdim edilen "Geçen Dakikalarım" adlı şiirini ya da o ünlü "Kaldırımlar"ı anmak bile yeterlidir. Biz "Kaldırımlar"ında geçen şu dizeyi anmak isteriz: Şair,

"Tak tak ayak sesimi aç köpekler işitsin  
Yolumun zafer takı zulmetten taş kemerler"

derken, o ayak seslerini okuyucuya da işittirir, hatta o sesi okuyucunun lisanıyla da taklîdî biçimde seslendirmiş olur. Öyle ki okunan bu mısra -içinde geçen sesin, sözü edilen ve sert sessiz ses salkımlarıyla örülmüş olan ayak sesinin- âdeta tabii formu olmuştur. Bu formun dışında ne ses, ne anlam, ne de şiir vardır. Fakat ikinci dizede, şiir anlattığı şeye dönüşmez; fakat anlattığı şey "şiir'e dönüşür, şiirleşerek varlık kazanır. Birincide var olan bir şeyden, ikinci dizede ise gerçekte olmayan bir şeyden olağanüstü bir söz cevheri ortaya çıkarılmıştır. Yine aynı şairin, dışarda gözlemediği bir şeyden kendi içine dönüşünü, görüneni yansıtmaktansa görünmeyeni -üstelik görselleştirme ve taklîdî bir biçime kavuşturma gayreti içine girmeksizin- nasıl takdim ettiğini, âdeta içindeki "iniş ve çıkış"ı göstermek-sizin nasıl tabiattaki mevcutlardan daha fazla olduğunu bir çırpıda gösterivermiş olduğuna bakalım:

"Ne yalanlarda var, ne hakikatta  
Gözümü yumdukça gördüğüm nakış,

Boşuna gezmişim yok tabiatta  
İçimdeki kadar iniş ve çıkış" 16.

Kağıdı kaldırıp ışığa tutar da büyüünün, cazibenin, musikinin bunun neresinde olduğunu görmeye kalkışırsanız bir şey göremezsiniz. Ama yine de paraların üzerinde beyaz bir yer vardır ki ışığa tuttuğunuzda içinde bir resim veya siluet görürsünüz; içi tamamıyla görülen şeffaf japon balıklarının görüntüsü gibi... Ama her zaman böyle olmaz. Form, şiirin sîretini de aksettiren bir suretidir, gölgesi değil<sup>17</sup>. Bir saz şairimizin, "Ne âyet dinler ne kadı/ Şeytan bunun neresinde" dediği gibi.. Şeytan da, cin de, melek de formun içindedir. Ya da Necatigil'in "Solgun Bir Gül Dokununca" adlı şiirinde geçen şu dizelerde, kimseler yokken yerden eğilip alınan, yorgun gecelerde başını yastığa koyunca bulunan şey gibidir bu. Ama kim bile/bilir bunu -bu durumda- Necatigil kadar:

Çoklarından düşüyor da bunca  
Görmüyor gelip geçenler  
Eğilip alıyorum  
Solgun bir gül oluyor dokununca.<sup>18</sup>

Burada, dikkat edilirse, "Solgun bir gül oluyor" dedikten sonra, "dokununca" kelimesi (işareti) yer almaktadır ve okuyucu -tıpkı şair gibi bir eylemi gerçekleştirir ve- "dokununca" kelimesine dili dokununca, "eğilip aldığı" şey, "solgun bir gül" oluvermektedir birdenbire. Bir elektrik düşmesine yumuşacık bir dokunuş, ışığı yani yaşama sevinci dolu o canlılığı bir anda yok ediveriyorsa; bu şiirde de, usulca bir dokunuş bile eğilip alınan şeyi küstüm çiçeği gibi içine kapatırmekte, daha kötüsü soldurmaktadır. Bu ne müthiş bir kayıptır! Belki de dilinize sahip olsanız da üst damağınızın ucuna değdirmesiniz ("dokununca" dememiş olsanız) eğilip aldığınız şey solmamış olacak! Bu parça okunduğunda okuyucu, hem şairin yere düşün şeyi nasıl bir edâ ile aldığını görür gibi olmakta, hem de o esnâde içinden geçenleri seyretmektedir. Ve şiir tam anlamıyla "işte bu!" olmaktadır. Burada "çoklarından düşüp de gelip geçenlerin görmediği", fakat sadece şairin gördüğü o "şey" nedir? Bu "şey"de ne var? Neler yok ki, denilebilir tabii. Ama şairin yeğlediği yol, o şeyi tanımlamaksızın ve göstermeksizin ,üstelik zenginleştirerek- göstermektedir. Burad görünmeyen o şey, âdeta görünür gibi olmakta; saydam bir gerçeklik kazanmaktadır: Şiir burdadır, vardır; ama onu görecek göz nerde? Ya da, şiirin devamındaki şu mısralarda:

<sup>16</sup> Necip Fazıl Kısakürek, "Destan", *Çile*, İstanbul 1986, s. 17.

<sup>17</sup> Gustave Flaubert'in Madame X'e, 1846 eylülünde yazdığı mektupta geçen cümleler, bize, şiirin tek bir şey -bir tür vahdet- olduğu fikrini çok açık biçimde dile getirmektedir (S.K.Yetkin, *Edebiyat Üzerine*, İstanbul 1952, s. 79-83).

<sup>18</sup> *Şaheserler Antolojisi*, s. 126-127.

Alıp alıp geliyorum, uyumuyor bütün gece  
 Kımıldıyor karanlıkta, ne zaman dokunsam  
 Solgun bir gül oluyor dokununca.

Şiir, bu noktada, hayat ve aşk gibidir. Âşık, saatlerce sevgilinin yüzüne bakar, bakar yine doyamaz. Orada gördüğü nedir? Âşık, hep sevgilinin hayalini görmek ister ve öyle bakar her nesneye; baktığı her nesnede, her nesnenin önünde, ardında ve üstünde hep onu görmektedir? Yoksa neye yarar aşk veya şiir?

### Şiir Formunda Anlam ve Üslûp İlişkileri...

Stilistik (üslûpbilimi), üslûp ile şahsiyet arasında çok yakın bir ilişki kurmakta, edebî eserin hemen her ögesinin hem bütünle hem de sanatçının kişiliğiyle anlamlı bir ilişki içinde olduğunu ortaya koymaktadır. Buffon'un, yüzyıla yakın bir zamandır üzerinde durulmuş olan ünlü, "Üslûp insanın ta kendisidir." şeklindeki sözü, Max Jacob'a göre şu anlama gelmektedir: "Üslûp, insanın bağrının ve kanının derinliklerinde olan şeydir. Eser, insanın o atlamayacak yönüyle yazılmalıdır. Yenilik buradadır; köke dayanan yenilik. Aranmamış, ama insanın ta özünden doğan yenilik.". Yine şöyle diyor: "Seçmek, üslûp demektir"<sup>19</sup>. Kuşkusuz görüş açısı, mizaç, anlatış tarzı da bu seçme kavramının arka bahçesidir.

The Journal of Aesthetics dergisinde çıkan "Şiirde Form"a ilişkin bir yazısında Wendell Stacy Johnson, özetle şunları söylemektedir: Nesir alanında, nesrin şekil bakımından güzel fakat anlam bakımından sıkıcı, ruhsuz ya da aptalca olup olmadığına ilişkin bir soruyu nadiren sorarız. Bunun farkına varmak oldukça önemlidir. Şiir, dilin maddî ve anlamsız yönüne öyle büyük bir ağırlık koyar, ki biz şiir hakkında böyle bir soruyu sormak için âdeta kışkırtılırız. Aslında şiirde, nesirde olduğundan daha fazla bir birleşim değildir: Şiir, -cazip sesler yaratmaya yetenekli olan-müzikle, bünyesindeki form değeri açısından üstünlük yarışına asla girişilemeyeceğini bilir. Oysa şiir, dilin iki yönünü, yani ses ve anlamı bir tek şey yaratmak için vurgular ki bu da mânâdır. Gerçekte anlam ve formla ilgili görünen birçok çelişki, -değerler olarak değil, fakat anlam yönünde yapılan- ahlâkî ve estetik tavırlar arasındaki çelişkidir. Şairler ne derse desin, mantıkî açıdan kötü bir şiirde, mantıkî olarak iyi bir teknik ve form bulmak zordur.

Şiirsel form, farklı bir tahlil nesnesi olmaktan çok, bir tahlil metodu aracılığıyla yapay olarak ayrılmış, tamamlayıcı bir cihettir. Bir başka deyişle, şiirsel form kavramı, yeni icat edilmiş bir şey değildir. Çağdaş eleştirmenlerin çoğunda,

<sup>19</sup> Max Jacob, *Genç Bir Şaire Öğütler*, çev. Salâh Birsal, Gim Yayınları, s. 35-36. Buffon'un sözü Türkçe'ye önce Rezaizade tarafından "Üslûb-ı beyân aynıyle insan" ifadesiyle çevrilmiş ve bu çeviri ünlenmiştir. Bu hususta geniş bir inceleme ve tahlil için btz. *Cenab Şahabeddin'in Şiirleri Üzerinde Bir Araştırma* adlı -basılmamış dok.tezi, İstanbul 1989, s. 200-530.

"form"un -öyle ya da böyle kabul edilmiş- bir tanımını vardır ki, o da, Aristo'nun temel ölçütünü, yani işlev kategorilerini ve aşamalarını göstererek formu tamamlayan ölçüttür. Böyle bir tanım içinde mevcut parçaları birleştirmek için, tenkit biçimindeki birtakım açıklamalarla tahlilleri<sup>20</sup> birlikte değerlendiren ve sentez ortaya çıkaran bir girişim, uygulama alanında da bir değer kazanabilir. Tenkit, -formun ne olduğu ve ne işlev gördüğüne dair kesin bir fikir olmamakla beraber-, formla ilgili tahlilleri, tenkitle ilgili tahlillerden ayırdetmek ve bunu teklif etmektir; ancak forma ilişkin olanla, anlama ilişkin olan arasındaki belirsiz alâkayı ayırdetmek şartıyla.

Biz bazen bir mısra-ı bercestenin, bir beytin, bir şiirin, okuyucu için sonuçta cazibesinin önemli olduğunu unuturuz. Yine meselâ, diyelim, Yahya Kemal'e ait bir kıtanın, herhangi biri üzerinde -bünyesindeki temel bir fikir kadar- tesiri veya cazibesi bulunduğunu pek aklımıza getirmeyiz. Ama hemen herkesçe bilinen bir gerçektir ki, bir metnin anlamını başka sözlerle anlatma ya da mısralarla kıtaların bir nesir edâsı içinde düzenlenmesi vs., şiirin mânâsını, onun formunun verebileceği en ince yorumdan daha iyi veremez. Başka bir ifadeyle sadeleştirme, açıklama ve nesir haline çevirme şiirin anlamını formun karşıladığı kadar ayrıntılı ve incelikli biçimde asla karşılayamaz<sup>21</sup>. Şiirsel formu gözlemleyebilmek ve tecrübe edebilmek için, aklın ilgilendiği şey ile formun sistematik ilgisini, onun nasıl işlediğini, nasıl tesir ettiğini ve bu mânâyı sadece şairin bu kelimeye verdiği dar çerçevedeki anlamı değil, fakat aynı zamanda geniş ve derin anlam ile birlikte şiirsel nesnenin hissî ve aklî çatışmasını da nasıl yarattığını, formun bütün bunlara uygunluğunu devamlı bir şekilde akılda tutmak ve bütün alâkaları çok iyi bir şekilde kavramak ve değerlendirmek şarttır.

