

**T.C.**  
**MUŞ ALPARSLAN ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**Rabia GÜNEÇ**

**“MÜKEMMEL ŞİİR”İ ARAYAN ŞAİR HAKAN ŞARKDEMİR**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**MUŞ-2022**



**T.C.**  
**MUŞ ALPARSLAN ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**Rabia GÜNEÇ**

**“MÜKEMMEL ŞİİR”İ ARAYAN ŞAİR HAKAN ŞARKDEMİR**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TEZ YÖNETİCİSİ**  
**Dr. Öğr. Üyesi Servet ŞENGÜL**

**MUŞ-2022**

## İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER .....	I
ÖZET.....	III
ABSTRACT .....	V
ÖNSÖZ.....	VII
KISALTMALAR DİZİNİ.....	IX
GİRİŞ .....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

### HAKAN ŞARKDEMİR'İN HAYATI, ESERLERİ VE EDEBİ KİŞİLİĞİ

1.1. HAKAN ŞARKDEMİR'İN HAYATI .....	3
1.2. HAKAN ŞARKDEMİR'İN ESERLERİ .....	5
1.2.1. Batık Değirmenler .....	5
1.2.2. Tadat.....	6
1.2.3. Yerçekimi Bilgisi .....	7
1.2.4. Kahramanın Dönüşü .....	9
1.2.5. Kul Hakkı Kulak Arkası .....	9
1.2.6. Poetik Hikem.....	11
1.2.7. Fiten .....	12
1.2.8. Büyük Mukavva .....	13
1.3. HAKAN ŞARKDEMİR'İN EDEBİ KİŞİLİĞİ .....	15

## İKİNCİ BÖLÜM

### HAKAN ŞARKDEMİR'DE BİR ETKİLENME BİÇİMİ OLARAK MODERN

#### EPİK ŞİİR

2.1. DÜNYA EDEBİYATINDA MODERN EPİK ŞİİR.....	23
2.2. TÜRK EDEBİYATINDA MODERN EPİK ŞİİR.....	37
2.3. HAKAN ŞARKDEMİR'İN MODERN EPİKTEN ETKİLENİŞİ .....	57
2.4. MÜKEMMEL ŞİİR VE ŞARKDEMİR.....	67

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### HAKAN ŞARKDEMİR'DE SOMUT/DENEYSEL/GÖRSEL ŞİİR ALGISI

3.1. DÜNYA EDEBİYATINDA SOMUT/DENEYSEL/GÖRSEL ŞİİR.....	82
3.2. TÜRK EDEBİYATINDA SOMUT/DENEYSEL/GÖRSEL ŞİİR.....	108

<b>3.3. HAKAN ŞARKDEMİR'İN SOMUT/DENEYSSEL/GÖRSEL ŞİİRDEN ETKİLENİŞİ</b> .....	138
<b>3.4. DERGİLERDE HAKAN ŞARKDEMİR</b> .....	149
3.4.1. Şehrengiz Dergisi .....	149
3.4.2. Atlılar Dergisi.....	149
3.4.3. Kökler Dergisi.....	152
3.4.4. Aşkar Dergisi .....	152
3.4.5. Karagöz Dergisi .....	153
3.4.6. Hece Dergisi.....	159
3.4.7. Buzdokuz Dergisi.....	160
<b>SONUÇ</b> .....	<b>165</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>170</b>
<b>EKLER</b> .....	<b>194</b>

## ÖZET

### YÜKSEK LİSANS TEZİ

#### “MÜKEMMEL ŞİİR”İ ARAYAN ŞAİR HAKAN ŞARKDEMİR

Rabia GÜNEÇ

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Servet ŞENGÜL

2022, 290 sayfa

Türk şiiri sürekli gelişen ve değişen bir yapıya sahiptir. Kendini aşması ve Batı’da olan değişimlerin/gelişimlerin takipçisi olması onu önemli kılar. Bazı şiir türlerini sosyal ve siyasal nedenlerden ötürü geriden takip etmiştir. Sağlam temellere sahip olmasıyla bilinen Türk şiiri zamanla kendini toparlayabilmiş ve şiirine devam etmiştir. 1990’lardan itibaren Türk şiiri ‘Epik Şiir, Modern Epik Şiir’ bağlamında yükselişe geçmiştir. Birçok yeni türle tanışan ve onu geliştiren Türk şiiri için bugünün en önemli şiir türleri olarak modern epik, görsel, asemik, çok sesli vb. şiir türlerini saymamız mümkündür. Üç bölümden oluşan “*Mükemmel Şiir*”i Arayan Şair Hakan Şarkdemir adlı çalışma iki ana omurga üzerinden ilerleme gösterecektir. Modern epik şiir ve deneysel/somut/görsel şiir dünya edebiyatıyla başlatılacak, Türk edebiyatına oradan da öze inilerek Hakan Şarkdemir’in bu şiir türlerinden etkilenişi ele alınacaktır.

Bu tezin birinci bölümü “Hakan Şarkdemir’in Hayatı, Eserleri ve Edebi Kişiliği”ni ele almaktadır. Bu bölümde ele aldığımız şair/sanatçı ve teorisyen Şarkdemir’in şahsi ve edebi öneminden söz edilerek onun hakkında geniş bilgiler verilmiştir. İkinci bölüm “Hakan Şarkdemir’de Bir Etkilenme Biçimi Olarak Modern Epik Şiir” başlığıyla ele alınmıştır. Bu bölümde geniş bir yelpazede gerek dünya edebiyatında var olan modern epik şiir gerekse Türk edebiyatında olan modern epik şiirin taraması ve açıklaması vardır. Bu bilgilerden sonra Hakan Şarkdemir’in modern epikten nasıl etkilendiği ve mükemmel şiir kapsamında Şarkdemir’in gelişimi incelenmiştir. Üçüncü bölüme gelindiğinde karşımıza “Hakan Şarkdemir’de Somut/Deneysel/Görsel Şiir Algısı” çıkar. Bu bölümde bu türlerin dünya edebiyatında ve Türk edebiyatında gelişimi ile Hakan Şarkdemir’in bu türlerden nasıl etkilendiği karşımıza çıkacaktır. Sonucun ardından şairle yapılan mülakat ve görsellerin yer aldığı “Ekler” bölümüyle de tez sonlandırılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Türk Şiiri, Hakan Şarkdemir, Mükemmel Şiir Modern-Epik Şiir, Somut/Deneysel/Görsel Şiir.



## **ABSTRACT**

### **MASTER'S THESIS**

#### **THE POET SEEKING “THE PERFECT POETRY” HAKAN ŞARKDEMİR**

**Rabia GÜNEÇ**

**Advisor: Asst. Prof. Dr. Servet ŞENGÜL**

**2022, Page: 290**

Turkish poetry is one of the types of poetry that has a constantly developing and changing structure. Both the fact that he surpassed himself and that he was a follower of the changes in the West made him one of the most important poetry genres. Turkish poetry which has withdrawn into its own shell in some periods, has shown the feature of being able to come out of the wreckage without being worn out thanks to its solid foundations. Turkish poetry has continued its development since the 1990s and has recently been on the rise in the context of epic poetry. Modern epic, visual, asemic, polyphonic, etc. are the most important types of poetry today for Turkish poetry, which met and developed many new genres. It is possible to count the types of poetry. The Poet Seeking “The Perfect Poetry” Hakan Şarkdemir which consists of three parts, will progress through two main spines. Modern epic poetry and experimental/concrete/visual poetry will be started with world literature and Hakan Şarkdemir's influence from these types of poetry will be discussed by going to Turkish literature and then to the private.

The first part of this thesis deals with “Hakan Şarkdemir's Life, Works and Literary Personality” In this section, the personal and literary importance of the poet/artist and theorist Şarkdemir which we discussed is mentioned and extensive information is given about him. The second part is titled "Modern Epic Poetry as a Mode of Influence in Hakan Şarkdemir". In this section, there is a wide range of modern epic poetry in world literature and modern epic poetry in Turkish literature. After this information, how Hakan Şarkdemir was influenced by the modern epic and the development of Şarkdemir within the scope of excellent poetry were examined. When we come to the third chapter, we come across “Concrete/Experimental/Visual Poetry Perception in Hakan Şarkdemir". In this section we will encounter the development of these genres in world and Turkish literature and how Hakan Şarkdemir was influenced by these genres. After the conclusion,

the thesis was concluded with the "Appendix" section, which includes the interviews and visuals with the poet.

**Key Words:** Turkish Poetry, Hakan Şarkdemir, Perfect Poetry, Modern-Epic Poetry, Concrete/Experimental/Visual Poetry.



## ÖNSÖZ

Bu yüksek lisans çalışmasında Hakan Şarkdemir merkeze alınarak son yıllarda Türk şiirini etkileyen bazı şiir anlayışları incelenmiştir. Tanzimat'la başlayan modern şiirimiz gelişimini devam ettirmiş ve modern epik şiir, deneysel şiir, somut şiir, görsel şiir, asemik şiir, çok sesli şiir vb. şiir anlayışlarının gelişimine şahitlik etmiştir. Gelişmeye devam eden Türk şiirinin geçtiği yeni yolların açıklanması ve öğretilmesi bu tezin amaçlarından bir tanesi olmuştur.

Ele alınan bu çalışmada bahsettiğimiz şiir türleri hakkında geniş bilgilere yer verilmiştir. Bu bilgiler sadece Türk edebiyatıyla sınırlandırılmamış olup aynı zamanda dünya edebiyatında da var olan gelişmeleri ele alınmıştır. Çalışmada gerek Türk şiir kaynakları gerekse yabancı kaynaklar taranarak bilgiler elde edilmiş ve kaynakçalarıyla birlikte sunulmuştur. Bu şiir türlerinin ana kişisi olarak son dönemlerin önemli isimlerinden biri olan Hakan Şarkdemir ele alınarak verilmiştir. Şarkdemir, 1990'lı yıllarla birlikte çıkış yapıp yükselişine sürekli devam eden önem Türk şairlerimizden/teorisyenlerimizden biridir. Ele alınan konular tek odak nokta olarak Şarkdemir üzerinden ilerlememiş, bu türlerin önemli isimleri (Türk-yabancı) üzerinde detaylıca durulmuştur. Şiir türlerinin yabancı ve Türk şiiri üzerinden gelişimi izlenilmiş olup bu alanla alakalı bilgiler gün ışığına çıkarılmıştır. Yerli ve yabancı birçok kitap, dergi, e-dergi, akademik tez, makale, röportaj ve söyleşi gibi kaynak teşkil edecek verilere imkânlar dâhilinde ulaşılmış ve bu veriler tezin içeriğine uygun olacak şekilde belirli başlıklarda toplanmıştır. Deneysel/somut ve görsel şiirin ayrı başlık halinde incelendiği tezde bu alanların önemli görülen şiirleri ve görselleri tezin sonunda "Ekler" başlığı adı altında verilmiştir. Çalışma günümüz edebiyatının var olan şiir türlerini incelemesi bakımından önemlidir. Üstelik bu inceleme dar bir alana değil geniş bir alana yayılarak yapılmıştır. Bahsedeceğimiz şiir türlerinin Türk ve dünya edebiyatında ortaya çıkışları, ilerlemeleri, gelişim evreleri, hangi yollardan geçtikleri, kimleri nasıl etkiledikleri ve önemli şahsiyetleri üzerinde durulmuştur. Bunların sonucunda ana kişi olma özelliği gösteren Hakan Şarkdemir'in bu türlerden nasıl ve ne için etkilendiği ne yapmak istediği ve bu yolları aşarken ne gibi şeylerle karşılaştığı üzerinde durulmuştur. Edinilen kaynaklar dışında kendisiyle birebir röportaj yapma imkânı elde edilen Şarkdemir'le önemli bir soru-cevap görüşmesi yapıp şiiri ve kişiliği hakkında bilinmeyenler de teze eklenmiştir. Bütün bunlar günümüz Türk şiirine ışık tutması bakımından önemli bir yere

sahip olacaktır. Günümüz şiirinin tamamına vakıf olunmasa da ele alınan konular açıklığa kavuşturulacaktır.

Bu tezde eksik ya da gözden kaçan bilgi yanlışlığının bütün sorumluluğu yalnızca şahsıma aittir. Akademik yola adım attığım günden beri desteğini esirgemeyen değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Servet ŞENGÜL'e teşekkürü borç bilirim. Çalışma ortamım olmadığı için masasını benimle paylaşan değerli Öğr. Gör. İbrahim ÇAPAR'a teşekkür ederim. Tezin ana kişisi olan Hakan ŞARKDEMİR'in sıcakkanlılığı ve misafirperverliğiyle sorduğum sorulara samimi bir şekilde cevap vermesinden ötürü kendisine büyük bir teşekkürü borç bilirim. Kendisi her türlü yardım gerektiren konularda samimi yaklaşımıyla tezin daha kapsamlı ve anlaşılır olmasına destek verdi. Şarkdemir'in günümüz Türk şiirine olan inancı yalnız kendi şiirini değil aynı zamanda Türk şiirinin ve tezimizin de gelişmesine neden olmuştur. Eğitim hayatım boyunca her zaman ve her koşulda beni destekleyen başta annem ve babam olmak üzere aileme teşekkür ederim. Yüksek lisans serüveninde tanıştığım bütün sınıf arkadaşlarıma ve Azad YAŞA'ya teşekkürü borç bilirim.

**Muş-2022**

**Rabia GÜNEÇ**

## KISALTMALAR DİZİNİ

Akt.	:	Aktaran
Bk.	:	Bakınız
c.	:	Cilt
ÇESA	:	Çevrimiçi Edebiyat ve Sanat Akademisi
Çev.	:	Çeviren
Drl.	:	Derleyen
E.T	:	Erişim Tarihi
Ed.	:	Editör
GSE	:	Güzel Sanatlar Enstitüsü
Hzl.	:	Hazırlayan
s.	:	Sayfa
S.	:	Sayı
SBE	:	Sosyal Bilimler Enstitüsü
TDK	:	Türk Dil Kurumu
TYB	:	Türkiye Yazarlar Birliği
Vb.	:	Ve benzeri
Vs.	:	Vesaire
YKY	:	Yapı Kredi Yayınları

## GİRİŞ

‘Mükemmel Şiir’i Arayan Şair Hakan Şarkdemir adlı çalışmada başlıca işlenecek olan Hakan Şarkdemir’in biyografisi, sanatının gelişim evreleri, edebiyata ve diğer sanat dallarına bakış açısı, hangi kuramlardan nasıl etkilendiği gibi konulara değinilecektir. Aynı zamanda etkilendiği kuramların başlıca özelliklerine yer verilecektir. Bu çalışmada Hakan Şarkdemir’in de etkilendiği, aynı zamanda kurucusu da sayıldığı Modern Epik (Neo Epik) Şiir’e ve son zamanlarda ağırlık verdiği Somut/Deneysel/Görsel Şiir’e dair ulaşılan kaynaklara detaylıca yer verilecektir.

Modern Epik veya Neo Epik adıyla anılan şiirin kurucuları arasında olan Hakan Şarkdemir, bu alanda Türk edebiyatına önemli poetik görüşler kazandırmıştır. Yaptığı araştırmalarda yalnızca Türk edebiyatına bağlı kalmaz ve epik şiiri dünya edebiyatında var olan kaynaklardan faydalanarak sağlam temellere dayandırır. Bu bağlamda öne çıkardığı Modern Epik edebiyatımızda özellikle 1990’larda başlamış olup günümüzde de etkisini devam ettirmektedir.

*“1996’da Şehrengiz dergisinde Hakan Arslanbenzer, Hakan Şarkdemir ve Murat Menteş tarafından “Neo Epik Şiir” adıyla yeni bir anlayış ortaya atılır. “Neo Epik Şiir” yaklaşımı, sonraları Modern Epik Şiir, İronik Realizm, Çoksesli Şiir gibi farklı isimlerle birlikte devam ederek 1990 ve 2000 Kuşağı Türk şiirine damga vurur.” (Şengül, 2016: 2).*

2021 Ocak ayında Çesa (Youtube: Çevrimiçi Edebiyat ve Sanat Akademisi) tarafından davet edilen Hakan Arslanbenzer, Neo-Epik adını neden seçtiğini şöyle izah eder: *Bu adı İngilizceden almadım, zaten Neo-epik Fransızca bir terim, Neo: yeni demek Epik: destani, destansı demek. (...) Neo-Epik adı daha teknik daha Avrupalı olduğu için seçtim.* Neo-Epik şiirin savunucuları bu şiirin bütün özelliklerine uymayabilir yani tamamen epik şiir yazmayabilirler. Diğer dallardan da etkilenebilecekleri gibi tamamen şiirini epiğe bağlı kalarak da kurabilirler. Hakan Şarkdemir, bu sanat dalıyla ilgiliyen gerekli özeni göstermiş ve Neo Epik şiiri daha ileri bir seviyeye ulaştırmayı başarmıştır fakat bu şiire devamlı olarak bağlı kalmamıştır. Yeni alanlara yönelen Şarkdemir’in araştırmaları bu türler üzerinde yoğunlaşmıştır. Bugün Şarkdemir’in şiirlerinde, Neo Epik şiirine dair izler bilsak da şairin tamamen bu türe bağlı olduğu söylenemez.

Dünya edebiyatında daha önceden var olan Somut/Deneysel/Görsel Şiir dediğimiz tür, Türk edebiyatında henüz yeni sayılabilecek düzeydedir. Türk edebiyatında örneklerini Osmanlı şiirine kadar götürebileceğimiz Somut Şiir edebiyatımızda gerekli

ilgiyi, özeni ve araştırmayı uzun bir süre boyunca görememiştir. Edebiyatımızda Somut Şiir'in birçok çeşidine rastlamış olsak dahi bu şiir anlayışına belli bir alan açılarak ayrı bir şekilde uzun bir dönem incelenmemiştir. Üzerine ilk çalışmalar yapılıyor olmakla birlikte bir tür olarak da kabulüne daha yeni şahitlik etmekteyiz.

Hakan Şarkdemir; kendini yenileyen, geliştiren ve araştırma duyuları açık olan bir şairdir (Şarkdemir ile ESA vasıtası ile yapılan sohbetle kendisine şair denilmesini kabul etmeyip kendisini bir teorisyen olarak kabul etmektedir. <https://www.youtube.com/watch?v=KvPV2EqTRHg> E.T: 04.01.2022). Son dönemde Somut/Deneysel/Görsel Şiir alanına yönelen Şarkdemir'in bu alanda araştırmaları ve şiirleri vardır. Bu alanda da adından söz ettiren Şarkdemir, günümüz şiirine damgasını vuran farklı şiirleriyle yazın hayatına devam etmektedir.

'Mükemmel Şiir'i Arayan Şair Hakan Şarkdemir adını alan tezimizde Şarkdemir'in sanata, şiire ve farklı türlere olan ilgisi aynı zamanda diğer türlere de yöneldiğinden şiiri en iyi seviyeye getirme isteğ-i onu sürekli 'arayan' konumuna getirmiştir. Her şeyi en ince, en ilkel dönemlerine kadar incelemeyi ve araştırmayı huy edinen Şarkdemir, edebiyatımıza yeni soluklar ve farklı bakış açıları kazandırmıştır.

Hakan Şarkdemir, bugün sanatını icra ediyor olmasıyla önemli bir yere sahiptir. Günümüz şiirine yön veren sanatçılardan biri olan Şarkdemir'in araştırmalarına edebiyatımıza katkı sunacak şekilde devam ediyor olduğu gözlemlenmektedir. Şiirini günümüz koşullarına uyarlayarak devam ettiren Şarkdemir, bu yolla hem kendi şiirini hem de şiire yönelik eleştirisini sürdürmektedir. Bu alışma, elde ettiğ-i sonuçlarıyla Türk Edebiyatı'ndaki belli bir boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### HAKAN ŞARKDEMİR'İN HAYATI, ESERLERİ VE EDEBİ KİŞİLİĞİ

#### 1.1. HAKAN ŞARKDEMİR'İN HAYATI

Hakan Şarkdemir 1971 senesinin ağustos ayında İstanbul Üsküdar'da dünyaya gözlerini açmıştır. Çocukluğunu Kahramanmaraş'ın Pazarcık ilçesinde geçiren Şarkdemir'in babası Fransızca öğretmeniydi. Çocukluk yıllarında henüz televizyonla tanışmamış olan Şarkdemir'in ailesinde edebiyatla ilişkili olan bir birey yoktu. Hakan Şarkdemir ailesinden ya da çevresinden etkilenecek edebiyata girmemiş, aksine içindeki edebiyat ateşini kendisi yakmıştır. Şarkdemir, etrafında edebiyatla ilgilenen birilerinin olmamasına rağmen babasının var olan kitapları ve plaklarıyla bağ kurmuştur. O dönemlerde bulduğu şeylerle yetinen Şarkdemir için bir kâğıt parçası bile anlamlıdır. Çocukluğunda bulduğu kâğıt parçalarına şekiller yapan ve bu şekilleri kesen Şarkdemir'in içinde o günlerde beliren bazı özellikleri vardır. *Çocuk ve Çocukluk Şiir Kitabı* adlı kitapta çocukluğundan bahseden Şarkdemir, kağıtlara çizdiği resimlerden söz ederken aslında var olmayan şeyleri resmettiğini ve babasının arkadaşlarının bu resimleri onun yaptığına inanmadığını belirtir. Ailesinde ya da çevresinde şiirle, sanatla ilgilenen insan olmamasına rağmen onun bugün bu denli edebiyat camiasının içinde olmasının sebebini, düşünmesine özellikle de varlığı düşünmesine bağlar. İlkokul yıllarında okumaya başlayan Şarkdemir o dönemde Türk edebiyatı için önemli olan kişileri ve eserleri okumaya başlamıştır. Bunlar Yunus Emre, Dede Korkut, Karagöz ve Hacivat gibi kişi ve eserlerdir. Askeri liseden mezun olduğu bilinen Şarkdemir'in bu alana yönelmesinin sebebi kendi isteğidir. Hevesle başladığı askeri liseden umduğunu bulamayınca veya kendisine hitap etmediğini anlayınca mezun olarak askeriye ortamından uzaklaşmıştır. Şarkdemir askeri lise öncesinde de şiirle uğraşan ve şiire kafa yoran biridir. Daha sonra Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesine yerleşen Şarkdemir'in edebiyatla ciddi ilişkileri bu dönemde başlamıştır. Sınıf arkadaşlarının alanda ilerlemek istemesi ve sınavlarda başarılı olma kaygısının karşısında Şarkdemir, daha çok edebiyata gönül vermiş ve bu süreçte asıl ne yapmak istediğini belirlemiştir.

İlk şiirlerini 1994 yılında veren Hakan Şarkdemir'in o dönemde ve öncesinde yazılmış birçok şiiri olmasına rağmen bu şiirlerle bir yerlerde karşılaşmamız zordur. Çünkü Şarkdemir için onlar aslında bu tepeyi tırmanmak için kullanılan basamaklardır.

Üniversite döneminde birçok şairle ve yazarla tanışma (okuma) fırsatı yakalamış ve edindiği bilgilerle araştırmalarına daha da hız katmıştır. Birçok ismi tanımış olmasına rağmen okuma ve araştırmayı kesmemiş, sürekli okuyup araştırmaya devam etmiştir. Şarkdemir bugün bile bu özelliğini korumaktadır. Çeşitli dergilerde hem yazmış hem de editörlük yapmıştır. Yazdığı dergiler, Şehrengiz, Atlılar, Hece, Yedi İklim, Dergâh, Ülke, Kırklar, Heves, Aşkar, Kökler, Karagöz ve son olarak bugün de yazmaya devam ettiği Buzdokuz'dur. Ayrıca bazı dergilerde yaptığı illüstrasyonlar ilgi çekici özelliğe sahiptir. Resim yapmayı seven Şarkdemir'in bir şeyler hissederek kâğıda çizdikleri derin ve anlamlıdır. Eğitim hayatının her safhasında şairleri tanımaya devam eden Şarkdemir'in ciddi olarak tanıştığı şairler üniversite yıllarında olmuştur. Birçok yerli ve yabancı şairi tanıyan Şarkdemir, ilgisini çeken şairlerin birçok eserini bu dönemde okumuştur. Türk edebiyatında Yahya Kemal, Sezai Karakoç, İsmet Özel'den dünya edebiyatında Yannis Ritsos, T. S. Eliot, Ezra Pound'da ve daha nice şairlere kafa yormuştur. Şarkdemir'in bu denli araştırma sevgisi aslında bir şeye körü körüne bağlı kalmama isteğinden doğuyor denilebilir. Tek bir alana veya tek bir mesleğe bağlanmak ona göre değildir. Edebiyatla uğraşan kişilerin çoğu bir şeylerden etkilenerek ya da birilerinden etkilenerek bu yola girmiştir, fakat Şarkdemir'de böyle bir durum söz konusu değildir. Edebiyatla uğraşmak, onu anlamak için çabalamak Şarkdemir için farklı bir yerdedir. Baskıcı bir ortamda büyümeyen Şarkdemir'in kendine ait hür kararları vardır. Onun hür olması, baskıcı bir ortamda büyümemesi edebiyatta olan seyrini de belirlemiştir. Belirli tabu ya da kurallara hizmet etmez ve olmazsa olmazları yoktur. Kendisini sıradan bir adam olarak gören Şarkdemir, insanlara alışamadığını ya da insanlarla anlaşamadığını düşünür. İnsanlarla arasında mesafe olmasına karşın aslında o, daha çok kendini düşünce adamı olarak görür. Kendisinden pek bahsetmeyen/bahsedemeyen Şarkdemir bunun sebebini kendisiyle arasında çok mesafe olmamasına bağlar. Şarkdemir'e göre insan kendini en iyi kriz anlarında, eserlerinde ve rüyalarında tanıyabileceğini düşünür. Hakan Şarkdemir Türk edebiyatında önemli bir yer edinen Modern-epik veya Neo-epik şiirin kurucuları arasındadır. Şarkdemir edebiyat alanında teoriye önem veren bir kişiliktir. Bugün bile öğrenmekten çekinmeyen Şarkdemir'in araştırmacı ruhunun yaşlanmadığı söylenebilir. Bugün Ankara'da ikamet eden Şarkdemir hala Buzdokuz dergisinde yazmaktadır.

## 1.2. HAKAN ŞARKDEMİR'İN ESERLERİ

Genç yaşlarda şiirle, sanatla, poetika ve teoriyle ilgilenmeye başlayan Hakan Şarkdemir, birçok eserin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Onun yazmak için yazmadığı söylenebilir hatta bu savı yayınlanmayan, gün yüzüne çıkmayan birçok şiirleriyle de desteklemek mümkündür. Sanata genç yaşlarda başlamış olması ve araştırma isteği gerek Türk edebiyatı gerek dünya edebiyatındaki gelişmelere hâkim olmasını sağlamıştır. Şarkdemir, tek bir yoldan yürümeye ya da tek bir kurala, geleneğe bağlı kalmamaya gayret etmiştir. Her zaman inandığının peşinden özgürce gitmeyi yol olarak seçmesinden, şiirlerindeki değişimleri yakalamak mümkündür. Başkalarından farklı olarak onun çalışmaları hazırda bekleyen çalışmalar değildir. Hakan Şarkdemir'in çeşitli şiir kitaplarının yanında teoriye, denemeye dair kitapları da vardır. Şarkdemir'in çevirmenliğini üstlendiği kitaplar da vardır. Şarkdemir kendini şair ya da yazar olarak görmez veya görmek istemez. Onun şairliği kabul etmemesinin kendince haklı sebepleri vardır. Bu tavır, günümüzde neredeyse herkesin kendini şair veya yazar olarak nitelendirmesinin karşısında alınmış bir tavidir.

Hakan Şarkdemir'in eserleri sırasıyla: Batık Değirmenler, Tadat, Yerçekimi Bilgisi, Kahramanın Dönüşü, Kul Hakkı Kulak Arkası, Poetik Hikem, Fiten ve Büyük Mukavva'dır.

### 1.2.1. Batık Değirmenler

Hakan Şarkdemir'in ilk şiir kitabı olma özelliği gösteren Batık Değirmenler ilk olarak 1997 yılında Mavi Yayıncılık tarafından basılmıştır. İlk şiir kitabı olmasına rağmen modern epik şiirin birçok özelliğini içinde barındıran Batık Değirmenler'de yabancı kelimelerle, cümlelerle hatta şiirlerle karşılaşmak mümkündür. Yabancı kişilerden yaptığı çeviriler de şiirlerin içinde yer alır. Kitap ana hatlarıyla dörde bölünmüş olup şiirler alt başlıklar halinde sıralanmıştır. Uzun uzadıya olan bu şiirlerde çarpıcı ifadeler karşımıza çıkar. Bu kitabında genel hatlarıyla Şarkdemir'in masalsi anlatımı karşımıza çıkar. Şarkdemir'in çocukluğunda özgür bir ortamda yetişmiş olması ve daha o yaşlarda okumaya başladığı masallar, hikayeler burada kendini hissettirir. Bu kitapta yer alan en uzun şiirlerden biri olan Ebedi Lied bugün dahi önemini korumaktadır.

*Bir limandan bir limana devriliyorum*

*Hiç usanmadan bir çiçekten ötekine*

*Çınlayan kelebekler gibi*

*Antika radyolardan esen*

*Yıllanmış sesiyle bir kadın*

*Beni çağırır sürekli*

*Güneşin akıp içine gizlendiği*

*O kutsal kâsede yanarak*

*Yanağından inen her katrede*

*Beni hatırlatır sanki Vatikan (Şarkdemir, 2010: 35).*

### **1.2.2. Tadat**

*Merhaba türkülerim,*

*gel, biraz dertleşelim (Şarkdemir, 2010: 17).*

Tadat şiir kitabı Hakan Şarkdemir'in ikinci kitabıdır. Şarkdemir'in ilk kitabı ile ikinci kitabının arasında dokuz yıl vardır. İlk kitabın ardından dokuz yıl bekleyen Şarkdemir'in bir şeyler için aceleci olmadığı görülür. "Tadat" kelimesi Arapça "sayı sayma" anlamına gelmektedir. Üstelik kitaba adını veren Tadat şiiri 17. şiir olarak verilmiştir. Bu şiir kitabında anlaşılır bir duru Türkçe kullanmıştır. Şarkdemir hem yabancı kelimeleri/cümleleri hem de Türkçe kelimeleri/cümleleri kullanarak oluşturduğu şiirlerinde bu farklılıkları bir araya getirebilmeyi başarabilmiş ve bunları bir araya getirirken de gündelik dilin kullanım şartlarını da göz ardı etmemiştir. Yani Şarkdemir bu unsurları bir araya getirirken gelişigüzel değil, titiz bir çalışma olarak ortaya koymuştur. Çoğu satırda kullanılan kesme işaretleri ya da farklı noktalama işaretlerinin yerinde kullanılmaması göze çarpar. Parodik unsurların kendini hissettirdiği bu şiirlerde tarihte var olan isimlerin kullanılmış olduğu da görülmektedir. Bu şiirlerde hızlı bir akış ve ritim kendini gösterir. Modern epik şiir türünün özellikleriyle kurulmuş olan bu şiirlerde mısraların tamamlanmamış ya da kırılmış olması dikkat çeker. Şiirlerinde çeşitli şairler ve yazarlardan alıntı yapan Şarkdemir'in seçtiği isimler karışıktır. Aralarında hem Türk hem de yabancı isimler bulmamız mümkündür. Tadat kitabının çoğu şiirinde Şarkdemir özne olarak "ben" in üzerinde yoğunlaşır. Kendini hissettiren ben duygusu üzerine şiirlerini inşa eden Şarkdemir, "ben" öznesiyle bazen dertleşir bazen tartışıp kavga eder

bazen de “ben”le birlikte çözüm üretme yoluna gider. Şairin bu kitapta en çok dikkat çeken şiirleri olarak Monarşi, Kavgacı Güzel, Litteralis Territorium, Arayış, Grand Prix, LXXXI. Kanto’ya Nazire ve Liberto gösterilebilir.

*Ben kurtların eviyim,*

*Çatım harap, komşularım cimri ve bunak,*

*Sığ ufuklar kesmiş yollarını*

*Toprağım aç,*

*Oğullarım kavgalı, kızlarım dargın*

*Ve genzimde türkülerim tutsak (Şarkdemir, 2010: 13).*

### **1.2.3. Yerçekimi Bilgisi**

*-belki doğru belki yanlış-*

*ama her şey girebilir şiire*

*çıkabilir şiirden*

*değişebilir şiirle*

*bundan böyle*

*burası önemli*

*di mi bundan sonrası -dahası*

*evet püf noktası her şeyin*

*bunu demek önemli (Şarkdemir, 2007: 51).*

Hakan Şarkdemir’in üçüncü kitabı olan Yerçekimi Bilgisi 2007 yılında yayınlanmıştır. Bu kitapta diğer kitaplarda olduğu gibi yabancı kelimelerle karşılaşmak mümkündür. Kitaplarında aynı çizgiyi devam ettirmeyen Şarkdemir, Yerçekimi Bilgisi kitabında da değişiklikler yaptığı görülür. Şiirini farklı kanallardan/kaynaklardan kurmaya özen gösteren Şarkdemir’in şiirlerinin aynı yönde ilerlemediği gözlemlenir. Hakan Şarkdemir, şiirindeki unsurları gelişigüzel sıralamamaya özen gösterir. Belli bir düzene ve orantıya göre hareket eden Şarkdemir, şiirine kavramları dikkatli bir şekilde yerleştirir. Bu kitapta özneler dışardan bakar. Bütün şiirlerinde “ben” öznesini göstermek

yerine kendini biraz daha geri çeker ve benliğe dışardan bir göz olarak bakar. Hesaplaşmaların dikkat çektiği bu şiirlerde itirazların, tartışmaların varlığı gözlenir. Girişte yapılan alıntıda da görüldüğü gibi şiire her şeyin girebileceğini ve çıkabileceğini belirtir. Otobiyografik özellikler taşıyan “Şarko” bu kitapta yer almaktadır. Hakan Şarkdemir kendisini Şarko karakterine yansıtmıştır. İçe kapalı özellikler gösteren Şarko aslında Şarkdemir’in gerçek hayatıyla da ilişkilidir. Çünkü Hakan Şarkdemir insanlarla pek anlaşamadığını belirtir. Şarko, Şarkdemir’in acısı, sevinci, tartışması, hesaplaşması, söyleyemedikleri, düşünceleri ve içindeki sestir. Şarko yalnızca Şarkdemir’in değil aynı zamanda herkesin kendinden bir parça bulduğu şiirdir. Şarko, olana ve olmayana bir tepkidir.