Yapılan tahlillere göre, şiirsel formda bir şiir parçasından daha çok, bütünden ayrılması imkansız yekpâre, tamamlayıcı bir yön bulunmaktadır -fizikî nesnenin renginden ayrılmayan, ona bağlı bir yön olan yoğunluk gibi- ve aynı zamanda semantik düşüncelerden müstakil olarak, ses gibi tahlil edilebilen bir yön. Bununla beraber, okuyucu için şiirsel formun fiilen ne önemi vardır, ne de câzibesi; meğer ki semantik yönle ilgilenen, şiirsel formun işlevini anlamışçasına ilgilenen biri olsun. Şiirsel formda işlev olarak görünen en azından birkaç anlam vardır: Takviye eder, farklı ses birimlerini tesis etme ve onları az çok girift örgüler içinde tekrarlama yoluyla düzenler; ve doğrudan doğruya -fakat bünyesindeki seslere, yani dile sun'i olarak irtibatlandırılan anlamlardan bağımsız olarak değil) irti-

<sup>20</sup> G. N. Leech, ' "This Bread I Break": Language and Interpretation', *Review of English Literature*, 6,2 (1965), p. 66-75. Burdaki dilbilimi tahlilleri ve yorumlama Richards'ın 'teknik kısım' ve 'eleştirel kısım' dediği şeyi karşılamaktadır. I.A.Richards, *Principles of Literary Criticism*, London 1925, p. 23- 24. Tasarlanmış yapı ile bunun yorumlanması hakkında bkz. G.N.Leech, *A Linguistic Guide to English Poetry*, London 1980, p. 56-72. S. K. Yetkin, *Edebiyat Üzerine*, İstanbul 1952, s. 79-83.

<sup>21</sup> Bu fikrin açık bir ispatı için, örneğin, Şinasi Gündoğdu'nun "Arkasından" adlı şiirine (*Şaheserler Antolojisi*, s. 74) bakılabilir.

bat sağlar. Aslında şiirsel formun her ayrı işlevi bir irtibat sağlama, bir iletişim kurma işlevi sonucuna varır. Fakat, bir güzellik nesnesinin "bir ebedî haz" olması ile "ebedî bir haz" olmasının gerçekte birbirinden çok farklı bir anlama geldiğini kabul ederiz, yine de en çok, apaçık ortada olan, gözle görülebilen form gücünün tanzim ya da takviye ettiği böylesi durumlar ilave tahlillerden paçayı kurtarmak için böylesine, mâhıranedirler; ve biz doğrudan doğruya irtibat sağlamadaki ayırıcı özelliği izah etmek için onu imkansız buluruz.

Şiir tahliller için mevcut ve kullanışlı anlamı haber veren ve onunla bağlantı kuran formda üç genel yol vardır: Bunlardan birincisi, anlamı gösteren ses taklidi kelimeler yani tabiat taklidi sesler ya da bir müzik parçasının değişen ritimleri kullanıldığı zaman olduğu gibi, böyle meydana çıkan, ritmik izlenimlerin -fizikî nesnelerin yaptığı tarzda- bizzat gözönünde canlandırılmasıyla anlamı iletme yolu; ikincisi, tıpkı şiirin "hakkında" yazılmış olduğu şey "haline gelmesi". Tevfik Fikret'in "Sis" adlı şiirinde ya da Yahya Kemal'in, "Ses" adlı şiirinde geçen bazı mısralar ve beytler gibi. Ressam ve şair Tevfik Fikret'in boyalarla ibdâ ettiği Servet-i Fünûn tabiat ve atmosferi kadar tekrar sanatı, asonans ve konsonans salkımları ve sözcük örgüleri sayesinde oluşturduğu atmosfer, şiirsel formun işlevini ve "şiir"e katkısını açıkça ortaya serecek niteliktedir. Örneğin, 14-15. beytler:

"Hep levs-i riyâ dalgaları zerrelerinde,  
Bir zerre-i safvet bulamazsın içerisinde  
Hep levs-i riyâ , levs-i hased, levs-i teneffü'  
Yalnız bu... ve yalnız bunun ümmîd-i terefüü."

Burada kullanılan "levs" kelimesi, âdeta anlamını (anlamı : pisliktir) yanındaki her nesneye, hattâ olduğu sessiz harflerin geçtiği her ses ve söz salkımına bulaştırmaktadır. Her zerreye sinmiş sis gibi, nefsin (siyasal bağlamda siyasi otoritenin) bütün kirli işlerindeki yoğunluğu yansıtmaktadır. Fikret, "pislik" kelimesini veya bunu karşılayacak başka bir kelimeyi değil de neden "levs"i seçmiş ve neredeyse mısralarının yarısını bu sözcükle doldurmuş oldurduğu sorusunu sormak ve yorumlamak lazımdır. "Levs" ile, fonetik ve semantik seviyede bir yansıtmının ötesine geçilmiş, hem -mikrop gibi- maddî bir pisliklerin, hem de (haset, riya, çıkar düşüncesi gibi) manevî bir pisliklerin mısraa sirayeti sağlanmış; hem de öyle ki, okuyucu bu mısraları okurken (telaffuz ânında) "s" alliterasyon salkımının da tesiri sebebiyle bu pisliği hissetmekte, -evhâmî bir şey de olsa-, onun da diline dudaklarına sanki bu nesneden bir miktar bulaşmaktadır! Şu da belirtilmelidir ki, mısralarda sözü geçen "levs", hem sis gibi, sis kıvamında yapışkan kirli sarı bir pisliktir; hem sirayet edici, bulaşıcıdır; hem dönemi çağrıştırmacı bir niteliğe sahiptir (Servet-i Fünûn döneminde sis, sadece siyasal anlamda bir sembol olarak kullanılmamış, fakat aynı zamanda "örtülü güzellik" anlayışı sebebiyle de kullanılmıştır); hem de anlatılmak istenen şeyi (anlamı) fonetik seviyede taklîdî biçimde yansıtmak bir sözcük olarak kullanılmıştır. Fikret'in bu sözcüğe, siyasal bir renk (kirli sarı, bulanık bir renk!) eklediği de söylenebilir. çünkü o dönemin

şairlerinden Cenab Şahabeddin'in kullandığı sis sözcüğünde siyasal bir renk veya anlam yoktur; ancak sembolistlerin bakış açısından bir değer ifade edecek nitelik arz etmektedir. Ama Fikret, "sis"i, lanetinin görsel nesnesi haline; dayatıcı bir sistemin beyaz karanlığı haline; gittikçe artan zifiri beyazlığı haline getirir. Öyle ki bu inatçı duman, dayatıcı sis, baskısıyla silindir gibi geçer biçimlerin üzerinden ve bütün manzaralar (canlı levhalar) bir tozlu yığına dönüşür..Şiirde bu tasarrufların çok çeşitli biçimleri de vardır<sup>22</sup>. Yahya Kemal'in, "Ses" adlı şiirinde geçen

"Ânî bir üzüntüyle bu rü'yâdan uyandım  
Tekrar o alev gömleği giymiş gibi yandım" <sup>23</sup>

mısraında olduğu gibi. Bu mısraı tekrar tekrar okuyan kimse de, âdeta -şair gibi ve belki şair kadar- onun içeriğini tekrar tekrar yaşamakta ve yanmaktadır. Böylelikle şair, söylediği mısraı, neredeyse anlattığı şeyin nesnesi durumuna yükseltmiş olmaktadır. Bir de Esrar Dede'nin bir Gazelinde geçen, söyleyenin sabrının da sabırsızlığının da, edâsının da sevdasının da açığa çıktığı "Ben sabr edeyim derd ü gam ü hecrine amma/ Sen de güzelim ettiğin ikrârı unutma!" dedikten sonra, sevgilinin ne yapacağını nasıl davranacağını bekleyen, ama kendisini ağlatmasına rağmen incelik ve nezaketle bir hatırlatmada bulunan şu beyte bakalım: "Ağlatmayacaktın, yola baktırmayacaktın/ Ol *va'de-i tekrâr-be-tekrârı* un-utma"<sup>24</sup>.Şair, tekrar tekrar verdiği sözü unutma derken, okuyucu da kelimeyi tekrar ederek hem âhengi, hem de anlamı yansıtmakta ve âdeta mısra anlatmak istediği şeye dönüşmüş olmaktadır. Ya da Ahmed Haşim'in, o ünlü,

"Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden"<sup>25</sup>

mısraındaki merdivenleri çıkışın ritm ve tonunun gözümüzün önünde canlanı-vermesi gibi. Hiç şüphesiz bu, "yürüyen merdiven" denilen merdiven değildir. Hattâ bilinen anlamda, zikzaklar çizerek basamak basamak yükselen ya da inen nesne de değildir; ömrün sembolik karşılığı demek de yetmez, fakat başka bir anlam alanı daha vardır ki bir kadının gelişim süreci olarak anlamlandırılabilir. Ancak bizi ilgilendiren şey, bu dizenin, ifade ettiği anlamı, psikolojik ve fizyolojik sahnesiyle birlikte, göz önünde canlandırabilmesi ve peşinden gelen bir gerçek şiir dizesine ("*Eteklerinde güneş rengi bir yığın yaprak*") bir basamak oluşturmasıdır.

<sup>22</sup> Şiirsel formdaki bu tür örneklemeler ve yorumu hakkında şu çalışmamıza bakılabilir: *Cenab Şahabeddin'in Şiirleri Üzerinde Bir Araştırma*, (basılmamış doktora tezi), İstanbul 1989, Üslûp bölümü, bilhassa "paralelizm" bahsi..

<sup>23</sup> Yahya Kemal, *Kendi Gök Kubbe*, 6.b., İstanbul 1983, "Ses", s. 132.

<sup>24</sup> Esrar Dede, "Gazel", *Buyuk Türk Klasikleri* (Komisyân), Ötügen Neşriyat, C. 7, s. 29.

<sup>25</sup> *Şaheserler Antolojisi*, İstanbul 1994, s. 26.

Haşim'in "Ölmek"<sup>26</sup> adlı şiirinde geçen şu müthiş açılış mısraları da, hem şiirin anlattığı şeye dönüşmesi ve âdeta onun nesnel görüntüsünü oluşturmasına, hem anlattığı şeyin -ölümle aramızdaki mesafeyi kısaltarak ürkütücü bir varoluş muhasebesi yapmamıza ve ölüm kalım mücadelesi yaşamamıza yol açacak derecede- ruha nüfûz etmesine, hem de canlandırma/ gösterme/ dışardaki ben'leri kendi ben'ine katma vb. bakımından son derece dikkate değer:

"Fîrâz-ı zirve-i Sînâ-yı kahra yükselerek,  
Oradan,  
Oradan düşmek,ölmek istiyorum  
Cevf-i ye's-âşînâ-yı husrâna...

Haşim'in "Ölmek" şiirinin ikinci ünitesini açan aşağıdaki dizeleri de, hayal ve tasavvur açısından yeni ve eşsiz olduğu kadar ritim ve hareket, ses ve düşünce musikisi, şiiri oluşturmadaki sözel tasarruf ya da sözü artıklarından arıtarak saflaştırma vs. bakımından da son derece dikkate değer bir örnek, bir şaheser olarak anılabilir: :

Kanlı bir gömlek  
Gibi hârâ-yı şemsi arkamdan  
Alıp sürükleyerek  
O dem ki refref-i hestîye samt olur kâim  
Ve bir günün dem-i âlâyîş-i zevâlinde  
Sürüklenir sular âfâka şu'le hâlinde..

Böyle bir demde, şair "Fîrâz-ı zirve-i Sînâ-yı kahra yükselerek/ Oradan" düşüp ölmek ister; uçurumun müthiş cazibesine, dayanılmaz davetine uyararak o zirveden hüsranoşluğuna düşmek ister. Bu zirveyi işaret etmek için şiirin formunda birden fazla tekid edici sözcük kullanılmıştır; ancak ilk mısraın uzunluğu, zihnimizde - yatay da olsa anlam açısından- yüksekliği telkin eden bir izlenim uyandırırken, hemen yanında beliren ve boşlukta duran "oradan" sözcüğü, bir yandan o zirvenin en uç noktasını işaret etmekte, diğer yandan sonundaki ablatif ekinin telkiniyle o yerden başka bir yere düşme durumunun gerçekleştiğini işaret etmektedir. Böyle bir hareketi göze alan şairin, o anda yaşadığı iç yoğunluğunu, o müthiş heyecan ve gerilimi, o bir an sonra ölümü -sert bir çakışma ve paramparça olma halinde- okura da yaşatma amacında olduğu ve bunu başardığı görülmektedir:

Hiç şüphesiz bu, sıradan bir intihar arzusu veya girişimi değil, fakat metafizik gerilimi ruhunda bütün şiddetiyle yaşamak ve tabii olarak hayatı daha derinden hissetmek deneyimidir: Hayat bu arzunun uyandığı "o dem" ile, kalbin ümidvar sesini dikkate almaksızın kendini boşluğa fırlatan bilincin, düşeceği an arasındaki kısa, durdurulamaz, kontrol edilemez sürecinde nabız vurmaktadır. Belki bunun daha basit halini, bir kalecinin her an gol yeme tehlikesiyle karşı karşıya kalma-

<sup>26</sup> Şaheserler Antolojisi, s. 25-26.



sındaki duruma benzetebiliriz; bu halde kaleci, oyunu diğer oyunculara nispetle çok daha derinden, yüreğinden, daha yoğun biçimde hissedecektir... Şair de, seçtiği şiirsel formu da gösteriye katarak oluşturduğu ruhî yoğunluk ve metafizik gerilim sayesinde, hayatı daha derinden duymaktadır. İnsanın bunu tadabilmesi için, içsel olarak denemeye kalkışabilmesi gerekir; bu takdirde ölümle arasındaki mesafeyi azaltacak ve büyük bir yoğunlukla varoluşunu yaşayacak; böylelikle metafizik gerilim şartını yerine getirmiş olacaktır. Tasavvuf düşüncesinde sık sık anılan "tezekkür-i mevt" düşüncesi ve takbikatını, bunun bir modeli olarak yorumlamak yanlış olmaz, sanırız.

Şiirin anlattığı şeye dönüşmesine, -anlattığı şeyin hem görüntüsü hem de nesnesi olması durumuna-, başka bir deyişle aşkına ve ihyâ oluşuna bir misal olarak, Nazım Hikmet'in,

"İpi kopmuş inci bir gerdanlık gibi damlayan su  
bu su" ..

mısralarını gösterebiliriz. Fakat şiirsel forma ilişkin, daha ileri seviyedeki örnekler için, "Bahri Hazer" ve "Salkımsöğüt" şiirlerine bakmak gerekir. İşte Salkımsöğüt'ten bir bölüm:

Birden  
bire kuş gibi  
vurulmuş gibi  
kanadından  
yaralı bir atlı yuvarlandı atından!"<sup>27</sup>

Bu parça, âdeta atlının gözüyle görülen şeylerin aynısıdır, tam bir aksetmedir. Bu parça da Bahri Hazer adlı şiirinden:

Çıkıyor kayık  
iniyor kayık  
devrilen  
bir atın  
sırtından inip,  
şahlanan,  
bir ata  
biniyor kayık!  
Çıkıyor kayık  
iniyor kayık <sup>28</sup>

<sup>27</sup> Şaheserler Antolojisi, s. 114

<sup>28</sup> Şaheserler Antolojisi, s. 115

Ya da Necip Fazıl'ın 1927'de yazmış olduğu "Sayıklama" adlı ünlü şiiri, formal ve semantik açıdan taklidî bir kimlik arzetmekte, anlattığı şeye dönüşmektedir:

Kedim, ayak ucuma büzülmüş, uyumakta;  
İplik iplik sarıyor sükûtu bir yumakta.  
Hırıl hırıl,  
Hırıl hırıl...<sup>29</sup>

Necatigil de bazen bu tür biçime ilişkin buluşlarla anlamı görselleştirir. Meselâ, "Onlarda" başlıklı şiirinde geçen şu mısralarda olduğu gibi:

"Neyi kurtarır kaçarken  
Sular/ da bulanık küçük zaman balıkları"<sup>30</sup>

"Gülmeleri" adlı şiirinde de aynı durum gözlemlenebilmekte ve aynı zamanda, eski bir şairimizin "bilsem nereye gider gülüşlerimiz!" tarzında yüzüne yayılan acı gülümseyiş sorusuna yine acılı -üstelik üzerinde ölümün gölgeleri gezinen- bir cevap vermiş olmaktadır:

"Gider gelir görürüm  
Evlerde ne/ dense hep bu bölmeleri  
Örülü duvarlar gömülmüş gülmeler."<sup>31</sup>

Halif Fahri'nin "Gölde Sabah"ının sonunda yer alan şu dizeler de, şiirin aşka dönüştüğü bir yerde birdenbire görünümektedir:

Bir visâlin lezzeti havayı bürümüş de  
Tan ışığı bayılmış suları bir öpüşte!...<sup>32</sup>

Buradaki ânidenlik, visâl ânındaki şehvetin şiddetiyle öyle bir öpüş gerçekleştirmektedir ki sular bayılmıştır. Şair âdetâ tan ışığının sulara vuruşunda bir "tekme öpücüğü"nin () tabiata aksettirilmesini zihin gözünde canlandırılmaktadır.

Bir misâl de Fuzûlî'den verebiliriz. *Farsça Divan*'ında Fuzûlî diyor ki: "Aynadaki aksim yüzüme baktığı zaman yaşlı gözlerime onun da gözleri yaşardı./ Âşıklık hususunda ayna benim gibi değildir. O bir sevgiliden uzaklaştı mı onu gönlünden de çıkarır"<sup>33</sup>. Tıpkı şiirdeki form gibi. Bu şiirde form, içerik, üslûp kaynaşmış, bir tek şey haline gelmiştir. Yazı ve biçim sûretinde yansıyan anlam (aynada) yansıyan anlam (gözü yaşlı kişinin hâli), o yazı (formu) dışında yoktur.

<sup>29</sup> Çile, s. 189.

<sup>30</sup> 1970 yılında çıkan *En/ cam* adlı kitabında yer alan "Onlarda" bkz. *Sevgilerde-Bütün Şiirlerinden Seçmeler*, İstanbul 1976, s. 308.

<sup>31</sup> "Gülmeleri" şiirleri için bkz. *Sevgilerde-Bütün Şiirlerinden Seçmeler*, İstanbul 1976, s.321.

<sup>32</sup> *Şaheserler Antolojisi*, İstanbul 1995, s. 131.

<sup>33</sup> Ali Nihat Tarlan, *Fuzulî'nin Farsça Divanı* (tercümesi), M.E.B., İstanbul 1950, s.82.

Form yoksa içerik de uçar gider, sabun köpüğü ya da cinler gibi hiçbir adres bırakmadan. Formu (maddesi) olmayanın ruhu da yoktur. Ruh, biçimde var olmaktadır. Gözden irak olanın gönülden de irak olacağı düşüncesi, ayna istiaresinde de olduğu gibi, formdan uzak olan özün de varolma veya varlığını berrak biçimde sürdürebilme şansı yoktur.

### Şiir Formunda Taklidi Ahenk ve Ritmik Yapı Salkımları

Şiirde mevcut anlamı yansıtan geçerli yollardan biri, formda tabiat taklidi seslerle birlikte değişen ritimler kullanılması ve fizikî nesnelere ritmik izlenimleriyle aynı anda- geçerli olmak üzere gözönünde canlandırılması yoludur. Tıpkı şiirin, hakkında yazılmış olduğu şeye dönüşmesi, onun rûnaniyetine girmesi, âdeta o olması gibi. Şeyh Galib'in *Hüsni ü Aşk*'ındaki hüsnün aşk ve aşkın hüsnüne dönüşmesi, hattâ öyle ki, bunların birbirinin aksinden oldukları bilincine ermeleri durumunda olduğu gibi.. Mesele, şiirsel form bağlamında değerlendirildiği takdirde, bunun çok yönlü açılımlarını tespit etmek ve bunlara dair örnekler bulmak mümkündür: Hem mısraları, hem mısraların içinde yer aldığı şiir sentaksına ilişkin formu içeren, değişik bir mısradaki daha önce ifade edilenleri birleştiren, telif eden, uzlaşma sağlayan öz-biçim formlarında olduğu gibi (Buradaki "öz-beden" kavramı, somut bedeni de içeren soyut beden kavramının, şiir alanına aktarılmasıyla elde edilmiştir. Biz bununla sîretten ayrılmayan sûret, bedenden bağımsız olarak var olamayan ruh maddesine göndermede bulunmak istiyoruz). Ya da, armoni hakkında yazılmış bütün bir şiirin bütün bir müzikal bir yapının ritmik formunu kazanması örneğinde olduğu gibi. Başka bir deyişle, anlamı yansıtmaya yollarından biri de, tabiatın ve hayatın, sayı ifade eden, ritmik olan yahut gözlerle algılanabilen formlarının somutlaştırılması tarzındaki cisimleştirme yolu. Şinasi Gündoğdu'nun "Arkasından" şiiri<sup>34</sup> bu tarzdaki yansıtmaya yönteminin çok başarılı bir örneğini oluşturmaktadır

Şiirde, "*Bir çığlık dallandı:/*" ifadesinden sonra gelen "*Unuuuuuuut;/ Unut!*" tarzında biri uzun diğeri kısa iki sözcüğün gelmesi, şiirin formundaki ritmik salkımı gözönünde taklidî biçimde canlandırmakta; üslûbun içeriğine dahil anlamın da görselleşmesini sağlamaktadır: Bu durumda hem şiirdeki formun, şiirin ta kendisi olduğu ortaya çıkmaktadır. Artık anlam, sözün "*Unuuuuuuut;/ Unut!*" tarzında yansıtılışı, formu, görselleştirilmiş biçimi dışında yoktur; en azından bu haldeki gerçekliğe sahip olamamaktadır. Üstelik bu iki dize, bir önceki dizinin ("*Bir çığlık dallandı*" dizesinin) hem açılımı ve görüntüsü, hem de ispatıdır. Bu ifadeyi izleyen kısım da aynı formal ve semantik durum, özel formla bağlantılı olarak tekrar edilmekte ve anlamın -yani demirden bir ejderin kuyruğunu tik tak sesleriyle ritmik biçimde sallayarak ilerleyişi tarzında gözükken anlamın- ta kendisi olmakta; kısaca anlattığı şeye dönüşmektedir:

<sup>34</sup> Şinasi Gündoğdu, "Arkasından", *Şaheserler Antolojisi*, s. 74.