*Şarko sevmiyor sinemaları*

*Dışarı pek çıkmıyor evden*

*Fakat çıkarsa güpegündüz*

*Kayboluyor günün sonuna doğru ve dönerse yalnız*

*geçvakitler dönüyor*

*Bi’de eve arkadaş getirmese,*

*Ya rubai söylüyorlar ya mersiye*

*Şükür ki komşular hiç işitmiyor (Şarkdemir, 2007: 17).*

Yerçekimi Bilgisi kitabıyla birlikte yeni biçim denemeleriyle deneysel şiirin kapısını aralayan Şarkdemir’in burada Dönemeç adlı şiiri karşımıza çıkar. Deneysel yönü olan bu şiir farklılığın habercisi niteliğindedir.

*Dönemeç sonra bu bir K dönemeci*

*Bir L dönemeci V*

*E E E E*

*A A A*

*UUUUUUUUUU*

*Eteklerinde her şey kırılıyor bu yükseltinin (Şarkdemir, 2007: 26).*

#### 1.2.4. Kahramanın Dönüşü

*Epik şiir, cesaretin şiiridir (Şarkdemir, 2008: 17).*

Hakan Şarkdemir, üç şiir kitabının ardından farklı bir tür olarak Kahramanın Dönüşü adlı edebi eleştiriyi kaleme alır. 2008 yılında basımı gerçekleşen Kahramanın Dönüşü kitabı modern epik şiirin teorisi üzerine inşa edilmiştir.

Modern epik şiirde kahraman önemli bir yerdedir ve kitabın giriş kısmı ana hatlarıyla bu konu üzerinde yoğunlaşmıştır. Modern epik şiir türünde kahraman artık halktan biridir. Halktan olan bu kahraman şiiri yere indirerek yürümesini sağlamıştır. Modern epikle birlikte kahraman halka inmiş, halkla bir olmuş hatta halkın ta kendisi olmuştur. Olağanüstü özelliklere sahip değildir, aksine o bizden biridir. Bu yüzden kahraman bir şeyleri söyleyen olmalıdır. Yanlışı, bozulmayı, düzensizliği ve haksızlığı haykıran olmalıdır. Modern epik şiirin teorisi üzerinde duran Şarkdemir için kahraman bu şiir için olmazsa olmazdır. İkinci bölümde Şarkdemir'in dergilerde de yazdığı "Mükemmel" şiir üzerine yazıları göze çarpar. Burada Şarkdemir, mükemmel uzunluktan ve olması gereken uzunluğun kısa ya da uzun olmaktan ziyade okuyucuya göre şekillenmiş olmasından bahseder. Yani bir şiirin mükemmel uzunluğu okuyucuyu sıkmayacak ve okuduğunu anlayabileceği derecede olmalıdır. Mükemmel uzun şiir için bilgiler veren Şarkdemir'in burada örnek olarak İsmet Özel'in Of Not Being A Jew şiirini örneklemesi önemlidir. Son olarak Cesaretin Şiiri adlı bölümde yeniliğe, Hüseyin Cöntürk'e, cesaretin şiiri olarak gördüğü İkinci Yenicilere ve daha sonra 80'li yıllara değinerek kitabı sonlandırır. Bu kitapla birlikte modern epik şiir için sorulan soruların tamamı olmasa da önemli bir kısmı cevaplanmıştır. Türk edebiyatı ve modern epik şiir için önemli bir yerde olan Kahramanın Dönüşü 2009 yılında eleştiri dalında Türkiye Yazarlar Birliği Ödülü'ne layık görülmüştür.

#### 1.2.5. Kul Hakkı Kulak Arkası

*Tıngır mıngır geçer günler*

*Hakan sen hiç duymaz mısın*

*Hakkı işit hakkı söyle*

*Yüzü aydın böylesinin (Şarkdemir, 2011).*

Hakan Şarkdemir'in Kul Hakkı Kulak Arkası adlı kitabı biriken deneysel farklılıkların gün yüzüne asıl olarak çıktığı kitaptır. Önemli birikimleri içinde barındıran bu kitapta Şarkdemir'in deneysel yönü daha çok hissedilir. Modern epik şiiri tamamen bırakmamış olmakla beraber bu kitapta yeni olana yönelişin örnekleri bulunur. Bu kitapta görsel şiirlerin yanında parodik özelliklerin çokluğu da dikkati çeker. Ayrıca bu kitapta postmodern izler bulmak da mümkündür. İlk basımı 2011 yılında gerçekleşen Kul Hakkı Kulak Arkası kitabında bazı kelimelerle oynandığı (parakolda, vazırdadı, fıramut vb.) görülmektedir. Bu kitapta da yabancı kelimelerle karşılaşmanın yanı sıra şairin görsel şiirleriyle, deneysel şiirleriyle ve illüstrasyonlarıyla karşılaşmamız mümkündür. İlk görsel şiirim dediği Dikilmiş Kalp/Ferahlık şiiri bu kitapta bulunmaktadır. Bunun dışında Mükemmel Boşluk şiiri de bu kitapta yer alır ve ayrı bir parça şeklinde kart haline getirilerek sayfa arasına eklenmiş bir biçimde karşımıza çıkar. Bir nevi okuyucusuna mükemmel boşluğu hediye ederek bu boşluğu onun doldurmasını ister. Yine önemli görsellerden olan aynı zamanda tezine de eklemiş olduğu Duchamp'ın kullandığı takma adını görselleştirdiği @r.mutt bu kitaptadır. Şarkdemir, Kul Hakkı Kulak Arkası'yla tamamen yıkıcı bir tavır izleyip yeniyi ulaşabilmeyi başarabilmiştir. Şiirlerinin üzerine katarak ilerlemesi şiirlerini sağlam temeller üzerine inşa etmesine vesile olmuştur.

Hakan Şarkdemir'in diğer şiir kitaplarında var olan şiirler genellikle uzun yazılmışken bu kitabında göze çarpan şeylerden biri bu uzunlukların kısalmış olmasıdır. Ayrıca diğer kitaplarında sayfa numaralarıyla karşılaşırken bu kitapta sayfa numaralarının olmaması dikkat çekicidir. Şiirlerde dikkat çeken diğer bir şey kullanılan noktalama işaretleridir. Üstelik kitabın içinde yer alan Kaygı Hanım ~~Söylemiş-Görelim~~ Ne Söylemiş şiiri neredeyse tamamı üzeri çizik bir şekilde verilmiştir. Dijital çağın varlığı karşısında değişen olaylara dijital bir tepkiyle yaklaşan Şarkdemir'in bu kitaptaki şiirleri ilgi çekicidir. Dijital ortamda karşılaşacağımız simgelerle şiirini kuran Şarkdemir aynı zamanda dijital çağın bir göstergesi olan "karekod" simgesini de şiire dahil etmiştir. Gelişen teknolojiye karşı cevap olarak teknolojinin simgelerini/aletlerini/göstergelerini kullanması verdiği tepkinin büyüklüğünü gösterir. Kitapta bu tepkinin gösterildiği en açık örnek D=M=O şiiridir. Şiir daha giriş kısmıyla bilgisayar ortamında olan dosyaların düzenleme yazısıyla karşımıza çıkar. Bilgisayar ortamında düzeltildiği belirtilen bu şiirde kullanılan teknolojik göstergeler dikkat çekicidir. Ayrıca harflerin arasını açarak verdiği

İngilizce *HOBO* kelimesi anlam olarak serseri, boş gezen, evsiz ve parasız kimseler için kullanılan bir kelimedir.

*e.o.: Ex officio*

*Op.s!*

*Bu da kim*

*Ofisin faresi mi yoksa o*

*H O B O (Şarkdemir, 2011).*

### **1.2.6. Poetik Hikem**

*Benim poetik hikâyem, bir arayış, varış ve terk ediş hikâyesidir (Şarkdemir, 2018: 195).*

Hakan Şarkdemir'in Kahramanın Dönüşü adlı kitabından on yıl sonra tekrar edebi eleştiri türünde kaleme aldığı kitap Poetik Hikem'dir. Teorik bilgiler üzerinden Türk şiirinin sorunlarına, geçmişine, bugününe ve geleceğine değinen Şarkdemir bu kitabında önemli bilgiler verir. Türk şiirinin yeniye ulaşabilmesi için eskinin bilinmesi gerektiğini şart koşan Şarkdemir'e göre ancak eskinin sınırları ve geçirdiği aşamalar bilinerek ilerlenebilir. Hiçbir yeniliğe bir kerede ulaşılmaz. Tek bir açıdan ilerlemeyen bu kitapta birçok bilgiye ulaşmamız mümkündür. Yani kitabın ekseni tek bir şey etrafında toplanmak yerine çapı geniş tutularak birçok şeyi açıklamaktadır. Bunlardan biri modernle postmodern arasındaki bilgilerdir. Modern ve postmodern türünü Türk şiirinden bilgiler vererek aktarır. Türk şiirinden bahsederken Yunus Emre'den başlayıp İkinci Yeniye oradan da Orhan Veli'ye İsmet Özel'e ve günümüze kadar uzanan geniş bir zamanı ele alarak sorunlara değinir. Bu kitap *Orhan Veli bugün yaşıyor olsaydı muhtemelen görsel şiire ilgi duyardı (Şarkdemir, 2018: 38)* cümlesiyle başlayan tartışmanın odağındaki kitaptır. Bu konu ilerleyen sayfalarda daha geniş bir biçimde ele alınacaktır. Şarkdemir, bu kitapla birlikte Türk şiirinin sorunlarına teorik bir biçimde yaklaşmayı hedeflemiş ve başarmıştır. Kitap, eleştiri barındırmaktan daha çok teori ve teorik bilgiler barındırmaktadır. Şiirimizin sorunlarına bugünden başlamak yerine asıl meseleye odaklanıp sorunun en başına giderek bilgiler sunmuştur. Şarkdemir, kendi şiir anlayışını "heteropoetika" olarak görür. Ayrıca yüksek lisans tez çalışmasına da konu

olan *Parodi* bu kitapta da yer almıştır. Parodiyi heteropoetika üzerinden anlatan Şarkdemir'e göre *Heteropoetikanın yakıtı parodidir* (Şarkdemir, 2018: 105).

### 1.2.7. Fiten

*Ölümden beterdir fiten*

*Ölmekten ve*

*Öldürmekten de beter* (Şarkdemir, 2019: 7).

Hakan Şarkdemir'in son zamanlarda yazdığı diğer bir önemli şiir kitabı Fiten'dir. Fitne kelimesinin çoğulu olan Fiten kelimesinin başlık olarak seçilmesi önemlidir. 2019 basımlı olan bu kitap Şarkdemir'in 2001 ve 2017 yılları arasında yazdığı/yaptığı çeşitli şiirlerden oluşmaktadır. İçindekiler kısmında üç şiir başlığı hariç geriye kalan bütün başlıklar İndeks ve Bab adlarıyla numaralandırılarak verilmiştir. Şiirlerini ayrı bir başlıkla verse de bütün şiirlerinin arasında bir bağın varlığı gözlerden kaçmaz. Şiirlerinde ritmi devam ettiren Şarkdemir yükselişini hiçbir zaman durdurmaz, biraz durgunlaşır gibi görüldüğü her şiirinde ilerleyen satırlarla birlikte ritim ve heyecan tekrar yükselmeye başlar. Ayrıca şiirlerinde birçok biçim denemelerine yer veren Şarkdemir, kitap boyunca aynı biçimi devam ettirmez.

Şarkdemir ilk olarak gelişen çağda vazgeçilmezler arasında olan alışveriş merkezlerini şiire dahil eder. Ayrıca teknolojiye karşı bu kadar savunmasız kalmamızı kabullenemeyen Hakan Şarkdemir tepkisini şiirleriyle dile getirmekten geri kalmaz. O, şiirlerine geçmişin, şimdinin ve geleceğin sorunlarını dahil eder. Barkod tabancasını şiire katarak onun ne kadar ilahileştirildiğini şu örnekle izah eder: *Oku, sen bir barkod tabancası değilsin*. Aslında bu satırı ilk okumakla Peygamberimize inen ilk vahiy olan *Yaratan Rabb'inin adıyla Oku!* örneği gelir. Bir barkod tabancası hayatımızda bu denli yer etmiştir ve Şarkdemir bunu şiirinde bir tepki olarak dile getirmiştir. Ayrıca bu onun şiire her şey dahil olabilir düşüncesinin de açık bir kanıtıdır. Kitapta Şarkdemir'in illüstrasyonlarını ve görsel denemelerini bulmamız mümkündür. Şiirini devam ettiren Şarkdemir'in ilerleyen sayfalarda Bab başlığı adı altında bir şiirini oğlu *Furkan'a* diye belirttiği göze çarpar. Bu şiir Bab VI: Lokman'ın Öğüdü'dür.

*Doğum ayrılık değil düşünsene ölümse değil düğün*

*Asi olma ana babana, O'nadır ancak dönüşün*

*Odur eğleyen seni içinde dokuz odalı köşkün*

*Hakkını ödeyemezsin aslâ o bir damlacık sütün (Şarkdemir, 2019: 61).*

Kitabın sondan bir önceki şiiri olan Fiten şiiri kısa ama vurucu özelliklere sahiptir. Fiten şiirinde birkaç mısra hariç bütün mısraların sonu fiten ile bitmiştir. Ayrıca bütün mısralar kısa cümlelerden, kelimelerden oluşmuştur. Önce olumsuz ve kötü şeylere bağlanan fiten varken daha sonra fitene sesleniş vardır. Fitenle birlikte ilerleyen şiirin sonlarına doğru fitene isyan, medet umma ve söz savurganlığı dikkatleri üzerine çeker.

*Kula kul olanlar fiten*

*Sünneti terk ederler fiten*

*Mümine sırt dönerler fiten*

*Gâvura dost olurla fiten*

*Aşra kulak vermeyen fiten*

*Asra kulak asanlar fiten*

*Cümle haddi aşıyor fiten*

*Dehri put yapanlar fiten*

*ve Dehre sövenler fiten*

*Hâdû ven nâsâra fiten*

*Sabaiî ve Mecûsî fiten*

*Zulmeden gafiller fiten*

*Kâfirler ve müşrikler fiten*

*Yetmiş iki firkadır fiten (Şarkdemir, 2019: 99).*

Hakan Şarkdemir'in Fiten kitabı 2019 yılında Türkiye Yazarlar Birliği'nin şiir kategorisinde ödüle layık görülmüştür.

### **1.2.8. Büyük Mukavva**

*Yamuk yumuk kırık iğreti bir Türkçeyle*

*Haadis diyordun hadise*

*Hadis bununla bitseydi iyi*

*Fakat Türkçe,*

*Hadislerden doğan bir dil değildir de ne*

*Manasına aklının ermediği*

*Toprağına basmadığın ağacın meyvesini yeme (Şarkdemir, 2020: 11).*

Hakan Şarkdemir'in son şiir kitabı 2020 basımlı Büyük Mukavva adlı kitabıdır. Bu kitap sonraki kitapların çıkacağı zamana kadar basılmış olan son olgunluk şiirleridir diyebiliriz. Yayımlanan bütün kitaplarında sürekli iyinin, faydalı olanın yani bir nevi mükemmel olanın peşinden giden Şarkdemir'in şiirinde sürekli bir gelişim ve değişim dikkat çeker. Onda değişmeyen tek şey Şarkdemir'in benliği ve kimliğidir. Şiirinde var olan değişimlere karşı o değişimlerin içinde sürekli Şarkdemir'i yakalamak mümkündür.

Kitabın giriş sayfasıyla birlikte Profilden Şair görüntüsü ile karşılaşırız. Erkek kafasını andıran bu görüntü beyaz sayfa üzerine siyah görüntü olarak verilmiştir. Siyah beyaz verilen ilk karşılaşmadan sonra kitabın sonunda da aynı görüntünün maddelere ayrılmış şeklini görürüz. Bu şiir kitabında karşılaştığımız ilk şiir kitabın başlığını da karşılayan *Büyük Mukavva* şiiridir. Bu şiirde yerli ve yabancı kelimelerin kullanılmasının yanında bazı şairlerin ismi de vermiştir. İsimler açıkça verilmemiş olsa dahi kimlerden ve hangi yerlerden bahsedildiği açıktır. Önceki kitabında şiirlerin kısalığı dikkat çekerken bu kitabında uzun şiirler tekrar ortaya çıkmıştır. Şiirinin genelinde bir biçime bağlı kalınmıştır denilemez, birçok biçimin varlığı bu kitabında da göze çarpar. Şiirlerinde dijital ortamda oluşturulmuş resimlerin, görüntülerin varlığı da dikkat çeker.

*“Elmas Tozlu Papuçlar”dır bir vitrinin karanlığına*

*ya da Arles'in*

*gübre kokan çıkarsızlığına*

*bulaşan merak:*

*AGON                      ALEA*

*MIMESIS                ILINX*

*“Bunu siz mi yaptınız?”*

“Ne ilginç!”

“Her şey ne kadar da sığ ne kadar da yüzeysel” (Şarkdemir, 2020: 10).

### 1.3. HAKAN ŞARKDEMİR’İN EDEBİ KİŞİLİĞİ

*çünkü Türkçe bir klavyeyle gezilir hayat denen kır,*

*çünkü cebirle yaşanır burda ölmese de*

*ve ölmek her güzele sığınaktır*

*ve yaşamak imkânsızdır imlân güzelse* (Şarkdemir, 2010:43).

Hakan Şarkdemir’in küçük yaşlarda başlayan okuma sevdası giderek yerini araştırma ve yazma eğilimine dönüştürmüştür. Onun küçük yaşlarda okumaya başlamış olması bugünü için vazgeçilmez bir öneme sahiptir, çünkü okumaktan vazgeçmeyen Şarkdemir’in yolu hep sanatla kesişmiştir. Edebiyatla ilgisi küçük yaşlarda oluşan Şarkdemir’in edebi kişiliğinin oluşmasına dair net bir zaman vermek zordur. Aslında o, sürekli bu alanın merakı ve etkisi altındayken belirli eserlerinin ortaya çıkması sadece zaman almıştır. İlkokul, ortaokul ve lise döneminde ilişkisini sağlam zeminlere dayandıran Şarkdemir’in sanata dair temelini üniversite yıllarında aldığı söylenebilir. Genç yaşta gerek yerli gerek yabancı şairleri tanınmasının birçok avantajı olmuştur. Sanatla ilişkisini sıkı tutan Şarkdemir’in bu yolda birçok isimle yolu kesişmiştir. Bunlardan ilk ikisi belli bir sanatın, edebiyatın, alanın duyurucusu ve tanıtıcısı olarak birleştikleri Hakan Arslanbenzer ve Murat Menteş’tir. Şarkdemir’in sanatı bu kişilerle tanışmadan öncesine dayanır ama belli bir anlayışın etrafında toplanma fikri ilk olarak burada ortaya çıkmıştır. 1990’larda Türk edebiyatında yeni bir alan olarak çıkan neo-epik şiir ya da Şarkdemir’in uygun gördüğü isim olan modern-epik şiirin temelleri atılmıştır. Modern epik şiirin çerçevesinde birleşen bu isimlerin o günün edebiyatı için önemli işler başardığı aşıkardır. Fakat Şarkdemir, bu hareketi bir akım olarak görmez. Gerek bu kişiler arasındaki farklı görüşler gerekse bir araya gelip ortak fikirler ortaya koyamama gibi çeşitli nedenlere bağlayarak bunun bir akım olduğunu düşünmez. Modern epik şiir çerçevesinde önemli işler başaran Hakan Şarkdemir bu alanla alakalı görüşlerini hem dergilerde hem şiirlerinde hem de deneme eseri olan Kahramanın Dönüşü adlı kitabında ortaya koymuştur. Bu kitabın ortaya çıkışı birdenbire olmamakla birlikte içinde teoriye dayalı birçok ciddi bilgiler yer almaktadır. Modern epik şiirin gelişimini, özelliklerini,

artısını ve eksisini sadece Türk edebiyatına bağılı kalarak ortaya koymamış aynı zamanda bu alanla alakalı yabancı kişiler ve kaynaklara da başvurarak kitabın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Edebiyatımız için önemli bir yere sahip olan bu kitap daha önce de söz ettiğimiz gibi 2009 yılında eleştiri dalında TYB ödülüne layık görülmüş ve Fiten adlı şiir kitabı ise 2019 yılında şiir dalında TYB ödülünü almıştır.

*Onunla Arap-İsrail barışı imkânsız*

*Onunla imkânsız dinlerin kardeşliği*

*Paranın dengesini o bulandırıyor*

*Başı dönüyor hamile kadının*

*Başörtüsü daha yasak onunla, içki karaborsa*

*O, elbette birkaç kuruş daha ucuza veriyor çeliğini*

*Grevler yetişmiyor ona*

*Yetişmiyor ona PanAmerikan halklar*

*Yetişmiyor yıldız savaşçıları*

*Yetişmiyor Galactica*

*Ona*

*Muhakkak bir başka konferansta rastlamışlar*

*Gök haritalarını yeniden biçiyor astronomlar*

*Yeryüzü bu yıl da aynı kalacak*

*Galiba birkaç kasırga dışında*

*Onu kimse gıdıklamayacak*

*Yeni bir dünya harbi çıkmazsa*

*Ama Nobeli verirler mutlaka bu yıl*

*Ve bir nişan takar kraliçe yakasına*

*Vaftiz edip kutsar onu Vatikan*

*Tommy Hilfhiger tişörtüyle kapak olur Stern'e*

*O artık South Park'ta bir karakter*

*Misafir sanatçı Jackass'de (Şarkdemir, 2007: 69).*

Hakan Şarkdemir'in sanatla alakalı en belirleyici özelliklerinden biri eldekiyle yetinmeyişidir. O, asla yetinmeyi ve yerinde saymayı sevmez. Aramak, bulmak, terk etmek ve tekrar aramak onun sanat çizelgesidir. Tek bir alana sürekli bağlı kalmadığı için Şarkdemir'in şiiri ve sanatı daima gençtir diyebiliriz. Modern epik şiir anlayışının benliğinde var olmasıyla birlikte yeni olana ilerleyen Şarkdemir'in ikinci arayıp bulduğu alan olarak deneysel/görsel şiiri gösterebiliriz. Onun tartışmalara yol açan farklı yolda ilerlemesi edebiyat alanında çoğu kez eleştiri odaklarına girmesine sebebiyet vermiştir. Özgür bir ortamda büyüüp yetişen Şarkdemir bir başkasının düşüncesine göre hareket etmez ve kendi araştırıp bulduğu doğru yoldan ilerlemeye devam eder. Deneysel ve görsel şiir denemeleri 2006 yılının öncesine dayanan Şarkdemir'in bu alanda ortaya koyduğu çalışmalar dikkate değerdir. Gelişen teknolojiye karşı cevap olarak verilen görsel şiir alanında önemli çalışmalara sahip olan Şarkdemir, teknolojinin olumsuzluklarını şiirine dahil ederek tepkisini ortaya koyar. Onun en belirgin özelliklerinden bir diğeri asla tek tür kaynaklar üzerinden ilerlememesidir. Yerli kaynaklarla birlikte yabancı kaynakları da inceleyen Şarkdemir'in teorisi tek bir akışla ortaya çıkmaz. Bu yüzden onun çalışmalarında edebiyatın ilklerinden doğan bilgilerden başlayıp günümüze kadar varan bilgi haznesini görmemiz mümkündür. Görsel şiirde önemli örnekler veren Şarkdemir'in aynı zamanda görsel şiir ışığında asemik şiirlerle olan bağlantısını yakalamamız da mümkündür. Asemik şiir daha çok yazı ile resmi bir bütün olarak ele alıp işleyen dallardan biridir. İlerleyen sayfalarla birlikte onun görsel şiir alanında ne kadar geliştiğini görmemiz mümkün olacaktır. Hakan Şarkdemir, Karagöz dergisi bünyesinde görüşmeye gittiği İkinci Yeni şairlerinden İlhan Berk'le de tanışma fırsatını bulmuştur. Dergi için soruları yanına alan İlhan Berk daha çok sohbet ederek zaman geçirmiştir. Bu sohbet sırasında Şarkdemir'e sorular yönelten Berk, onun eğitimini ve okuduğu kitapları duyunca şaşkınlığını gizleyemez ve başarısını takdir eder. Şarkdemir'in birçok sanatçıdan haberdar olması Berk'in hoşuna gider. Hatta Şarkdemir'e kendisine ait bir şiirini okumasını ister. Bu konuya da ilerleyen sayfalarda daha detaylıca yer verilecek olup Şarkdemir'in büyük şairlerimizi de etkilediği belirtilmelidir. Hakan Şarkdemir kişiliği ve sanatta olan başarısıyla Mustafa Kutlu, İlhan Berk, İsmet Özel ve daha nice şair/yazar/eleştirmen gibi çeşitli dallarda başarılı olan isimleri etkilemeyi başarmıştır.

Çeşitli şiir kitaplarının yanında deneme ve teori kitapları bulunan Hakan Şarkdemir'in eserlerinde farklı bilgiler yer alır. Neredeyse tüm şiir kitaplarında farklı şekilleri, biçimleri ve konuları ele alan Şarkdemir'de değişmeyen tek şey onun benliğidir. Bilgilerini kitaplarında konuşuran Şarkdemir için asıl önemli olan şey sırf adı yeni olsun diye yeni bir şey ortaya koymak değildir. Ona göre onarmak bile bir yeniliktir. Gelenekten kopmadan yeninin var olabileceğini gösteren Şarkdemir'e göre asıl önemli olan faydalısını bulmaktır. Deneme kitabı olan Poetik Hikem'de Şarkdemir'in teorisi bulunabilir. Akademik alanda da çalışmalarına devam eden Şarkdemir, parodi konusunu burada da işleyerek parodinin önemi üzerinde durmuştur. Bir teorisyen olarak Şarkdemir için eserde önemli olan şey ardındaki düşüncedir. Ona göre her şey şiire dahil edilebilir ama mutlaka ardında yatan bir düşünce vardır. Ayrıca Şarkdemir, şiire her şey dahil olabilir derken şiirin diğer sanatlarla karıştırılmasını kastetmez, çünkü asıl vermek istediği mesaj şiirin özgürlüğüdür. Şarkdemir, okunmak için şiirlerini yazmaz. Belli bir kesime hitap eder ama bunu en çok okunan kesim olarak seçmez. Önemli olan vermek istediğinin anlaşılabilmesidir. Bunları dergi yazılarında, şiirlerinde, kitaplarında ve deneysel çalışmalarında yakalamaya çalışır. Bu yolda tekrara düşmeme gayreti ve başarısı da dikkat çekicidir.

*Gırtlığımdan çıkan*

*Dişlerimle tuttuğum ruhum*

*Duvarların ötesinde gezinir (Şarkdemir, 2011).*

Hakan Şarkdemir'in bugüne kadar altı şiir kitabının yanında bir deneme ve bir de şiir teorisi kitabı bulunmaktadır. 90'lardan beri dergilerde de yazan Şarkdemir son olarak Buzdokuz dergisinde yazmaktadır. Bu dergi hem son olması hem de birçok konuyu içinde barındırmasından ötürü Şarkdemir için önemli bir yerdedir. Bu derginin Şarkdemir için önemli olma nedenlerinden biri günümüz edebiyatını içinde barındırması ve sadece Türk edebiyatıyla yetinmeyip yabancı kaynaklara da yer vermesi ve dergide yabancı kişilerle görüşülmesidir. Önemli akımların temsilcileriyle sürekli etkileşim halinde olan Buzdokuz dergisi günümüz edebiyatında sadece Türk kaynaklı olmaması açısından önemli bir yere sahiptir. Şarkdemir şiir, araştırma kitapları ve dahil olduğu dergilerin dışında aynı zamanda akademik alanda da varlığını sürdürmektedir. Çeşitli alanlarda gelişimleri takip eden Şarkdemir'in akademik alanda da araştırmaları vardır. Hacettepe Üniversitesi Resim

Anadolu’nda yüksek lisansını tamamlayan Şarkdemir aynı bölümde doktora öğrencisi olarak devam etmektedir. Kitaplarında, şiirlerinde ve dergi yazılarında yer alan parodi konusunu aynı zamanda tez konusu olarak da çalışın Şarkdemir, parodi alanında birçok ana kaynak üzerinden bilgiler vermiştir. Parodi Şarkdemir için önemli bir yerdedir çünkü ona göre insan parodi yaparak gereksiz olan kibirleri yıkar ve insan kendi parodisini yapabilmişse bir şeylerin daha net farkına varmış demektir. Onun araştırma ruhu ve isteği tek bir alana bağı kalmamakla birlikte geniş alanlarla ilgilenmesi ve her alana hâkim olabilme isteği, sürekli en iyisinin peşinden koşmasına neden olmuştur.

Hakan Şarkdemir çok yönlü bir sanatçı olduğı için tek bir alana bağı kalmamış ve sürekli araştırmıştır. Onun böyle bir kişiliğe sahip olması sanatsal açıdan da geniş bir alana hâkim olmasına ve birçok ismi tanınmasına neden olmuştur. Şarkdemir’i etkileyen şairlerin varlığı bilinmektedir. Tanıştığı ilk eserler Karagöz ve Dede Korkut hikayeleri olan Şarkdemir için hem Türk edebiyatında etkilendiğı kişiler olmuştur hem de birçok yabancı isimleri tanımış ve onlardan da etkilenmiştir. Türk edebiyatında etkilendiğı isimler olarak Yunus Emre, Ahmet Haşim, Yahya Kemal, Orhan Veli, Sezai Karakoç, Cahit Zarifoğlu ve İsmet Özel’den söz edilebilir. Türk edebiyatı dışında da diğere edebiyatları, akımları, gelişimleri sıkı sıkıya takip eden Şarkdemir yabancı isimlerden de etkilenmiştir. Mallarmé, T. S. Eliot, Ezra Pound, Yannis Ritsos, Marcel Broodthaers ve daha nice şairi sayabiliriz. Saydığımız bu isimler ve dahası olmak üzere bugün bile birçok sanatçıdan haberdardır. Bu isimleri ve diğereğini sadece etkilenmek anlamında tanımamış, takip etmiş ve yaptıkları işlere önem vermiştir. Bu isimleri kopyalamak yerine onlardan gerekli olan bilgileri alıp yoluna devam etmiştir. Bugün birçok isimden haberdar olmasının bu açıdan artı yönleri vardır. Araştırmaları sadece kişiler üzerinden değil aynı zamanda toplumsal meselelerde dikkatini çeken yönlerdendir. Hem kendi toplumunu hem de dünyayı ilgilendiren meseleler üzerine düşünmekten, araştırmaktan ve yazmaktan da geri kalmaz.

*“Kayıt ol,*

*Ki sen bir mutfak robotu değilsin...*

*Niye sözünü dinleyesin*

*O uysal adamların*

*Barkotlara yazılmıştı senin adın,*

*Kayıt ol ki devlet kütüphanelerinde*

*Hiç okunmamış bir kitaptın*

*Niye eğilip bükülesin,*

*Bir tarayıcı, bir ayna,*

*Ya da bir yıldız dedektörü*

*Kurulmuş 3 ayaküstüne bir teleskopun*

*Yahut bir veri bankası gibi*

*sana verilenleri*

*işlemelisin (Şarkdemir, 2019: 76).*

Hakan Şarkdemir kendisine şair yakıştırması yapılmasına pek olumlu bakmaz. Yani Şarkdemir kendini bir şair olarak ya da bir yazar olarak nitelemez ve bunun yerine bir sanatçı/teorisyen olarak anılmayı daha doğru bulur. Bugün birçok esere imzasını atmasına rağmen kendini şair ya da yazar olarak görmek istemez. Bunun sebebi günümüzde neredeyse herkesin kendini şair ve yazar olarak görüyor olmasıdır. Çünkü Şarkdemir günümüzde var olan bu duruma pek sıcak bakmaz. Okumanın ve araştırmanın eksikliğini belirten Şarkdemir'e göre bu yolda ilerleyenlerin en büyük eksikliği bilmemeleri ve okumamalarıdır. Tek bir alana bağlı kalmalarını, tek bir kaynaktan beslenmelerini doğru bulmayan Şarkdemir'e göre bu yolda ilerlemek isteyen biri geniş yelpazede araştırabilmelidir. Fikir üretmekten ve fikir sahibi olmadan önce var olan fikirleri okumalı ve öğrenmelidir. Şiirde kaliteyi kaybetmemek Şarkdemir için önemlidir. Amaç sadece şiir yazmak olmamalıdır, kişi neyi ne için yazdığını bilmeli ve belli bir kaliteyi içinde barındırmalıdır. Şarkdemir, şiire her şey dahil olabilir düşüncesini savunurken bunun belli bir aşama kaydederek, belli bir bilgi birikimine sahip olarak yapılmasını ister. Ardında bir düşünce ve dayanak barındırmasını ister. Kısacası bir şeylerin araştırılmasını ve öğrenilmesini ister. Hakan Şarkdemir için şair her şeyden haberdar olan ve her alana az da olsa ilgi duyan ve araştıran bir kişiliğe sahip olmalıdır. Her konu ya da durum hakkında konuşabilecek, tartışabilecek bir kapasitesi olmalıdır. Ayrıca bir sanatçı geçmişe bağlı kalmayı bırakmalıdır. Eski sanatçıları bilmeli ama yeniden bihaber olmamalıdır. Yeni ve etkin/önemli isimleri bilmeli, onları örnek gösterebilmelidir. Şarkdemir için iyi şiire ulaşmak önemli ve gayret isteyen bir şeydir. İyi şiir diye gösterilen şiirlerin ardındaki

düşünceyle beraber üzerine konuşulabilmelidir. Bilgiye ulaşmak belli bir çabanın ve isteğin neticesinde gerçekleşebilir.