Demirden bir ejder  
 Kuyruğunu yerde sürüyor.  
 Tak,  
 Tık,  
 Tık tak;  
 Tık  
 Tak  
 Tak tık...

Bu sahnede anlatılmak istenen şeyin hem anlam hem biçim olarak gözönünde canlandırıldığı görülmektedir. Okuyucunun okuyuş tarzında da bu içerik, formuyla aynı anda var olmak üzere yansımaktadır. Bu ise, şairin hesabına kaydedilmesi gereken önemli bir başarıdır.

Şiirde mevcut anlamı yansıtan geçerli yollardan biri de, kelimelerin apaçık anlamı ile onunla münasebeti yok gibi görünen, çoğu defa bir ironi içinde, kelimelerin güçlü fakat sesin mecalsiz ve zayıf olduğu durumdaki gibi, ince bir istihza ile sonuçlanan bir form arasında bir gerilim yaratma yoludur. Bu yolu düzyazıda bile gerçekleştirmek mümkündür. Bu, daha çok, aradaki birçok şeyin atlandığını ve atlanan şeyleri çok ustalıklı seçilmiş bir kelime dizisiyle telkin edebilme gücünü kavramış mizah yazarlarının eserlerinde görülebildiği gibi, okuyucuyu yazılarına tutkun hale getiren bazı yazarların günlük yazı dizilerinde de<sup>35</sup> görülebilir.

Ayrıca, görüş ve gözlemlerde -öncekilere nispetle- oldukça tuhaf, alışılmı-şın çok dışında yepyeni şeyler, bunların ilgi çekici uygulamaları için bazı formüller çıkarmak da, doğru ve uygun bir düşünce olabilir. Sadece uzaktan çıkarılan işaretlerden maksat, günümüzde yokluğu hissedilen formal bir eleştiri için teorik temelleri sağlayabilmek, en azından bu hususta yardımcı olmaktır. Bunlara dair örnekler de pekâlâ bulunabilir. İlhan Berk'in -son yayımlarında- üçbeş harfle bir -şiir değil, fakat- dünya çizme çabaları gibi<sup>36</sup>.

Formla ilgili çokyönlü ve sağlam tasarımlar ancak çok daha geniş araştırmalarla ortaya konulabilir. Biz dilimizden ve başka dillerden bir iki örnek üzerinde -alıştırma türünden de olsa- serbest düşünme, inceleme ve bir anlamda çözümleme yapmakla yetiniyoruz. O bağlamda, bu defa İlhan Berk'in tanıklığına başvuracağız. Onun bir yazısında geçen şu sözler, kanaatimizce, formla ilgili tasarruflar

35 Örneğin, bir devlet adamının malvarlığına dair bir dizi yazı neşreden Taha Kıvanç, yolsuzluk iddialarının ayyuka çıktığı bir zamanda, liderlerin malvarlıklarını açıklarken Rauf Tamer'in İsmet İnönü ve oğlu Erdal İnönü hakkındaki sözlerini kendi cümleleri arasında yerleştirmek suretiyle elde etmekte, ilgisiz gibi görünen iki cümle arasında gizli bir ironinin yattığı, üstelik bunun gerçeği tüller ardında gösterdiği farkedilmektedir. İşte Taha Kıvanç'ın bu yöntemle alıntılıdığı Rauf Tamer'in cümleleri: "İnönü'nün bütün serveti aileden kalmıştır Nitekim babası İsmet İnönü de zeki ve çalışkan bir adamdı." bkz. (Taha Kıvanç, İnönü'nün Malvarlığı, *Zaman*, 26 Ekim 1994).

36 bkz. İlhan Berk, "Logos, 8", *Gösteri*, Ekim 1994, sayı: 167, s. 12. Harfler ve sözcükler arasında alıntılıdığı desenler de bu anlamda bir işlev yüklenmekte ve söz'e katılmaktadır

hakkında bir değerlendirme olarak kabul edilebilir: "Sözcüklerle söylemek istediğimiz şey arasındaki yolun uzaklığına 'dev uzaklık' der Giuseppe Ungaretti. Bunun kısa tutulmasını öğütler...Bu dev uzaklığı sıfıra indirmekte üstüne yoktur Ungaretti'nin...Bazen tek bir sözcüğe bile indirebili bunu. Dil buna yetmezse öte dil sıraya girer burda.Söylenmeyi söylemektir bu (bu yok edilmez, ölümcül olanaksızlık, cehennem)...Kimi zaman bu uzaklığı yalnız üç sözcük, üç sayfada iki harf: vb." Paul Klee'nin tabloları da böyledir. "Klee, koca tualı bir iki harf, bir ay parçası; Beuys da, bir yaprakla çözer sorunu."<sup>37</sup>. Bu, süprematizmdeki gibi bir yalınlaştırmayı da akla getirmektedir..

Anlamı da kapsayan, hatta anlamın görsel biçimi haline gelen formla ilgili tasarımlara bir örnek olarak, Nef'i hakkında ressam şairimiz Tevfik Fikret'in çizdiği tabloyu gösterebiliriz. Şair Fikret'in birkaç sözle ve bir çırpıda çektiği hatların yüzünde Nefî'nin görünen ve görünmeyen gerçeği -seyircinin bakışıyla da bağlantılı olarak doldurulabileceği ve anlamlandırılabilir boğ bakışlar hâlinde- resmedilmiştir :

"Bir yağız çehre, çatılmış iki hançer kaşlar  
Yine hançer gibi keskin iki mânâlı nazar"..

Görüldüğü gibi, şair ve ressam olan Fikret, sanki, çehreyi dolduran bütün anlamı hançer gibi çekilmiş iki hatla (iki çizgiyle) çizivermiştir. Fikret'in bu sözsel hattında, -malzemeyi kullanış biçimi bakımından- bir Matisse veya Picasso tavrı görülebilir<sup>38</sup>. Ancak bunun daha ileri seviyedeki bir görüntüsünü Şeyh Galib elde etmiştir. Fikret'inki, hiç kuşkusuz Şeyh Galib'in görüşündeki atmosfere değil, fakat konu edindiği büyük şahsiyete ve biraz da kendi mizacına ve resim ufkuna bağlıdır. Çünkü Şeyh Galib'de, harflerin esrarına, kültürel ve mistik değerlerine îmâlar ve göndermeler vardır. Şeyh Galib'de, kaşla gözlerin yüzde simetrik bir "yâ Hû" hattı oluşturmaları ("ey O, ey Allah" anlamına gelmektedir) şeklindeki ifadeler de, Paul Klee'nin tuallerindeki saflığa benzer, hatta ondakine kendi'ni bir silüet hâlinde ekler niteliktedir ve aynı saflıktadır. Özellikle, "güzel he"nin o "iki gözü iki çeşme âh" oluşundan oluşan tablolar veya hatla yapılmış resimler enfestir ve Henry Matisse'in İslâm harflerini bir motif ve fon olarak kullandığı ya da mürsel mecazdan yararlanma biçiminde, genel çerçeveye anlam katacak ve yeniden anlamlandırarak tarzda yaptığı alıntılarla oluşturduğu desenleri akla getirmektedir...

Hâfız gibi, Hâfız kadar bu kubbede bir "hoş sadâ" bırakmak için çırpınmış olan Bâkî'nin, yeri göğü altın sonbahar yapraklarıyla dolduran ünlü gazellerini hatırlayalım. Yıldızları, güya feleleklerin aynasına aksi düşmüş hazan evrakı gibi gören şair, sıradan bir tabiat olayından (sonbaharda ağaçların yapraklarının sa-

<sup>37</sup> bkz. İlhan Berk, *agm.*, s 12-13.

<sup>38</sup> Bu şiirsel teşhis ile modern sanat arasındaki bağlantıya daha önce dikkat çekmiştik bkz. H.Akay, " Sanat ve Din", *Sedir*, sayı: 2, Şubat 1980, s 28-30

rarmasını ya da altın rengine ve yakuta dönmesi) son derece zarif bir hüsn-i ta'lil ile- tabiat unsurlarının da saçılar serpen cömert bir topluluk halinde katıldığı- umutla yakarma sahnesi oluşturmuştur: Sonbahar yaprağı, selvi boylu güzel (sevginin)in yoluna dökülüp saçılmıştır, yeter ki o bahçeye gelsin, şöyle bir görünüversin diye:

"Bağa, sen serv-i revânı bir kadem bassun deyu  
Hayli döküldü saçıldı yoluna berg-i hazân" 39.

Aynı malzemedden (sonbahar yaprağından) son derece değişik ve anlamlı hatlar ve hakikatler ortaya çıkarmak da mümkündür. Bu noktada şiirsel formun bünyesine şaire ait özellikler de ilave edilmektedir; mizac, yetiştirme tarzı, aldığı eğitim, ruhsal eğilimler, deneyimler vb. Bu anlamdaki versiyonlar için bir örnek olarak Necip Fazıl'ın -söz, gözlem ve hayalgücünün, görüş tarzının ve söyleyişin ve iştiaresinin Türk dilindeki zirvelerinden biri saydığımız- "Bahçedeki İhtiyar" adlı şiirin şu dizeleri (özellikle son iki dize) gösterilebilir:

"Yıllar bir gözyaşı olup da kaymış,  
Nurlu ihtiyarın yanaklarında.  
Yapraktan saçını yerler yaymış  
Sonbahar ağlıyor ayaklarında"<sup>40</sup>

Bütün bir mevsimi segininin ayaklarına kapatarak ağlatan bu söyleyiş, sözün hududuna yaklaşmaktadır; ötesi her halde yasak bölgedir...

Şiirin yer aldığı sayfalarda hurûfat değişikliğinin de, noktalama ve baskıda değişik renkte değişik puntolar kullanmanın, ses hattâ hat düzeninin, sayfa düzeninin de, boşlukların; yapıya ilişkin iç düzendeki değişiklikler yani diziliş, parçalanmış, istif edilmiş vs. ile oluşturulmak istenen görsel senfoninin vs. de, his zevkiyle birlikte estetik bir anlam yaratmada inkar edilemeyecek derecede payı olduğunu belirtmemiz gerekir. Fikret'in (Zelzele, Sis), Cenab'ın (Elhân-ı Şitâ, Riyâh-ı Leyâl), Haşim'in (O Belde, Yollar) serbest müstezatlarda; Nazım'ın (Salkım Söğüt, Bahri Hazer; Korsan Türküsü; Angina Pektoris), Orhan Veli'nin (Hürriyete doğru; Sere serpe; Kızılıcak) serbest şiirde; Necip Fazıl'ın anlamın teknik görüntüsünü veren güçlü tekrirlerinde (Geçen Dakikalarım, Otel Odaları); Asaf Halet'in (Cüneyd, Kunâlâ; He); Hilmi Yavuz'un (Gömü), Cemal Süreya'nın (Striptiz) vb. Necatigil'in (Çıkartma) divan estetiğinden yararlanarak ördükleri modern biçimli uygulamalarında...olduğu gibi. Orjinal bir misal olmak üzere Necatigil'in "Hassas

39 Muallim Abdülbaki, *Baki*, naşiri: Türk Neşriyat Yurdu, 1932, s. 96. Buradaki "biri uğruna, birinin yani sevgili birinin veya bir şeyin uğruna..." yapılacak şeyler, bugünkü bazı durumlara da uygulanabilir ve bundan yepyeni sahneler üretilebilir, siyasetten aşka kadar.