Hakan Şarkdemir'in şiiri sürekli iyinin ve faydalının peşinde olan bir şiirdir. Sanatla bağ kurduğundan beri onun şiirlerinde bir şeylerin konuştuğu bellidir. Bunu, bazen gizleyerek bazen de açıkça söyleyerek yapmıştır. Şarkdemir kendi şiir poetikasını "heteropoetika" olarak görür ve böyle isimlendirir. Eli kalem tuttuğundan ve genç yaşlarından beri sürekli bozuk/bozulmuş olan düzene, hayata, yaşayışa, insana karşı sorular ve cevaplar barındıran şiirler yazmıştır. Şarkdemir için *şiir, kelimelerle kurulmalı* diye bir kural yoktur ya da şiirin dili, şiir dili diye bir ayırım söz konusu değildir. Kısacası onun için şiir herhangi bir talimata ya da kurala bağlı değildir. Şarkdemir'e göre şiir zamanın takipçisi olabilmelidir ve geride kalmamalıdır. Şiir sadece bir söz sanatı olarak görülmemelidir. Şarkdemir'in şiiri sürekli olarak güncelleşir ve her zaman vermek istediği mesajlar açıktır. İster modern epik şiirle yazmış olsun isterse görsel şiir çalışmaları yapmış olsun onun bütün eserlerinde/çalışmalarında konuşan bir etki vardır. Bunu gerek şiirleriyle gerekse çarpıcı görselleriyle başarabilmiştir. Şarkdemir, Türk şiirinin bugünkü seviyesini diğer edebiyatların üzerinde ya da yanında olarak görür. Uzun süre sanatın içinde olmasına rağmen asla ün peşinde koşmamış sayılı sanatçılarımızdan biridir. Şarkdemir'i ve teorisini anlamak için sadece yeni eserlerine ve yazılarına bakmak yetmez, çünkü o ilk yazdıklarıyla birlikte Hakan Şarkdemir olabilmıştır. Yani onu tanımak ve anlamak için yola başladığı çizgiden bugüne değin yazılarıyla birlikte değerlendirerek geçtiği yollara şahitlik etmemiz gerekir. Şarkdemir ne eskiye aittir ne de yeniye, onun şimdisini anlamak demek bütün eserleriyle/yaptıklarıyla birlikte tamamen tanımak demektir. Onun edebiyattaki mücadelesi daha iyisini bulabilmektir. Hep iyinin, en iyisinin peşinden giden Şarkdemir bugün bile edebiyat haznemize değişen ve gelişen değerli bilgilerini eklemeye devam eder.

7/7

*Küf kokuyor hece-siz*

*doysun sanal topraktan*

*Dağlar imiş kristal*

*mısraçin çığlar büken*

*Boşluksular turbada*

*çiğ kökler ve tohumlar*

*Kayacında kömürsü*

*bir manolya yaprağı*

*Salgozyaya – dışmezar –*

*bacadankulaklıklar*

*Kirecine kazınca lirik ben ve*

*amonit*

*Mantarlar usta iken çaylarsa assolist*

*Tartıya bas görsünler*

*yazılacaz popülist*

*Çökelen*

*katmanlarda*

*hudutsuz bir*

*gelenek*

*Şakaya ekmek banak hikmete hüküm ekip*

*Ne Heleniz ne Frenk ne Acemiz ne de Pers*

*.. Ki biz Türküz bize Türkî gerektir .. ... (Şarkdemir, 2020: 39).*

## İKİNCİ BÖLÜM

### HAKAN ŞARKDEMİR'DE BİR ETKİLENME BİÇİMİ OLARAK MODERN EPİK ŞİİR

#### 2.1. DÜNYA EDEBİYATINDA MODERN EPİK ŞİİR

Epik şiir dediğimiz tür bir bakıma destansı, kahramanlık şiiridir. Epik kelimesinin Türk Dil Kurumu'ndaki anlamı “*Destansı*” şeklindedir fakat Modern Epik kavramının bir karşılığı bulunmamaktadır. Aristoteles'in şiir sanatı üzerine yazdığı *Poetika* (Aristoteles, 2021: 21, 85) adlı eserinde ise Epopoia (Epos yani “söz” anlamına gelen fiil ile Poiein “yapmak” anlamına gelen fiillerin birleşimi) denilmektedir. Epik şiirde önemli bir yere sahip olan kahraman hem klasik dönemde hem de modern dönemde önemini korumuştur. Klasik dönemin kahramanı fiziksel yani dış görünüşüyle çok önemli bir yere sahiptir. Bu yüzden kahramanın insani özellikleri düşük seviyede işlenirdi. Kahraman, en güçlü ve ilahi olandır. Diğer insanlarda olmayan türlü özelliklere ve güçlere sahiptir. O, tanrıya yakın bir yerdedir. Yani insandan öte tanrılaşmış olarak görülür. Klasik dönemde kahraman, yaratılırken bile özel bir şekilde yaratılmıştır. Klasik dönem ile bu dönem arasındaki kahraman olgusu arasında farklılıklar olsa da aslında iki dönemde de bu olgu önemini devam ettirmeyi sürdürmüştür. Klasik dönemde kahramanlık olgusu; toplum sorunlarına, siyasi sorunlara ve düzeni bozabilecek her türlü kusura değinmezken modern epikte durum tamamen değişir ve kahraman toplumu ilgilendiren özelliklere sahip olur. Artık kahraman toplumun genelini kurtarmak için sesini çıkarmaya başlar.

Genel anlamda modern epik şiire baktığımız zaman burada iki önemli isim karşımıza çıkar; Ezra Pound ve T. S. Eliot. Eliot, birçok eserinde sanatla ve epikle ilgili görüşlerini kaleme almıştır. Pound'un da önemli şiirleri ve eserleri bulunmaktadır.

*Eliot ve Pound, modernist yaklaşımla yorumladıkları geleneği modernizmin köküne yerleştirme çabası içinde olmuşlardı. Eliot'un gelenekçiliği İngiliz diline sıkı sıkıya bağlıdır. Pound ise üç bin yıl önceki Çin'de yaşamış Konfüçyus'a uzanan geniş bir coğrafya ve tarih sahasındaki, birbiriyle bağlantısı (olan ve) olmayan verimlerden, karma bir gelenek oluşturmaya koyulmuştur (Eroğlu, 2018: 84).*

*King So's terraced palace*

*is now but a barren hill,*

*But I draw pen on this barge*

*Causing the five peaks to tremble,*

*And I have joy in these words*

*like the joy of blue islands.*

*(Kral So'nun balkonlu sarayı*

*kıraç bir tepe şimdi,*

*Ama ben kalemimi kullanıyorum bu saltanat kayığında,*

*Beş yelkeni de titretiyorum,*

*Sevinç de buluyorum bu sözlerde*

*mavi adaların sevinci gibi) (Pound, 2012: 12,13).*

T.S. Eliot, sanatın aslında sadece kendisine hizmet etmesi gerektiğini düşünür ama bunu “sanat, sanat içindir” anlayışına bağlamaz, üstelik bunu yanlış olarak görür.

*“Bir sanat eseri, bir toplumun sosyal gerçeklerini ve ideal edindiği değerleri didaktik olmaksızın yaratıcısının perspektifinden sunan, içinde yaşadığımız kargaşaya bir düzen getiren, bu düzen duygusunu içimizde de uyandırarak bizi önce kendimizle, sonra da toplumla barıştıran organik bir bütündür.” (Eliot, 2007: XI)*

Eliot sanatı bir parça veya bir bölüm olarak değil de bir bütün olarak görür. Yani Eliot bugün var olan sanatın geçmişten kopmaması gerektiğini, geçmişin adımlarından haberdar olmak gerektiğini savunur. Ama bu geçmişi kopyalayıp ya da devam ettirip bugünün sanatını yapmak demek değildir. Aslında burada vurgulanmak istenen şey nereden geldiğini, nasıl geldiğini ve hangi yollardan geçildiğini görmektir. Onları bilgi birikiminden geçirip bugünün sanatını daha iyi anlamak ve ona göre sanata yön vermektir. Eliot belki de sanatla uğraşacak olanlara “geçmişini ve nereden geldiğini unutma” veya “nereden geldiğini bil ki kendini tekrarlama, eskinin üzerine sağlam yeni temeller at” demiştir.

Eliot, çok yönlü bir sanatçıdır. Her şeyi en ince ayrıntısına kadar ilmek ilmek dokumuştur. Ona göre şiirin ham maddesi *duygudur*. Fakat o bunu kastederken asıl vurgulamak istediği nokta, duygunun şahsi bir duyguya dönüşmemesidir. Yani bu duygu şaire özgü bir duygu olmamalıdır. *Duygunun objektif veya evrensel olabilmesi ise şairin kendi şahsiyetinden kaçabilmesi ve dimağını bütün bir medeniyetin değerlerini ifade eden kolektif bir şuura, yani geleneğe teslim etmesi ile mümkündür* (Eliot, 2007: XIII). Aynı zamanda Eliot, ikiciliği kabul etmez, tekçi görüşü savunur ve şiiri bir *sentez* olarak kabul eder. Eliot şiiri aşağıda olduğu şekilde tanımlar:

“Her kelime, şiirin diğer kelimelerine anlam kazandıracak şekilde yerini bulmuştur. Şiirde kelimeler, ne hak ettiklerinden az ne hak ettiklerinden çok yer işgal ederler. Yeni ve eski kelimeler, hiçbir zorlama olmaksızın birbiriyle anlam alışverişindedirler; günlük kelimeler kabalaşmadan, resmî kelimeler gösterişsiz ve eksiksiz bir şekilde anlamlarını bulur ve tam bir ahenk içinde ortak bir musikinin temposuna ayak uydururlar. Şiirde her kelime grubu ve her cümle, hem bir başlangıç hem de bir sondur. Her şiir bir âbide, zaman ve mekân içinde bir ölüş ve diriliştir.” (Eliot, 2007: XIV, XV).

Şair, şiirde kendi tecrübesini evrenselleştirirken kendi duygularını ve düşüncesini değiştirmek yerine korumalıdır. Eliot için sanat dalları arasında en önemli ve milli olanı şiirdir. Çünkü başka milletlerin düşüncesine yaklaşılabılır, onlar gibi düşünülebilir fakat onlar gibi hissetmemiz pek mümkün değildir. İşte burada kastettiği; şiirin o millete özgü olması, şiirin kastettiği şeyleri yalnızca o milletin ve topluluğun hissedebilmesidir. Eliot bu noktada şaire görevler yükler çünkü o şiirini buna (duygu) göre kurmalıdır. Şair, topluma şiiriyle bir şeyleri hissettirebilmedir ve bunu yaparken de millettten kopuk olmamalı, onun anlayabileceği şekilde yazıp bu yazdığı şeyleri daha da ileri götürebilmelidir. Eliot, şairden geleneğe bağlı kalarak yenileşmesini, gelişmesini ve zenginleşmesini ister. *Bir millet büyük yazarlar, özellikle büyük şairler yaratmaya devam etmezse, o milletin konuştuğu dil de, kültür de bozulur ve belki de daha güçlü bir dilin içinde eriyip gider* (Eliot, 2007: 188).

Eliot, geleneğe bağlı kalınmalı, ondan kopuk sanat kurulmamalı diye belirtse de bunu körü körüne yapmayı kastetmemiştir. Onun vurgulamak istediği şey geçmişten bağımsız ve kopuk olmamaktır. Yani amaç onu taklit etmek değil onu esas alarak ilerlemektir. *Buna benzeyen ve doğar doğmaz kaybolup giden akımlar gördük; yenilik tekrardan daima iyidir* (Eliot, 2007: 2).

Eliot için duygunun önemli bir yere sahip olduğunu daha önce de belirtmiştik. Onun için duygu şiirin ham maddesidir fakat şair bunu yaparken kendi has duygularını yazmak için kullanmamalıdır. O, bu duyguyu iletirken kendine ait olan duyguyu vermekten kaçınmalıdır. Eğer şair bir duyguyu okuyucuya da geçirmek istiyorsa kendisine ait olanı değil okuyucunun da tanıdığı bildiği duyguyu vermeye özen göstermelidir. Eliot için bu çok önemlidir, eğer şair bunu yapamamışsa büyük bir hata içindedir. *Şairin işi, yeni duygular bulmak değildir; o herkesin yaşadığı duyguları kullanmalı ve onları şiirinde ifade etmelidir ve bu duyguların yalnızca kendisine has olmamasına da ayrı bir özen göstermelidir* (Eliot, 9, 10). Ayrıca onun için şiir, duygu ve düşüncenin mahsulüdür. Eğer

bir şiir toplumun okuması için yazılıyorsa bunu yaparken de o toplumun duygularına özen gösterilmelidir. Yani o topluma kalkıp başka milletin duygularıyla seslenemeyiz. Duygu o topluma hastır. Milleti harekete geçirmek istiyorsak veya bir şeyler hissetmesini istiyorsak onun dilinden şiiri vermeliyiz. Başka milletin şiirine ait duygularla onun içindeki duyguya seslenemeyiz.

*Dili önce muhafaza etmek, sonra da geliştirip yaymak şaire düşer. Diğer insanların duygularını ifade eden şair, bu duyguları daha şuurlu bir hâle getirerek değiştirmekte, insanların, kendi duygularının farkına varmalarını sağlayarak onlara kendilerine ait şeyler öğretmektedir (Eliot, 2007: 187).*

Eliot eserinde (Eliot, 2007) yalnızca şiire bağlı kalmamış çeşitli konulara da değinmiştir. Eleştiri için de şiirde savunduğunu savunur yani onun da geleneğe bağlı olduğunu ve bu bağlılığın bir düzen içinde olmasını gerektiğini belirtir. Hatta sanatla ilgili görüşünü daha ileriye götürür ve sanatın kendi dışındaki dallardan haberdar olunmasını gerekli görmez. Onun için sanat, kendisiyle meşgul olmalı ve diğer sanatı takip etme gibi bir zorunluluğu olmamalıdır. Nasıl ki biz Türk edebiyatındaki eleştirinin noksanlığından ve eleştirmenin görevinden söz ediyorsak Eliot için de bu durum görülmektedir. O, eleştirinin ve eleştirmenin görevlerinden söz eder. Eksiklikleri bir bir açığa çıkarır. Eleştirinin sanat eserini açığa çıkarmak gibi görevinden ve eleştirmenin de bu gerçekliğe açıklık getirmesinden söz eder. Okuyanı da bu yolda doğru bilgilerle yönlendirmesi gerektiğini düşünür. Görülüyor ki Eliot bu gibi konulardan oldukça mustarıptır. Eleştirinin ortak bir yöntemi olmamasını da olumsuz olarak niteler. Aynı zamanda onun için bir sanat eserinde eleştirinin en iyisi, en faydalısı yazarın kendi eseri üzerine yaptığı eleştiridir. Aslında bir yazar eserini en iyi kendisi bildiği için en faydalı eleştiriye de kendisi yapabilir fakat bunu kendisini geliştirmiş ise yapabilir. Kendi eserine dahi objektif davranabiliyorsa en doğru eleştiriye de yapabilir demektir. *Ne yazık ki her yazar bu derece ileri seviye de olamayabilir. İşte şairin eleştirici olarak sahip olduğu değer bu gerçeğe dayanır; şair, tecrübesini somutlaştırabilen ve bize de onları somut bir şekilde yaşatabilen kişidir (Eliot, 2007: 46).*

*Mükemmellik kavramından kusursuzluk adı altında Eliot da söz etmektedir. Eliot'un kusursuzluğu savunmadığını, bir eserin kusursuz olamayacağını ve olmaması gerektiğini savunur. Çünkü kusursuzluk aslında bir kusurdur.*

*“Aslında edebiyatta kusursuzluk bizi hiçbir şekilde ilgilendirmez, çünkü kusursuzluk aramak basitliğin ifadesidir ve kusursuzluk arayan yazar, kendi dışında manevi bir otoritenin varlığına inanmış ve ona uymayı kabul etmiş demektir” (Eliot, 2007: 43).*

Eliot, şiirde kuşakların yirmi yıllık süreler halinde geliştiğini savunur. Bu Türk edebiyatında da tartışılan bir konu olmuştur. Bir şiirin, şiir akımının gelişebilmesi için en az yirmi yıl veya daha fazla sürenin geçmesi gerektiği tartışmaları olmuştur. Eliot için de bu sürenin yirmi yıl olarak belirlenmesi önemlidir. Fakat bu süre zarfında illa ki şair en iyi eserini verecektir diye bir kaide bulunmamaktadır. Burada dikkat çekilen şey aslında bu sürenin varlığıdır. Yani yirmi yılın katlarını gören bir şair, farklı şiir anlayışlarına, kuşaklarına denk gelmiş olabilir ve ömrüne farklı şiir serüvenlerini sığdırabilir. Şairin yazdığı şiirde kendi görüşüne rastlamamız mümkündür. Kimi şairler şiirlerinde kendi görüşlerini alenen belli ettirirler kimileri ise bunu sadece hissettirirler. Ama tamamen kopukluk da pek rastlanılan bir durum değildir.

Eliot, şiir yazmada taklitçiliği kabul eder fakat bunun körü körüne yapılmasını yani ortaya çıkan eserin sırf taklitten oluşmasını kabul etmez.

*“Şiir yazmayı kaidelerden veya üslupları soğukkanlı bir şekilde taklit ederek öğrenemeyiz. Gerçekte şiir yazmayı, üslup taklidinden çok daha büyük ve derin anlamda taklitte öğrenebiliriz. Shelley’i taklit ederken yapmak istediğimiz, onun yazdığı gibi yazmak değildir. Amacımız, Shelley’in şiirine özelliğini veren ve ilk gençlik heyecanını ifade eden ruhun yakalanmasıdır” (Eliot, 2007: 123).*

Şiire önem veren Eliot, şiirin günümüzle bağıını koparmamasını gerekli görür. Şiirin ölçü veya kalıp gibi özelliklerinden ziyade onun o günkü koşullarını göze alır. *Gündelik dile dönüş ona göre şiirde bir devrimdir* (Şengül, 2016: 47). Yani bir şiirin biçimsel özelliklerinden ziyade yazıldığı zamana ait dili önemser. Şiirin yaşadığı çağa ayak uydurmasını ve yaşadığı çağın dilini takip etmesini ister. Yoksa varlığını sürdüremeyeceği çok açıktır. Bunun en büyük şahidi ve ispatı zamanın bize gösterdiği yok oluşlardır. *Öyle ki hiçbir şair, nesir diline hâkim olmadıkça büyük bir şiir yazamaz* (Eliot, 2007: 129). Şiirden, şairin kastettiği anlamların ötesinde anlam çıkarmamız da mümkündür.

*Eliot’ın ortaya koyduğu gibi şiirde her devrim, bir anlamda gündelik dile bir dönüşür ve gündelik dil sürekli değiştiğinden şiirsel etkisini yitiren sözel yapı her çağda bu devrimin takipçileri tarafından yenilenir. [...] Çünkü bir bakıma şiir, gerçeklik ile dil arasında açılan zihinsel mesafeyi kapatan, gerçeğin kalıplaşan bilgisini tersyüz eden, yani dünyaya ve kendimize dair*

*önyargılarımızı yok eden yeni bir haberdir. [...]şair, bize gerçeğin ham bilgisini sunar (Şarkdemir, 2008: 173).*

Bir şair fark etmeden veya bile isteye bunu yapabilir. Ama şair yorumunu ne kadar geniş tutarsa tutsun, okuyucuya ulaştığı zaman iş daha fazla genişler. Yazarken sadece şairin yorum gücü işin içindeyken şimdi okuyucu da kendi yorum gücünü esere katar ve o eser olduğundan çok farklı yönere çekilebilir. Bir şair de bunu ne kadar fazla iyi yapabilirse okuma sınırını o kadar fazla açmış olur ve dilin sınırını genişletir.

Umberto Eco'nun da birçok çalışmasında ve konferanslarında *yorum* konusuna sıklıkla rastlarız. Yorumlamayı detaylıca tartışan Eco, *hermeneutik* kavramına da değinmiştir. Fakat şu an için hermeneutik konusu apayrı bir önem ve genişlikte olduğu için buranın kapısını açmayacağız. Bir metnin okuyucusu, yorumcusu elbette sonsuz bir şekilde yorum yapabilir ve başka şeyler keşfedebilir çünkü burada bir açıklık vardır. İnsanın düşüncesi her türlü kavramı çok farklı ve geniş şekillerde yorumlayabilir. Eco, yorumun sınırsızlığından söz eder fakat bu sınırsızlık kavramının istediğimizi yapabileme anlamında olmadığını da açığa vurur. *Yorumun (göstergenin temel özelliği olarak), potansiyel olarak sınırsız olması, yorumun bir amacının bulunmadığı ve kendi başına buyruk "akıp gittiği" anlamına gelmez* (Akt: Eco, 2003: 34). Aslında Eco'nun belirtmek istediği şey yorumun sınırsız, sonsuz gücü olduğudur ama bu sınır ve sonsuzluk o metne bağlı olmalıdır. Yani biz metinden bağımsız olarak anlamı apayrı şeylere yoramayız. Bir bağlantısı olmalıdır ki doğrusu da budur. Bir metin bize bir şeylerden söz ediyor ama biz hiçbir şekilde bağdaşmayan anlamları ortaya çıkarıyorsak bu pek doğru bir şey olarak kabul edilemez.

Eco, yorumdan söz ederken sadece okuyucuyu önemsemez. Aynı zamanda metni de önemser. Ona göre bir *okurun niyeti* bir de *metnin niyeti* vardır. Okuyucunun metin üzerinden çıkarımları elbette olacaktır ama metnin niyeti neyi vermektedir onu kesin olarak bilemeyiz. Yani bir okuyucu olarak metnin niyetini tastamam bilmemiz pek mümkün görünmez. Metinde olan bitenlerin tamamını görmemiz, kavramamız elle ya da gözle görülür bir düzeyde olmayabilir. İşte Eco tam da bu noktaları inceleme alanına dâhil etmiştir. *Dolayısıyla, metnin niyetinden ancak okurun bir tahmini sonucu olarak söz edilebilir. Okurun girişimi, temel olarak, metnin niyeti hakkında bir tahminde bulunmaktan ibarettir* (Eco, 2003: 74).

Eco için metnin yorumunda, sınırsızlıkların içinde sınırlar vardır diyebiliriz. Yorumda bulunurken bazı şeyleri göz ardı etmememiz gerekmektedir. Eco için *yorum* ayrı *aşırı yorum* apayrı bir şeydir. Biz bir metni incelemeye aldığımızda, onunla ilgili bazı yorumlarda bulunacağımız zaman bazı şeyleri görmemiz gerekir. Yani bir metni yorumlarken daha ilk bölümlerde bazı kanılara varmamız mümkündür. İnsanın aklında bazı şeyler ilk bölümlerden oluşmaya başlar. Biz bu ilk bölümlerle birlikte yorumlamaya başlarız. Metin ilerledikçe aslında ilk bölümlerde ne demek istediğini daha da açığa vurur. Önceden belli bir kesinlik yokken artık belli başlı şeyler sırasıyla yer edinir. İşte biz daha ilk bölümlerde yaptığımız yorumların tutarlılık derecesini bölüm ilerledikçe görürüz. Eğer sonraki bölümler yaptığımız yorumu kanıtlar derecesindeyse herhangi bir sorun olmaz fakat apayrı şeylerden söz ettiğini fark edersek işte o zaman ilk yorumumuz işlevini kaybeder. Bu noktada bizim de bu yorumdan dönmemiz gerekir. Israrla o yorumu savunmaya gerek kalmaz. Çünkü bizim yorumumuz ilerleyen bölümlerle birlikte çürütülmüş sayılır. Yani artık o sınırsızlığın sınırı içine dönüp ona göre yorum yapmamız lazımdır. *Bir metnin belli bir bölümünün belirli herhangi bir yorumu, ancak metnin bir başka bölümünce doğrulandığında kabul edilebilir; metnin başka bir bölümünce çürütüldüğünde ise reddedilmelidir* (Eco, 2003: 75).

Ancak Eco'nun *Yorum ve Aşırı Yorum* düşüncelerinin tersini savunanlar da vardır. Bunlardan biri Jonathan Culler'dir. Aynı adlı eserde düşünceleri verilen Culler, Eco gibi düşünmez. Sınırsızlığın tamamını savunur. Yani sınırsızlığın içinde bir sınır görmez. Asıl olması gereken şey sınırsızlıktır, ucu açıklıktır. Yorumun belli bir ölçüye göre saptanmasını kabul etmez. Asıl vurucu etkinin bu sınırsızlıktan kaynaklandığını düşünür.

*Yorumun kendisinin savunuya gereksinimi yoktur; yorum her zaman bizimledir, ancak birçok entelektüel etkinlik gibi, yorum ancak en uç noktasına varıldığında ilginç olur. Bir uzlaşmayı öngören ölçülü yorum, bazı koşullarda değerli olabilse de, pek ilginç değildir* (Eco, 2003:124).

Eliot, bir şairin hemen önemli bir seviyeye atlayabileceğine ve büyük kitlelere sesini duyurabileceğine pek ihtimal vermez. Çünkü bu seviyeye gelebilmek için çok daha küçük şeylerden başlanması gerektiğine inanır. Bir şairin daha iyi seviyeye gelebilmesi için o küçük ama önemli yolları katetmesi gerekmektedir. Önce kendi seviyesindeki yani kendi yaşıtında olan kuşağın şairlerine hitap etmesi gerektiğini ve şairin onların içinde olması gerektiğini savunur.

Antik Yunandan beri hep söz edilen *şiiirin görevi nedir* sorusu tazeliğini günümüzde bile korumaktadır. Büyük sanatçılardan tutun da halka kadar herkesin tartıştığı bu konunun şu anda bile kesin bir cevabı bulunmamaktadır. Kimileri için öğretici, bilgilendirici bir tür olan şiir, kimileri içinse zevk ve eğlence aracıdır. Bu konuya Eliot'ta el atmıştır. Onun için *şiiirin ilk görevi bize zevk vermesidir*. Bu ilk görevin dışında da görevleri olduğunu düşünür. Bir milletin kendine ait bir edebiyatının olması hem lütuf hem de bir gerekliliktir. Bir edebiyata sahip olmak büyük bir şanstır, hele ki büyük, köklü ve geleneğine bağlı olup kopuk olmayan bir edebiyat. Bu edebiyat ne geçmişi taklit etmelidir ne de geçmişinden ve geleneğinden kopuk olarak devam etmelidir. Bir milletin edebiyatı devamlılık istiyorsa eğer ne geçmişinden olmalıdır ne de bugününden. Geçmişin şiirini mesken edinip edebiyatın varlığını orada sürdürürse şair geçmişte kalmayı kabullenmiş demektir veya geçmişi tamamen unutup geleceğin şiiriyle sadece meşgul olursa da bir devamlılık beklememelidir. Bir edebiyat ne geçmişinden ne geleceğinden vazgeçmelidir. Ancak şiir böyle güçlü temeller üzerine inşa edilir, varlığını sorunsuz ve her geçen gün daha ileriye taşıyarak devam ettirebilir.

*Bu iki şair serbest tarzda şiir yazar. Bu noktada dayanakları vardır. Örneğin Eliot, şiirsel şekil ile politik inançlar arasında bağlantılar kurarak serbest şiirin özgürlüğünü demokratik ve devrimci romantizm dürtüsü ile kolaylıkla bağdaştırır. Pound ise şiirini sembolistler aracılığıyla tarihsel olarak serbest şiirle ilişkilendirir. (...) Eliot kültürü dinle, Pound ise felsefeyle ilişkilendirir (Şengül, 2016: 34-36).*

Şair, şiir için vazgeçilmezdir. Biz onu fark etmesek dahi onun nefesi şiirin ensesinde. Hem şiir için hem de okuyucu için önemli bir yere sahip olan şaire büyük sorumluluklar düşmektedir. Bir şair, şiir serüvenindeki merdiven basamaklarını bir kerede çıkamaz. Eliot için de bir şairin önemli yönleri ve görevleri vardır. Onun için bir şairin daha ilk aşamada geniş bir kitleye sesleniyor olması korku vericidir çünkü bu kadar kısa sürede bunu başarması pek mümkün değildir. Üstelik şairin bunu yapıyor olması geçmişi tekrar ediyor olma olasılığını güçlendirir. Bu da pek savunulan ve istenilen bir şey değildir. Bir şairin geçmişi tekrar etmesi beklenilmez, ondan asıl beklenen şey köklerini yani geleneğini çiğnemediği yeni bir şeyler ortaya koyabilmesidir. *Bir şairin kendi zamanında büyük bir okuyucu kütlesine sahip olması çok önemli değildir. Önemli olan, her nesilde hiç olmazsa küçük bir grubun kendisini anlayabilmesidir* (Eliot, 2007: 189).

Eliot için bir milletin kendi edebiyatına yani kendi duygusuna sahip olması çok önemlidir. Başkalarının edebiyatından tamamen esinlenmek istemez, kendine ait bir duygunun olması o edebiyat için önem arz etmektedir. Ama bu demek değildir ki diğer milletlerin edebiyatına tamamen kapalı olunmalı. Bir etkileşim mutlaka söz konusu olmalıdır. Ancak böylelikle edebiyat daha fazla gelişir, zenginleşir ve daha iyi seviyeye ulaşır. *Bir kültürün kendi kültürüne yetmesi mümkün değildir. Herhangi bir millî kültürü ebedileştirmek, o kültürün diğer kültürlerle sürekli bir şekilde etkileşim kurmasıyla mümkündür* (Eliot, 2007: 91).

Ezra Pound, modern epik şiir türünün en önemli şairlerinden birisidir. Serbest tarzda yazmasıyla ve uzun şiirleriyle bilinir. *The literature of a society, Pound argued, needed to have a social function; it should reflect the people's aspirations, thoughts, and visions. (Pound, bir toplumun edebiyatının sosyal bir işleve sahip olması gerektiğini savunur; o insanların özlemlerini, düşüncelerini ve vizyonlarını yansıtmalıdır)* (Alta, 2018: 98). Tıpkı Eliot gibi Pound'un da şiirlerini anlamakta güçlük çekeriz, çünkü basit şiirleri yoktur. Faşizmi desteklemesiyle bilinen Pound, bu sebepten ötürü tutuklanmıştır. Pound, Hulme'nin kurduğu kulübe katılmasıyla ve Henri Bergson'un düşüncelerinden etkilenmesiyle bilinir. İki önemli yazarlardan olan Pound ve Eliot'un Bergson felsefesine karşı görüşleri zıttır. *Eliot, Bergson felsefesine karşıdır. Eliot'a göre düşünce ve duygu eş zamanlı olarak gerçekleşir. Fakat bu duygu ve düşüncenin aynı olduğunu göstermez. (...) The Cantos şiiriyle Pound hayatı boyunca modern medeniyetle hesaplaşma içine girer* (Şengül, 2016: 46-49). Pound'un Bergson'dan etkilenmesi yeni metotlar üretmesine vesile olur.

*Ezra Pound, Hulme ile birlikte Bergson'dan etkilenmesi sonucu bilimde yeni yöntemlere yönelir. Bu arayışları ona 'Method of Luminous Detail' adını verdiği kendisinin eseri olan 'Parlak Detay Metodu'nu üretirir. Bu metotla modern toplumun dağınıklığına son vermeyi amaçlar* (Şengül, 2016: 50).

Pound'un faşizmi desteklemesi birçok kesim tarafından olumsuz eleştiriyile karşılanmıştır. Bu durum çoğu kişi için hoş karşılanmamıştır fakat Pound'un kendine göre haklı sebepleri vardır. Pound'un anti-semitist olması yani Yahudilere karşı bir ön yargı beslemesi ile faşistliği arasında bağ kurulabilir. Yahudilerin faiz sistemini eleştiren Pound, bu sisteme karşı çıkar çünkü kısa yoldan para kazanılmasına, insanların sömürülmesine ve baskı altında kalınmasına göz yummak istemez.

*The beginning of Eleven New Cantos focuses on historical background by steeping in economic cycle. Pound reveals how the banking system leads to social deterioration through the course of history. Nevertheless, Pound's monumental poem is not directly connected with something more than a study of philosophies of history, rather with history. (Eleven New Cantos'un başlangıcı, ekonomik döngüye girerek tarihsel arka plana odaklanır. Pound, bankacılık sisteminin tarih boyunca nasıl toplumsal bozulmaya yol açtığını gözler önüne sermektedir. Ancak, Pound'un anıtsal şiiri, tarih felsefesinden ziyade tarihle ilgili bir çalışmadan başka bir şeyle doğrudan bağlantılı değildir) (Güvel, 2019: 8).*

Pound, zenginliğin ortak bir değer olduğunu bu ortaklığın da hakkıyla herkese bölüşürülmesini ister.

*Pound'un, Douglas'ın toplumun kültürel mirasla ilgilenen en önemli kavramlardan birine bakışının temel noktası: 'Herkes dünya zenginliklerinden pay almalı, çünkü bu zenginlik kişiler ya da izole bir biçimde bireysel iş yoluyla oluşmadı, tam aksine yüzyılların bilgi birikimi ve keşifler yoluyla oluştu.' idi (Akt: Şengül, 2016: 50).*

Atlılar dergisinin Pound'u incelediği 2. sayısında birçok şair onun hakkında yazılar yazmış ve tercüme yapmıştır. Serhat Eloğlu da bunlardan birisidir. Ezra Pound hakkındaki tercümesini *Geçmişe Bir Bakış (1917)* adı altında yapmıştır. Pound'un "Bilim adamı, yeni bir şey keşfedene kadar bilim adamı olarak kabul edilmeyi umamaz. Hali hazırda keşfedilmiş olanı öğrenerek başlar." (s.17) cümlesinde şairlerin yapması gerektiği şeylerle alakalı bilgiler vererek bu gibi benzetmelerde bulunur. Fakat bunları söylemesinin nedenini de açıklar, "Benim eskileri ve yarı eskileri irdelemem, bizden önce ne yapıldığını ve bize yapılacak ne kaldığını bulma çabasıdır ve yapacak çok şey kalmıştır." (s.19). Ezra Pound'a göre bir şair kendinden öncekileri bilmek zorundadır ve ancak bunlardan sonra yeni bir şey ortaya koyabilir. Aynı zamanda şiirlerin tercüme edilmesi konusuna da değinen Pound, "Şiirin okuyucunun imgesel gözüne hitap eden kısmı, yabancı dile tercüme ile değerinden hiçbir şey yitirmez; kulakla ilgili olan kısma ise yalnızca orijinalinden okuyanlar vakıf olur." (s.18) der. Aynı dergide Hakan Arslanbenzer'in *Niye Sezai Karakoç Değil de Ezra Pound?* adlı yazısında Arslanbenzer ikisi arasında benzerliklerden ve farklılıklarından söz eder. Arslanbenzer'in, Pound ve Karakoç'u en benzettiği nokta *arketiptir*. "Pound'un belki de Sezai Karakoç'a en fazla benzediği nokta budur: İkisi de arke'siz tipler yaratırlar epik şiirde. Yaratma tabirini bilhassa kullanmıyorum. Aslında Pound veya Karakoç'un tipleri yoktan var edilmemiş yani uydurulmamıştır."(s.38). Pound, ekonomiye önem verir çünkü onun mutlak bir

şekilde tarihle alakası olduğuna inanır. Yani bir milletin, topluluğun tarihini anlayabilmek için ekonomisini de anlamak gerekir. *Modern şâirler arasında ekonomiyi en ciddiye alan kişi Ezra Pound'dur* (Şengül, 2016: 50).

Franco Moretti, modern epik üzerine detaylı inceleme yapanlardan biridir. O yalnızca modern epik türün gelişimini anlatmamıştır aynı zamanda belirli eserleri (Faust, Moby Dick, Nibelungların Yüzüğü, Ulysses, Kantolar, Çorak Ülke, Niteliksiz Adam ve Yüzyıllık Yalnızlık) modern epik yönden incelemeye tabii tutmuştur.

Moretti, *Faust* için değerlendirmelerde bulunurken Goethe için de bazı şeyler söyler. Moretti, Goethe'yi bir *yaptakçıya* yani onu bir parça birleştiriciye benzetir. Ona göre Goethe bir yaptakçıdır çünkü o, eseri tesadüf eseri oluşturmuştur. Goethe daha öncesinde bir hazırlıkta bulunmamıştır. Bu tesadüfün veya yaptakçılığın sonucunda nihayet Faust bir epik şiir olarak ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda Moretti için Faust, evrensel bir kahramandır. Goethe aslında farklı bir şey ortaya koyabilmiştir ama bunu Moretti'nin belirttiği gibi *parlak ve korkunç keşif*le yapmıştır.

*Onun sayesinde modern epos, daha doğrusu, tüm Batı kültürü için temel önem taşıyan, strateji ortaya çıkar: inkâr ve sahiplenme stratejisi: şiddeti, kendi dışına yansıtma. Goethe'nin parlak ve korkunç keşfi: masumiyet retoriği* (Moretti, 2005, 28).

Eliot gibi Moretti de geleneğe önem verir. Moretti epik konusunda değerlendirmelerde bulunurken onun için epiğin önemli olduğu anlaşılır. Çünkü epik çok eskiden var olan bir türdür ve onu günümüze bir şekilde taşımak yabana atılamayacak kadar değerlidir. Yeni olan şey gelenekten geliyorsa bu gelenek yeni bir şekle dönüşüyor diyebiliriz. Değer konusu hakkında bir sorun yoktur fakat başarı konusu akıllarda bir soru olarak belirir. Modern epik türü geçmişten günümüze kadar taşındı ama bu başarılı bir şekilde gerçekleşebildi mi? Aslında burada önemli olan unsur 'başarı' kavramıdır. Modern epik türün kendine özgü kaideleri vardır. Burada asıl önemli nokta ortaya çıkmaktadır. Başarılı olmak yani modern epik türün belirlediği kurallara göre iyi oynamaktır. Moretti için modern epik, miras alınan bir formdur. (Moretti, 2005: 41).

Faust, dünya edebiyatında modern epik tür açısından önemli bir yerdedir. Moretti'nin de kitabında önemli bir yere sahiptir. Faust için konuşurken hem önemli yerlere hem de eksik gördüğü yerlere değinmekten çekinmez. Faust'un içeriğine bakıldığında zamanlar arasında sıkça gezindiği görülür. Goethe bunu yaparken herhangi

bir tutarlılığa bağlı kalmadan yapar. Goethe, zamanda atlayışlar yaparken herhangi bir şeye bağlı kalmadan *zikzaklar çizerek* yapar.

Epik şiir, modern epik şiir ve bu türde verilmiş eserleri inceleyen Moretti, modern epik şiir için kullanılan bazı metotlardan da söz eder. Moretti, modern epik şiir için sekans ve sayıp dökme tekniği üzerinde durur. Eliot ve Pound da bu tekniği kullanan şairler arasındadır.

*Aslına bakılırsa, bu aşırılıklar Ezra Pound ve T.S. Eliot gibi şairlerin modern şiire getirdiği birtakım tekniklerden kaynaklanıyor. Kantolar'da dikkati çeken, hiç sona ermeyecekmiş hissi uyandıran bir sayıp dökmeçilik, tarihsel ve mekânsal anlamda birbirinden büyük ölçüde bağımsızmış gibi görünen birtakım durumların, tutumların ve ifadelerin bir arada sunulabileceği anakronik yapı ve sürekli evrilen 'nesnel biçim', entelektüel dilin (ve birden çok yabancı dilin) konuşma dili ve argo ile harmanlanışından kaynaklanan çapaklı ses vb. özellikler, Pound'u izleyenler tarafından birer imkan olarak değerlendirilmiştir. Hemen hemen aynı teknikleri kullanan Eliot ise bunları, Pound'un yaptığına aksine şiirinde gizlemeyi başarmıştır (Şarkdemir, 2001:43).*

Moretti, romanı ve epik türünü Batı'nın iki önemli anlatısı olarak görür. Fakat bu iki türden söz ederken aslında vurgulamak istediği şey bu iki türün ne kadar farklı olduğudur. Batı için iki ayrı önemli türdür ama ikisi de farklı özelliklere sahiptir. Çünkü roman dediğimiz tür aslında önceki dillerden farklı olan bir dil üretirken ve onunla yazılırken epik şiir dediğimiz tür ise eski dili kullanır. Yani eskiden beri var olan epik tür daha sonra kendini yenileyerek modern epik adı altında anılmıştır. Modern epik, önceki epik türün dilini kendine göre yorumlayıp bir nevi restore edip yeniden kullanım alanına açmıştır. Eskiden yeniyi var etmiştir.

Moretti, Faust'un formunu *mekanik form* olarak niteler. Çünkü Faust'un bölümleri daha önce de belirttiğimiz gibi ayrı zamanlardan oluşmaktadır. Yani belli zaman dilimine göre hareket etmez aksine zamanda farklı atlayışlar yapar. Moretti bu durumu pozitif karşılar çünkü böylelikle inceleme yapmak veya deney yapmak için alan daha da özgürleşir. Moretti eserinde söz ettiğimiz özgürleşmek ve deney adı altında yazan bazı kişilerin de görüşünü aktarır.

*Staiger ise: "Sahici epik karakterdeki bileşim ilkesi, basitçe eklemek yapmak değildir. Epik hem daha küçük hem de daha büyük ölçekte, bağımsız öğeleri biraraya getirir." (...) Daniel Madelenat ise: (Mısralar, episodlar ve temaları) Toplama (aggregation) başlığı altında, epik uzamın anıtsal boyutu, doğurganlığını gösterir: kolaj, montaj ya da bitişirmeyle, sürekli büyümeye*

*giden yolu açar. (...) Sürekli büyüyen bir form: "hiçbir şeyi uymadı diye dışlanmayacak" bir form (Ezra Pound) (Akt: Moretti, 2005: 110).*

Faust için yorumlarına devam eden Moretti, sona yaklaşır. *Ne olduğu sorusunun cevabı, aslında analizimiz boyunca birkaç kere karşımıza çıktı: modern epiğin başlıca bileşenleri, arzu edilen yenilikler olarak değil, bilakis çözülecek sorunlar şeklinde ortaya çıkmıştır (Moretti, 2005: 107).*

*İşletmen gerek atalardan sana kalanı,  
Koruman gerekir elinde tutmak için.  
Bir ağır yüküdür, işe yaramayan nesne,  
Çağdaş buluştan yarar sağlanır ancak (Goethe, 2001: 44).*

Faust, birçok esere inceleme konusu olmuştur. Özcan Erdoğan'ın hazırladığı *Dâhiler ve Aşkları* (2013) adlı eserde Emel İrtem'in araştırması olan Goethe'nin aşkları ele alınmıştır. Bu yolla da Faust ve ona konu olan aşkı Anna Katherina Schönkopf ele alınmıştır. İrtem, konuyu ele almadan önce Almanya'da var olan aşk kavramını anlatmayla işe başlamış daha sonra bu yolla Goethe'nin aşkını ve aşkının yansımalarını kaleme almıştır. O dönemin Almanya'sında aşk kavramı giderek değişime uğramaktaydı yani cinselliğe evrilmekteydi. Daha önceleri bir ihtiyaç olarak görülen cinsellik artık romantikleşmek adı altında hayata karışmaya başlamıştı. Daha önceden okuduğumuz ve gördüğümüz pencereden bakışma, uzaktan aşk yaşama kavramları değişmiş ve cinsellik aşk kavramı olarak hayat bulmaya başlamıştır.

*Alman romantizmi aşk duygusunu pek çok fantastik öğeyle birlikte edebiyatında ağırlamıştır. Bu manada Faust'un doğasıyla oynayan cinsel tutkunun reddedilişi ve bu reddedilişe onu tanımlama özgüllüğü tanrının yeryüzündeki cennetini ona uzanan başka bir (kötücül de olsa) el vasıtasıyla keşfetmesine de olanak tanıyacak ikilemin en kilit noktasını oluşturuyordu. Yazarının yakıştırayabileceği ve inkar edemeyeceği ölüme göz kırpan cinselliğin en kesif yolu belki de hermafrodit bir estetiği yüceltmek olmalıydı (İrtem, 2013: 310).*

Faust'a da konu olan Anna Katherina Schönkopf, Goethe'nin ilk aşkıydı. Schönkopf Goethe'den 3 yaş büyük olmasına rağmen ondan etkilenmiş ve âşık olmuştur. Bu aşk onun birçok eserine de konu olmuştur. Ama her zaman konuşulan Goethe'nin aşklarından kaçışı ne yazık ki ilk aşkı için de geçerli olmuştur.

*Rokoko tarzında yazdığı oyunlar ve şiirler bu döneme aittir. Aşğın Kaprisi (Die Laune Des Verliebten) bu döneme ait bir oyundur. Gene Anette'ye şarkılar kitabı da bu dönemin rokoko örneklerini işlediği*

*eserlerinden biridir. Daha sonra Fransa'ya geçişinde orada karşılaştığı Pietist çevre ile kendi dünyasını keşfe bir iç yolculuk yapmıştır ki bu maceranın izlerini daha sonraları Faust adlı eserinde görmek mümkün olacaktır (Erdoğan, 2013: 312).*

Modern epik tür, eskiyi yeni baştan ve sağlam olarak günümüzün koşullarına göre yeniden diriltmiştir denilebilir. Moretti de modern epiğin geçmişinden ve bu geçmişin geleceğe bağlanmasından sıklıkla söz eder. Bu alana gönderme yapması hem yapılmak istenileni hem de sorununu belirtir. Yani modern epik gelenek üzerinden dirilir, bu diriliş bölünmüşlerin birleşiminden oluşur.

Klasik dönemin epik şiirinde kahraman hep bir savaş ve mücadele içindedir. Sürekli halkı bir şeylerden korur ve kurtarır. Ama modern epikte böyle bir şey söz konusu değildir. Benzerlikler tabii ki vardır ama bu benzerlik bu defa savaşarak milleti kurtarmak değildir. Artık modern epikte kahraman, okuyucunun yani milletin aklına girmeye başlar. Bu defa kahraman, sesini direkt akla gönderir ve okuyucuya farklı şeyleri gösterir. Hatta savımızı daha da ileri götürürsek okuyucunun görmek ve duymak istemediği şeyleri ona gösterir, duyurur ve okuyucunun aklına girer. İnsanın doğası gereği merak etme duyusu sürekliliğini korumuştur. İstemediğimiz şeylere denk gelsek bile merakımız ona bir daha bakmaya bizi ikna eder. İşte kahramanın hoşumuza gitmeyen şeyleri de dile getirmesi bizi uzaklaştırmaz, aksine dikkatimizi çeker. *Klasik anlamda epik kahraman, asla "namus, cesaret, eylem" üçgeninin dışına çıkmaz. Modern çağda ise bu klasik şema, "duygu, düşünce, hayat" birlikteliği dairesinde nesnelleşir (Şengül, 2016: 33).*

Modern epik şair bize söylemek ve göstermek istediklerini kahraman vasıtasıyla ulaştırır. Tüketim çağında olduğumuz için ve sürekli hayata yetişemediğimiz için bazı şeyleri gözden kaçırabiliyoruz veya göz göre göre üstünde durmuyoruz. Her şeyi kabullenmeye başlayıp bize sunulanla yetinmeye çalışıp bozuk düzene karşı çıkmıyoruz ya da onu düzeltmiyoruz. Çağımız toplumsal olayları ve yıkımları o kadar çok görmezden gelmeye başladı ki artık tabiri caizse '*bana dokunmayan yılan bin yıl yaşasın*'cılık yaygınlaştı. İşte modern epik şiirin kahramanı bizi bu gafletten, karanlıktan, uykudan uyandırmaya geldi. Çünkü o kahraman, bizimle aynı topluma sahip olan biri yani bizden biri. Yediğimiz, içtiğimiz, gördüğümüz ve yaşadığımız şeyler onunla aynı. Hiçbir değişim tek başına yapılamaz, kahraman toplumla birlikte olup bu değişimi ve düzeni sağlamak ister. Kahraman bir nevi görülmeyeni göstererek bizi uyarır, zihnimize temas eder. Artık

bu dönemin kahramanı bize hayal ürünü, destan veya masal anlatmıyor. Hayatın en acı gerçeğini bir tokat gibi yüzümüze çarpıyor.

## 2.2. TÜRK EDEBİYATINDA MODERN EPİK ŞİİR

Türk Edebiyatı için modern epik şiire detaylıca bakmadan evvel Hakan Arslanbenzer'in sözüyle giriş yapmak yerinde olacaktır. Çünkü onun bu kısa ama net cümlesi birçok şeyin anlaşılmasında faydalı olacaktır. *Modern Türk şiiri ciddi bir şiir* (Arslanbenzer, 2012: 12). Arslanbenzer'in de vurguladığı gibi modern şiirimiz ciddidir. Bu ciddilik, modern şiirin insanı merkeze almasından gelir. Türk şiirindeki 'modern şiir' kavramı insanı merkeze alarak onun için şiirler yazar. 1990 döneminden başlanarak bu döneme kadar insanı kaynak alan modern Türk şiirimiz başta kendine göre daha sonra da genel olarak sorunları olan bir şiirdir. Osman Özbahçe için modern şiir, yeni yapının bir eleştirisidir. *Modern şiir yeni yapının eleştirisi olarak doğmuştur. Sistem karşıtı karakteri modern şiirin varlık sebebidir* (Özbahçe, 2013: 9-10). Aynı zamanda Özbahçe, modern şiirle ilgili görüşlerini belirtirken modern şiirin içinde yaşadığı dönemi takip etmesi gerektiğini ve bu dönemde yaşanan farklı şeylere açık olunması gerektiğini vurgular. Yani modern şiir, yaşadığı çağdaki insanın hayatına ayak uydurmalıdır. Özbahçe, hayattaki ilk değişikliklerin farkına varan şeyin şiir olduğunu düşündüğü için günümüzde varlığını sürdüren şiir türüne de büyük sorumluluk ve önem vermektedir. *Modern şiir, öncelikle, bizi, şiiri sokakla iletişime geçiren şiirdir* (Özbahçe, 2013: 12).

Türk şiiri modernleşmeye ihtiyaç duyduğundan ve bunu zorunlu hissettiğinden modernleşmiştir. Türk şiiri bir yandan akacağı mecrayı ararken diğer taraftan ona yön veren gizli bir rüzgârı ensesinde hisseder. Osmanlının yıkılışından sonra Avrupa'nın ilerlemesi hızlıca devam ederken Türkiye'de şiir, takip edilmesi gereken bir konu haline gelmiştir. Ona yetişme arzusu hep var oldu. İşte Türk şiirinin modernleşmeyi istemesinin bir başka nedeni de buydu. *Geçen yüzyılın sonunda, şiirimizde modernleşmenin zorunlu olduğunu hissettiren bilinç, temel arzusunu "yenileşmek", "modernleşmek" gibi kavramlarla değil, "Avrupalı olmak" kavramıyla belirtmeyi tercih etmişti* (Eroğlu, 2018: 79). Eroğlu için de Türkiye'de olan modernleşmek kavramı Avrupa'daki gibi sindirilerek yapılan bir şey olmamıştır. Daha önce de söz ettiğimiz gibi bizde modernleşme zorunluluk olarak başlamıştır. Bu zorunluluk bazı şiir türlerini iyice yer ettirmeden modernleşmeye geçmeye mecbur etmiştir. Çünkü Türk şiiri modernleşmeye aceleyle yetişmeye çalışıyordu. *Türkçede izlenen yol kısa süreli kırılmalar ve sindirilmeden*

*geçilen dönemlerin çokluğu yüzünden daima “kendisini arayan şiir” karakteri sergilemiş ve kendine has bir yöne sahip olmuştur (Eroğlu, 2018: 43).*

Modernizm dünyada farklı insan kimliklerinin bir arada yaşamaya başlamasıyla gelen farklı yaşam tanıklıkları sayesinde oluşan durumların sonuçlarıdır. Bu durum Avrupa’da birçok şeyi etkilediği gibi akımları da etkilemiştir. Farklı yaşam tarzına sahip olan kişilerin bir arada yaşaması demek sorunların başlaması demektir. Araya giren bu farklılıklar, insanların doğal olarak önce yadırgamasına sonra alışmaya başlamasına sebep olur. Önceleri herkes kendine ait topraklarda yaşam sürdürürken sanayileşmeyle birlikte belli başlı merkezi yerlerde yoğunlaşma başlamıştır ve farklı kültürlere sahip insanlar artık hep birlikte yaşamışlardır.

*Modernleşen dünyada, uç sınıflardan insanların bir araya toplanıp birbirlerinin yaşama biçimine tanık olduğu sanayi şehirlerinde, insan ilişkileri yeniden şekillenme yoluna girdi. Bu suretle, modern şehir hayatının karmaşasından doğan sancılar, Avrupalı şairlere ve akımlara dalga dalga yansıyor modernleşme dediğimiz genel eğilim ortaya çıkarken, bizde benzeri sancılar, varolmak kaygısının ağırlığı ile aynı zaman dilimi içinde ve onun perdesi ardında yaşamaktaydı (Eroğlu, 2018: 17).*

Türk şiirinde modernlik Namık Kemal, Mehmet Akif ve Tevfik Fikret gibi isimlerle başlatılıp günümüze kadar devam ettirilebilir.

*Bu yönelimin mensubu olarak 1990’larda etkin olan ve bu şiirin karakteri gereği aykırı, toplumsal sorunlara duyarlı, muhalif dil kullanan Neo-Epik şairler, Nef’î gibi bir hiciv ustasını da hatırlamakla beraber, Tanzimatçıların iktidar karşısında duruşlarını yüceltip Namık Kemal’i destansı söyleyişin temel taşlarından kabul eder (Kara, 2019: 58).*

Tanzimat dönemi, Türk şiiri için önemli bir yere sahiptir. O dönemlerde şekillenmeye başlayıp zamanla daha iyi bir seviyeye gelmiştir. *Şiirini bir ana fikre dayandıran Âkif, modern epik şiirin eşsiz örneklerini sundu. Âkif’ten itibaren şiirimiz, mesele taşıma gücüne kavuştu (Özbahçe, 2006: 26).* Eroğlu, Akif için şunları söyler:

*Dokularında İslam’a ve onun toplumuna bağlılık bulan Akif’in “endişe”si sosyal yapıdaki çözülme karşısında acıya bulanır ve somutlaşmış plandaki konularla birleşir. Konuşma dilindeki doğallığın şiir dilinde ifade edilmesini, yani modern şiirin amaçlarından birini Akif’in başardığını söyleyebiliriz (Eroğlu, 2018: 25).*

Bizde modernliğin başlıca durakları; Tanzimat Devri, Cumhuriyet Dönemi, modern şiirin ‘modern epik’e dönüşmeye başladığı İkinci Yeni ve modern epik şiirin “sorun”lu olan asıl damarı 1990-2000 Kuşağı ve sonrasıdır. *Şiirimizin Tanzimat dönemi romantik*

*görülebilmek, fakat modernizme geçişin en önemli aşamalarından biri de zaten romantizmdir. Batı şiiri de modernizmini romantizm ve sembolizmden geçerek tamamlar (Şengül, 2016: 57). Ebubekir Eroğlu ise modern şiire geçişteki romantizm için şunları ifade eder: Yeni şiirimizde romantizm, hiçbir zaman öncü bir akım niteliği kazanamadı. Buna rağmen, şiir dünyasından kalkıp gelen (yani, kavramlar dünyasının dışında oluşan) etkiler hep romantik nitelikli idi (Eroğlu, 2018: 24).*

Türk şiiri, toprağa tohum olarak düşüp büyüdüğünden beri köklerini büyütmeyi, sağlamlaştırmayı başarabilmiştir. Millet olarak ne kadar zorlu yollardan geçmiş olsak dahi şiirimizin sağlam kökleri hiçbir zaman yerinde durmamış sürekli büyümeye ve gelişmeye devam etmiştir. Türk şiiri geçmişten günümüze kadar gelişimini devam ettirerek sürekliliğini korumaktadır. Sağlam köklere sahip olmamız sebebiyle yeni tohumları yani yeni şiir türlerini içimizde eritebilmiş ve en uygun şekilde filizlendirmeye müsait hale getirmeyi başarabilmişizdir. Bu yüzden şiirimiz gelenekten faydalanıp yeni şiiri inşa edebilmiştir. Birçok yeni türle karşılaşan şiirimiz nihayetinde modern şiire daha sonra da modern epik şiire ve ilerleyen bölümlerde de sözünü edeceğimiz somut/deneysel/görsel şiire kadar ulaşabilmiştir.

*Geleneğe karşı çıkmak eskinin devlerine karşı çıkmak değil, yerleşmiş ve hatırı sayılır kurallar içinde sürmekte olan yanlışlığın farkına vararak, onun ve onu belirleyen etmenlerin dışında eser vermektir. Çünkü; gelenek, vaktiyle başlamış ve vaktiyle bitmiş olan değil, vaktiyle başlayıp kökleşmiş olup halen ağır kusurlarıyla dahi sürmekte olan demektir (Eroğlu, 2018: 28).*

Modern şiirimiz için 1950’li yıllardan söz eden Eroğlu, modern şiirin bütün kollarının görüldüğü yıl olarak 1950’li yılları örnek verir. Eroğlu için 1950’li yıllar, içerisinde her şairin kendi kozasını ördüğü yıllardır. Ayrıca modern şiir kollarının neredeyse tümünün yansıdığı yıllar olan bu zamanlarda modern-öncesi değerlerimiz yeni şiirde ifade bulma şansı yakalamıştır. (Eroğlu, 2018: 41) Aynı zamanda 1950’li yılları “eski yazı”yı bilmeyen ilk kuşak olarak tanımlar. *1950’li yıllar yalnız şairler olarak değil, okurları bakımından da “eski yazı”yı bilmeyen ilk kuşağı getirmiştir. Bu kuşak, eski yazı’yı olağan eğitim içinde öğrenmeden yetişen ilk edebiyat kuşağıdır (Eroğlu, 2018: 42-43).*

Mehmet Can Doğan, eserinde modern şiiri incelerken, bizde oluşan modern Türk şiirinin kırılma noktası olarak İkinci Yeni’yi görür. Bu, krizin getirdiği bir kırılmadır. *Kriz, kırılmayla aşılar. Hem Garip Şiiri hem de onun oluşturduğu krizi aşma sürecinde*

beliren “Mavi Çıkışı”nın haber verdiği İkinci Yeni Şiiri, modern Türk şiirinin gördüğü kırılmadır (Doğan, 2018: 8). Ayrıca Mehmet Can Doğan’a göre modern Türk şiirimizde sentezci sayılacak iki isim vardır: Yahya Kemal Beyatlı ve Ahmet Hâşim. Doğan’ın belirtmek istediği sentezci kavramı biraz daha farklıdır. Kişi, ya kurallara uyacak ve belirtilen zorlamalar karşısında yeniden şiir üretimine geçecektir ya da kurallara uymayıp kafa tutup kendine ait kuralları oluşturacaktır. İşte Doğan, bu iki unsuru bir arada eritip uygulayan olarak Yahya Kemal’i ve Ahmet Hâşim’i görür.

Nâzım Hikmet Ran, hem Türk şiiri için hem de modern Türk şiiri için önemli bir yere sahiptir. Genel olarak modernizmi Fransa’da öğrenip Türkiye’ye gelen şairlerin aksine Ran, Rusya’da bu bilgileri edinmiştir. Rusya’nın da etkisiyle sömürüye karşı çıkan ve emperyalizme yani yayılımcılığa karşı gelen N. Hikmet Ran, Türk şiiri için önemli atılımlarda bulunmuş bir şairimizdir. *Rusya dönüşü yayımladığı 835 Satır (1929) adlı kitabıyla Türk şiirinde yeni bir kanal açmıştır. “Fütürizm” ve “Konstrüktivizm” Nâzım Hikmet’in tanıdığı ve yakın durduğu akımlardır. Geleceğin kurulmasında şiire işlev yükleyen şair, hayatı emeğiyle kazananların sesi ve vicdanı olmak ister* (Doğan, 2018:191). Enis Akın, Nâzım Hikmet ile ilgili görüşlerini açıklarken onun şiiriyle ilgili şunları söyler: *Nâzım Hikmet’in şiiri “çöküş bilinci”ne bir cevaptır; halkın kendi aczine isyanının bayrağı, “artık yeter” diye bağırma ihtiyacının sesi olmuş, olabilmıştır* (Akın, 2019: 63). Ayrıca Akın’ın, Nâzım’ı zaman olarak önce Tevfik Fikret’e sonra ise Turgut Uyar’a bağlaması ilginçtir. *Nâzım, Tevfik Fikret’ten bir adım ileri, Turgut Uyar’dan bir adım geridedir. Zira Tevfik olmasaydı Nâzım, Nâzım olmasaydı Turgut Uyar olur muydu?* (Akın, 2019: 70).

Garip şiirinin kurucularından olan Orhan Veli de modern şiirimizin ana taşlarından birisidir. Semih Gümüş editörlüğünde yayınlanan Orhan Veli Kanık adlı kitapta Oktay Rıfat, Garip şiirinin çıkışını şöyle anlatır:

*Melih Belçika’da. Hava alabildiğine güzel. Özen’de caddeye karşı iskemlelere kuruluyoruz. Orhan ayak ayak üstüne atıyor. Üstteki ayağı yere değiyor. Sırtı kambur. Uzun, ince, badem tırnaklı şehadet parmağı sivilcelerinde. Şiir lafı ediyoruz. Piyasa şairlerinin şiirleri ikimizi de sarmıyor. Başka, bambaşka bir şiir hasreti ikimizin de içinde. Ben yeni bir şiir yazmışım, Orhan’a okumaya pek cesaret edemiyorum. Çünkü ne vezni var, ne kafiyesi. Hem de birkaç satırlık bir şey. Adı: “Saksılar” (bu şiir ilk kitabımda vardır.) Bir ara boş verip okuyuveriyorum. Orhan kolay çoşmaz. Çoşuyor. Şu işe bakın ki o da cebinden dört satırlık bir şiir çıkarıyor. Adı:*

“Kelebek”. Raymond Radiguet’den tercüme etmiş. Bu sefer çöşmak sırası bende. Sarmaş dolaş oluyoruz. O bambaşka şiire ilk adımı attığımızı biliyoruz (Rıfat, 2015: 25).

Garip şiirinin ilk çıktığı zamanlarda adı gibi kendisinin de Garip olduğu sürekli vurgulanmış ve ağır eleştirilere maruz kalmıştır. Günlük hayatın ve dilin şiire girmesiyle birlikte insanların karşısına umulmadık bir şiir türüyle çıkmıştır. Şiirin sanatsız olması çoğu kesimlerce olumsuz görülmüştür. Orhan Veli bu duruma bir anlam veremez ve bu kadar eleştirilmesini anlamlı bulmaz. *Ona göre edebî sanatlar, şairi gerçek şiiri aramaktan uzaklaştırıp, zekâ oyunlarına yöneltir; oysa şiir, ortaya çıktığından beri sayısız “teşbih, istiâre, mübalağa ve bunların bir araya gelmesinden meydana çıkacak hayal zenginliği, artık tarihin aç gözünü doyurmuştur”* (Akt: Doğan, 2018: 198). Garip’in ön sözünde belli başlı şeylerden söz eden Orhan Veli ve arkadaşlarının, bahsettikleri şeylerin çoğunluğuna uyduğu gözlemlenirken bir şeyin askıda kaldığı fark edilir. *Ama Garip’te, “şiirin hayatını emeğiyle kazanan insanların hakkı olduğu” iddiasını somutlaştıracak şiirler yoktur. Küçük insan diye tabir olunan insanın sıkıntıları gibi sunulan ayrıntılar, espri içinde kaybolmuştur* (Doğan, 2018: 210). Kemal Gündüzalp de Orhan Veli’nin ‘bağsız ve inançsız’ olduğunu vurgulayarak onun şiirindeki öfkesini kuru gürültü olarak niteler. *Orhan Veli, alaycıdır, ama öfkesi çoğu kez kuru gürültüden öteye geçmez. Çünkü, “Bağsız ve inançsızdır”* (Gündüzalp, 2015: 213).

*Deli eder insanı bu dünya;*

*Bu gece, bu yıldızlar, bu koku,*

*Bu tepeden tırnağa çiçek açmış ağaç* (Kanık, 2003: 70).

Orhan Veli’den söz eden Doğan Hızlan ise onun şiirini şöyle özetler:

*Uzun sözün kısası; Orhan Veli şiir yoluna çıktığında kendine belirlediği malzemeler arasında en önemli unsurun ‘halkın dili’ ve onun kullandığı malzemeler olduğunu belirtmişti. (...) Karacaoğlan gibi aşk dolu ve şehvetli şiirler yazarken bir o kadar yalnız ve hüznüydü, çocuk gözüyle baktı dünyaya. Nasreddin Hoca gibi sivri dilliydi, ince ironisiyle alay etti; La Fontaine gibi deyimler yarattı şiirinde* (Hızlan, 2015: 83).

Orhan Veli’nin şiiriyle alakalı bir başka yorum yapan ise Metin Cengiz’dir. Cengiz’e göre Veli’nin şiirinin sevilmesinin önemli nedenlerinden biri sahici olması ve günün koşullarını şiirde yakalamasıdır. Veli’nin şiiri, anı yakalayan ve onu şiirine davet eden bir şiirdir. Bu yüzden sevilmiştir, çünkü okuyucu şiirde kendi yaşamından izler bulabilmektedir. *Orhan Veli şiirinin sevilmesinin nedeni, şiirindeki yaşam sevgisi, insana*

kazandırdığı özgürlük duygusu ve bunların tüm baskılara yoksulluklara karşı insana verdiği direnme gücüdür bence. Akıp giden yaşamı, tam da o anda yakalayan bir şiirin üstün başarılarıdır bunlar. An'ın şiiridir Orhan Veli'nin şiiri (Cengiz, 2015: 141). Günün koşulunu yakaladığını belirten yani sokağın elinden tutmasını artı olarak gören bir başkası da Mehmet Yaşın'dır. Orhan Veli'yi değerlendirdiği yazısında onun neden diğer şairlerden farklı olduğunu belirten Yaşın'a göre, sokağın dilini ve hayatını şiirine misafir etmesi Orhan Veli'yi farklılaştırır. Ayrıca Türk edebiyatında önemli bir yerde olan Nâzım Hikmet'ten ve Beş Hececi'lerden farklı olduğunu da belirtir ve şiirinde sokağın dilini kullanan Veli'yi diğerlerinden ayırır. *Nâzım Hikmet'in, 'Beş Hececi' diye bilinen şairlerin ve daha başkalarının yenilikçi girişimlerinden Orhan Veli Kanık'ı ayıran temel nokta, şiirlerine bütünüyle sokağın hayatını ve dilini, kısa, çarpıcı esprilerle yansıtmasıdır* (Yaşın, 2015: 153).

Orhan Veli'nin şiirlerinde Sait Faik'e benzer yönler bulunduğunu söyleyen Gündüzalp'e göre, onların benzerliğinin en önemli noktası 'küçük insan'ı şiirlerine dâhil etmeleri ve onlarla aralarında bir bağ kurmalarıdır. *Ancak halkla, sokaktaki küçük insanla bir gönül bağı oluşturduğu da göz ardı edilemez. Sait Faik'le buluştukları en önemli nokta burasıdır. (...) Bu bakımdan her ikisinin yaptığı bugüne dek pek söylenmese de orta sınıf duyarlılığını içten içe benimsemiş ve yaygınlaşmasını sağlamışlardır* (Gündüzalp, 2015: 223). Gündüzalp, ayrıca Orhan Veli'ye şiir yönünden benzeyen bir ozanın varlığından da söz eder ve o kişinin Sunay Akın olduğunu belirtir. *Bu çerçeveden bakıldığında günümüzde Orhan Veli şiirini anımsatan, ona en çok benzeyen şiiri yazan bir ozanın olduğu biliniyor. Sunay Akın şiirine bakıldığında çok ciddi ve büyük benzerlikler yakalamak mümkündür* (Gündüzalp, 2015: 226). Gündüzalp, Orhan Veli'yle ilgili araştırmalarında sona doğru gelir ve Veli'nin tek bir şiir türüne bağlanmadığını, birçok şiir türüne değindiğini belirtir. Onu bu yönleri ve başardıklarıyla birlikte *kendisini aşan bir ozan* olarak görür. *Sonuç olarak Orhan Veli'nin tek şiir yerine birçok biçimde şiir yarattığı, dolayısıyla kendini aşma becerisi gösteren bir ozan olduğu söylenebilir. Bu bakımdan Orhan Veli, yazdıklarıyla her şeye karşın bir "şiir devrimcisi" olmuştur* (Gündüzalp, 2015: 229).