40 Necip Fazıl Kısakürek, "Bahçedeki İhtiyar", *Çile*, İstanbul 1986, s. 199 Bu şekil, şiirin ilk şekliinden farklıdır.

Terazi"si vb. anılabilir<sup>41</sup>. Lügaz özelliği taşıyan şiirler de (örneğin, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Saadet" adlı şiiri) bu bağlamda birer örnek olarak gösterilebilir.

### Şiirin Sayfada Görselleşmesi Ve Somut Şiir

Şüphesiz, öncü Stephan Mallarme'in daha önce dediği ve şiirde gerçekleştirdiği ve gerçekleştirmek istediği tarzda birtakım olağandışı tasarruflar bugün de yapılabilir ve yapılmaktadır. Şiirde beklenmedik anlarda göze çarpan harf ve punto değişiklikleri, dizelerin genişliği ve ritmik basamaklar halinde aşağıya doğru inişi, bir tür aşağıya doğru akan "yürüyen merdiven" görünümünde bilincin aktığı bir senfoni.. Meselâ, Necatigil'in "Hassas Terazi" şiirinde, dizeler:

"Az uzağımıza	gittiysem
böyle daha iyi	göresiz
bir hafif yankı	denizler ötede
ses eder	siz. "

şeklinde, yani bir terazinin kefelerini andıracak biçimde ikiye bölünerek sayfaya geçirilmiştir. Yine meselâ, Mallarme'in çok daha önce gerçekleştirdiği ünlü *Zarla Şans Dönmeyecek* adlı şiirde görüldüğü üzere dize, -İlhan Berk'in de tespit ettiği üzere- "sayfalar boyunca şiirin içinde cirit oynamakla kalmayacak, sayfaya, 'içinde sözün yayıldığı gerçek uzayın görüntüsünün' (şiirin dizemiyle sürekli iletişim içinde) canlı bir alan da olacaktır"<sup>42</sup>. Şiirde dizeyi oluşturan kelimeler sayfalardan sayfalara geçerek zar gibi dönmektedir<sup>43</sup>. Apollinaire'in kimi şiirlerini, işlenen konuya uyan biçimlerde düzenlediği, meselâ "Yağmur Yağıyor" başlığını taşıyan şiirinde harfleri alt alta sıralayarak âdeta yağmur damlacıklarının oluşturduğu bir sicim görüntüsünü sayfada yansıtması ve böylelikle bir yağmur serpintisinin görsel olarak da sayfada kavranabilmesini sağlaması gibi. Apollinaire'in *Calligrammes* adlı kitabındaki "hançerlenmiş Güvercin ve Fiskiye" başlıklı şiirinde, şiire ait sözcüklerden sayfa üzerinde bir güvercin ve fiskiye oluşturması, böylelikle biçimsel bir telkin gücü de elde etmesi gibi<sup>44</sup>... Bütün bunlarda, şiirin sadece görselleştirilmesi değil, fakat anlatmak istediği şeyi son derece başarılı biçimde yansıtması, canlı bir ayna görevi görmesi, kısaca anlattığı şeye dönüştürülmesi

<sup>41</sup> Bu şiirlerin tahlilleri için şu çalışmalara bakılabilir: Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri 1*, 5 b., İstanbul 1975; *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, İstanbul 1973; *Tevfik Fikret*, İstanbul 1971; *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1*, İstanbul 1976; *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 2*, İstanbul 1994, s.426-442; H. Akay, *Cenab Şahabeddin'in Şiirleri Üzerinde Bir Araştırma* (basılmamış doktora tezi), İstanbul 1989; B. Necatigil, *Bile/Yazdı*, Ada Yay., İstanbul 1978; H. Yavuz, *Yazın Üzerine*, Bağlam Yay., İstanbul 1987; D. Aksan, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Ankara 1993; *Anlambilimi ve Türk Anlambilimi*, Ankara 1971.

<sup>42</sup> İlhan Berk, "Poetika, IV Dizenin Serüveni", *Adam Sanat*, sayı: 108, Kasım 1994, s.38.

<sup>43</sup> Bu şiirler için bkz. Mallarme, *Zarla Şans Dönmeyecek*, Türkçesi: Erdoğan Alkan, İstanbul 1985, s.20 vd.

<sup>44</sup> Bu iki şiir için bkz. Doğan Aksan, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Anrkar 1993, s.247-248.

düşüncesi vardır. Yoksa şiir, biraz daha aşırı misallerinde görüldüğü gibi, sözden harfe, ondan sese ve giderek bir biçimsel ögeye ve bunların kâğıt üzerinde serpiştirilmesine dönüşür. Bu durumda yüz gösteren şiire, şiir nerde sorusu sorulmaktan başka bir şey yapılamaz (Zaten şiiri bu şekle dönüştürme çabaları, sadece postmodern durumu şiirde benimseyen ve tuhaf biçimde uygulayanlardan değil, aynı zamanda grafikerlerden ve reklâmcı şairlerden gelmektedir).. Buna dair Cevdet Karal'ın "Anma Töreni"<sup>45</sup> başlığını taşıyan görsel şiirini (ki bunun nereden, hangi kaynaktan geldiği ya da tavır olarak neyin teksiri olduğunu biraz sonrakı alıntılarda göstereceğimiz, şimdilik) bir örnek olarak anabiliriz.

Bu metin, üçlüklerden oluşmuş dört kıtadan ibarettir ve her üçlüğün her dizisinde üç heceli üç sözbirim yer almaktadır. Bu, artık ne Cenab'ın "Riyâh-ı Leyâl"idir, ne Nazım'ın "Salkım Söğüt" şiiridir, ne başka biridir, ne de şiir; ancak -ciddiye alındığı takdirde- denilebilir ki, ritmik seslerin tekrarına dayanan bir anma törenini sessel bir forma yerleştirerek yansıtmak amacıyla yapılmış bir gösteridir ve başarıyla gerçekleştirilmiştir; içinde anlam yoktur, çünkü törende söylenenlerin anlamı yoktur, sadece garip sesler çıkarılarak yapılan bir dua (anma töreni) hâli vardır. Burada da şair, bir oyun oynamakta ve eğlenmektedir, postmodern anlatı'cılar gibi. Bu, yine de, şiiri sözellikten sesselliğe dönüştürmekten başka bir şey değildir. Bunu, Jacopson'ın sözünü ettiği "ses sembolizmi"yle ilişkili olarak değerlendirmek veya seslerin duyulara gönderme yaparak kurduğu sinestezik anlam salkımı tarzında takdim etmek de mümkün gözükmektedir<sup>46</sup>. Ancak bu, nihai noktada, içi boş bir yansıma olarak ya da bir oyun olarak algılanabileceği gibi, anlamı dışladığından dildeki sözcüklere ait olmaktan ziyade müziklerine ait bir sesin -ses salkımının- görsel bir kopyası tarzında da değerlendirilebilir. İyi bir bilgisayar kullanıcısı bu gibi, hattâ bundan son derece farklı, değişik, görsel biçimler ve renklerle başka kopyalanmaları gerçekleştirebilir\*. Konuya dö-

45 Genç şair Cevdet Karal'ın "Anma Töreni" başlığın taşıyan metni için bkz. *Nar*, Mart-Nisan 1996, s. 139.

46 Burada ayrıca belirtmek gerekir ki, gelinen bu son nokta, Rimbaud'nun "Les Voyelles (Ünlüler)" adlı şiirinde sesli harflerle renkler arasında kurduğu bağlantıdan çok, R. Jacopson'ın *Linguistics and Poetics*'te "ses sembolizmi" dediği şeye yakınlık arz etmektedir (Hilmi Yavuz, *dilin dili*, Arma Yay., İstanbul 1991, s. 30-31). Rimbaud'nun "Les Voyelles (Ünlüler)" adlı şiirinde sesli harflerle renkler arasında kurduğu bağlantı ve bu görüşün bunun Fikret'in şiirlerindeki yorumu dayalı bir uygulaması hakkında bilgi için bkz. M.Kaplan, *Tevfik Fikret*, İstanbul 1971.

'Şiir ölüyor mu sorusu bu noktadan itibaren sorulması gerekir; çünkü şiirin bir söz sanatı olduğu, sözün gücünden ve cevherinden sözedildiği, sözün olmadığı yerde şiirin var olamayacağı tarzındaki düşünce alt üst olmaktadır. Şiirin söze dayanmaktan çıkıp biçim, harf hatta sese dönüşmeye veya dönüştürülmeye başlaması, şiirin cevherinin de ölümü demektir. Bu ise, açıkça, birtakım yenilerin, şiir cevheri denen şeyden gaflet, dalalet hatta hıyanet ve ihanet içinde olduklarını göstermektedir. Bazı çığırından çıkmış gelişmeler, eğer bu aşırı, bu poster deldirmiş uygulamalar şiir olarak algılanır ve *şiir defterine* kaydedilmeye başlanırsa, böyle bir tartışmaya bile gerek kalmadan şiirin -belki de sadece sözün- cenazesinin kalkacağını göstermektedir.



nersek, bilgisayarın işleyişine insan zihniyetinin eklendiği, beynin gittikçe -en son Amerikan kurgubilimlerinde görüldüğü tarzda- robotlaştığı görülebilir.

Eski devirler de, zaman zaman şiirin oyun ve eğlence tarafına eğilmişler, hatta onu bir muamma haline getirmişler, yeniler de -örneğin bir Necatigil- buna benzer yolları bir teknik olarak kullanmışlardır. Ancak bugünkü durum, ne eskilerin ne yenilerin yöntemine ve düşüncesine uymamaktadır: Şiirin böyle artistliklere ihtiyacı yoktur. Böyle yollara başvurmada, 1980 sonrası şiire ilişkin birtakım olumlu veya olumsuz gelişmelerin<sup>47</sup> ve bilhassa 90 sonrası postmodern zihniyetin izleri kendini göstermektedir. (Bu meyanda, öznenin yok olması, benliğin parçalanması vs. birçok şey -ya da postmodern düşünüş ve yaklaşımlar- tahlil edilebilir). Postmodernizmin bayıldığı mürsel mecaz örnekleri ve yeni durum düşüncesinin ipuçları, sadece mimaride değil, fakat güzel sanatların her alanında yakalanabilmektedir; müzikte, resimde, romanda, şiirde, tiyatrodadır. Ve bütün bunların katıldığı şiirde. Bu durumda, şiirin anlattığı/gösterdiği şeye dönüşmesi, biçim ve ruh açısından o şeyin o olması tarzında bazı uygulamalardan biraz daha genişçe söz edilebilir. Örneğin, dil dilinin mekan ve zamanla ilgili sınırları aşarak -kendini en rahat biçimde ifade edebilmenin ta kendisi olan- şiir dili oluşturma çabaları sonucunda ortaya çıkan "görsel şiir"den bir hayli örnek seçilebilir ve yorumlanabilir. 19.yy. yabancı mahsulü bu türün kemâle erişti, hattâ can çekişmesi, yüzyılın sonuna doğru gerçekleşebilmiştir. Türkçede Nazım'ın şiirinden oldukça uzakta duran -ama İsmet Özel edasının yer yer sezildiği- Günersel'in şiirinden örnekleme yapılabilir bu noktada.

Tarık Günersel'in -şiiri biçimselliğe, fizikselliğe indirgeyen- "Bir Bakışmanın Hikâyesi"<sup>48</sup> gibi bir iki görsel ya da diğer bir kavramlaştırmayla somut şiiri örnek verilebilir. Ancak hem bir arkaplanı yansıtmaması, hem de bir eğilim açısından tevarüd sayabileceğimiz durumu işaret edecek bazı batılı modellerden de aktarımlar yapılabilir. Hiç olmazsa, Brecht'ten veya Eugen Gomringer'den örnekler verilebilir. İşte Eugen Gomringer'den somut/ görsel bir şiir: "schweigen/susku"<sup>49</sup>:

47 1980 sonrası Türk şiirindeki bazı özelliklerle, örneğin şiirselliğin reddi, şiirde her kelimeyi serbestçe kulanma tutkusu vs. hakkında bkz. Metin Cengiz, "Nâzım Hikmet ve 1980 Sonrası Şiirimiz", *Sombahar*, Eylül-Ekim 1995, nr. 31, s. 40-44; *Şiirin Gücü*, Yön Yayınları, 1995.

48 T.Günersel'in "Bir Bakışmanın Hikâyesi", *Sombahar*, Ocak-Şubat 1996, s. 11. T.Günersel'in "Bir Bakışmanın Hikâyesi", *Sombahar*, Ocak-Şubat 1996, sayı: 27, s. 11. *Sombahar* dergisinin Ocak-Şubat 1996 sayısında yer alan "Tarık Günersel" özel bölümü var. Bu bölümde (sayı: 27, s. 30-65) N.Alpay- E. Erem'in Günersel'le gerçekleştirdikleri bir söyleşi (30-37) ile Oktay Taftal'ın "Tarık Günersel Şiirinde Fenomenolojik İlgi" başlıklı yazısı, Gülseli İnal'ın "Tarık Günersel'in Etika'sı ve Estetiği" adlı yazısı ve "in Seçtiği 23 Şiir" bulunuyor..

49 Eugen Gomringer, "schweigen/susku", *Sombahar*, Ocak-Şubat 1996, s. 70. *Sombahar* dergisinin bu sayısına, Gomringer'in "susku"sundan önce, "Somut Şiir İçin Ön Taslak" (çev. Yurdakul Kavas, s.68-69) başlıklı, bir çeviri yazısı konulmuş; bizce, -tamamıyla küçük

susku susku susku  
 susku susku susku  
 susku susku  
 susku susku susku  
 susku susku susku

Dolaysız anlatım, boşluğun değerlendirilmesi; sesli, sözlü, gözlü bir şiir, kısaca somut şiir (Bu tür örneklerdeki "şiir" sözcüğünü biz "şey" anlamında kullanmaktayız). Buradaki "susku"lar arasında bir boşluk bulunduğu görülmektedir; burada her halde susulacak, "susku" sessiz olarak algılanacak, diğerlerinde ise "susku" sesli olarak susulacaktır. Bu gibi örnekleri çoğaltmak mümkündür. Ancak burada öncelikle "somut şiir" hakkında bir alıntı yapmak, sonra da Türk şiirindeki örneklerinden birini aktarmak istiyoruz.

*Sombahar* dergisinde, Gomringer'in "susku"sundan önce, "Somut Şiir İçin Ön Taslak" başlıklı, bir çeviri yazısı konulmuştur. (Tamamıyla küçük harflerden kurulmuş ve bazı işaretlerin usandıracak derecede tekrarlandığı- bu metnin, bizce, biraz Türkçeleştirilmesi gerekmektedir). Bu çeviriden bazı ifade ve cümleler aktaralım: "somut şiir, biçimlerin eleştirilip geliştirilmesinin ürünü."; "somut şiir, çizim alanının da yapı taşları arasına katılmasıyla ortaya çıkıyor. belirlenmiş uzam: salt süreğen-çizgisel açılım yerine uzamlı-sürelî yapı. düşünüyazı kavramının önemi burada."; "ayzenştayn: düşünüyazı ile kurgu"; "öncüler: mallarme (*un coup des*, 1897): ilk nitel sıçrama: "subdivisions prismatiques de l'idee"; aralıklar ("blancs") ile basım araçları, başlıca yazı kurma öğeleri arasında sayılıyor. pound (*the cantos*): *düşünüyazı yöntemi*. joyce (*ulysses* ile *finnegans wake*): söz-düşünüyazı; süre ile uzamın diri girişikliği. cummings: sözcüklerin parçacıklara çevrilmesi, dış görünüşe dayalı basım; uzamın anlatımcı değerlendirilişi. apollinaire (*calligrammes*): kılıgı yerine görüm. gelecekçilik, dadacılık: sorunun canlı tutuluşu..." "somut şiir, söz-nesnelerin uzamca-sürece gerilimi. devingen yapı: pek çok devim birarada. böylelikle -tanımı gereği süre sanatı olan- musikiye uzam katılıyor.". "düşünüyazı: sözsüz iletişim dileği. somut şiir kendi yapısını ilerletiyor: içerik-yapı"; "somut şiir, başka nesnelerin (ya da) az çok öznel duyguların yorumcusu değil, başlıbaşına bir nesne. gereci: söz (ses, görsel biçim, anlam yükü)"; "somut şiir, alışıldığı gibi, bildiri iletmiyor; biçimleri, içerik-yapıyı iletıyor"; "somut şiir, dilin en küçük ortak bölenini erek tutuyor." "öz-biçim çatışmasında, yapıdaşlık nitelemesini kullanıyor", ama "özle biçimin yapıdaşlığının yanısıra bir de devinimi yaratan süre- uzam biçimdeşliği var"; "salt yapısal devinimde karar kılan biçimdeşlikte geometrik biçimle düzenleme matematiği (duyulara bağlı ussallık) ağır basar"; "somut şiir, tam gerçekçilik. öznel, hazzcı, anlatımcı şiire karşı.

harflerden kurulmuş ve bazı işaretlerin usandıracak kadar tekrarlandığı- bu metnin de Türkçeleştirilmesi gerekir (*Sombahar*, Ocak-Şubat 1996, s. 68-69).

yetkin sorular kotarıp duyu diliyle çözme. genel söz işçiliği, üretilen şiir: kullanışlı nesne."<sup>50</sup>.

Şimdi de, Türk şiirinin yer aldığı sayfalardaki örneklerden birini göstermek istiyoruz. İşte Tarık Günersel'in *Sombahar*'da yayımlanmış -daha doğrusu gösterilmiş- "Bir Bakışmanın Hikâyesi"<sup>51</sup> başlıklı nesnesi:

## BİR BAKIŞMANIN HİKÂYESİ

q  
q  
p q  
p q  
p q  
p q  
p q  
p q  
p q  
p q  
p q  
p q  
q q  
q  
q  
q  
q  
p  
p  
q  
q  
q  
p  
p  
q  
q  
p  
p  
q  
p  
q

Şiirin böyle bir biçimselliğe indirgenmesi (ki bunlarda, denilebilir ki, A. Breton sürrealizminin/ gerçeküstücülüğün aşırılığa kaçan uzantıları ve izleri gö-

<sup>50</sup> Augusto de Campos, Decio Pignatari, Haroldo de Campos, "Somut Şiir İçin Ön Taslak" (çev. Yurdakul Kavas), *Sombahar*, Ocak-Şubat 1996, s. 68-69 (Bu çeviri yazının kaynağı şudur: *Uçurum Kitabı*, Somut Şiir Özel Sayısı, Uçurum Yayıncılık, Seçme metinler: III/IV, Ankara 1986). Bu çeviri metnin daha ileri safhadaki uygulamalarını, Nuri Pakdil'in 15-20 yıl önce yayımladığı *Edebiyat* dergisinde ve bu derginin yayınlarında görmek mümkündür.

<sup>51</sup> Tarık Günersel'in "Bir Bakışmanın Hikâyesi", *Sombahar*, Ocak-Şubat 1996, s. 11.

rülmektedir), görsel bir biçim olarak görülmesi, non-figüratif bir metin haline dönüşmesi -isterse soyut bir ilişkiyi görselleştirsin- aslında şiirin özünü ve kimliğini zedelemekte, şiirin âmentüsüne ters düşmektedir. Bu tehlikeli -özü yok edebilecek- bir yabancılaştırmadır (Göl, hangi ırmaklarla beslenirse beslensin "göl"dür. Saat, hangi biçime girerse girsin, akrebini yelkovanını kaybederse etsin "zaman"ı göstermekten kurtulmak isteyemez, yoksa saat olmaz. Şiirin de kelimelerin iletişim kurma ve anlam iletme fonksiyonunu yok ederek veya anlamdan soyutlanmış harf biçimli seslerle oluşturulmak istenmesi, intihar ederek intikam alma tavrına benzemektedir. Burada Türkçede kullanılan Latin harfleri ile Osmanlı Türkçesinin yazı dilinde kullanılmış ve hâlâ kullanılmakta olan Arap harfleri birbiriyle karıştırılmamalı, denk tutulmamalıdır; çünkü bunlar anlamdan soyutlanmış harf biçimli seslerden değildir. Hüsnühat ile yazılmış harfleri hatırlamak yeterlidir bu husta). Özgürlüğüne kopan yaprakların kuruyup gitmesi gibi, şiirin bu görselleşmesinin nihayetinde, maddesine dönüşen ruhun kuruyup gitmesi de kaçınılmaz bir durum olarak gözükmektedir<sup>52</sup>.

Denilebilir ki: Bu tür şeyler, bir anlamda, özünlük, balın yapay peteğe veya balmumuna dönüşmesi gibi bir şeydir. Ve bu durum, şiirin âmentüsüne aykırı hareket etmesi, kısaca yoldan ve imandan çıkar gibi, şiirden çıkmasıdır. Bu da bir hak olarak ileri sürülebilir ve bir iddia olarak da kabul görebilir. Ancak bu, diğerlerini iptal edemez. Örneğin, "âmentü" kavramı İslam'a ait bir kutsal kelime/kavram olmakla birlikte Fikret de, Munis Faik de, Sezai Karakoç da, İsmet Özel de, hatta mason olduğunu açıkça söyleyen bir kişi de âmentü kavramını kullanarak şiir yazmıştır; elbet bunlar da bir çeşit âmentüdür. Fakat hepsi bu kadardır. Bir başka deyişle bunların hiçbirisi aslını (âmentünün aslını) iptal edemez, yerine geçemez, yok edemez, yürürlükten kaldıramaz, canını alamaz ve kendine bu canı katamaz. Aslı ile bir arada bulunabilir ve böylece varlığını sürdürme şansını da elde edebilir. Her halde, kullandığı kavrama bir dereceye kadar sadık kalarak. Bu bağlamda da düşünülmalıdır. Denilebilir ki:

Aslında şiirin görselleşmesi/ biçimselleşmesi, bir anlamda tenselleşmesi, aşksız meşke indirgenmesi, yoldan, dinden imandan çıkması; söz yerindeyse şiirin âmentüsüne ters düşmesi demektir. Böyle bir âmentü (şiirin âmentüsü olarak kavramlaştırdığımız bir âmentü şekli) gerçekte yoksa da, şiirin ölmez prensipleri olarak kabul edilen/ inanılan bazı maddeleri bulunduğu da kesindir. Bunlar şiirin cevherine ait niteliklerdir. Örneğin şiirin de içi, tını, özü, metafiziği vardır insan ve hayat ve tabiatta olduğu gibi. Şiirin deruni hayatında ise Söz'ün payı büyüktür, en