Kekeme şiir üzerine çalışma yapan Enis Akın, şiirde kekemeliğin kullanılmasını 12. yüzyıla kadar dayandırdıktan sonra Cumhuriyet döneminde kekeme şiirin açılışını Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat'a yani Garipçilere bağlar. *Kekeme Türk Şiirinin açılış*

*kokteylini Orhan Veli, Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat yapmışlardır. O günlerde yazdıkları tuhaf şiire Garip adı verildi ki o günün koşulları göz önüne alındığında absürd olarak yorumlanması gerektiği halde, zamanın aydın çevrelerince genellikle gariban olarak yorumlanmıştır (Akın, 2019: 28-29).*

İkinci Yeni'nin ses getirmesinde yadsınamaz bir yerde olan Garip şiiriyle birlikte Mavi şiirinin çıkışı da İkinci Yeni'nin hazırlanmasında önemli bir yere sahiptir. İkinci Yeni, Türk şiiri için büyük bir önem arz etmektedir. İkinci Yenicilerin etkisi hala devam ederken bugün bile onların tarzına yakın şiirler yazılmaktadır. Bir bildiriye sahip olmadan ortaya çıkan İkinci Yeni, aslında aynı tür ve benzerlikte yazan şairlerin bir arada anılmasıyla, sanki bir grupmuş gibi algılanmıştır. Fakat onlar, isim babası olan Muzaffer Erdost'un da büyük katkılarıyla birlikte "İkinci Yeni" adıyla anılmaya başlanmıştır. Bu durum İkinci Yeni şairlerinin hoşuna gitmiş olacak ki kimse bu duruma itiraz dahi etmemiştir. İkinci Yeni tam yerine oturduktan sonra yani Türk şiirinde yer edindikten sonra şairleri tarafından yorumlanmaya başlanmıştır. Bu bizde "tanınmayı, kabul görülmeyi" bekledikleri imajını çizebilir. İkinci Yeniciler, Garipçilerin aksi yolunu takip ettiler. Onlar, şiirin konuşma diline yakın olmaması gerektiğini birlikte şiirde yeniden sanat kullanımının öneminden söz edip aynı tarzda şiirler kaleme aldılar. Bu dönem şairleri toplumdan kopuk, sanatlı ve kolay kolay anlaşılmayacak şiirleri yarattılar. Onların şiiri bu derecede anlam dışına itmeleri *Divan Şiiri*'ne tekrar ilgi yaratır. Onlara göre şiirde illa bir anlam olması gerekmez hatta bazen kelimeleri, deyimleri farklı biçimlere dönüştürerek şiirlerine eklerler. En bilindik örnek olarak Cemal Süreya'nın şiirine de adını vermiş olan 'Üvercinka' kelimesini 'Güvercin' kelimesinden faydalanarak bu biçime dönüştürdüğünü bilmekteyiz. *Karakoç, "Cemal Süreya'nın şiiri 'insan' şiiridir" yargısıyla başlayan yazısında, Üvercinka'da insan bedeninin algılanışına, gösterilmesine ve sunulmasına yoğunlaşır (Doğan, 2018: 334).* Hakan Şarkdemir'e göre Cemal Süreya'nın şiiri, Orhan Veli kuşağındaki şiire benzemektedir. Bunun kanıtı Garipçilere yapılan eleştirilere en az tepki veren kişi olmasıdır. Grupta Cemal Süreya'nın aksine en karşı ve tarafını belli eden ise İlhan Berk'tir. *Cemal Süreya, II. Yeni şairleri arasında Orhan Veli kuşağının şiirine en yakın duranıdır; dolayısıyla, önceki şiire olan tepki en az onun şiirinde hissedilir. İlhan Berk ise diğer uçtadır; hem şiiriyle hem de yazdıklarıyla II. Yeni'nin Garip'ten tamamıyla farklı bir hareket olduğunu kanıtlamaya çalışır (...).* (Şarkdemir, 2001: 28). Bireyi önceleyen İkinci Yeni şiiri için hayal ürünleri, imge

oldukça önemli bir yere sahiptir. Mehmet Can Doğan, Muzaffer Erdost'un İkinci Yeni başlığı altında yazdığı yazıları kendince özetler ve bazı önemli notlar düşer.

*İkinci Yeni Şiiri, sözcüklerin soyutlanmasıyla yazılmaktadır. Bir şiirde sözcüklerin tek başlarına değeri yoktur; onlar, bir bağlam içinde değerlidir. İkinci Yeni Şiiri'nin getirdiği yeniliği, mısra düzeni ve yapısında görülen değişim haber verir. (...) İkinci Yeni Şiir'inde, resmin harekete geçirici bir etkisi vardır. Özellikle soyut resim, şiir dilinin soyutlaşması yönünde veriler sunar. İkinci Yeni Şiiri, toplum ve dava şiiri değildir. İkinci Yeni Şiiri, varoluşu sorunsallaştırır ve bu durumu işler. İkinci Yeni Şiir'inde, dilin imkânları olabildiğince değerlendirilir, hattâ zorlanır (Doğan, 2018: 244).*

İkinci Yeni şairlerinin birlikte hareket etmediklerini daha önce de belirtmiştik. Birlikte hareket etmeyen şairlerle alakalı eleştiriler hem o zamanlar da hem de şu anda devam etmektedir. En önemli eleştiri konularından biri olan Edip Cansever'in İkinci Yenici mi yoksa Garipçi mi olduğu tartışılan bir konu olmuştur. Fakat onun şiirlerinin bu iki şiir türünden de farklı kulvarlarda dolaştığı kesindir. Aynı şey Oktay Rıfat için de geçerli olmuştur ama bir farkla ki Oktay Rıfat kendisini İkinci Yeni'nin kurucusu veya başlatanıymış gibi göstermeye çalışmıştır. Bunu da *Perçemli Sokak* ile sağlamaya çalışmıştır.

*(...) Edip Cansever'den önce İkinci Yenici olarak değerlendirilmemesi gerektiği ısrarla vurgulanan ise Oktay Rıfat'tır. Öyle ki Edip Cansever bile Oktay Rıfat'ın değil İkinci Yeni Şiiri'ni başlatmak, İkinci Yeni şairi dahi olmadığını savunun bir yazı yazar. (...) Oktay Rıfat, tanımlanan İkinci Yeni Şiiri'nin ilk örneğini kitap boyutunda vermek için acele etmiş ve kendinden önce söylenenleri sahiplenme gayretine girmiştir (Doğan, 2018: 252-253).*

Mehmet Can Doğan, İkinci Yeni'yle ilgili görüşlerine devam ederken onu Türk edebiyatında başka bir döneme benzetir. Bu dönem Servet-i Fünûn dönemidir. Bu ikisini birbirine benzetmesinin asıl sebebi ise her ikisinin dili kullanım biçimleri ve imaj kullanımlarıdır. *1958-1959'da yayımlanan kitaplarına bakıldığında İkinci Yenicileri birleştiren iki unsurun öne çıktığı görülür. Bunlar, dilin kullanılış biçimi ve imajdaki ısrardır. Bu iki göstergeye bakarak İkinci Yeni Şiiri'nin Servet-i Fünûn Şiiri'yle uzaktan akraba olduğu söylenebilir (Doğan, 2018: 260).* İkinci Yeniyi Servet-i Fünûn'a benzeten bir başka kişi de Osman Özbahçe'dir. Özbahçe'ye göre iki dönemin benzerliği arasında; şiirlerinde olan anlamsızlıklardan ötürü gelen olumsuz eleştirilerle birlikte bu dönemde yazan şairlerin önceden birbirlerini tanımamaları ve bu dönemde yazdıkları şiirlerden sonra birbirlerinden haberdar olmalarıdır. *Anlamsız şiir eleştirisi dışında İkinci Yeniyle bir benzerliği daha var Servet-i Fünûn'un. Onlar da İkinci Yeni şairleri gibi gazete ve*

dergilerde şiirleri yayımlandıktan sonra birbirlerini tanımaya başlamış, değişik çevrelerden gelerek yeni bir husus etrafında toplanmışlardır (Özbahçe, 2013: 213).

Modern Türk Şiiri için İkinci Yenicilerin yarattığı şiir önemli bir yere sahiptir. Hem kendi döneminde olan şairleri hem kendi döneminden önce olan şairleri hem de kendinden sonra gelen birçok şairi etkilemeyi başarabilmişlerdir.

*Ortaya çıktığı dönemin siyasal ve sosyal şartlarıyla da doğrudan ilişkili olan İkinci Yeni Şiiri, modern Türk şiirinde önemli bir hamle ve harekettir. Bu sarsıcı hamle şiir ve şair algısını değiştirmiştir. Şiir dilini öncelemiş; şiirde imajın önemini vurgulamış; şiir-müzik, şiir-toplum ilişkisi gibi konularda yeni bir bakış getirmiş; retoriğin değil poetik tutumun önemini sabitlemiştir (Doğan, 2018: 270).*

Enis Akın, Kekeme Türk Şiiri adlı kitabının bir bölümünde Namık Kemal, Abdülhak Hamid Tarhan, Tevfik Fikret, Nâzım Hikmet, Orhan Veli ve İkinci Yeni için şunu söyler:

*Namık Kemal şiire derdi soktu. Ardından gelen Abdülhak Hamid, günümüzde anladığımız anlamda karanlıklar ortasında kalakalmış ilk şairdir. Tevfik Fikret tepkiyle kişilikli şiire yöneldi. Nâzım Hikmet biçimsel rasyoneldi, kalın fırçasıyla bir Van Gogh'tu. Orhan Veli şiirin kapılarını herkese açtı; tam bir devrim aydınydı. İnandığı politika ve poetika gereğince kendi iç derinliğini şiirine almaktan kaçındı. Nâzım'ın kimlikler üreten yaklaşımına tamamen zıt bir çizgi izleyen İkinci Yeniciler kendi'nin bakış açısından hiçbir şeyin irrasyonel olmayacağını gördüler ve gösterdiler (Akın, 2019: 91).*

Önceki paragrafta da belirttiğimiz gibi Türk şiirinde önemli bir yer kaplayan İkinci Yeni'nin etkileri oldukça uzun sürmüştür, hatta kimileri bu şiir tarzının hâlâ devam ettiğini belirtmektedir. Osman Özbahçe bugünün şiiri için iddialı bir benzetmede bulunur ve İkinci Yeni şiirinin hâlâ ana akım olma özelliği gösterdiğini belirtir.

*Bugün ileri sürülen manifestoları, kaynakları ve savları itibariyle incelediğimizde bir şekilde İkinci Yeniden doğduklarını görüyoruz. Bu itibarla, günümüz şiirinde ana akım hâlâ İkinci Yenidir. İkinci Yeniden sonra manifesto çerçevesindeki bütün girişimler, ana unsur olan İkinci Yeninin bir uzvunu öne çıkarma çabasından ibarettir (Özbahçe, 2013: 27).*

Türk modern şiirinin önemli iki halkasını oluşturan Garip ve İkinci Yeni şairlerinin yazdığı bazı şiirler hala popülerliğini korumaktadır. Bugün bile bu şairlerimizden etkilenip onlara benzer tarzda yazan şairlerimiz vardır. Hakan Şarkdemir, Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesi'nde yaptığı söyleşide bu iki önemli halka için şunları söylemektedir: *Modern şiirin Garip'le bittiğini düşünüyorum. İkinci Yeni postmodern*

*şiiirdi. Ama biz, zaman zaman modern şiire geri dönmüşüzdür. Bugün de modern şiir yazılıyor.*

Modern Epik Şiir veya Neo-Epik Şiir'in kurucuları Hakan Arslanbenzer, Hakan Şarkdemir ve Murat Menteş'tir. Modern Epik/Neo-epik şiirin ortaya koyduğu eserler geçmişte olan bazı anlayışlar gibi zevkten veya hayalden ibaret değillerdir. Eğer bir şiirin merkezinde 'insan' varsa orada gerçeklik var demektir. İnsanlığın ilk zamanlarından şimdiye kadar mutlaka sorunlar ve güçlükler olmuştur. Ve bununla uğraşacak olan ise yine insandır. Modern epik şiir de insanı merkeze aldığı için otomatik olarak sorunları merkeze alır. Türk edebiyatında Neo-Epik Şiir adı altında kurulan şiir anlayışı tümünden bize ait bir anlayış olmamakla birlikte taklit bir edebiyat da değildir. Türk edebiyatında 1990-2000 Kuşağı şairleri bu alanla ilgilendikten, geliştirdikten ve araştırdıktan sonra onların (1990 ve 2000 Kuşağı) yaptığına benzer bir şiir türünün var olduğunu fark ederler. Bunu hiçbir 1990 Kuşağı şairi inkâr etmez fakat aynısını ya da birebir benzerini yaptıklarını da kabul etmezler. Şarkdemir, bu konuda yaptığı bir söyleşide şunları belirtir:

*Onunla (Hakan Arslanbenzer) ilk sıralar üzerinde anlaştığımız isim "Neo-Epik"tir. Zira Arslanbenzer'le tanışmadan önce epik şiirler yazıyordum. Bu nedenle Neo-Epik başlığını kabul etmekte herhangi bir sorun görmedim. Ama çok daha sonra bu başlığın yerine Modern Epik Şiir demeyi seçtim. Çünkü bu anlayış, bütünüyle orijinal, yani bize ve o döneme ait bir anlayış değil. Ama bu anlayışın özelliklerinin altını çizmemiz, belirginleştirmemiz, Türk şiirine getirmemiz anlamında orijinal bir iş yaptığımızı söyleyebilirim (Ekinci, 2011: 73).*

Ayrıca Şarkdemir, modern epik şiiri, epik şiirin son kalesi olarak görmektedir.

*Günümüzde, internet kültürü ve postmodern kuramların uçuşumu kenarındaki (politize olmayı reddeden, buna karşılık, tamamen siyasi bir öz taşıyan) apolitik bir kuşağın temsil ettiği modern şiirin son kalesi durumundadır modern epik şiir. Bu şiir artık, modern şiir içindeki yerini, ya geleneksel olana sahip çıkmak ya da postmodern kültürün söylemini malzemeleştirmek suretiyle pekiştirecektir (Şarkdemir, 2004: 65).*

İlerleyen bölümlerde de karşımıza çıkacağı gibi modern epik şiir "sorun"lu bir şiirdir. Ve bu sorun şiire de sıçramıştır. 1990 ve 2000 Kuşağı şairleri bu sorunların sesi olmaya gayret etmiş ve şiirlerini bu sorunların üzerine inşa etmiştir. Arslanbenzer'e göre Neo-epik şiirin hatta genel olarak şiirin bir sorunu vardır, olmalıdır. Edebiyat (şiir) bir şeylerin hesabını sormalı, bir şeyleri düzeltmeli veya karşında durabilmelidir. Edebiyatın bir kavgası olmalıdır. 90'larda yazmaya başlayanlar şöyle bir cümleyi çok sık duydukları için hafızalarına, havsalarına kazınmıştır; *Kavgasız şiir olmaz! (...) Buna göre,*

*edebiyat bir zevk veya hevesten çok bir davanın ifadesidir* (Arslanbenzer, 2012: 363). Artık sorunların üzerinde büyüyen bir Türk şiiri vardır. Yani “sorun”lu bir Türk şiiri. 1997 Mart’ında *Neo-Epik hareketin ilk manifestosu “Türk şiirinin hâli ne olacak ağabeyler?” başlığıyla ve “Şehrengiz” imzasıyla çıkar* (Kara, 2019: 59). Modern epik şiir, bu sorunları şiirine taşımayı huy edinmiştir. Onların amaçları bu sorunlara çözüm bulmak değildir. Bu sorunlardan milleti haberdar etmektir, gözünü açmaktır. Modern epik şiirle uğraşan 1990 Kuşağı şairleri için şiirin günlük yaşamla ilgilenmesi önemli bir koşuldur. Çünkü şiir bugünü yani insanı takip eder. Şiire yön veren insanın yapmış olduğu değişimler ve gelişmelerdir. Bir şiir türü insanın ayaklarını takip etmek ya da ona uymak zorundadır. Şiir, insandan önce yol kat etmez. *Çünkü şiir, yani sanat, hayatın ve insanın önünde gidemez, onu geçemez. Her zaman orayla bütünleşmesini sağlayan bir intibak içindedir. Şiirde yenilik, şairin hayatı ve insanı takip ettiğini, farkında olduğunu gösterir* (Özbahçe, 2008: 24). Modernlik, kendisiyle birlikte ‘modern sorunlar’ını da getirmiştir. Neo-epik şiirin ‘sorun’lu şiirle uğraşması aynı zamanda şiirin metrajını da uzatmaktadır. Uzun şiirden kastımız belirli mısra sayısına sahip olması değildir yani belli bir mısra sayısına tabi değildir.

Uzunluğun iyi yönleri olduğu gibi kötü yönleri de vardır. Şiirin uzun olması demek şairin-kahramanın derdini daha rahat ve detaylı anlatması demek olsa da bu uzunluk okuyucuyu bazen şiirde tutmayabilir ve şiir yarıda kalabilir. *Destansı ya da epik şiirin en önemli özelliklerinden biri bir ‘mesele’yi aktarmak olduğundan bu tarz şiirlerde uzunluk gereklilik halini alır* (Şengül, 2016: 61). Uzunluğun zorlayıcı noktasında ise şaire görevler düşmektedir. Şair okuyucunun ilgisini çekmeli ve odak noktası olarak gözlerinin, düşüncesinin şiirde kalmasını başarmalıdır. Şair burada bazı tekniklerle okuyucunun şiire odaklanmasını sağlar. Şiirde yaptığı kırılmalarla, ani ton yükselişleriyle, üst üste yapılan tekrarlarla ve sayıp dökme gibi kimi başlıca özelliklerle okuru şiirde tutmayı başarır. 1990 ve 2000 Kuşağı şairleri kendinden önce gelen şairleri ve şiirleri çok sert eleştiriye tabii tutmuştur. Nasıl ki kendilerinin şiiri “sorun”lu bir şiir ise 1980 döneminin şiirleri de tam zıddıdır yani “sorunsuz” bir şiirdir. Sorunsuz bir şiir gerçek olmayan, insanı merkeze almayan ve sorunları görmeyen veya görmezlikten gelen şiirdir. 1980 dönemi şairleri sadece kendi sesinden şiirler yazarken 1990 ve 2000 kuşağı şairleri milletin sesinden, sokağın sesinden yani kısacası sorunun sesinden şiirler yazmaya gayret eder. *Modern şiirimiz sokağın dili olmaya başladıktan sonra sistemle*

*çatışmaya başlar. Yeni Türk şiiri siyasete müdâhil olur. Şâirler açık veya kapalı bir şekilde sistemle hesaplaşma yoluna gider* (Şengül, 2016: 58). Dönemin yazarlarından olan Osman Özbahçe için kendi kuşakları, İkinci Yeninin altında ezilmeden kendilerine ait şiiri olan tek kuşaktır. *Sonraki kuşaklara da bu mecburiyet karşısında ezilmek düşmüştür. İşte bu macera karşısında bizim kuşak, ilk defa, doğrudan kendi şiirini yazarak meydana gelen bir kuşaktır. Bizim kuşak bu baskıyı en aza indiren bir kuşaktır* (Özbahçe, 2013: 102). Kendi kuşağı için değerlendirmelerine devam eden Özbahçe'ye göre, onların şiiri yani 1990 ve 2000 Kuşağı şiirinde, yazılanlar sadece zihinle algılanacak şeyler değildir. Artık şiir kendi sesini çıkarmaya başlamıştır yani bir nevi *konuşan* bir şiir yazmışlardır. *Bizim kuşak şiiri sadece zihinden takip edilebilen bir metin olmaktan çoktan çıkardı. Şiirde ses çıkardı ve sesli şiirler yazdı* (Özbahçe, 2013: 103). Özbahçe, kendi kuşağını uzun sürecek bir kuşak olarak tanımlar. Ona göre bu kuşak hem uzun bir kuşak hem de tamamlanması uzun sürecek olan bir kuşaktır. *Bir tarafında yaşlı, bir tarafında genç şairlerin durduğu ve dolayısıyla uzun sürecek bir kuşak. Yani bu kuşak bizden sonra gelecek en az iki kuşağı daha kapsayacak. (...) Bizim kuşağın başlattığı bir çalışma ancak üç kuşakta tamamlanabilecek gibi* (Özbahçe, 2013: 167-168). 1990 ve 2000 Kuşağı şairlerinden Hakan Arslanbenzer'in yazdıkları bu dönem için önemli bir yerdedir. Çünkü onların şiiri (Noe-epik) ortaya çıktığında başka şiirler de ortaya çıkmaktaydı. Noe-epik, diğer şiir türlerine nazaran daha farklı ve sağlam temeller üzerinde inşa edilmişti. Neo-epik şiir türünün sağlam temellerle yola çıkması demek sağlam ilerlemesi demektir. İşte bu yüzden diğer şiir türlerinden farkını ve önemini ortaya koyabilmiştir. Kısacası Neo-epik kendini ispat edebilmiştir. Kendi türü hakkında eserler verebilmiştir bu bakımdan önemli bir yerdedir. *1990'dan sonra ortaya çıkan şiir anlayışları, akımları arasında kendisini bizzat eserle gerçekleştiren tek anlayış Neo-Epiktir* (Arslanbenzer, 2012: 87). S. Şengül, neo-epik kavramını şöyle açıklar: *Fransızca "Neo" kelimesi Türkçede "Yeni" anlamına gelir ve Neo-Epik Şiir modern Batı epiğinin Türk şiiri üzerinden yeniden gerçekleştirilmesi çabasını güder* (Şengül, 2016: 109). Neo-epik şiir varoluş bakımından siyasetle içli dışlıdır. Arslanbenzer'e göre bir şair toplumundan kopuk olmamalı ve bu da siyaseti yani toplumsal olayları yakinen takiple mümkündür. ÇESA (Çevrimiçi Edebiyat Sanat Akademisi)'nin yapmış olduğu söyleşide de bunları dile getiren Arslanbenzer: *90'larda biz siyasi meselelere gözümüzü açmış insanlarız. (...) Benim ilk algıladığım olay Bosna Harbi'dir. Çok büyük bir zulüm ve duyarsızlık hâkimdi. Bir şey yapılamıyordu ve*

*insanlıktan utanmak gerekiyordu. (...) Siyaseti bir tarafa bırakıp şiir yazamazsınız. (...) Neo-epik de şiir bir şey söylesin istedim.* (<https://www.youtube.com/watch?v=Sv4m62wA440> Erişim Tarihi: 13.11.2021) der.

1990 ve 2000 Kuşağı şairleri, 1980 şairlerine en ağır eleştiri oklarını gönderirler. Hakan Arslanbenzer, 1980 dönemine ve o dönemin şairlerine acımasız benzetmeler yapar. 80 dönemini ruh bakımından Osmanlı dönemindeki II. Abdülhamit'in İstibdat Devri'ne benzetir.

*İstibdat Devri şiirin hastalığı, söylenmek istenenin korku sebebiyle yutulmasıdır. Bundan, amiyane tabirle salya sümük bir şiir çıkmış. 80'lerin problemiye, şairin söylemek istediğini yutmasından çok zaten söyleyecek bir sözünün olmamasıdır. Bu bir şikayetlenme, mızızlanma, homurdanma-mırıldanma tarzı yaratmış görünüyor (Arslanbenzer, 2012: 203).*

Hakan Arslanbenzer'in İstibdat benzetmesine karşın Atilla İlhan ise bu dönemi 1950'lere benzetir. İlhan, 80 dönemi için olumsuz eleştiri yapanlardan biridir. Bu dönemin şiirini eleştiren İlhan, onların şiirinin çok yüzeysel kaldığını belirtir ve eleştirilerini sıralar.

*1980'li yıllar bana 1950'li yılları hatırlatıyor. Her iki dönemde de sanat üzerinde çok ciddi bir baskı vardı. 50'li yıllarda bu, şiirin İkinci Yeni'ye yozlaşması şeklinde görüldü. İçerik taşıyan şiir 'tehlikeli' sayıldığından, şiirden manayı defetmek yenilik diye takdim edildi. 80'li yıllarda da benzer bir durum vardır. Şiir derinlemesine değil, yüzeysel olarak yayılıyor. Anlamın yerine espri ve buluş kendini gösteriyor (Akt: Asiltürk, 2017: 432).*

Doğan Hızlan, 50'li yılları bir kırılma noktası olarak görür ve gelecek 50 yılı da etkilediğini düşünür. *Bu yılların genel eğilimi olarak "Türk şiirinin belki de altın çağı" diyebileceğimiz bir dönemi anabiliriz (Hızlan, 2017: 91).* Ebubekir Eroğlu ise bu dönemi (1950) 'modern şiirin bütün kollarının yansıdığı yer' olarak görür.

*Bu açıdan bakıldığında, şiirimizde 1950'li yılların özelliği, modernleşmenin tarif edilebileceği bir atmosferde toplanmış olmasıdır. İçinde her şairin kendi kozasını ördüğü bu atmosfer, modern şiirin hemen hemen bütün kollarının yansıdığı yer olduktan başka, modern-öncesi değerlerimizin yeni şiir dilinde ifadesini mümkün kılan bir ortamın oluşmasına yol açmıştır (Eroğlu, 2018: 41).*

Arslanbenzer, 80 dönemindeki şiiri etkili bulmaz aksine edilgen bir tarzda ve etki altında kalan bir şiir olarak görür. O dönemin şairlerini güçsüz görür ve aynı zamanda şairin bu güçsüzlüğü okuyucusunu da etkilemektedir. Ona göre bu şairler zaten güçsüzdür bu yüzden okuyucusuna da güçsüzlüğünü aktarır ve böylece okuyucu da bu güçsüzlüğün

etkisi altında kalır. Eleştirilerine devam eden Arslanbenzer, 80 dönemine ve şairlerine *garabet* yakıştırmasını yapar. *1980 Kuşağı'na toptan Garabet Kuşağı dense yeridir. Zira bu kuşağın şiiri "sesle okunmaya elverişli bir şiir değildir". Gerçi gözle okunabildiği de su götürür* (Arslanbenzer, 2012: 210). Daha önce de söz ettiğimiz gibi 1990 ve 2000 Kuşağı şairleri halkın sesi olmaya gayret etmiştir fakat 80'lerin şairleri bu vasfi taşıyamamışlardır hatta üzerlerine bile almamışlardır. *1980 Kuşağı'nın "halkın evladı olarak şair" kültürünü üstlenememesi vahimdir* (Arslanbenzer, 2012: 204). Çesa söyleşisinde de Arslanbenzer: *Neo-epik şair, insanı uyarmak ister. "Konuşmamız lazım" etkisini vermek ister.* Arslanbenzer, bu dönemi eleştirirken şairlerin pasifliğinden yakınıır. Onların bir şair olarak çok fazla geri planda kaldıklarını ve milletin beklediği şair vasfını veremediklerini düşünür. Burada şaire önemli yükler bindiren Arslanbenzer, bunların yokluğundan söz eder.

*1980'ler boyunca şiire iradesini koyan bir şair çıkmamıştır. Şairler ya genel eğilimlere katılarak kendilerini kadroya aldırılmayı veya genel eğilimlerin bozuculuğundan korunmak için bir kenarda durmayı veya susmayı tercih etmişlerdir. Bu da, bu dönemin şiirini gözden geçirecek yeni kuşaklara bir vazife yükler* (Arslanbenzer, 2012:206).

Osman Özbahçe, Neo-epik tarzda şiirler kaleme almış ve aynı zamanda şiirle alakalı görüşlerini çeşitli dergi yazılarında ve kitaplarda toplamıştır. Özbahçe, modern şiiri *konuşmak* olarak görür. *Bütün büyük şairlerin birinci özelliği, şiiri konuşma diline olabildiğince yaklaştırmaktır* (Özbahçe, 2006: 31). Fakat şair, bunu yaparken bire bir konuşma dilinin özellikleriyle şiirini kurmaz, konuşma dilini şiirin diline göre yoğurarak yapmalıdır. *Konuşma dili, şiirin muhatapla iletişim kurabilme yeteneğini çoğaltır* (Şengül, 2017: 1891). Özbahçe'ye göre şiir sadece şiiri vermez, şiir kendisiyle birlikte bir şeyleri taşır. Şiirin öneminden söz eden Özbahçe, şaire de sorumluluklar yükler ve onun klişeleri aşmasını ister. *Milletiyle bağ kuramayan şair hayatsız kalmaya mecburdur* (Özbahçe, 2006: 141). Kendi kuşağından olan şairlerle birlikte Özbahçe de 80'li yılların şiirine ve şairine eleştirilerini sıralar. *1980'li yıllar şiiri olarak adlandırılacak birinci tavır, şiirimizi bütünüyle sahte bir dünya, sahte bir insan, sahte bir hayat algısına kilitlemeye çalışmaktadır* (Özbahçe, 2006: 5).

Özbahçe günümüz şiirini eleştirirken, onun *hayalciliğini* eleştirir. Ona göre şiir konuşmalıdır, bir şeyler söylemelidir. Eğer insanın konuşacak bir şeyi olmaz ise hayal kurmaya yeltenir işte bu hayalcilik şiirde konuşmayı zorlaştırır, engeller. Konuşmanın

engellenmesi demek iletişimin engellenmesi demektir. *Hayalciliğin, iletişimsizlikle bağlantılı bir sonucu da mesajı kendinde kalan bir şiir yazmaktır. Soru şudur: Mesaj sende kalacaksa niçin yazıyorsun?* (Özbahçe, 2006: 10). Olumsuz gördüğü şeyleri bir bir eleştirmekten çekinmeyen Özbahçe'ye göre şiir cesaret işidir. İşte bu yüzden hayali olmak demek cesareten kopuk olmak demektir. Neo-epik şairleri cesaretli olmayı yeğler. Çünkü onlar milletin sesi olmak için şiirlerini inşa ederler. Milletin sesi olmak demek düzensizliğe, haksızlığa, zulme ve daha nicesine başkaldırmak demektir, işte burada cesaret etmek önemlidir. *Hayal, neye olursa olsun, her anlamda, cesaret etmek durumunu ortadan kaldırır. Hayal kurmak, "etliye sütlüye karışmamak" durumunu esas alır; fakat "etliye sütlüye karışmamak" durumu, sadece politik alan için geçerli değildir; hayalciliğin her alandaki en temel davranış biçimidir* (Özbahçe, 2006: 12). Modern şiirimizi dört köşeli olarak tanımlayan Özbahçe için Sezai Karakoç, Turgut Uyar, Cahit Zarifoğlu ve İsmet Özel'i bu köşelere yerleştirir. Ayrıca şiirin iktidarında ise Sezai Karakoç'u ve İsmet Özel'i görür. Aynı zamanda Özbahçe için Türk şiirinde, bir şiirin yerleşme süresini 50 yıl olarak görür. O şiirin veya şairin yer edebilmesi için Türk şiirinde 50 yılı geçirmesi lazımdır ki kabul görülsün ve herkes tarafından yenilik yaptığı ya da iyi şiir olduğu kabul edilebilsin. *Türk şiirinde takip mesafesi 50 yıldır. (...) İyi bir şiirse akademiden, dergilerden, okuyuculara kadar izler çevreye yerleşmesini ancak 50 yılda tamamlayabilmektedir. En yakın somut kanıt İkinci Yenidir* (Özbahçe, 2013: 93).

Neo-epik şairlerin çözmesi gereken bir 'sorun'u, mevzusu vardır. İktidarla çatışık haldedirler. Burada sadece şiir çatışık halde değildir aynı zamanda şair-kahraman da çatışık haldedir. *Epiği epik, kahramanı kahraman yapan en önemli unsur kahramanın ve toplumun ayrılmaz birlikteliği üzerine inşa edilir* (Şengül, 2016:15). Çünkü asıl sesli konuşan, sesini duyuran onlardır.

*Genel olarak modern epikte, muhalif bir söyleme bağlı kalınarak toplumu ilgilendiren her türlü mesele ve siyasi konu işlenir. Bu çağın şair-kahramanı, sorunu/meselesi olan kişidir ve bu dolayında imgeci, lirik, romantik şiirden çok büyük ölçüde uzak durarak konuşan, sözlü olan, gerçekçi, hayatın ve insanın şartlarına odaklanan bir şiir yazmayı ister. Bu tavır, Neo-Epik Şiir'in varoluş gerekçelerindedir* (Kara, 2019: 57).

Türk şiiri, aruz ölçüsüyle yazıldığı dönemlerde aniden hece ölçüsüne geçmiştir. Fakat bu geçiş toplumun veya şairin isteğiyle olmamış devletin isteği ve zorlamalarıyla olmuştur. Kimi şairlerimiz buna uyum göstermese bile çoğu buna mecbur kalmıştır. Neo-

epik tarzda yazan şairler bu zorunluluğa, iktidarın sanata bu denli karışmasına tepki gösterirler. Onların cesareti savunmasının bir sebebi de *iktidara karşı cesarettir. Cesaret bahsiyle iktidar bahsi arasında bir sebep sonuç ilişkisi vardır. İktidar mekanizması, özellikle genç şairi, kötü şiire mecbur etmektedir. İktidar mekanizması hem edebiyat ortamımızı, hem de şairimizi kendi isterleri doğrultusunda biçimlendirmektedir* (Özbahçe, 2006: 142). Hakan Şarkdemir de devletin sanat üzerindeki baskısından ve normal şairle sivil şairin tek ortak paydasından söz eder. *Devletin kontenjanından şair olan ile sivil şairin yolları ancak, kanonik bir bağ üzerinden kesişir. Çünkü yalnızca gelenek fermuarı, bu iki geçimsiz yakayı birbirine kenetler* (Şarkdemir, 2021: 40).

Günümüz şiiri eleştirilerine devam eden Özbahçe için şiirin olmazsa olmazı *insandır. İnsansız bir şiir düşünülemez. Günümüz şiirinin en vahim sorunu, yaşayan hayatın ve yaşayan insanın ıskalanmasında yatmaktadır* (Özbahçe, 2006: 204). Aynı zamanda Özbahçe bu görüşünü Sezai Karakoç'un "İnsansız şiir tez ölüyor." cümlesiyle de desteklemektedir. Özbahçe, modern şiiri bir *sentez* olarak görür. *Modern şiir, türleri ortadan kaldıran değil, türleri birbirine yaklaştıran değil; bütün türlerden beslenen ve kendi düşüncesiyle gelen yepyeni bir mantıktır* (Özbahçe, 2006: 206).

Şiirde bütünlüğe önem veren Özbahçe için, şiirin bir ana fikre bağlanması önemlidir. Şiirin sağlam temellere oturtulması için eleştiriye ihtiyacı olduğunu düşünen Özbahçe'ye göre, şiirin olmazsa olmazlarından birisi de eleştiridir. *Şiir eleştiriyle güçlenir. Tazelenip yenilenir. ... Bu itibarla eleştirinin görmediği şiir bir yerde yok hükmündendir. Çünkü şiirin radarı eleştiridir. Öyleyse şiir radara takılmalıdır* (Özbahçe, 2006: 252). Aynı zamanda Çesa'nın programına katılan Osman Özbahçe orada da eleştiri ile ilgili görüşlerini belirtirken şunlara değinir: *Şair eleştirmendir. Şair aksayan noktayı görür. (...) Türkiye'de eleştirinin seviyesi akademinin seviyesidir. (...) 90 Kuşağı eleştiriye önem veren bir kuşaktır. (...) 90 Kuşağı kadar eleştiriye önem veren ikinci bir kuşak yoktur.* Hayriye Ünal ise eleştiri ve eleştirmen konusunda şunları kaleme almıştır: *Eleştirmen biraz da tarihin insanüstü karakteridir. Eleştirmen bin yaşında gibi, akli diri bilgisi derin, adeta öncekilerin hayatına eklemlenmiş de kendi bedeniyle öğrenmiş gibi önceyi ve sonrayı görebilmeli. "... Eleştiri, edebiyat yapıtları hakkındaki suskunluğa itirazdır* (Ünal, 2020: 44).

1990 ve 2000 Kuşığı diğer şairleri gibi 1980 Kuşığı şiirini eleştirmeye devam eden Özbahçe'ye göre 80'lerin şiiri dönemsel bir şiirdir. Bunun sebebi olarak ise ortamın baskısına, kuşatmasına boyun eğmeleri ve kabullenmeleridir. Ayrıca Özbahçe'ye göre 60'lı 70'li ve 80'li yıllardan sonra ilk defa atılım yapmayı başarabilen kuşak kendi kuşığıdır yani 1990 ve 2000 Kuşığı. *Türk şiiri 1960'lı, 1970'li, 1980'li kuşaklardan sonra ilk defa bizim kuşakla tekrar gücünü toplama ve atılım yapma aşamasına geçmiştir. Bizim kuşağın gücünün göstergelerinden birisi de tıpkı İkinci Yenili yıllardaki gibi, bizden önceki kuşaklara mensup bazı şairlerin bizim gibi yazmaya başlamasıdır* (Özbahçe, 2013: 160).

Servet Şengül, 1980, 1990 ve 2000'li yıllarla alakalı yaptığı çeşitli çalışmalarında doğrudan ya da dolaylı olarak 80 şiirine değinmiştir. Doktora tezi olan *Modern Türk Edebiyatında Epik Şiir* adlı çalışmasında 80'li yılların şiirine olan eleştirileri ele alan Şengül'e göre; 80'li yılların şiiri herkesin bildiği gibi darbe dönemine denk geldiği için siyasetten oldukça uzak kalmıştır. Onların siyasetten böyle uzak kalışı milletten kopuş, gerçeklikten uzaklaşmak demektir. 80 döneminde yazılan şiir gerçeklikten yoksun olduğu için sürekli duyguların ardına gizlenmeyi tercih etmiştir. İşte bu noktada Şengül, 80 döneminin bu hareketinden kaynaklanan şiirini Servet-i Fünun şiirine benzetmiştir.

*Bu yanıyla 80 Kuşığı şiiri, ya da genel olarak 80'lerin ikinci, 90'ların ilk yarısına hâkim olan şiir, yüzyıl başının Serveti Fünun şiirini andırır. Bir farkla; ki o fark Serveti Fünun şâirlerinin ifadeye en yüksek önemi vermesi, mısra ve ifade ibda edebilmek için yoğun bir titizlikle çalışmasıdır. Serveti Fünun şâirleri bu sayede, az da yazsalar çok da yazsalar her zaman okunmaya, tekrar edilmeye, yayılmaya elverişli şiirlerin şâirleri oldular. 80 Kuşığı şâirleri ise, arada geçen uzun yüzyılda Avrupa'da ve Türkiye'de modern şiire getirilen yazınsal yeniliklerin de bunları yerlileştirmeden etkisi altında kalmaları yüzünden, çoğu zaman sesi, söyleyişi, mısra ve ibareyi, dolayısıyla da geniş okuyucu kesimlerini önemli oranda ihmal etti* (Şengül, 2016: 90).

Şengül, 80'li yılların şiirinde siyasi yaklaşımlı şiirlerin olmadığını belirtir. *Bu kuşakta genel olarak siyasi yaklaşımı olmayan şiirler revaçtadır* (Şengül, 2016/2: 318). *Darbe ürünü* olarak nitelendirilen 1980 şiiri bireyselliği ön plana almıştır. Dönemin atmosferiyle birlikte şairler bireyi önceleyen konuların üzerinde durur ve eserlerinde sürekli bir kaçışın izleri görülür. Şairler kendilerini baskı altında hissettikleri için bu durum eserlerine de yansımış ve bunun sonucunda ise karamsar ürünler ortaya çıkmıştır. *Yaşamları normal yörüngesinden uğratılmış 80 kuşığı üyelerinin pek dili dönmüyordu,*

kelimelerin ifade gücünün ortadan kalktığını hissettiler, bu dönemde “susmak”, “gitmek”, motifli şiirlerin çokluğu ilgilenenlerin gözüne çarpabilir (Akın, 2008: 43). 80 Kuşağı, zaman olarak 60 ve 70 Kuşağı’na veya 90 ve 2000 Kuşağı’na yakın olmasına rağmen aralarında benzerlik bulmak oldukça zordur. *1980 Kuşağı, günümüz Türk şiirine zaman bakımından en yakın kuşak olarak 60 ve 70 Kuşağı’ndan yahut 90 ve 2000’ler şiirinden oldukça farklı anlayışa sahiptir* (Şengül, 2016: 318). Başka kaynaklarda da karşımıza çıkan 1980 Kuşağı şairlerine olumlu eleştiri olarak yöneltilen ‘hangi görüşe sahip olursa olsunlar birlikte dergi kurmayı başaramışlardır’ düşüncesi Şengül’ün araştırmalarında da geçmiş ve o da bu konuda aynı fikirde olduğunu belirtmiştir. *80 Kuşağı olumlu bir yaklaşım olarak kendinden önceki yirmi yılın ideolojik şiir tavrını sanatsal şiire çevirir. Bu dönemin şairleri, aynı şiir anlayışına sahip olmasalar bile birlikte dergiler çıkarmak suretiyle ortak bir şiir atmosferinde yer alırlar* (Şengül, 2016: 318). Dergiler o dönemin (1980) gündemini belirlemede çok önemli bir araç olarak görülür. Evren Kuçlu’ya göre ise birlikte yazmalarının sebebi yine “iktidar baskısı”dır.

*Her ne kadar 80’lerde sağ ve sol görüşlü şairlerin aynı dergilerde şiir yayımlattığı, dönemin şiirinin estetize edilmiş bir “dil” şiir olduğu dönüşümlü olarak söylene de 80’lerin deveran ettiği temler şiir görgüsüyle değil, iktidar baskısıyla şekillendiğinden sağ ve solun edebiyat sahasındaki ayrılığı bir aradalıklarına rağmen tescillenmiş oldu* (Kuçlu, 2009: 32).

Aydoğan Kara’ya göre 1960’lı yılların Amerika’sında ortaya çıkıp yayılan postmodernizm, şiirde de kendini göstermeye başlamıştır. Türkiye’de postmodernizmin şiirde etkili olduğu yıllar 1980’lere denk gelir.

*1960’larda Amerika’dan başlayarak yayılan postmodernizmin etkili olduğu 1980’ler Türkiye’sindeki şiirde de belli başlı postmodern olgu ve niteliklerin kendini göstermesi olağan bir durum olmalıdır. Buna göre; genel olarak döneme çeşitlilik olgusunun yön verdiği söylenebilir. Bunun getirileri; çokrenklilik, çokseslilik, çokkültürlülük, ötekine saygı/hoşgörü, kadının öne çıkması, bireyin öncelenmesiyle bir tutum ve tavır hâline gelen bireysellik ile ifadesini bulabilir* (Kara, 2019: 44-45).

Kara, 80’li yıllarda yapılan eleştirilerden söz ederken yapılan eleştirilerin daha çok dil-gerçekçilik açısından olması gerektiğini savunur.

*1980’lerle beraber Türkiye’deki sosyal iklim; dünyaya ve evrensele açılma, pazar/piyasa, tüketim, reklam gibi kavramlar etrafında anlaşılabilir. Nitekim bu dönem şairlerinin birçoğunun reklamcı olduğu, araştırmacıların dikkatini çeken önemli bir göstergedir* (Kara, 2019: 46).

Hakan Şarkdemir de 1980’li yılların şiirini Hakan Arslanbenzer gibi sert bir şekilde eleştirmiştir. Arslanbenzer’in 80’li yılların şiiri için kullandığı *saçma* ve *zırva* kelimelerine benzer olarak Şarkdemir de 80’li yılların şiirini *saçmalık* derecesinin de altında olarak konumlandırmıştır. Bunun sebebi olarak ise gündelik dilin kullanılmayışı ve sokağın dilinden uzak kalınması olarak görür.

*Şiirimizde acemilik günleri keşke 1980’li yıllar olabilseydi. Ne yazık ki bu dönemde yazılanlar, saçmalık katına dahi yükselememiştir. Bunda gündelik dilin hemen hemen hiç hesaba katılmayışının, kendi çıkmazının farkına varamayacak kadar dalgın şairin çıkmaz bir sokak sanarak gündelik dili umursamamasının payı büyüktür (Şarkdemir, 2008: 132).*

Hakan Şarkdemir’e göre 80’li yılların şairleri yeni şeyler ortaya koyamadıkları gibi geçmişten gelenleri de iyi değerlendiremediler. Ayrıca bu dönem şairleri kendilerine has bir şey oluşturamadıkları için ya 1950’lerin kopuk şiirinden beslenmeye çalışmışlardır ya da İkinci Yeni şiirinin gölgesinde dinlenmeyi tercih etmişlerdir. Bu durum şiirde ilerlemeyi durduracak dereceye getirmiştir ve bu da pek iyi bir durum değildir. *Böylece, 1950 öncesi şiirin nefesini bu dönem boyunca ensemizde hissettik (Şarkdemir, 2008: 179).* Okul müfredatlarını da eleştiren Şarkdemir’e göre şiir okuyucusunun buna boyun eğmesi kadar 80’li yılların şairlerinin de çaba göstermemesi olumsuz bir durumdur. Çünkü müfredatta hala Türk şiiri Garip’le son buluyordu. İşte bu noktada 80’li yılların şairi risk almak yerine okuyucunun bildiği, tanıdığı koldan ilerlemeye (gerilemeye demek daha uygun olacaktır) gitmiştir. Çünkü şair okunmak istediği için bir şeyleri riske atmak yerine en bilindik yoldan gitmeyi tercih etmiştir. *Özetlersek, 1970 ve 80’lerin “okur sevgisine” bir set çeken 1990’lar, okuru kaybetmek bahasına şiirmerkezciliğe dönüş yılları oldu (Akın, 2008: 45).* Şarkdemir’e göre şair, sesini çıkarabilmelidir. Çıkmayan sesin sesi olmalıdır. Eğer toplumun tümü bir vücudu oluşturuyor diye kabul edersek şair de burada gerçekleri söyleyen bir ağızdır.

*Gerçeği tüm boyutlarıyla kavramakta etkisiz kalan gerici bir sanat anlayışının okura dayattığı her türlü bayağılığı şiirden söküp atmak üzere, modern şair, estetik bir restorasyona girer. Bir yandan geçmişten devraldıklarını ayıklarken, diğer yandan yeni enstrümanlar, canlı temalar bulmak ve kendini, daha doğrusu kendi zamanını ifade edebileceği teknikler geliştirmek zorunda kalır (Şarkdemir, 2001: 36).*

Ayrıca dönemin okuyucusu rahatının bozulmasını istemeyenlerdi. Bildiği yolu monoton bir şekilde devam ettirendi.

*Türkiye’de şiir okuyucusu müfredatın, yani kurumsal eğitimin teklif ettiğinin dışına çıkabilmiş değildir. 1980 sonrasında şairler, bu kemikleşmiş yapıyı kırmak yerine okuyucunun alışkın olduğu şiire yaklaşmayı denediler. Çünkü mevcut okuyucu hâlâ ders programlarının Garip ile son verdiği Türk şiirine ilgi duyuyordu (Şarkdemir, 2008: 179).*

Hakan Şarkdemir’e göre modern şiir bilindik kalıpları değişikliğe daha doğrusu bir devrime uğratar. *Yenilik her zaman yeni bir cephe açmayı gerektirmez, eski bir cepheyi onarmak da bir tür yeniliktir (Şarkdemir, 2000: 11).* Modern şiirin bunu başarmasına karşılık 80 dönemi şiiri eskiden beslenmeye, ondan kan almaya devam eder. Modern şiir ise eskiyi devrime uğratarak yeni bir durumu ortaya çıkarır fakat 80 dönemi şairleri bunu beceremezler ve eski koldan devam ederler.

*Modern şiir imgeye dayanarak müdrikenin dayattığı kalıpları inkılâba uğratar, bu kalıpları yeniden eğip bükmekten çok, yeni bir biçim içinde eriterek dönüştürür. Böylece şiir gelenekten bîhaber kalmaz; ama onu tekrar da etmez. “1980 kuşağı” şairleri bu konuyu yeterince kavramadıklarından olsa gerek, eski biçimleri tekrarlayıp durmuşlardır. Çoğunlukla bu şairlerin şiirleri bizde bir rüya etkisi bırakmaktan çok, hayal etkisi bırakmıştır (Şarkdemir, 2008: 183).*

Ayrıca Hakan Şarkdemir’e göre yeni şiir bugüne tutunmayı, onun koluna girmeyi başarabilmelidir. Bugünü, yaşanılanı geriden takip etmemelidir. *Şimdiliğe tutunmadıkça ve burada olmadıkça yeni, aslâ yeni olamaz. Bugün için yeni olmayan –belki de- hiçbir zaman yeni olamaz. Yeninin membaı, içinde yaşanılan yer ve zamandır (Şarkdemir, 2008: 21).* Şarkdemir, 80’lerin şairlerinde olan noksanlıklardan söz ederken onların dünyayı bireyselliğe indirgeyerek yorumlamalarını doğru bulmaz. 80’lerin şairlerinin dünyaya bir bütün olarak bakmak yerine bireysel tecrübelerden yararlanarak baktığını savunur. Ama 90’ların şairi ise tam tersini yapar. Dünyaya bütünlüklü bir gözle bakar ve ona göre ilerlemesini sürdürür. Çünkü dünyayı kendi bireyselliğimize göre anlamlandırmaya çalışırsak eğer bu çok kısır bir alanla ilerleme göstermiş olacaktır ama ona bütünlüklü bir yapı içinde bakarsak sonuçları daha kesin\keskin olacaktır.

*Dünyayı anlamlandırmakta kendi bireyselliğine kapanan seksenlerin şairi, çıkış yolunu duygusalılıkta bulurken, doksanların şairi, anlamlandırması gereken dünyanın dışarıda, insanı kuşatan somut bir dünya olarak var olduğunu yüksek bir tonda ifade eder (Şarkdemir, 2018: 78-79).*

Enis Akın 90’lar şairinin 80’lere göre daha fazla yük altında kaldığını yani 80’lerin yapması gereken şeyleri aslında 90’lar şairinin yaptığını söyler. *Şiirde estetiğin yeniden önem kazanması, bu dönemin getirdiği bir “ilerleme” sayılsa bile, şiirden bir acıyı*

*gidermesini beklemek gibi bir alışkanlık kirliliğinin “ilerleme”yi ciddi biçimde frenlediği söylenebilir. Dolayısıyla gereken dönüşümü gerçekleştirmek 1990'lara kaldı (Akın, 2008: 44).*

### **2.3. HAKAN ŞARKDEMİR'İN MODERN EPİKTEN ETKİLENİŞİ**

*Şarko inanmıyor demokrasiye hiç  
İnanmıyor bu savaşın biteceğine bir gün  
Bütün bildiği siperler ve yangın yerleri  
O susamış gaziler arasında geziniyor  
Ve kemiklerle konuşuyor boyuna  
Peşine takılmış hayaletler  
Kan toz toprak ve dumandan bir binanın içinde  
Sanki gerçekle düşün evliliği...  
Şarko! (Şarkdemir, 2007: 18).*

Hakan Şarkdemir, modern epik şiir için önemli bir yerdedir. Onun gerek bu alanla ilgilenmesi gerek bu alanda şiirler yazması ve bu şiirin teorisine dayalı araştırma yazıları yazması önemlidir. Modern epik şiir üzerine yazdığı Kahramanın Dönüşü adlı kitabı bu alanı teorik açıdan incelemesi bakımından onun Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olduğunu açıkça gösterir. Ayrıca Poetik Hikem adlı kitabı da şiirin teorisine dayalıdır. Şarkdemir'e göre epik şiir türünün diğer şiir türlerine göre belirleyici özellikleri vardır. Eğer şair bir şey yazarken toplumun ruhuna ve yaşadıkların hitap edebilirse epik şiirden söz edilebilir. Veya yazdığı şiir toplum önünde okunma derecesine sahipse toplumun anlayacağı ve hak vereceği bir biçimde yazılmışsa epik şiirin sınırları içinde olduğunu söyleyebiliriz.

*Şöyle ki: Eğer şair ile izletici (burada seyirci değil, okuyucu ya da dinleyici anlamında) arasındaki ilişki toplumsal bir bağlama aitse, yani şairin mesele edindiği “belli” bir topluluk ruhundan (ethos) bahsedebiliyorsak ve şiir, biçim ve içeriğe ait kaliteler bakımından, “herhangi” bir topluluk önünde okunabilecek diriliğe sahipse bu tür şiirlere, epik şiir diyoruz (Şarkdemir, 2004: 50).*

Şarkdemir şiire daha genç yaşlardayken başlamıştır. Alanla alakalı yazmış olduğu teori/araştırma kitapları ve buna uygun yazdığı şiirleriyle genç arkadaşlarına yol göstericidir.

İdris Ekinci, Şarkdemir'i değerlendirirken onun edebiyata olan ilgisinden söz eder ve biçimi öne çıkardığını vurgular. *Hakan Şarkdemir'in biçime vurgu yapması ilerde ortaya koyacağı poetik çalışmaların da bir nevi habercisi gibidir. Çünkü Şarkdemir, bir şair olmanın yanı sıra, şiirinin felsefi altyapısını oluşturmaya çalışan bir teorisyendir. Kendisi oluşturduğu poetikaya "Modern Epik Şiir" adını vermiştir. Modern Epik Şiir aynı zamanda bir geleneğin, bir devamlılığın da adıdır* (Ekinci, 2011: 76). İdris Ekinci gibi İrfan Dağ da Hakan Şarkdemir'in biçime önem vermesinden söz eder. *Şarkdemir şiirini oluştururken, gerek şiirinde gerek poetikasında biçimi önceler. Biçim, şiirin anlam bulmasındaki izlettir* (Dağ, 2011: 86).

İrfan Dağ Şarkdemir'in şiirinden söz ederken onun şiirinin çok hızlı olduğunu aynı zamanda bu hızla birlikte değişimin de öne çıktığını belirtir. Dağ, Şarkdemir'in şiirinin değişimleri takip etmesinden söz eder ve böylelikle onun şiirini kolay kolay tekrar etmediğini belirtir. Hatta İrfan Dağ, Şarkdemir için yorum yaparken daha da ileri gider ve onu bir *maraton koşucusuna* benzetir.

*Şarkdemir'in şiirinden bahsedeceksek farkında olmamız gereken ilk şey bu şiirin saatte yüz seksen kilometre hızda giden bir şiir olduğudur. Aynı zamanda bu şiir hiçbir radar cihazı tarafından tespit edilememektedir. Bu olumsuz algılanmaya sebebiyet verebilir ancak niyet okumam bunun tam aksine olmalıdır, şöyle ki Şarkdemir şiirinin asli unsurlarını çatarak değişimi önceler. Bir şiir hüviyet kazandıktan sonra akabinde elimize geçen şiir farklı bir biçimle, özle karşımıza çıkmaktadır. (...) O zaman Şarkdemir, şiiri konusunda sağlam baldırı olan bir maraton koşucusudur* (Dağ, 2011: 84).

İrfan Dağ, Şarkdemir ile okuyucunun ilişkine değinirken Şarkdemir'in okuyucuya karşı tavırlarından söz eder ve onun okuyucusunu kategorize etmemesine değinir. Yani Şarkdemir, okuyucuya baskı yapmaz ve onu serbest bırakır, bir şeylere zorla yönlendirmez. Okuyucusunu kendi şiirine göre sürüklemeyiz. Okuyucu ne düşünmek isterse düşünür, nasıl yorumlamak isterse yorumlar. *Şarkdemir şiiri, okuyucuyu kategorize eden bir şiir değildir. Önünü açan, düşünmesine müsaade eden, hareket sahası bırakan bir şiirdir. Kalıplaşmış, beklendik ifadeler bulamazsınız. Bir anda, olmadık bir geçişle şiirin oksijeni okuyanı çarpar* (Dağ, 2011: 87).

Hece dergisinde *Şiir Buluşmaları* başlığı adı altında sohbet katılan Hakan Şarkdemir, kendisine yöneltilen soruları cevaplar ve kendisiyle ve şiiriyle alakalı şeylerden söz eder. Birçok konuya değinen Şarkdemir, 90'lı yıllardaki şiirinin

şekillenişine ve o dönemdeki şiirleri kimlere okuduğuna, nasıl olumlu tepkiler aldığına ve neo-epik safhasında nasıl şiirler yazdığına değinir. Şiire başladığında yazdığı bazı şiirleri yayımlamadığını bazı şiirlerinin ise neo epik şiirle nasıl uyduğunu gördüğünü açıklar.

*90'ların ortalarından sonra şiire ciddi bir şekilde kafa yormaya başladığımda şiirin gayet postmodern bir şey olduğu, olması gerektiği, çok sesli bir şey olması gerektiği konusunda gayet kafam açıktı, netti yani. O şiirlerin hiçbirini yayımlamadım. Mustafa Ağabeye (Kutlu) gönderdim, gayet olumlu bir cevap aldım ama onların hiçbirini yayımlamadım. İsmet Özel'le ilk karşılaştığım zaman okuttum, sabırla okudu ama sonra bir karara vardım, neoepik dedik, modern epik dedik. Neoepik bunları içeriyordu aslında, dışlanmış değildi, Kahramanın Dönüşü onun bir uzantısıdır (Ünal vd., 2018: 135).*

Konuşmalarına devam eden Şarkdemir için şiirde ilham diye bir şey yoktur. Şarkdemir, şiire katı kurallarla yaklaşmaz, şiiri katı kurallara yedirmez. Şarkdemir için şiirde zorlama yoktur. Aşağıda verilen paragrafa baktığımız zaman Şarkdemir'in şiirle alakalı esnek tavrı gözümüze çarpar. O, arayan bir şairdir.

*Yani bir tuğlayı buraya koyarız bu bir şiirdir deriz, ben de derim ki evet bu bir şiirdir, bunu kabul edebilecek kadar şiirle rahat bir ilişkim var, yani illaki epik şiir yazılacak diye bir şey yok. İllaki kısa şiir yazılacak, illaki uzun şiir yazılacak, şiir yazılacak, şiir yazılacak ve yapılacak... Şiir şuurla alakalı dedik ama Yunancasına baktığımızda, poiesis, yapmakla alakalı, sanat da öyle, techne, teknikle alakalı. Şimdi biz bunları göz ardı edip ilhama sıkıştırırsak meseleyi birçok şey ortadan kayboluyor diye düşünüyorum (Ünal vd., 2018: 140).*

Kafa Sabit'in Youtube kanalında *Şiir ve Düşünce* başlığı adı altında belirli sorulara cevap veren Şarkdemir, şiirle ilgili görüşlerine yer verir. Şiirin çıkarsızlık üzerine kurulu olduğunu belirten Şarkdemir için şiir, bir rüya gibidir. Şiirin kimseye bir borcu ya da bir mecburiyeti yoktur. *Zira şiir, tıpkı rüya gibi amelisalih gibi çıkarsızlıkla ortaya çıkar. Bana göre şiir; çıkarsızlığın ve çıkmazın deltasından çıkar. Bu anlamıyla da asla mevcut düzene bir şey borçlu değildir* (Şarkdemir, 2020). Üstünde durduğu şiirde ilham konusuna burada da değinen Şarkdemir, şiirin ilhamla olmadığını yani ilhamla ortaya çıkmadığını ve şiirin yapılan bir şey olduğunu belirtir. Aynı kanalın bu defa başlığı *Şiir Ne İle Ölçülür?* adı altındadır. Bu konuşmasında da şiirin belli kurallar çerçevesinde sıkışıp kalmadığını, belli kavramalara göre hareket etmediğini belirtir. Şiirin şairle ilişkili bir şey olduğunu söyler. *Şiir için belli bir talimat yoktur. Şiir, şairin mevcut dünyayla arasındaki gerilimle ortaya çıkan bir şeydir* (Şarkdemir, 2020).

Hakan Şarkdemir, bir şiir türü artık ilerlemediğini veya kendini tekrar etme noktasına geldiğini düşündüğünde daha yaratıcı, daha faydalı alanlara yönelir düşüncesindedir. Bu düşüncesini en net şekilde gözlemlediğimiz şiir türü modern epiktir. Artık fayda götmediğini anladığı anda yeni arayışlara, farklı alanlara yönelmeye başladığı görülür. Şarkdemir bu alana çok emek vermiş olsa da artık farklı bir şiir türüne yöneldiği gözlemlenir: Somut/deneysel/görsel şiir. Bu işe beraber başladıkları Hakan Arslanbenzer de onun şiir yönelimindeki değişimini teyit eder, hatta Şarkdemir'de modern epik şiire dair sadece *ciddiyet* kavramının kaldığını belirtir. İşte Şarkdemir, sonra şiirini bu alana (Somut/deneysel/görsel) yaslamaya başlar.

Hakan Şarkdemir'e göre modern epik şiirin bir cesaret şiiri olmasıyla birlikte kahramanın önemli bir yeri ve işlevi vardır. Ki bu Türk şiirinde, neredeyse bütün modern epik şiirin savunucularının ortak görüşüdür denilebilir. Daha önceki kısımlarda da değindiğimiz gibi modern şiirde kahraman; toplumun sesidir. Kahraman temi her çağda önemini korumuştur fakat bazı çağlar vardır ki kahraman, o eski kahramanlığını ya kaybetmiştir ya da kaybetmek üzeredir. Bunlara değinen Şarkdemir'e göre kahramanlık olgusunun ilerleme ya da gerileme göstermesinin önemli sebeplerinden biri teknolojik gelişmelerdir.

*Böylece teknolojik ilerlemeler, epik kahramanın kaderini belirler. Ateşli silâhlar, kahramanlık eylemini, kavgada kimin mert, kimin ödleğ olduğunu neredeyse göremeyeceğimiz bir alana itmiştir. (...) Köroğlu Destanı'nın sonunda yer alan "Tüfek icat oldu mertlik bozuldu," cümlesi, Anadolu'da XVI. Yüzyılda klâsik anlamda kahramanlık çağının kapanmaya başladığını çok açık bir şekilde betimler (Şarkdemir, 2008: 30).*

Kahramana iş düştüğü gibi şiirin kendisine de işler düşmektedir. Şiir, halk için halkın çıkaramadığı sesi çıkarıyorsa eğer anlaşılmalıdır. *Türkçe'nin tek patronu halktır* (Şengül, 2016: 116). Hem halk anlamalı hem hitap ettiği kesim anlamalı. Şarkdemir'e göre şiir bir şeyler anlatmalıdır, evet, ama şiir bundan fazlasını da yapmalıdır. Şiir, anlaşılmanın ötesine gitmelidir. Kendinde olmayan, yazılmayan şeyleri bile okuyucusuna vermelidir.

*Yani her şiir anlaşılmayı beklemelidir ya da anlaşılmak üzere yazılmalıdır. Ancak yine de bu, şiirin anlatılabileceği ya da açıklanabileceği anlamına gelmez; çünkü şiir, "mesaj"dan çok daha fazlasını okuyucuya iletmelidir. Aksi takdirde, şiirin işlevi sadece belli bir mesajı iletmekle sınırlı kalacaksa, onun diğer sözlü ve yazılı edimlerimizden ayırt edilemeyeceği bir alana geçmiş oluruz (Şarkdemir, 2008: 128).*

Teknolojik ilerlemenin kahramana etkisi üzerinden söz ettikten sonra Şarkdemir, bir başka kahramanlık olgusunu etkileyen olayın devlet/iktidar olduğunu da savunur. O, iktidarın farklı davranışlarından, kural dışı hareketlerinden ötürü modern kahramanın ortaya çıktığını savunur. Hatta kahramana karşı bir diğer kahramanın var olmasına sebebiyet verdiğini belirtir.

*Düşmanın gözle görülemez bir alana çekiliği, söyleme için hâle geldiği veya gerçek kahramanlığın terörizm ile bir tutulduğu, devlet terörünün sistematikleştiği, geçmiştekenden daha büyük yıkımların büyük devletlerce gerçekleştirildiği bir çağda açıktır ki birden çok kahraman ve karşı kahraman modeli olacaktır (Şarkdemir, 2008: 32).*

Klasik dönem kahramanı ile modern epik şiirde ki kahramanın özelliklerine değinen Şarkdemir'e göre klasik kahraman ile modern kahraman arasında belirgin farklar vardır. Klasik dönemde kahramanın ilahi güçleri varken modern dönemin kahramanın böyle özellikler yoktur. Ki modern dönem zaten buna karşıdır. Klasik dönem kahramanı bir tanrı gibi hareket ederken hiçbir kalıcı sorunla uğraşmazken modern dönem kahramanı tam zıddıdır. Klasik dönem kahramanı tanrı ise modern dönem kahramanı toplumun, halkın ta kendisidir. Daha önce de belirttiğimiz gibi modern epik kahraman sorunun sesidir, halkın sesidir. Modern epik kahraman halka inmiştir, halkın kendisi olmuştur. Modern epik kahramanın anlatmak istediği, göstermek istediği, konuşmak istediği hatta haykırmak istediği bir şeyler vardır.

*Modern epik şiirde kahraman, kutsalın yerine yeni bir kutsal ikame etme gerekçesiyle karşımıza çıkmaz. Zira modern şiir, zaten özünde bu tür ikameci anlayışı boşa çıkaran bir anlam taşır. Modern epik şiirin kahramanı, sıradan bir insan olarak şiirin ayaklarını yere bastırır. O, eskilerin tanrısal insan rüyasından uyanmış, şiiri gündelik hayatın gerçekliğine geri getirmiştir (Şarkdemir, 2008: 41).*

Osman Özbahçe, Kahramanın Dönüşü adlı kitapla alakalı yorumlarda bulunmuş ve bu kitabın Türk şiiri içindeki öneminden söz etmiştir. Özbahçe'nin bu kitapla ilgili yorumu kısaca şöyledir:

*Modern epiğin teorisini ortaya koyan, çerçevesini çizen Kahramanın Dönüşü'nde, Türk şiirini türler üzerinden okuyan Hakan Şarkdemir, günümüzde epik kahramanın ortadan kalktığını, buna karşılık lirik şiirin epik bir karakter kazandığını göstermektedir. Epik benin ve lirik benin kendi içlerine kapanmayı bırakmalarına koşut meydana gelen, aynı zamanda kendilerinden çıkararak oluşturdukları gayri şahsi iradenin günümüz insanını kapsayacak ve temsil edecek şekilde şiiri yeniden şekillendirdiğini, bunun*

sonucunda lirik şiirin gayri şahsileştiğini ortaya koymaktadır (Özbahçe, 2013: 26).

Hakan Şarkdemir, modern epik şiirin sıklıkla görülmeye başlandığı zamanı İkinci Yenicilerin ikinci dönemi olarak belirtir. *Biz, modern epik şiirin örneklerinin sıklıkla görülmeye başladığı bu döneme, İkinci Yeninin ikinci dönemi (1960-1965) diyoruz* (Şarkdemir, 2008: 42). O dönemin şairleri tarafından yazılan kısa şiirlerin dahi modern epik şiir özelliğini gösterdiğini belirtir ve salt uzun şiirin modern epik şiir olması gerektiği gibi bir kuralın olmadığını savunur. Ayrıca Şarkdemir, *modern epik şiirin ataları* olarak Mehmet Âkif, Tevfik Fikret ve Nazım Hikmet'i görür. *Onları modern sayabilmemize imkân tanıyan belki de tek unsur, şiirlerinde lirik ben'in yerleşmiş olmasıdır* (Şarkdemir, 2018: 74). Bazı modern epik şiir türlerinin kullandığı tekniklerden ötürü modern epik kahramanın roman kahramanına dönüşmeye başladığını belirterek şunları söyler:

*Tüm bunlar, bir başka açıdan, modern epik şiirin "mufassal" (ansiklopedik) ve "mufassıl" (epizodik) bir türe dönüşüyor olduğunu da gösterir: Uzun solukluluk, süreksizlik sayıp dökmecilik (isimler, ayrıntılar, listeler), bir temden diğerine ani geçişler, düzyazı şiir biçimindeki pasajlar, yanilsama kurgusu, öz-parodi, konuşma dilinin şiire çekilmesi gibi teknikler modern epik şiirin romansı yönüne işaret ederler. Başlangıçta karşımıza çıkan epik kahraman da, giderek bir roman karakterine dönüşmeye başlamıştır* (Şarkdemir, 2008: 46).

Modern epik şiirin bazı tekniklerden ötürü *romanslaşmaya* başlaması sorunlar oluşturabilir. Buna değinen Şarkdemir'e göre şaire görevler düşmektedir. Şair bu noktada bir şeyleri dengede tutmayı başarabilmelidir. Yoksa modern epik şiir farklı bir türe bürünerek kendi özelliğini kaybeder. *Modern epik şiir gündelik dile yaklaştıkça romanslaşmaya, dilin ayrık unsurlarını yapısına katmaya, parodileşmeye ve parodileştirmeye başlar. Şair bu aşamada, mizahı parodiden ve ironiden ayıran ölçütü tutmakta mükemmel bir dengeye sahip olmalıdır* (Şarkdemir, 2008: 51).