<sup>52</sup> Burada bir hususu hatırlatmakta yarar görülebilir: Şiirin böyle bir biçimselliğe indirgenmesi (görsel/ somut şiir) ile Tanpınar'ın "maddesiz şiir" yazma anlayışı (hayâli/ arzusu) birbirine karıştırılmamalıdır. Birinde şiir görsel bir biçimdir sadece vardır, o kadardır; diğerinde ise sözün geçerliliği iptal edilmeksizin, formun ya da şiirin malzemesi cinsinden öğelerin okunduğu zaman göze çarpmaması, bu üslup öğelerinin dikkati çekmemesi, şiirin hüviyetini zedelememesi anlamındadır. Öncekinde ise, anlatma yok, aktarma yok, sadece yansıtma vardır.

azından "hüsün ü aşk"ta sühan(söz)ün rolü kadar. O halde, şiirin söz'e dayanan bir sanat olması (eski deyişle 'söz sanatı' olması), şiirin âmentüsüne ilişkin bir madde olarak tespit edilebilir. Diğer maddeleri de en azından bunun kadar değerli ve geçerlidir: Şiir düz dile çevrilemez, çevrilirse, aşkı meşke çevrilir, hattâ söner; şiir sadece görselliğe/ biçimselliğe indirgenemez, indirgenirse grafik hattâ karikatür olur çıkar; şiirin kendine has bir ruhu/ karakteri/ kimliği vardır, yoksa yasadışı çocuk durumuna düşer; şiirin aşkı vardır ve bu aşk onun anlamından başkası değildir, tüm benliğini sarmıştır güldeki koku ve renk ve biçim gibi ki bunlardan herhangi biri çözümlür erir ise gül mahvolur, şiir dağılır, nazar ölü, gözün de nûru gider; şiirde kalbin hükmü geçerlidir, yoksa zihin eşkiyasına, beyin yankesicisine teslim olur gider; şiir kültür ve irfan ve duyuş ve duyarlılık, kısaca dünyaya yeni bakış biçimi getirir, yoksa yoktur, yaşamaz. Şiirin iç yüzü de şiirdir, dış yüzü de. Onda nifak (münafıklık) geçer akçe değildir. İşte bazı maddeler. Tabii bunlar değil sadece, başka sevgiler de var.

Tekrar konuya dönersek, bir bilim adamının yaptığı sözel ve biçimsel olarak sayfada gerçekleştirmek, halkın şiire benzetemediği bazı şiirler yazmak aslında bir şey ifade etmektedir, ancak bunun değerlendirilmesinde -şiir cevheri bakımından- dikkatli davranmak ve lafazanlıktan kaçınmak gerekmektedir. Söylemek gerekir ki, Tarık Günersel, "Bir Bakışmanın Hikâyesi"nde, anlamı -hatta boş anlamı, yok anlamı, tıpkı aynada olduğu tarzda- biçimsel düzeyde simetrik konum itibariyle yansıtmayı başardığı gibi, karşılıklı ve farklı bakışların birbirini etkileişini, birbiriyle bakış alışverişinde bulunuşunu ve neticede birbirine dönüşümünü, semantik düzeyde ise her bakışta bir başka bakışın izi veya anısı kalacağını, belleğin bunu taşıyıp gideceğini, hem de ona dönüşerek gideceğini, gözönünde yansıtabilmiş/ gösterebilmiştir. Ancak bu yansıtmanın ruhu yoktur, -sayfada yansıtılmış olan- bu bakışların içinde fer yoktur; kısaca bu yansıtmanın, bir insanın söylediği sözü bir insan gibi değil, fakat sadece bir papağan gibi yansıtmaktan/ tekrarlamaktan ibaret olduğu görülmektedir -ki şiir için tehlikeli bir yoldur-. Bu tehlikeden kurtulmak için, sesin tekrar anlamla giyinmesi şarttır. "Egofobi"; "Bir Aşkın Tarihi"; "F Klavyeye Saygı" vb. şiirlerde örneğin. Bu tehlikedir, çanların çalmasıdır!. T. Günersel, bilim adamının yaptığı sözel ve biçimsel olarak sayfada gerçekleştirmek istiyor. Hattâ bir söyleşide diyor ki: "Yani bir fizikçi ne yapar, işte  $E=mc^2$  mesela. Bu harikulade bir şey. Ben de insan ilişkilerine bakıp onları formüle etmeyi seviyorum. Bir fizikçinin yaptığıyla kendi yaptığımı çok yakın buluyorum."<sup>53</sup> Bir de, yazılan şeyin okuyucuda zincirleme reaksiyon yaratmasını istiyor, bunun için sadece ipuçları vermeyi yeğliyor...Ve halkın şiire benzetemediği bazı şiirler yazıyor<sup>54</sup>. Alışılmadık bir bakış açısı bulup okuyucuyu

<sup>53</sup> Necmiye Alpay-Evren Erem'in Günersel'le gerçekleştirdikleri bir söyleşiden, *Sombahar*, Ocak-Şubat 1996, s. 32.

<sup>54</sup> N. Alpay, Günersel'le ilgili bir yazısında, ilginç bir şiir olayından söz eder: Günersel'in "Sözlüğün Korkunçluğu" şiirinin son "aşaması"nı, *Sombahar*'ın Kasım-Aralık 1995'te yayınlanması için teslim etmiş dizgiye, adam bakmış ve şiir sayfasına basılmak üzere

etkilemek istiyor. Paradoksları deniyor. Bunlardan birisi bir hayli ilginç (daha önce bu tarzda örnekler var kuşkusuz, hem Batıda hem bizde; ama -her halde zihinsel bir macera sonucu- bu ilginçliğin kendince bir başkasını ve yoruma dört yanı da açık bir modelini keşfediyor:

"kimsenin olmadığı bir topluma"

İşte bir şiir: Bu, hem bir dize, hem bir başlık, hem de bir şiir; hepsi bundan -veya bu hepsinden- ibaret, sayfanın geri kalanı boş!<sup>55</sup> Yine de, -bir örnek olsun diye de olsa belirtmeliyiz ki-, Hakan Albayrak'ın, çok genç ölen bir çocuğun Yaratıcı'ya yönelişini bütün ruhsal ve fiziksel nitelikleriyle yansıttıveren şu dizesinin, üstteki tüm zekâ oyunlarını altüst ederek gözlerden ve zihinlerden silecek güçtedir. Diyor ki çok genç ölen kişi : "Tanrım!/ Bunu hiç beklemiyordum!" Buradaki samimiyet bütün biçimsel ve görsel kılma kaygılarını aşacak kadar sadedir diyebiliriz. Ancak Günersel'in de söz konusu denemelerini aşan başka denemeleri ve örnekle(me)leri bulunmaktadır ("Bir Dostun ardından", "Ölüyor Avrupa Bosna'da" vb.).

Çok değişik örnekler üzerinde de çözümlemeler ve yorumlamalar yapılabilir kuşkusuz. Ama maksadımız böyle bir çözümlemeye gitmek değildir<sup>56</sup>. Üzerinde durduğumuz konuyu açıklamak bakımından, "Bir Bakışmanın Hikâyesi", yeterli olmalıdır. Bu örnek bize, biçimsel tesir ile ilgili incelemelerin sese kadar indirilmesinin de mümkün olduğunu göstermektedir. Bu konuda çok zaman önce ortaya konmuş ilginç birtakım tespitler de vardır. Söylenmelidir ki: Rimbaud'nun "Les Voyelles (Ünlüler)" adlı şiirinde sesli harflerle renkler arasında kurduğu bağlan-

yanlılıkla bir çizelge kağıdının verilmiş olduğuna hükmetmiş ve şiir diye bir çizelgeyi basmaktansa sayfayı boş bırakmayı yeğlemiş. Bkz. "Hayalgücü: (Sonsuz İşareti)", *Sombahar*, Ocak-Şubat 1996, s. 38...

- 55 Bununla ilgili bir yorum şöyledir: Bu şiirin, "şiir düz dile çevrilemez (ya da düz dile çevrilemiyorsa şiirdir) sözünü kabalaştırıcıların kaçınacağı bir şey yapıp bu şiire (dizeye? başlığa?) önerilebilecek çevrilerden birini söylüyorum: 'Toplum yoksa şiir de yoktur'. Oysa dört sözcüklü bir dize (başlık) var, demek ki kimse olmadığı zaman da şiir (en azından başlık ya da dize olarak) var (N. Alpay, aynı yazı, s. 41).
- 56 Günersel'in şiirinde, tiyatro özelliği de görünüyor. "Sözlük" ya da matematiğin malzemesinin kullanıldığı "Sonsuzluk" şiirinde olduğu gibi. Şair, dizeler arasındaki boşluğa bir dil ögesine dönüştürür. Sözün anlattığı/gösterdiği şeyi, yer bakımından da görselleştirmeyi dener (örneğin, dilin dilinde, birbirinden ayrı iki yeri işaret etmek için ayrı sözcükler -yani "buraya" ve "oraya"- kullanılırken bunlardan birini iki kere kullanmak pek rastlanacak bir şey değildir; ama şair bunu sayfanın uzayında görselleştirmekte ve tekrar etmektedir:

*kâh buraya*

*kâh*

*buraya*

yazar. Bu görüntü şiirin kendisidir; bu bakımdan alıntılanırken aynen -görselliğiyle, yani aradaki boşlukla beraber- alıntılanmak zorundadır (Bu vb. uygulamalar ve yorumlar için bkz. "Hayalgücü: (Sonsuz İşareti)", *Sombahar*, Ocak-Şubat 1996, s. 38-45).

tıyı aşan, oldukça değişik bir bağlamda, -Gebelin gibi- sesli ve sessiz harflerin sırrına ulaşmak isteyenler de olmuştur. Eğer hecelerinin altında, harflere kadar ulaşılmak istenirse, burada hâlâ ilkel bir adlandırmanın değerleri devşirilecektir. Court de Gebelin'in çok uğraştığı iş bu olmuştur. Sesli harfler tek başlarına olduklarında, kullanımın onları içine kapattığı bin yıllık adların sırrını açığa çıkartabilirler. Meselâ : Sahiplenme için A (avoir), varoluş için E, güç için, şaşkınlık için O (gözlerin yuvarlak hale gelmesi), nemlilik ve buna bağlı olarak keyif durumu için U<sup>57</sup>. Ve belki de, sesli ve sessiz harfler henüz karışık iki gruba göre ayrılmış olarak, insan dilini eklemleştirmiş olan tek iki kelime gibi biraraya gelmişlerdir: Şen şakrak sesli harfler tutkuları, kaba sessizler de ihtiyaçları belirtiyorlardı<sup>58</sup>. Bu yaklaşımda harflerin bir derinliği olduğu da açığa çıkmaktadır. Doğrusu bu, algıları ve ufkumuzu değiştirecek bir durum ve yorum olarak değerlendirilebilir. Hepsisi bu. Yine de söylenmelidir ki: Herhangi bir halin, durumun, mecazın, yorumun, nüktenin de böyle estetik bir anlam oluşturmadaki payını hiç kimse inkar edemez<sup>59</sup>.