Hakan Şarkdemir, modern epik şiirin özelliklerinin en baskın olduğu şair olarak Sezai Karakoç'u görse de modern epik şiir tekniğinde en başarılı şiir olarak Turgut Uyar'ın Terziler Geldiler şiirini seçer. *Öte yandan, "Terziler Geldiler", teknik olarak, modern epik şiir geleneği içindeki en başarılı şiirlerden biridir* (Şarkdemir, 2008: 49). Ekleme gerekirse Karakoç'a bu anlamda en yakın gördüğü isim de Turgut Uyar'dır. *Bununla birlikte, tüm bu şairler içinde modern epik duyusun en baskın olduğu şairin Karakoç olduğunu söylemekte bir çekince görmüyoruz. Bu anlamda, Karakoç'a en*

*yaklaşan isim ise Uyar'dır* (Şarkdemir, 2008: 50). Daha önce de belirttiğimiz gibi Şarkdemir için modern şiirin ataları T. Fikret, M. Âkif ve N. Hikmet'tir. Bu şairlerin yaptığını yeniden devam ettiren ya da yeniden diriltten olarak ise S. Karakoç'u T. Uyar'ı ve E. Cansever'i görür. *Özellikle Sezai Karakoç, Turgut Uyar ve Edip Cansever, dramatik ve epik tonda gelişen uzun soluklu, mufassıl (epizodik) şiirler yazarak, şiirimizde ilk defa Fikret-Âkif-Hikmet üçlüsüyle açılan epik damarı yeniden devreye sokarlar* (Şarkdemir, 2018: 46).

Şarkdemir için bir şiir türü geleneği, eskiyi yani ondan önceki şiir türlerini bilmek zorundadır. Onu kabul etmese dahi bu şiirin hangi yolları kat ederek günümüze ulaştığını fark edebilmelidir. Yeni şiir, gelenekten yani eskiden var olan şiirden kaçamaz. Çünkü önceki şiir eskir ama gelenek daima gelenektir. Gelenek hem eskiyi hem de yeniyi bir araya getirendir. *Gelenek, yalnızca eski ile yeninin ve bunların getirdiği birtakım kazanımların değil, boşa çıkmış çabaların, acziyetin, tedbirsizliğin ve eksik anlamaların da bir toplamıdır* (Şarkdemir, 2008: 118). İşte bu yüzden gelenek önemlidir çünkü birçok şeyi içinde barındırır; yeniyi, eskiyi, başarıyı, başarısızlığı, sendelemeyi, yere düşmeyi, kalkmayı vs. *Eski bilmedikçe, onu kavramadıkça ve onun bıraktığını ileri taşımadıkça eskiyi yıkmış ya da yeni bir şey de söylemiş sayılmayız* (Şarkdemir, 2008: 121). Şarkdemir için modern şiir, şiiri kopyalamak ya da tekrar etmek yerine yeni bir biçim oluşturur. *Modern şiir imgeye dayanarak müdrikenin dayattığı kalıpları inkılâba uğratar, bu kalıpları yeniden eğip bükmekten çok, yeni bir biçim içinde eriterek dönüştürür. Böylece şiir gelenekten bîhaber kalmaz; ama onu tekrar da etmez* (Şarkdemir, 2008: 183). Şarkdemir, modern epik gelenekten söz ederken onun kullandığı tekniklerden söz eder. Bu ise modern epik geleneğin aslında şiir sanatlarını nasıl kullandığına ya da yeri geldiğinde nasıl çekinmeden bu sanatların kullanıldığına değinir. Tabi bu teknikler kullanılırken gelişigüzel kullanılmaz. Bazı amaçlar ve sonuçlar için yapılır.

*Bununla birlikte modern epik gelenek, "yeri geldikçe" daha birçok teknik ve şiir sanatıyla [eğretileme (metafor), yerine (alegori), düzdeğişmece (bir şeyin yerine onu çağrıştıran başka bir şeyin ismini kullanma; metonomi), kapsamlama (bütünün parçayı temsili yada tersi; sinekdak), örnekseme ya da benzetme (analoji), tersinleme (irony), tersevirme (kontrapozisyon), yan yana koyma (cakstapozisyon), abartma (hiberbol), saçma (sket), yanıltmaca (paradoks), yanlış kullanma (katakresis) vb. ] iş görebilmektedir. Bu teknikleri ve sanatları -ayrı ayrı veya bir arada- devreye sokmaktaki ama, ortaya şiirsel bir kolaj, bir mozaik ya da sözel bir bulamaç çıkarmak değildir; dildeki çokselsliliği ve çokanlamlılığı nesnel bir şekilde şiire çekmek, gündelik*

*dildeki gerilimin şiddetini, şiiri yozlaştırmadan, yani düzyazı etkisine teslim etmeden, ifade edebilmektir (Şarkdemir, 2004: 65).*

1990 ve 2000 Kuşağı şairlerinden olan Şarkdemir, kendi dönemlerinde yazdıkları şiiri *ayıklama* olarak görür. Bu yüzden diğer şiir gruplarından ayrıldıklarını düşünür. *Doksanların şiiri, daha doğrusu doksanlı yıllarda yazılan şiir, muhatabını bulmaya değil, ayıklamaya yönelik bir şiir olmasıyla kendinden önceki dönemden ayrılır (Şarkdemir, 2018: 76).* Onların yazdığı şiir, diğer şiir gruplarının yazdığı gibi normal bir tepki değildir; tamamen düzene karşı bir itirazdır. *Doksanların modernlik vurgusu, gecikmiş de olsa, kimliksizleştirmeye yönelik sıradan bir tepki olmaktan öte, dünyanın aldığı şekle köklü bir itirazdır (Şarkdemir, 2018: 77).*

Gündelik dilin kullanımının öneminden söz eden Şarkdemir, bu kullanımın şiir için gerekliliğinden söz eder. Gündelik dilin öneminden ötürü 80'lerin şiirini eleştirir. Çünkü 80'lerin şiirinde gündelik dil kullanılmaz. Modern epik şairlerin geneli için bu konu fazlaca önem arz etmektedir. Çünkü onlar halkın sorununu, sokağın sorununu yani sokağın dilini şiire indirgeyerek yazmak zorundadırlar. Asıl mesele, sorun ancak bu yolla anlatılabilir ya da gösterilebilir. Çünkü asıl sorun oradadır. Gündelik dili kullanırken sokak dilinin şiire girmesi gerekmez. Asıl başarı o sokağın dilini, şiirin diline uygun düşecek şekilde verebilmektir. İşte bu konuda şaire yine sorumluluklar düşmektedir. Şiirle, şiirin diliyle, sokağın diliyle nasıl başa çıkması gerektiğini veya nasıl daha açık ve şiire uygun bir şekilde verebileceğini bilmelidir.

*Şiirimizde acemilik günleri keşke 1980'li yıllar olabilseydi. Ne yazık ki bu dönemde yazılanlar, saçmalık katına dahi yükselememiştir. Bunda gündelik dilin hemen hemen hiç hesaba katılmayışının, kendi çıkmazının farkına varamayacak kadar dalgın şairin çıkmaz bir sokak sanarak gündelik dili umursamamasının payı büyüktür. (...) Oysa iyi bir şairin gündelik dili hesaba katan; ama ona teslim olmayan bir dimağı vardır (Şarkdemir, 2008: 132).*

Hakan Şarkdemir'e göre modern epik şiirin değerlendirmesi karakterin incelenip şairle bir bağlantısının olup olmadığı, şiirin gerçeklikle bir ilişkisinin olup olmadığı, şiirin aslında vermek istediği şeyin ne olduğu ve şiirde kullanılan kelimelerin, cümlelerin gerçeklikle olan ilişkileri üzerinden yapılabilir.

*Her şair tarihî bir şahsiyettir (Şarkdemir, 2018: 129).*

Hakan Şarkdemir'in artık modern epik şiir türünde pek yazmaz. Şarkdemir, İdris Ekinici ile yaptığı söyleşide şunu belirtir: *Her anlayış gibi Modern Epik Şiirin de bir ömrü olduğunu düşünüyorum* (Ekinici, 2011: 75). O, artık yönünü daha farklı ve daha gelişim sağlayacak alanlara yöneltmiştir. Şarkdemir, modern epik şiirin artık bir fayda getirmediğini ve kendini tekrarladığını düşünür.

*2000'lerden itibaren, modern epik şiir, birtakım saptırmalar üzerinden okunmuştur. Böylece teorik anlamda büyük çatlaklar oluşmuş, hareket birtakım polemiklerle bulanıklaştırılmış ve yazılan şiir bayağı bir zevke hitap etmeye başlamıştır. (...) Aslına bakılırsa, dar anlamda modern epik şiirin kendini ilân ettiği yerde, modern epik şiirin şiirimize yeni bir açılım sağlama imkânı da sona ermiştir* (Şarkdemir, 2018: 46).

Bir süreden sonra modern epik şiirin saptırmalar üzerinden gelişim gösterdiğini fark eden Şarkdemir için bu olumsuz bir örnek teşkil etmektedir. Bu saptırmalar nedeniyle artık şiirde (modern epik) önlenemeyen kırılmalar, çatlaklar meydana gelmiştir. Artık Şarkdemir için modern epik şiir miladını doldurmuştur çünkü modern epik şiir artık yeni açılımlar vermemektedir. Aydoğan Kara, Şarkdemir'in yakınmalarının nedenini modern epik şiirin artık popülerliği ön plana almasına bağlar.

*Aslında Şarkdemir'in yakınmaları, bu hareketin karakterini belirleyen tarihsel arka planın ve bu şiire ses katan ustaların birikiminden güç alarak modern topluma hitap edebilmek yerine popülerliği tercih etmesi, bununla beraber kendini belli bir konuma oturtmaya çalışıp sınırlandırmış olması, diye anlaşılabilir* (Kara, 2019: 60).

Aydoğan Kara, modern epik şairlerin olumsuz yorumladıkları *imge* konusunu ele alır ve işi, gereği gibi yerine getiremediklerini savunur. Aslında Kara'nın eleştirisi, neo-epik şairlerinin 80 Kuşağı şairlerini imge yönünden eleştirip aynı hassasiyeti S. Karakoç, T. Uyar, C. Zarifoğlu ve İ. Özel gibi şairlerde göstermemeleri üzerinedir.

*Gümümüz şiirinin "mesele" üzerinden şekillenmesi dolayısıyla imgeye uzak durması gerektiğini savunan Neo-Epikçiler, bir çelişkiye düşerler. Çünkü Neo-Epikçiler, 1980 Kuşağı'nın imgenin ve sözcüğün gerçek/hakikat talebini boşlayıp imgeyi dilde sabitlemiş olduklarını eleştirirler fakat Karakoç'un, Uyar'ın, Zarifoğlu'nun ya da Özel'in "mesele" edindiği konuları işlerken imgeci olduklarını görmek istemezler* (Kara, 2019: 61).

Hakan Şarkdemir'e göre bu şiir türü (Neo-epik şiir) sadece sağlam bir teorik çıkış kazandırmış bunun dışında pek bir şey yapamamıştır.

*Böylesi bir tablodan yola çıkarak doksanların, bir şiir toplamı olarak şiirimize, sağlam teorik çıkış yolları dışında bir şey getirmediğini ya da bu dönemin şairlerinin, geçmişin kazanımlarını kendi bireysel yorumlarıyla*

*anlaşılır kılmaktan, genişletmekten ya da katılaştırmaktan öte bir şey ortaya koyamadıkların söylemek hiç kimseyi şaşırtmayacaktır (Şarkdemir, 2018: 88).*

Hatta o dönemde çıkan bazı dergilerde olan gruplaşmalar dışında ne bir kuşak ne bir akım ne de bir hareket olamamıştır. Şarkdemir'in bu tür yorumlarda bulunması oldukça dikkat çekicidir. Fakat doksanların şiirinin en büyük başarısının Türk şiirinin daha iyi bir şekilde ilerlemesine katkıda bulunması olduğunu belirtir. Hatta doksanların geçerliliğini kaybettiğini şöyle vurgular: *Doksanları bir dönem olarak işlevini yitirmiş olması, doksanlarda yazmaya başlayan şairlerin günümüz şiiri içindeki dönüştürücü gücünün, şiirsel kaliteyi belirleyiciliğinin en açık delilidir (Şarkdemir, 2018: 89).*

Hece dergisinde yaptığı söyleşide 90 dönemine değinen Şarkdemir, kendini 90 Kuşağından ayrı tutar.

*Benim ilk şiirlerim 95-96'dan itibaren Dergâh'ta, Yedi İklim'de yayımlandı. Ama bizim şiirimizin ilk defa ortaya çıkışı Şehrengiz'de gerçekleşti. O da '97 yılında. Bundan önceki yıllara, '90'lara baktığımızda şiirde ne olup bittiyse bundan ben sorumlu değilim ki, benim şiirde anlayış olarak benimsediğim şey, açık bir şekilde '97'den itibaren ortaya çıktı, üç yıl, bana kalan bu üç yılda ben ne yaptysam yaptım diye bir şey olabilir mi? Yani üç yıllık bir şey midir kuşak, benim bir tek kitabım çıkmış, o da Batık Değirmenler, orada da benim bugün için bağlantı kurabileceğim en önemli şiir "Ebedi Lied", (...) şimdi ben nasıl '90 kuşağı olabilirim? (Ünal vd., 2018: 142).*

Aydoğan Kara neo-epik şiirinin temel sorunlarından biri olarak kendi içlerinde bir eleştiri yapmamalarını, kendilerini tartıp biçmemelerini gösterir. Buna bir de bazı konulara ya da kuramlara, şiir akımlarına eleştiriler sıralarken bu eleştirilerine, yorumlarına sağlam bir dayanak bulmamalarını yani eleştirilerini gelişigüzel yapmalarını ekler.

*Diğer taraftan, bir sanat hareketi, içeriden ve dışarıdan sürekli sorgulanmaya muhtaçtır. Neo-Epikçi şairler, bunu yapamaz ve şiire dair eleştirilerinde gerekçesiz tespitlerde bulunur, entelektüel çıkarımlara gitmez. Böylece, temel iddia ve amaçlarından olan gerçekçi olmak ve gerçekliği yakalamak ilkeleri, şiirlerinin en büyük eksikliklerinden biri olur (Kara, 2019: 61).*

Aydoğan Kara gibi düşünen bir başka isim de Bâki Asiltürk'tür. Asiltürk'e göre 90'lar ve 2000'lerin çok az şairi 1980 dönemine ait eleştirilerini yaparken verilere dayandırır, çoğu şair ise bu eleştirilerini gelişigüzel bir şekilde sıralar.

*Kuşak şiirine, 1990'larda ve 2000'lerde yetişen şâirlerin eleştirileri günümüzde dergilerde hâlâ yoğun olarak okur karşısına çıkmaktadır. (...) Bu şâirlerin çok azı eleştirilerini verilere dayandırarak, yorumlarını sosyolojik ve poetik argümanlar eşliğinde dile getirmektedir (Asiltürk, 2017: 447).*

ÇESA (Çevrimiçi Edebiyat Sanat Akademisi) programına katılan Hakan Arslanbenzer'e Hakan Şarkdemir'in neo-epik şiirden farklı alanlara yönelmesi konusunda ne düşündüğü sorulduğunda verdiği cevaplar ilgi çekicidir. Onun, kendisinden (H. Arslanbenzer) ayrılmasına karışmadığını, aksine desteklediğini belirtir. Üstelik onun, neo-epik tarzını pek karşılamadığını düşünür ve daha iyi yazabilirdi, derken sitem eder.

*Bunu iyi yapmasını isterdim sadece. Bunu bence o kadar iyi yapmıyor. Neo-epik değil de epik-formalizm gibi bir şey yapıyor o. Yani destansı biçimcilik yapıyor. Ve çok iyi yapmıyor. Biraz daha iyi yapabilirdi. Şarkdemir'den daha iyisini beklerdim. (https://www.youtube.com/watch?v=Sv4m62wA440 E.T: 14.11.2021).*

Osman Özbahçe, Şarkdemir'den söz ederken, *şiir işinde herkesin başladığı noktaya dönme* gibi bir cümle kullanır. Özbahçe için bir şair her daim tilki misali başladığı noktaya mutlaka geri döner. Özbahçe'ye göre bir şairin en çok etkilendiği? şiir dönemi, ilk şiir dönemidir. Bu yüzden şair nereye, hangi yöne, hangi akıma giderse gitsin sonunda ilk başladığı yere gelecektir.

*Ben şiir işinde herkesin başladığı noktaya döneceğine inanırım. Başladığı noktaya dönmeyenler de zaten başladığı noktadan gidenlerdir. (...) Şiir, şairi en çok, şiire başladığı ilk zamanlar etkiler ve şiir onda o zamanlar şekillenir. (...) Şair, ilk kitabıyla arasındaki güçlü bağı hiçbir zaman koparamaz. Çekirdek ordadır (Özbahçe, 2013: 168).*

#### **2.4. MÜKEMMEL ŞİİR VE ŞARKDEMİR**

*Gel benim türkülerim, mükemmeliyetten bahsedelim*

*Kendimizi pek hoşlanmamış bulacağız*

*(Ezra Pound, Akt: Arslanbenzer, 2000: 6).*

Mükemmellik kavramı aslında herkesin az çok bildiği bir kavramdır. TDK'nin internet sitesine baktığımız zaman da 'mükemmel' kelimesi için şu çıkar: *Kusursuz*. Genellikle sıfat olarak 'mükemmel' kelimesi birçok yerde kullanılır. Mükemmel insan, şiir, roman, yemek, mobilya vs.

Mükemmel kelimesini çok beğendiğimiz bir şey için kullandığımız gibi aslında sorun teşkil eden şeyler için de daha doğrusu insanlar için de kullanırız. Bazen bir kişinin yaptığı aşırı hareketleri, aşırı ilgisini, aşırı düşkünlüğünü de bu kelime ile ifade ederiz.

Örneğin; A kişisi fazla mükemmeliyetçi. Bu kelimeye tekrar bakıldığında TDK için şu sonuç karşımıza çıkar: *Aşırı titiz davranan kimse. Ahlaki olgunluğa erişmeyi amaç edinen kimse. Mükemmel olma yolunda aşırı çaba sarf eden kimse.*

T.S. Eliot, kusursuzluk için yorumlarda bulunurken, aslında kusursuzluğun bizi pek ilgilendirmediğini düşünür. Ona göre kusursuzluğu aramak belli bir kurallar çerçevesine göre hareket etmektir. Eliot için kusursuzluk aramak basitliktir. *Aslında edebiyatta kusursuzluk bizi hiçbir şekilde ilgilendirmez, çünkü kusursuzluk aramak basitliğin ifadesidir ve kusursuzluk arayan yazar, kendi dışında manevi bir otoritenin varlığına inanmış ve ona uymayı kabul etmiş demektir* (Eliot, 2007: 43).

Terry Eagleton, *Şiir Nasıl Okunur?* adlı kitabında, şiirin nasıl okunması gerektiğine, okuyucunun neleri göz önünde bulundurması gerektiğine değinir. Şaire, şairin şiiri kurarken dikkat etmesi gereken konulara da yer veren Eagleton için bir şair bir şiir yazıyorsa öyle mükemmel yazmalıdır ki şairin yokluğunda bile bu şiir kusursuz bir biçimde kendini okutabilmelidir. Yani yazdığı şiir, şairine ihtiyaç duymamalıdır. Eagleton için bir şiirin mükemmeliyeti buna benzer olmalıdır. O, şiirin adil bir biçimde yazılması dahilinde mükemmel olacağını savunur. Yani herkesin dahil olabileceği, anlayabileceği türden yazılmalıdır.

*Adil bir biçimde yazmak, yatakta geçen mahrem bir konuşmanın olamayacağı biçimde, yazarın fiziksel yokluğunda da mükemmelen işleyebilecek bir dille yazmaktır. (...) Yani bir şiir, bir okur veya muhatabın yokluğunda da mükemmelen işleyebilecek bir yazı türüdür* (Eagleton, 2015: 59).

Eagleton için dil, bize bazen yanımızda olmayan şeyleri bile yanımızdaymış gibi hissettirir yani onlara bir nevi canlılık verir. Dilin bunu başarmasına karşın Eagleton için dil, kendini aşmalıdır.

*Dil, şeyleri bizim için canlı bir biçimde var kılar, ancak bunu öylesine başarıyla yapar ki biz ile onlar arasına kendi hantal küttlesini yerleştirmeyi bırakması gerekir. Yani şiirsel dil, dil olmayı bütünüyle bıraktığı zaman mükemmel haline ulaşır. Zirvesine çıktığında, kendini aşar* (Eagleton, 2015: 200).

Konunun başlarında değindiğimiz *şiirin ilhamla yazılması* düşüncesine karşı çıkan bir başka isim Edgar Allen Poe'dur. Bu düşünceye Hakan Şarkdemir de karşı çıkmıştır.

Edgar Allan, Şarkdemir gibi şiirin ilhamla yazılması gerektiği düşüncesine karşı çıkar ve aslında akıl ve mantıkla yazılması gerektiğini savunur. Poe için şiir, anlık

değildir. O an içinde yazılan bir şey gerçek şiir veya mükemmel şiir olamaz. Asıl şiir, düşünülerek yazılan şiirdir. Her kelime özenle, dikkatle seçilmeli ve şiirde buna göre yerini bulabilmelidir. Yani kısacası Poe için şiir, kaza eseri ortaya çıkan bir tür değildir, üzerinde ince işlemleri olan bir türdür. Poe, şiirin mükemmel olabilmesi için gerekli özenin olması gerektiğine inanır. Bu yüzden şiir üzerinde uzun vakitlerce düşünmek gerekir. Mükemmel şiir, kısa sürede ortaya çıkabilecek bir tür değildir. Poe için bir şiir okuyucusunu sıkmadan, bir çırpıda okutacak uzunlukta olmalıdır. Yani bir şair, okuyucunun sıkılmayacağı şekilde şiirini ayarlamalıdır. Okuyucu, şiiri okurken sıkılmamalıdır. İşte bu konuda şaire büyük görevler düşmektedir. Ne çok kısa yazmalıdır ne de çok uzun. O arayışı öyle bir ayarlamalıdır ki okuyucunun zihninde, hislerinde hiç ara verilmeden çarpıntı olmalıdır.

*Edgar Allan Poe, şiirlerin bir coşkunluk hâliyle, duygu yoğunluğuyla veya ansızın gelen bir ilhamla yazılmasına karşı çıkmış; ideal şiirin, duygular aracılığı yerine akıl ve mantık aracılığıyla yazılması fikrini savunmuştur. Poe'ya göre şiir, anın büyüyle kâğıda dökülen kelimeler veya cümleler değil; uzunluğu, konusu ve ritmi ile her bir bölümünün özenle düşünülerek tasarlanması gereken bir üretim sürecidir. Bu ahengi bozacak herhangi bir cümle ya da kelime, güzel de olsa şiire eklenmemelidir. Şiir, bir çırpıda tamamlanacak bir eser olmayıp, adım adım ilerlenerek bütün parçaların birbirine uyması gereken bir yapbozu tamamlarmış gibi ele alınmalıdır. (...) Poe'ya göre uzun şiirler tek bir şiir değil, kısa kısa şiirler bütünüdür. (...) Bütün bu değerlendirmeler sonucu Poe, şiiri için ideal uzunluğun yüz dize olduğuna karar verir (Altınkaya, <https://mozartcultures.com/mukemmel-siir-nasil-yazilir/> Erişim Tarihi: 24.09.2021).*

Uzunluk sayısını yüz dize olarak belirleyen Poe, bu kadar dizelik için konu arayışına geçer ve bu yüz dizelik şiirin konusunu 'ölüm' olarak belirler. Ölümü gerçekleştiren ise genç ve güzel olan sevgilidir. İşte bütün bunlar dahilinde Poe artık şiirini yazabilir. Çünkü Poe için mükemmel şiir bütün bunların birleşimidir.

Türk edebiyatı için çok önemli bir yerde olan Yahya Kemâl'in de mükemmel şiiri aradığı söylenebilir. Avrupa'ya gidişi ve Paris'te bulunmasıyla birlikte şiirini tam anlamıyla şekillendiren Kemâl'in büyük bir atılım gerçekleştirdiği ortadadır

Nihat Sami Banarlı'nın yayınladığı Yahya Kemal'in Hatıraları adlı kitabında geçen Şiirde Otuz Senem adlı bölümünde Yahya Kemal şuna değinir: *Şâir doğmuş olanlar bile nazmetmek kabiliyetini yavaş yavaş edinirler. Şâirin şâir olarak doğduğuna dâir eski bir itikad vardır ki doğrudur; hiçbir edebî terbiyeye muhtâc olmaksızın yetişebileceğini iddiâ*

*edenlerin sözleri ise efsanedir* (Banarlı, 1960: 67). Yahya Kemal için bir şair, doğuştan şair olsa dahi kendini yetiştirmek için öğrenmek zorundadır. Şair doğarak bütün bilgileri de kendisiyle getirmiş değildir.

Yahya Kemal'in şekil mükemmelliğine önem verdiği bilinmektedir. Yahya Kemal, bir şiiri hariç bütün şiirlerini arzula yazmıştır. İşte şekil mükemmelliğinde de aruz vezninin kullanılmasını önemser. Aynı zamanda tekrarlama da şiiri için önemlidir. Uzun süre şiirini dinlendiren Yahya Kemal, bazen yazdığı şiirleri senelerce yarıda bırakmıştır.

*Yukarıda Yahya Kemal' in mükemmelliğe ulaşmada, tekrarlardan önemli ölçüde faydalandığını belirtmiştik. Onun bu dikkati ve titizliği, mısra sonlarındaki ses tekrarlarında, yani kafiyelerde de görülmektedir. Yahya Kemal, tam ve dolgun kafiyeler kullanmıştır. Şiirlerinin kafiye bakımından zengin olmasına dikkat etmiştir. Bu da, onun şiirlerine hem bir müzik âhengi kazandıran, hem de şekil mükemmelliğini sağlayan noktalardan biri olmuştur* (Ercilesun, 2008: 30).

Yahya Kemal, şiirin ahenkle ifade edilmesine oldukça önem verir. Ayrıca Yahya Kemal şiirde bir mananın olmasını da ister, sadece kuru kuruya bir ahenk şiiri şiir yapmaz çünkü. *O, şiiri bir söz sanatı olduğu kadar bir ses sanatı olarak kabul eder. Yahya Kemâl'e göre şiir, sadece mecaz oyunlarından doğan bir sanat değildir. Muhakkak içinde bir mana taşımalıdır* (Bayrak, 2011: 402).

Mehmet Can Doğan'a göre mükemmel olanı fark edebilecek kişi; bilinçli olan ve bilen kişidir. *Sanatta mükemmeliyet, bilincin fark edebileceği bir düşüncedir; başka bir deyişle bir eserin mükemmel olup olmadığını, ancak bilen bir özne fark edebilir* (Doğan, 2011: 101). Doğan, Yahya Kemal'in mükemmeliyetçi düşüncesinden söz ederken onun bu özelliğinin bazı zorlukları beraberinde getirdiğini belirtmiştir. Ona göre bu mükemmeliyetçiliği şiirlerini zor yazmasına sebep olduğu gibi ayrıca diğer şairlerin şiirlerine de müdahale etmesine sebep olmuştur. *Yahya Kemal'in iki kaynaktan edindiği şiir terbiyesi, onun hem güç yazmasına hem de bazı şiirlerini yarım bırakmasına yol açmıştır; ayrıca başka şairlerin şiirlerini mükemmelleştirme (sağlamlaştırma) gibi bir tavrı da hazırlamıştır* (Doğan, 2011: 102).

Doğan, Yahya Kemal'in mükemmeliyet düşüncesinin kaynağını Heredia'ya bağlar. Onun Heredia'dan etkilenişiyle birlikte ülkeye dönen Yahya Kemal'in aklında artık yeni bir hareket vardır: Nev-Yunani'lik. *J. M. de Heredia'nın tutumundan etkilenen Yahya Kemal, yurda döndüğünde yeni bir edebiyat hareketi başlatmaya teşebbüs eder.*

*Kafasında “büyüttüğü” ve sonradan “hulyâ” olarak değerlendirdiği bu hareketi “Nev-Yunânî” diye adlandırır (Doğan, 2011: 102). Ayrıca Doğan’a göre Batı’nın şiirini tanıyan Yahya Kemal’in şiirlerinde mükemmeliyeti düşünmesi kaçınılmazdır, üstelik Yahya Kemal mükemmelliği yapıda arar. Onun şiirinde “sanat” olarak ayırıp “marifet”e bağladığı yön, mükemmele ulaşmada gözetilen en önemli özelliktir (Doğan, 2011: 104).*

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın da mükemmel ve güzel şiirler kaleme almak istediğini biliriz. Şairlik yönü de olan Tanpınar’ın, eleştirmenlerce çokça beğenilmiş şiirleri mevcuttur. Mehmet Kaplan, Tanpınar’ın mükemmel şiir yazma isteğini bilir ve onun mükemmel şiir yazarken sosyal fayda gütmeyişini belirtir. Ayrıca Tanpınar şiirlerini yazarken estetik durmasına özen göstermiştir. İşte Kaplan’a göre Tanpınar’ın bu özellikleri onun az eser ortaya çıkarmasına sebep olmuştur. Ayrıca Kaplan, Tanpınar’ın şiir üzerinde çokça durup çalışmasını belirtirken onu bir *elmas yontucusuna* benzetir.

*Ahmet Hamdi Tanpınar, bütün hayatı boyunca ‘güzel’ ve ‘mükemmel’ şiirler yazmayı düşünmüş, sosyal fayda ve te’siri mutlak surette reddetmiştir. Şiirlerinin estetik değer bakımından ebedî bir değer taşımasını istemişti. Şiir üzerine ömrü boyunca çalışmasına rağmen az eser yayınlamış olmasının sebebi budur. O, özlediği mükemmeliyete ulaşmak için şiirlerini bir elmas yontucusu gibi durmadan yontmuştur (Akt: Çandır, 2013: 186).*

Ahmet Hamdi Tanpınar da hocası Yahya Kemal gibi yukarıda belirttiğimiz şekil mükemmelliğine önem verir. Tanpınar’a göre şekil, şiir için çok önemlidir. *Tanpınar, şekle son derece önem veren bir şâirdir. (...) Şiir, bir şekil meselesidir. Tanpınar, hocası Yahya Kemâl’den şekil mükemmelliğini öğrenen adamdır (Çandır, 2013: 191).*

Enis Akın *Kekeme Türk Şiiri* adlı kitabında mükemmeliyetin tam tersini iddia eder. Ona göre bir şiir, bir insan mükemmel olmamalıdır. Aksine kusurlu olmalıdır. Çünkü asıl mükemmel olan kusursuzluk değildir, kusurdur. Akın’a göre insandaki kusur onun imzasıdır. Bu imza da sadece o kişide olduğu için mükemmeldir.

*Reklamcılığın, tüccarlığın alıp başını gittiğini, iletişimin her şeyi kusursuzlaşmaya yeltendiği bir dünyada kekemeliğin bir erdem olduğunu iddia ediyorum. Dil sürçmeleri insanın en kişisel imzalarıdır. Hata yapan insanın durumu mükemmeliyetçiliğin gözlerinin içine fırlatılan sırtkan bir bakış olarak beşeridir. (...) Kusursuzlaştırma kompleksinin yok saydığı iç benliklerimizin tek dilidir o küçük yanlışlıklar (Akın, 2019: 24).*

Aydoğan Kara Akın’ın şiiri için kekemeliğin öneminden söz eder. Kara, onun şiiri için kusurun yüceliğine değinir. Akın için sahicilik mükemmel değildir.

*Ona göre sahicilik, mükemmel olmayadır. Bu yüzden ve kusurlu olan yadsınmamalı hatta yüceltilmelidir. Bu bakış açısını esas alan Akın'ın şiirlerinde belirleyici karakteristik özellik, kekeme dilin öne çıkarılmasıdır. Bu poetik düşünce düzleminde şair, dili sorunsallaştırarak ya da dilin sorun olduğu düşünülen negatif yanından hareketle poetikasını ve gerçeklik algısını ortaya koyar (Kara, 2019: 93).*

*Sağlam Şiir*'de Osman Özbahçe, sağlam şiiri kural bozabilen ve kural koyabilen şiire benzetir. Eğer şiir sağlamsa hem kural bozar hem kural koyar hem de kusurlardan güçlenmeyi başarır. *Kural koyma gücüne sahip şiir, bu gücünü kural bozarak gösterir. Temel vasfı iyi şiir, sağlam şiir olmasıdır. İyi şiir kural bozar, kural koyar. İyi şiir öyle bir şeydir ki herhangi bir kusuru bile onun gücüne güç katan bir özelliğe dönüşür (Özbahçe, 2006: 32).*

Osman Özbahçe, *Analiz* adlı kitabında da mükemmel şiire yer verir. Özbahçe, mükemmel şiirin yeninin karşısında olduğunu savunur. Ona göre mükemmellik durağandır ama yenilik sürekli devam eder. Bu yüzden 'mükemmel' eskiye bağlı olmak zorundadır, çünkü onun sayesinde mükemmelliğe ulaşır. Özbahçe'ye göre şiir, mükemmelleştikçe kan kaybetmeye başlar.

*O artık mükemmelleştikçe sıradanlaşacak, gücü arttıkça güçten düşecektir. Çünkü yenilik, olgunlaşmasını tamamladıkça; mükemmelleştikçe paradoksal bir biçimde hayatı karşılayamaz hâle geliyor. (...) Bu tabiat, bu süreç bize olgunlaşmanın, mükemmelliğin yenilikle bir arada barınamayacağını gösterir. Çünkü mükemmel, mükemmelliğini eskiye borçludur. Mükemmellik durağana, olağana bağlıdır. Yenilik önce mükemmeliyet fikrini bozar. Bu itibarla mükemmel şiir yeniliğe karşıdır (Özbahçe, 2013: 51-52).*

Turgut Uyar gençlerin şiir yazarken illa mükemmel şiir yazmaya odaklanmamaları gerektiğini belirtir. Çünkü Uyar, yazılan şiirlerin her zaman daha iyisinin yazılacağını belirterek mükemmelin peşine düşülmemesi gerektiğini söyler ve gençlerin yalnızca şiir yazmalarını ister.