Şunu da belirtelim ki, sayfaların uzayında sestem, harften, sözcükten; yarılanmış, kafası gözü çıkarılmış, Picasso'nun eli değmiş gibi yerinden uğratılmış söz kıymıkları ile İslâm tasavvufunda ve İslâm kaligrafisindeki (hüsnühât) sembolik anlamı ve sembol değeri bulunan, sayfalara ve duvarlara ve örtülere işlenmiş harflerin birbirine karıştırılmaması gerekir. En azından bu sembol harflerin sayfalardaki düzeni, geleneksel bir kimlik arz etmektedir: Elif, lâm, mim, nun, kaf, vav, sin harflerinin hüsnühatta olduğu kadar edebiyat, şiir ve ilahiyat alanındaki görünüşleri -hattâ "edeb", "derviş", "zahid" vb. birtakım kavramların her harfinin bir başka kavrama ve onun anlam alanına ilişkin değerler taşıması durumu da bu değerlendirmeye katılırsa- ortaya son derece somut/ görsel bir zenginlik çıkarmaktadır (Bu söylediklerimiz, Hurûfliğin tamamıyla dışındadır). Bu durumda, diyebiliriz ki, meselâ, "Yâ Hayy" sözcüğünün, "Allah", "Rahman", "Rahîm" gibi esmai-hüsnânın ritmik bir salkım hâlinde sayfa uzayında yerleştirilmesi her halde bir görsel şiir demetini görünür kılabilecektir. Ya da diyelim bir "edeb yâ hû!" sözünün -içerdiği sözcük ve harflerinin çeşitli aralıklarla ve çeşitli ritmik serpilislerle yinelenmesi somut bir şiir örneği olarak algılanabilir. Aynı şekilde, anlamı kavranamayan -ya da olmayan- bir dua sözcüğünün tuhaf hareket ve tonlamalarla ortak-

57 Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler-İnsan Bilimlerinin Arkeolojisi*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara 1994, s.151 (Court de Gebelin, *Histoire naturelle de la parole*, 1816 yay., s.98-104'den naklen).

58 *Kelimeler ve Şeyler-İnsan Bilimlerinin Arkeolojisi*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara 1994, s. 151.

59 Meselâ bir Orhan Veli çıkar, ne Yahya Kemal'i , ne de ("Cânân ki görünür havz üzerinde" diyen) Ahmed Haşim'i dinler; kendi bildiğini okur ve şöyle bir söz söyleyiverir: "*Cânân ki Degüstasyona gelmez/ Balıkpazarı'na hiç gelmez.*" Anlatılmak istenen de, anlatılan şey de, şiirsel form açısından doğrudur; böyle bir yere "Cânân" gelmez (Degüstasyon, Beyoğlu'ndaki Balıkpazarı gibi içkili lokanta cinsinden bir yerdir) şayet gelecek olursa öyle birine, -isterse cins-i latif olsun- "cânân" den(e)mez, dense dense, başka bir şey den(ebil)ir..

laşa seslendirilmesinin insan ruhiyatında meydana getirdiği etkiye benzer bir etki uyandırmak ve bunu sayfalarda görselleştirebilmek için, müzikal bir yineleme formuna yaslanan bir sayfa düzenlemesi yapabiliriz. Böyle bir deneyimin bazı küçük çaplı örneklerine Asaf Halet'in birkaç şiirinde rastlamaktayız (Örneğin, ünlü "Om Mani Padme Hum" adlı şiir gibi. Bilinmez, "inci lotus çiçeğinin içinde" midir?). Ancak neticede, bu tarz bir görselleştirmenin, "somut şiir" denilen şeyi aştığını belirtmeden edemeyiz: Çünkü bu tarzın, bizde bir geleneği vardır. Divan şiiri bunun sayısız örnekleriyle ve kavramsallaştırmalarıyla doludur... Sayfada harf, hece, sözcük, söz salkımı sûretinde değil fakat tam bir ifade olarak gözüken şiirlerden birinde İbn Arabî'nin dediği gibi: "Bizler yüce harflerdik yoktu telaffuz eden/ En yüksek doruklarda bekliyorduk gizliden/ İşte ben sendim O'nda, bizler sendik/ Ve O'nda O'dur hepsi birden-son erenlerden"<sup>60</sup>. Başka bir misal olarak, müteşabih ayetler verilebilir. Ya da yineleme esasına dayanan -ve Batılı bir şairin, şiirsel form olarak seçtiği ve kullandığı- "Rahmân Sûresi"ni bir misâl olarak gösterebiliriz... Fakat unutulmamalıdır ki, söz konusu olan bu tarzda bir tasarruf veya şiir değil, fakat harflerden/ seslerden *yapılan* ya da *kurulan şiir* anlayışının nefes darlığı çektiği noktadır. Her halde şiir, sadece yarı sözlerin, seslerin, harflerin bir teksiri veya kopyası olma ve sadece görselleşen bir şey olma durumuna razı olmayacaktır.<sup>61</sup>

Aslında şiirin görselleşen bir şey (düşünce, düş, şey) haline gelmesi; iç zenginliğini aktarmak ve arttırmak için yarışan şiirin hızını kesmek demektir. Gerçi şiir, hiçbir zaman iç'in (derûnî hayatın, derin yaşantının) hızına ulaşamamıştır; fakat bu onun yarıştan çekilmesini asla gerektirmez. "Çoğul Yansımalar" tablosu gibi nice yeni görüntü malzemeleriyle kendisini ve kendi yaşantısını anlatan ressamlar da, Behçet Necatigil'in "Kareler ve Aklar"ındaki eşsiz denemeler de (Divan şiirini, eski şiirin söz oyunlarını son derece çağdaş ve yeni biçimde yenilediğini ispat ettiği kadar), şiirin içimiz için en "sahih bir ayna" olduğunu ispat edememektedir. Şiir içe-bakandır; ama iç'i "sahih bir ayna"dan aksettiren ancak göz nuru ve gönül ışığıdır. Şiir belki de söz konusu ettiğimiz yarış kaybetmiş olmanın öfkesi içinde yarış fikrini iptal etmeye çalışıyor, kulvarı değiştiriyor, grafiğe kayıyor, sözden heceye, ordan harfe ve sese indirgeniyor, hatta çizgiye ve karikatüre indirgeniyor ve gerçek şiir trafiğini alt üst ediyor. Bunun da devirle ilgili kuru bir mantığı olduğunu savunanlar çıkabilir. Ama böyle bir şey olsa bile bu, ancak ziyanda olan insanın mantığı olsa gerektir... Belki de şiir her zamankinden daha çok diğer güzel sanatlarla ruh yakınlığıyla yetinmeyip sıhriyet yakınlığına girmektedir; resme, grafiğe, reklâma, ekrana, çizgiye, matematiğe, geomet-

<sup>60</sup> Çeviren: Talât Sait Halman, *Türk Edebiyatı*, Nisan 1997, sayı: 282, s. 13.

<sup>61</sup> Böyle düşünenler, şiirin cevheri konusunda yanlıya düşmektedirler: Şiir, ne görüntüye, ne biçime, ne sese indirgenebilen bir şeydir; görünüş biçimlerinden biri de bu olabilir; ancak hepsi değil.



riye<sup>62</sup>.. Böylece gerçek ya da sanal sayfalarda, öz boşluklarının anlamını da bünyesinde barındırarak, boşlukta seyreden gezegenler gibi kaypak bir zeminde var olarak..Şiirin bu seyir durumu, ya ölümünü deneyerek yeni bir hayatı elde etme zorunluluğunu hissetmesiyle asıl cevherini (kendini) bulma ile sonuçlanacak, ya da çığlıgın parçalanarak mini küllerine dönüşmesi, belki de sönmesinin son ânı -son talımı- olacaktır. Çünkü şiir, ölüm kalım meselesi yaşamaktadır: Söze dayanacak mı, dayanmadan var olabilecek mi? Görsel şiir, giderek, sadece ekran veya sayfa açıldığında varolabilecek, ya da kulaklıkla dinlenen bir müziğin kulağın ardındaki varoluşuna benzer bir varoluşu seçecek; belki de atomlarına parçalanarak akdeliğine geçecektir. Bu gerçekleştiğinde şiir zaten artık bambaşka bir şey olacaktır, ne deve ne kuş, devekuşu olan bir şey gibi. Bu hızlı değişimde, dilin ve sözün (metnin) temelini sarsan -söz yerindeyse, dilin üzerine bastığı toprağı (Derrida, Lacan, Barthes vd.) altından kaydırır- en son yaklaşım tarzlarından başka kimin suçu vardır? Ya da savabı?.

<sup>62</sup> Gereksiz birtakım yorum ve uygulamalara kadar gidebilir, hattâ farklı bilim alanlarına öykünmeye kadar varabilir bu durum. Bir sayfaya bir kelime, hattâ tek harf çizmek ve çevresini boşlukla örtmek de belki bir şey ifade edebilir; ancak, hat sanatında çekilen mim, lâmelif veya vav'ları tek harf gibi düşünerek böyle bir öykünmeye gitmek sağlıklı bir düşünce olamaz. Çünkü bunların öz biçimiyle birden fazla anlamı vardır tefsir biliminde. Buna ilişkin bir yorumu bile anlamlı görebiliriz. Bunun daha ötesine geçen örnekler de var kuşkusuz. Matematikle şiir arasındaki ilişki üzerinde duranlar olmuştur (Valery gibi); ama matematik formüllerini kullanarak, onlardaki birimlerin yerine sözcükler yazarak bir denklem şiir kurmak, ilginç ve tuhaf birtakım değişikliklere veya açılımlara yarsa da, şiire yaramaz ve bu şiirin gereksiz yere ölümü demektir. Bir örnek olarak İbrahim Eryiğit'in, güya şiir formunda birtakım formülleştirmelerle matematik öğretmesi ele alınabilir( bkz. İbrahim Eryiğit, "On Derste Matematik", *Hece*, yıl:1, sayı: 4, Nisan 1997, s. 34-35). Bu biçimsel denemeler de yeni değil, ne Batıda ne bizde. Onbeş yıl önce Nuri Pakdil'in yayımladığı yazılarda bunun bazı modelleri vardı, geleceğin yazıları sayıyordu bunları Pakdil. Bugünlerde (1997), Pakdil'in *Sükût Suretinde* (Ankara 1997) çıkan şiir-yazılarında da aynı tutum sürüyor. Ama Eryiğit'in çabası, sayfalardan ziyade şiire yazık edenlerin safında yer alacak nitelik arz ediyor. Hoş bir denklemin çözümünü barındırsa bile, bu tavır ve duruşun poz olduğu ve içtenliği bulunmadığı ortada. Daha iyimser bir yorumla, denilebilir ki, teknolojiye, bilime, rakam armonilerine (hurûflüğe mi desek acaba?) fazla itibar eden bazı *Kur'an* yorumcularının çabasına (Kur'an'ı, onun mucize oluşunu vs. bilimle ispatlamaya kalkışmalarındaki tuhaf çabaya) benziyor. İnsanın, çırpındıkça (kurtulmaya çalışıkça) daha da batacağı bir tuzağa düştüğünü farketmemesi ne acı! Bu gidişle (hem şiirde, hem düşüncede, hem duyarlıkta hem de uygarlıkta) kim bilir daha nice taze intiharlar seyredeceğiz?