*Genç şairleri kaynaşmış bir kitle olarak düşünmüyorum. (...) Yalnız, yazılanlardan daha iyisinin yazılacağını bilmeliler diyorum. 'Mükemmel şiir' yazmayı amaçlamamalarını, yalnızca 'şiir' yazmayı düşünmelerini söylüyorum. Yani bir kuşaktan yeni bir şiir beklenir, yapılageleni sürdürmek ya da azıcık değiştirmek değil (Akt: Özbahçe, 2013: 102).*

Servet Şengül, modern şairden söz ederken onun mükemmeli yakalama peşinde olmadığını belirtir. Ayrıca Şengül, epik şiirin mükemmelin peşinde olmadığını aksine lirik şiirin onun peşinde olduğunu savunur. *Modern epik şair mükemmel olma peşinde*

değildir. Eliot ve Pound'un mükemmel mısraları olabilir, fakat onları üstün kılan mükemmel şiir yazma çabaları değildir. Mükemmellik anlayışı epik şâirlerin karşısında olduğu lirik şiirin peşinden koştuğu bir şeydir (Şengül, 2016: 32).

Şengül, İsmet Özel'in şiirinin tutarlı olan tarafından söz ederken onun *Of Not Being A Jew* adlı şiirinin mükemmel şiir örneği olduğunu savunur. *Onun şiirleri modern şiirin vasıflarına tamamen uygundur. (...) Of Not Being A Jew da aynı şekilde mükemmel şiir örneğini yansıtır* (Şengül: 2016: 84).

Hakan Şarkdemir, tek bir şiir türünde bağlılık göstermez. Onun için şiir, bir şeyler söylemeli bir şeyleri açığa çıkarmalıdır. Görülmeyeni göstermeli, duyulmayı duyurmalıdır. Bazen insan, etrafında onca şey dönmesine rağmen onu fark edemez, Şarkdemir bunun fark edilmesini ister. İşte bu yüzden tek bir noktada takılıp kalmaz. O, aslında vermek istediği mesajın yönünü takip eder. En iyi anlatım veya gösterim yolunu seçer. Şiire daha genç yaşlarda başlamış olmasına rağmen o, hiçbir zaman taklit yoluna gitmemiştir ya da popüler olanın peşinden sürüklenmemiştir. Onun bu yolda bir davası vardır. Ve o davayı kazanmak için hep en iyi savunmaları yapmıştır. Onun şiirine baktığımız zaman durağanlık ya da kendini sürekli tekrar etme gibi bir olayla karşılaşmayız. Bazen kendini bile aşmıştır. Bulmak istediği yolu sürekli aramıştır. Şarkdemir, bir su misali, akıp yolunu bulur.

Çalışma adının *Mükemmel Şiiri Arayan Şair* olarak belirlenmesinin nedeni Şarkdemir'in farklı yönlerine dikkat çekilmek istenmesindedir. Bu çalışmada Şarkdemir'in şiiri arama serüvenine ve bu arama sürecince sabırlı davranmasına yer verilmektedir. Ayrıca aradığı şiirin fayda sağlamadığını anladığında tekrar yönünü başka arayışlara çevirdiği ifade edilir. İlhan Berk'in kendisine şiirle uğraşmanın çok zor olduğunu belirtmesine rağmen o, şiir yolundan asla vazgeçmemiştir. İlhan Berk, şiirle uğraşmanın çok zahmetli bir şey olduğunu, şairliğin ise öğrenilebilecek bir meslek olmadığını belirtir.

*(...) Şey diyor, bu da yetmeyebilir diyor, yani otuz yıldır, kırk yıldır şiir yazanlar var. Kitapları var, adları yok. Meslek öğrenilir. En zor meslek tıp mıdır, matematik midir, öğrenilir. Ama bu, öğrenilen bir şey değil. Önü açık, arkası belli değildir. Şair olacağımızı kestiremezsiniz. Çok zor bir iş. Öyle bok bir şeydir. Karışmam ben size, siz girmişsiniz bir kere. Bütün bir hayat ister şairlik (Şarkdemir ve Karakaş, 2008: 38).*

Hakan Şarkdemir, *Poetik Hikem* adlı kitabında kusurun meziyete dönüşmesinden söz eder. Ona göre bazen bize kusur görünen şey daha sonradan bir meziyete dönüşebilir. Yani kusurun dönüştürücü etkisinden söz eder. Burada asıl vurgulamak istediği şey; bazen kusurlu bir eser üzerinden zaman geçtikçe başka bir şaire yol gösterici olabilir. O dönemin kusuru, başka bir şair için çıkış noktası olabilir. O şair, bu kusurdan bir kusursuzluk yaratabilir. İşte burada değişkenliğe gönderme yapar.

*Bununla birlikte, şiirin yazıldığı zaman diliminde, alelâde bakışı aşan eleştirel zihne kusur gibi görünen şeyler, aradan belli bir süre geçtikten sonra, başka sanatçılar için bir çıkış noktası olabilir. Böylelikle, kusur denilen şeyin dönüştürücü gücünü, diğer eserlerde nasıl bir işleve sahip olduğunu değerlendirebiliriz (Şarkdemir, 2018: 10).*

Şarkdemir, farklı bir şiirle karşılaştığımız andaki tepkinin olumsuzluğundan söz eder. Ona göre, bilmediğimiz bir şiirle karşılaştığımızda ilk olarak yadırgayıcı bir tepki veririz, çünkü o şiirle daha yeni karşılaşmışızdır. Hemen zihnimiz olumsuz tepki verir. Zihnin olumsuz tepkisi herhangi bir kesinlik taşımaz çünkü düşünce belli bir kırılmalığa sahiptir.

*Ama okuyucu olarak, bizim tecrübemizi, kendilik tecrübemizi aşan bir şey olması itibarıyla o şey, onunla karşılaştığımız o ilk anda bize kendini bütünüyle açmaz. Yadırgıyor olmamızın nedeni, onun bize kendini bu hemen açmayışıdır. Bununla birlikte, -az sonra- onun bize tanıdık gelen bir tarafı olduğunu fark edebiliriz. (...) Onun hakkındaki ilk yargımız neredeyse kesindir. Yine de onun tam olmadığına dair ilk andaki yargımız kırılmalı bir kesinliğe sahiptir. Zira bize ilk bakışta kendini yadırgatan, bu yüzden de kusurlu olduğunu düşündüğümüz şey, tüm bir şiir geleneğinin kazanımıyla birlikte, belli bir duyuş karşısında acilen verilmiş mükemmel bir tepkiden başka bir şey değildir (Şarkdemir, 2018: 11).*

Şarkdemir için şair, şiirinin okuyucusuna kendini yadırgatmayı başarırsa genç kalmayı da başarır demektir. Şiirin kendini yadırgatması demek henüz böyle bir şeyin karşımıza çıkmaması demektir. Ayrıca Şarkdemir'e göre şair ne geçmişte tıkanıp kalmalıdır ne de bilmediği gelecek hakkında yazmalıdır. Ona göre şair, şimdinin yazarıdır. Çünkü şair, en çok şimdinin kişilik bulmuş halidir.

*Herhangi bir şiirde bana genç ve yeni görünen şey, şairin şiiri geçmişin ve geleceğin merkezinde yer alan bir şimdilik düşüncesi üzerine kurabilmiş olmasıdır. (...) Bugünün duyarlılığı, genellikle şiirde, şiirsel birikimimiz ne düzeyde olursa olsun, kendisini bize yadırgatmayı başaran şey olarak karşımıza çıkar. (...) Çünkü onun yadırganışı, henüz şiirde kendi kendinin bir sonucu olan bir biçim olarak, karşımıza çıkabilme ihtimalini düşünmemiş olmamızdan ötürüdür. Şiirde yeni ve genç olmayı başaran her şey, "ben*

*de böyle düşünmüştüm” dediğimiz şey değil, daha çok “ben bunu böyle düşünmemiştim; ama yine de bana tanıdık geliyor” dediğimiz bir şey olarak bizi yadırgatır (Şarkdemir, 2018: 13). Bu gençlik, mükemmel bir acemiliğin eseridir. Bu zindelik, olup-bitenler karşısında tetikte olma hâlidir. Bu asalet, tevarüs edilmiş olmaktan ziyade, hak edilmiş bir asalettir (Şarkdemir, 2018:15).*

Şarkdemir, mükemmellik kavramının eski çağlarda olduğu kadar artık önemli olmadığından ve giderek daha da silikleşmesinden söz eder. Mükemmellik kavramının gün geçtikçe değiştiğini söyler. Özellikle modern çağ ile birlikte şair, mükemmelliği terk etmiştir.

*Asıl mesele, doğallık, anlaşılabilirlik ve mükemmellik ayrımlarının giderek silikleşmiş olmasıdır. Mükemmel mısralar yazmış olmakla, mükemmellik havarisi kesilmek arasında belirgin bir fark vardır. Pekâlâ mükemmellik arayışı, romantik bir tutku olarak değerlendirilebilir. Modern çağda, epik şair, mükemmellik mitosunu neredeyse bütünüyle terk etmiştir. Ortaya çıkan şiir, bir bütün; fakat tamamlanmamış bir bütündür: Yine de noksan olduğunu söyleyemeyiz onun (Şarkdemir, 2008: 31).*

Şarkdemir, Kökler dergisindeki bir yazısında mükemmel şiiri, romantiklerin abartısı, sembolistlerin hülyası, imajistlerin imge hülyası olarak adlandırır. *Mükemmel şiir arayışı romantiklerin abarttığı bir olgudur. Sembolistlerin saf şiir diyerek katıldığı bir hülyadır. İmajistler de imge diyerek aynı hayale kapılmışlardır (Şarkdemir, 2004: 52).*

Enis Akın mükemmel şiirin 2000'lere gelindiğinde artık kolay yazılır olduğunun farkına varıldığını savunur. Ve artık mükemmel şiire ulaşmanın bir gereğinin kalmadığını belirtir. Ona göre önemli olan mükemmel şiire ulaşmak değil, iyi şiire ulaşmaktır.

*2000'lere geldiğimizde artık, aşağı yukarı önceden belli sınırlar içinde, mükemmel şiir yazmanın çok kolay olduğu anlaşıldı. “Mükemmellik iyinin düşmanıdır” diye bir söz vardır. Bu şiirde de doğru. Önce 1950'lerin ve sonra tekrar 1980'lerin bize öğrettiği kadarıyla şiir “mükemmel şiir” değil, “iyi şiir” olmak zorundadır (Akın, 2008: 45).*

H. Şarkdemir, Batı şiirinin birebir taklit edilmesini olumlu görmez. Ona göre Batı takip edilmelidir ama taklit edilmemelidir. Batı'dan alınanlarla birlikte kendi toplumuna, şiirine uyarlayarak geliştirilmelidir. Şarkdemir'e göre; Batı bilinmelidir ama ona teslim olunmamalıdır. Ve bunu mükemmel bir dengede başaran isim olarak ise Abdülhak Hâmid'i gösterir. Batıdan etkilenmesine rağmen mükemmel bir ilişki, denge içinde şiirimizi geliştirmiştir. Şarkdemir'e göre bu mükemmel dengeyi yakalayabilmek önemlidir.

*Bununla birlikte Batı kültürü etkisinde ortaya çıkan bu kavramlar, Türk-İslâm kültür zemininden yükselen, Batı'yı bilen ama ona teslim olmayan, hatta ona muhalefet eden bir zihnin ürünü olarak düşünülmelidir. Bu yeni düşüncenin şiirde mükemmel bir şekilde canlanması, kuşkusuz Abdülhak Hâmid ile gerçekleşir. Şiirde modernliğe açılan ilk kapı, onun Sahra adlı eseridir. Batı romantizmin etkisinde olan Abdülhak Hâmid, eski ile yeninin mükemmel bir dengesidir (Şarkdemir, 2018: 155).*

H. Şarkdemir, mükemmel şiirle ilgili *Poetik Hikem* adlı kitabında şunları söyler:

*Şiir her zaman, hatayla, noksanla, sonluluk bilgisiyle yaralıdır. Şiirdeki hata, şiirin ölümüne neden olan hata, hayat doludur. Tanım gereği mükemmel şiir, felsefi şiir mümkün olmayan şiirdir. Şiirde kat edilen şey, felsefi düşünüm değil, imgelemdir; ritmin, sözdiziminin ve şiirsel mantığın yasalarıdır. Şiir hiç olmayanı, duyulmamış, görülmemiş ve düşünülmemiş bir mümkünler evrenini düşünür, onu taklit edilemez bir şekilde kopyalar. (...) Doğrulanmayanın, sağlaması yapılmayanın, ispat edilemeyen deneyidir şiir. Bilgi olarak bir başkasına aktarılmayan bir deneyimdir (Şarkdemir, 2018: 183).*

Hakan Şarkdemir, *Kahramanın Dönüşü* adlı kitabında kısa ve uzun şiirin nasıl mükemmel olabileceğine değinir fakat kısa ya da uzun şiir illa mükemmel olmalıdır diye bir kaide gütmeyiz. Kısa ya da uzun şiirin sadece biçimine bakarak yapılan değerlendirmenin yanlış olduğunu savunur. Ona göre mısra sayısı bir şiirin biçimini belirlemez. Ancak onun için uzun ya da kısa şiirde önemli olan şey okuyucunun o şiir karşısında dikkatinin dağılmamasıdır. Okuyucu, şiir karşısında bocalamamalı ya da dağılmamalıdır. Şair, öyle mısralarla şiirini kurmalıdır ki okuyucu uzun ya da kısa şiir diye seçim yapmamalıdır. *Mısra sayısı söz konusu edildiğinde, şunu artık iyice kafamıza yerleştirmemiz gerektiği açıktır: İdeal uzunluk, ister kısa şiir, isterse uzun soluklu şiir için olsun, ortalama bir okuyucunun dikkati dağılmadan okuyabileceği bir uzunluğa denk düşer (Şarkdemir, 2008: 70).*

Şarkdemir, mükemmel şiir ayrımını yaparken iyi şiir ile kıyaslar. Her mükemmel şiirin iyi şiir olduğunu fakat her iyi şiirin mükemmel şiir olmayacağını belirtir. İyi bir şiir, iyi olabilir fakat bu tam, eksiksiz olduğu anlamına gelmez.

*Mükemmel şiir iyi şiirdir, dediğimizde herhâlde bir itiraz eden olmayacağı gibi, bu sözümüzü anlamayan da çıkmaz. Ama her iyi şiirin mükemmel olduğunu söyleyemeyiz. Çünkü mükemmellik, tamlik anlamına gelir. Mükemmel şiir eksiksizdir (Şarkdemir, 2008: 71).*

Hakan Şarkdemir için mükemmel şiir, tam ve eksiksiz olduğundan diğer şiirleri veya şiirsel edimleri (davranışları, eylemleri) etkiler. *Mükemmel demekteki kastımız,*

*kusursuz ve insaniüstü bir yapının değil, şiirsel unsurların şiire yerleşimi bakımından bütünlüklü ve kurucu bir yapının oluşmuş olmasıdır* (Şarkdemir, 2008: 107). Ona göre iyi bir şiir bazı eksiklikleri içerisinde barındırma ihtimali olmasına rağmen, mükemmel şiirde böyle bir durum söz konusu değildir, çünkü o duygu, düşünce ve eylem üçlüsünü içinde barındırır. *Bunun yanı sıra, “duygu-düşünce-eylem” birlikteliğinin en olgun ifadesi ancak mükemmel şiir içinde varlık bulur* (Şarkdemir, 2008: 71). Duygu, düşünce ve eylem birlikteliğinden söz eden Şarkdemir, buna somut bir örnek sunar: İsmet Özel. Ona göre, Türkiye’de Türklerin yaşamış olduğu, etkilenmiş olduğu olayları unutturmak ya da hiç yaşanmamış gibi göstermek isteyen kişiler, şairler vardır. Fakat İsmet Özel öyle değildir. Sürekli unutmayan ve hatırlatan konumundadır. İsmet Özel’in *Of Not Being A Jew* kitabını “mükemmel bir örnek” olarak gösterir. Hatta Özel’in bu şiirinin ideal uzunluğa sahip olduğunu ve okuyucunun sıkılmadan okuyabileceğini savunur. *Yani bu kitap bir anlamda, Yunus Emre ile başlayan Türklüğün bilinciyle yazılmış bir kitaptır. Of Not Being A Jew, bütünüyle Türk olmaya dairdir* (Şarkdemir, 2008:79).

*Bugün bu şairler arasından bize şiirin birtakım yüksek duyguların, düşüncelerin eşliğinde esaslı bir uğraş olduğunu ısrarla hatırlatan bir İsmet Özel kalmıştır. Türkiye’de işlerin iyiye doğru gitmediğini, bu durumun da şiirle ilgili olduğunu -açık bir şekilde ve tekrar tekrar- bir o söylüyor. Özel, bunu hem duruşuyla, hem söyledikleriyle, hem de şiiriyle gösteriyor. Bu pekâlâ “duygu-düşünce-eylem” birlikteliğinin müşahhas bir ifadesidir* (Şarkdemir, 2008: 78).

Diğer şairlerin, uzun şiirlerinin yetersiz kalmasının sebebi olarak ise şiirlerini yazarken bütünü tamamıyla düşünememiş olmalarına bağlar. Bu yüzden okuyucu hemen sıkılır ve okumayı yarıda bırakır. Ama şiiri oluştururken bütüne dikkat edilirse, aralarında bir bağ kurulursa ancak öyle şiir kendini okutur.

*Günümüzde okuyucunun, genellikle uzun soluklu şiirleri sıkıcı bulmasına karşın, İsmet Özel’in yazdığı bu şiirlerin kendini rahatlıkla okutuyor olması, problemin, şiirin mufassal yapısından değil, şairlerin genellikle şiirin ana unsurlarını bir arada düşünmekte yetersiz oluşlarından kaynaklanmaktadır. Bu unsurlar arasındaki dengenin sağlanamaması metnin şişmesine, yani gereksiz bir uzunluğa neden olmaktadır* (Şarkdemir, 2008: 94).

H. Şarkdemir, Özel’in şiirlerini hem mısra sayısı hem de konu olarak mükemmel bulur. Bunun nedeni ise Özel’in şiirinde kullandığı kahramanın gerçekçi özelliklere sahip olmasıdır. Ayrıca onun şiirinde olaylar “-miş gibi” gerçekleşmez. *Bu karakteri sahici bir karakter saymamızın en önemli nedeni, onun doğru ve açık bir ifadeye sahip olmasıyla*

*birlikte kesin bir irade ortaya koymuş olmasıdır. Karakter hiçbir düzeyde “mış gibi” yapar görünmemektedir (Şarkdemir, 2008: 95).*

İsmet Özel’le ilgili görüşlerini belirtmeye devam eden Şarkdemir bir şairi kendi edebiyatındaki kişilerle kıyaslamaya daha uygun görür. Batı’da önemli şairlerden olan Ezra Pound, T. S. Eliot gibi şairlerle karşılaştırma yapılmasını uygun bulmaz. Asıl olması gereken, kendi milletindeki şairlerle kıyas yapılmasıdır. İşte bu noktada Şarkdemir, kimilerince kabul görülecek kimilerince ise itiraz edilecek bir iddiada bulunur. Şarkdemir’e göre İsmet Özel, Mehmet Âkif’in yerini doldurabilecek tek şairdir. *Yaşayan ve yazan şairler arasında gerek kurucu bir şair olması, gerekse milleti temsil kabiliyeti bakımından Âkif’in yerini doldurabilecek tek büyük şairdir (Şarkdemir, 2008: 107).*

*Şiirde bugün* H. Şarkdemir için önemli bir konudur. Şarkdemir, bir şiir yazarken bugünden kopuk olmamasına dikkat eder. Geçmişin karanlığında kaybolmak ya da geleceğin bilinmezliğinde dolaşmak istemez. Bugünün varlığına inanır ve şiirde bugünün kullanılmasını, bugüne değinilmesini ister. Sadece mükemmellik için ‘bugün’ kullanılmalı demez. İster mükemmel şiir olsun isterse iyi şiir, her halükârda insan şiirinde ‘bugün’ü kullanmalıdır. *Bugünün duyarlılığına yaklaşmayı başaramayan hiçbir metin, iyi şiir sayılamayacağı gibi mükemmellik katına da yükselemez (Şarkdemir, 2008: 73).* Ayrıca bir şairin, iyi bir şairin tek hedefinin mükemmel şiir olmasına karşı çıkar. Ona göre şairin tek amacı mükemmel varmak olmamalıdır. *İyi bir şair için mükemmel şiiri aramak yegâne amaç olamaz (Şarkdemir, 2008: 73).*

Şarkdemir, *Mükemmel Kısa Şiir* başlıklı yazısının sonuna yaklaşırken şunu belirtir: *Kısa şiirin uzun soluklu şiire kıyasla mükemmel olmaya daha yakın olduğunu düşünüyorum (Şarkdemir, 2008: 73).* Şarkdemir’in bunu demesinin nedeni okuyucu kaynaklıdır. Çünkü ona göre modern şiir okuyucusu, uzun soluklu şiirlerden uzaklaşmış ve giderek yabancılaşmıştır. Bunu söylerken bile sebebini tek taraflı olarak okuyucuya bağlamaz ve uzun şiir yazan şairde de teknik hatalar görür. Edgar Allan Poe için de uzun şiir olmaz. Ona göre aslında uzun şiirler, kısa şiirlerin birleşimidir. *Edgar Poe’ye göre, uzun şiir olmaz; uzun diye bilinen şiirler (kendisi Milton’ın Yitik Cennet’ini örnek verir) aslında kısa şiir dizelerinden ibarettir (Arslanbenzer, 2000: 46).*

Uzun şiirler, bir kerede okuma gibi bir kolaylığa sahip olmadığı için ilkin anlamakta, kavramakta zorlanabiliriz. Şarkdemir de bölüm girişinde buraya değinir.

Okunması zor olan uzun şiirler için kullanılan bazı teknikler vardır. Bunlar; sayıp dökmeçilik, tekrarlama, ani mısra kesilmeleri gibi özelliklerdir. Hakan Şarkdemir'e göre uzun şiir *mufassal* ve *mufassıl* özelliğe sahip olduğu için okuyucu zorlanır ama kısa şiirde böyle bir şey olmadığı için zorlanmaz. *Bunun nedeni uzun şiirin "mufassal" (ansiklopedik) ve "mufassıl" (epizodik) bir yapıya sahip olmasıdır* (Şarkdemir, 2008: 75). Uzun şiirin bu iki yapıya sahip olmasından söz eden Şarkdemir, bu iki yapıya sahip şiirin okunması için *anlatıya önem verir. Bu mufassal ve mufassıl yapıyı harekete geçiren, ona can veren ve okuyucunun ilgisini şiir üzerinde sürekli kılan unsur ise "anlatı"dır (hikâye)* (Şarkdemir, 2008: 76). Uzun şiirin zorluklarından söz eden Şarkdemir, bu tür şiirlerin parçalarından söz eder ve onların hem bağımsızken hem de bir aradayken anlamlı bir bütünlüğüne sahip olması gerektiğine değinir. Çünkü parçalar arasında bir bağ olmaz ve kopukluk olursa şairin de ne demek istediği bilinmez.

*Dolayısıyla uzun şiirde bir parça ile diğer parça arasındaki ilgi sağlam bir biçimde kurulmadıkça, şairin niyeti tam olarak bilinmez. Her bir parça kendi içinde ilerleyen ve gelişen belli bir bütünlüğe sahip olması gerektiği gibi, parçaların toplamı da belli bir bütün oluşturmak durumundadır* (Şarkdemir, 2008: 75-76).

Şarkdemir, uzun ve kısa şiirle alakalı karşılaştırma yaparken kısa şiirin *mufassal* ve *mufassıl* yapıya sahip olmadığı için kolaylığından, uzun şiire göre daha sıkı bir şiirsel dokuya sahipliğinden söz eder. Kısa ya da uzun şiir farkını gözetmeden bir şiirin iyi sayılabilmesi için *şiire ait kompozisyonların şiir içinde yeterli bir seviyeye ulaşmış olması gerektiğinden* söz eder. Böylece okuyucu, şiirde belli bir bütünlüğün olduğunu kavrar. *Daha önce de belirttiğimiz gibi, mükemmel şiiri eksiksiz bir bütün kılan her unsur, kusursuz bir biçimde kompozisyona katılmış olmakla kalmaz; tüm bunların yanı sıra mükemmel şiir, okuyucuyla esaslı bir bağ kurar* (Şarkdemir, 2008: 77). Şarkdemir'e göre gerçek okuyucu yani şiirde neyin nasıl yapıldığını kavrayan okuyucu için şair önemli bir yerdedir. *Dolayısıyla gerçek okuyucu, şairin selâmını alan kişidir* (Şarkdemir, 2008: 77).

Servet Şengül, Hakan Şarkdemir'i değerlendirirken onun şiirinden de söz eder. Şarkdemir'in şiirlerinde olan bütünlüklü yapı onu mükemmele götürür. *Şiirlerinin kitabı bir görüntü verecek kadar bütünlüklü, mükemmelin peşinde bir tarafı vardır* (Şengül, 2016: 178). Şengül, daha sonra mükemmel şiir örneğine Vural Kaya'yı örnek gösterir. Şengül için Vural Kaya hem uzun şiirde sağlam şiirler yazar hem de kısa şiirde. Hatta Kaya, kısa şiirleri ile mükemmel örnekler sunar.

*İlk kitabındaki “Renga Renga”, “Onaralım da Git Sevgilim Buraları”, “Meczubun Kefaret Bandoları” gibi başarılı ve aynı zamanda uzun şiirleri hem sağlam şiire geçecek bir şiirin habercisiydiler, hem de uzun şiiri başarabilen bir şâirin kısa şiirin mükemmelini yazabileceğinin göstergesiydiler. Nitekim öyle oldu. Vural, Karagöz’den itibaren, yazdığı her şiiriyle mükemmel kısa şiir örneklerini sundu (Şengül, 2016: 192).*

H. Şarkdemir, *Mükemmel Kısa Şiir ve Mükemmel Uzun Şiir*’i yazmasının sebebini İdris Ekinci ile yaptığı söyleşide şöyle açıklar:

*Sözgelimi, “Mükemmel Kısa Şiir” başlıklı yazıyı, uzun soluklu şiirin yozlaştırılmasına müdahale etmek üzere yazmıştım. Bunun nedeni, uzun şiire karşı, kısa şiiri veya mükemmelliği savunmak değildi. Zaten bu yazının ardından “Mükemmel Uzun Şiir” başlıklı bir yazı yazdım. Şiiri katılaştıran, yozlaştıran unsurlardan kurtulmadıkça, Modern Epik Şiirin bir geleceği olamaz (Ekinci, 2011: 75).*

Hakan Şarkdemir, Hece dergisinde yaptığı söyleşide görsellikle, makineleşmeyle, makineleşmenin şiire girmesiyle bile bu şekilde iyi şiirlerin, mükemmel şiirlerin yazılabileceğini belirtir. Hatta daha konu buraya gelmeden iyi ya da mükemmel şiirin insanlık durumuyla alakalı olması gerektiğine değinir. Çünkü mevzu illa iyi şiirin ya da mükemmel şiirin peşinde koşmak değildir. Bazen, farklı kavramların peşinden gitmek, sırf önceki bayağılaşmış, tekrarlayan fakat bir yere varmayan şiir türlerinden kurtulmak içindir.

*Şiirin ne olmadığı konusuna kafa yoruyoruz ve bundan birçok şey öğreniyoruz. İyi şiir dediğimiz şey gayet belli bir insanlık durumuyla ilgili olabilir, bu tanımlı yapıyoruz, yoksa iyi şiir olmalıdır, mükemmel şiir olmalıdır diye bir şey yok. Bazen bir şey tavsamaya başlayınca diğerinin altını çizmek gerekir, mükemmel kısa şiir yazmalıyız deriz, yeter artık uzun şiir, herkes uzun uzun bir şeyler yazıyor ama ortaya kayda değer bir şey çıkmıyor diyebilmek için. Uzunluk şiiri etkisizleştiren bir konvansiyona dönüşünce, kısanın değeri ortaya çıkıyor. Öte yandan bu kez de mükemmellik arayışının baskı unsuruna dönüşmesine karşı çıkan, bütünü yıkmaya yönelik karşı bir anlayış doğuyor. Oysa şiire dâhil edilemez diye düşünülen şeyleri, makinenin ürettiği şeyi, söz gelimi hatayı da sonra mükemmel bir şekilde şiire sokmaya çalışıyorsun. Arkada bir düşünce olduğu sürece makinenin ürettiği de insana sokulan bir şeye dönüşebilir, şiire dâhil olabilir. Bir algoritma üzerinden şiir üretmek mümkün değil diyemem. Hele ki makine insana benzedikçe ya da tersine insan bir makine gibi ele alındığında şiir için daha ilginç sonuçlar ortaya çıkabilir (Ünal vd., 2018: 146).*

Şarkdemir, kendi poetik hikayesinin daha önce de söz ettiğimiz gibi arama, bulma ve zamanı gelince daha faydalısını bulabilmek için terk etme olduğunu belirtir. *Benim poetik hikâyem, bir arayış, varış ve terk ediş hikâyesidir. Ama ben, kendi hikâyemin çokça*

*yabancıyım. Yazacaksa asıl hikâyemi bir başkası yazacak. Yazılsın yazılmasın hikâyemde pek çok şey saklı kalacak (Şarkdemir, 2018: 195).*



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### HAKAN ŞARKDEMİR'DE SOMUT/DENEYSEL/GÖRSEL ŞİİR ALGISI

#### 3.1. DÜNYA EDEBİYATINDA SOMUT/DENEYSEL/GÖRSEL ŞİİR

Genel anlamda Somut/Deneysel/Görsel şiir birbirinin alt dalları olarak ele alınmakla birlikte her üçünü bir olarak kullananları görmek de mümkündür. İlerleyen bölümlerle birlikte göreceğimiz en genel anlamdaki sıralama, *Deneysel Şiir* ana başlık olmak üzere *Somut Şiir* ve *Görsel Şiir* alt başlıklarıdır. İlk zamanlarda yazının bulunmasından önce taşa, kayaya, mağara duvarlarına çizilen şekiller ilk yazılar ve ilk resimler olarak nitelenir. Yani biz yazının ve resmin(görselliğin) başlangıcını insanlığın başlangıcına kadar götürebiliriz. Bu şiir türü heceler, harfler, şekiller vs. giderek daha basit görünümlü ama karmaşık olan sembollerle kurulur. Şair deneysel şiirini yazarken bir nevi sayfayı somutlaştırır. O sayfanın somut hale gelebilmesi için bazı sembolleri kâğıda ilişirir. Kimileri bu sembollerle bir duygu yükü barındırmak isterken kimileri bunu bile yapmaz. Yazılan deneysel şiirlerde kimileri zevk verme amacı güderken kimileriye çoğu zaman bir şeylerin isyanından doğan çılgılığı ve haykırışı içinde gizler. “Gizler” çünkü çoğu zaman kelimeler sıralı ya da düzensiz bir şekilde verilmez. Tek bir sembolle, kâğıda çizilen tek bir fırça darbesiyle veya dijital baskıyla verilmek istenilir. Bazen kâğıtta hiçbir desen, sembol veya şekil görmemiz mümkün olmaz. Kâğıt bir ayna gibi boş bırakılır, ancak yansımaları aynanın önünde duran görebilir. Burada okuyucu şiire dahil edilir. Şiiri yazan yalnızca şair olmaz ve okuyucudan bir şeyler beklenir.

M. Kayahan Özgül için yazıda resmin önemli bir yeri vardır. Özgül, resmi yazının atası olarak niteler. Resimlerle birlikte yazının da ilerleyişi olur. Hatta bazı resimler artık yazı formunu alır. Özgül resimden ilerleyerek yazı formuna ulaşan alfabelerden söz ederken hem yazı hem de resim formunu koruyabilen alfabeden de söz eder: Çin ve Kiril Alfabeti. *Yazının atası resimdir. Bir kısım alfabeler, kullananlarıyla beraber yok olurken, bazıları da bugüne kadar ulaşmayı başarır. Ulaşanlardan kimisi artık kaynağı olan resimden çok uzaklaşarak iyice sembolleşirken, Çin ve Kiril alfabeti gibi pek nadir bir ikisi kısmen resimsi taraflarını korur* (Özgül, 1997: 13).

Milattan önce yaşamış olan Horatius veya o dönem kullandığı isim olarak Venosa'nın *Ars Poetica* aslı eseri bu alan için önemlidir. Çünkü orada geçen *Ut Pictura*

*Poesis* kavramı resim ile şiir ilişkisi için kullanılan sözlerden biridir. Horatius, bu eserle birlikte resimle şiirin yakınlığını vurgulamak ister ve bahsettiğimiz bu söz onun kanıtıdır.

*Edebiyat ve görsel sanatlar arasındaki ilişkiye dair ilk tespitlerden birine, Horatius'un Ars Poetica adlı metninde rastlanır. Horatius, Ut Pictura Poesis kavramını kullanarak, resim ve şiir arasındaki doğal yakınlığı özetler. Ut Pictura Poesis kavramını "resim sanatı neyse şiir sanatı da odur" olarak çevirebiliriz. Yazı ve görsellik ilişkisi Horatius'un Ut Pictura Poesis tanımlamasıyla kavramsallaştırılmış ve önemli bir tartışmanın kaynağını oluşturmuştur. Bu benzetme, şiir ve resim arasında bir analogi kurmayı hedeflemiştir (Fırat, 2013: 83).*

Horatius, şiirle resmi birbirine benzetir çünkü okuyucu veya resme bakan kişi arasındaki benzer duygulardan söz eder. Aslında resim ile şiirin verdiği zevkten veya zevk alma biçiminin benzerliğinden söz eder. Bu yüzden birbirini ayrı düşünmenin faydasız olacağından ve aslında birbiriyle nasıl bağlantılı olduğundan söz eder. Bu görüşlerini büyük bir tartışmayı başlatmak için kullanmamıştır ama büyük tartışmaların başlamasına sebep olmuştur. İrmak Bahçeci, Eren Buğlalılar ve Barış Yıldırım'ın *Ars Poetica* adlı eserin çevirisiyle bu sözler kanıtlanır niteliktedir.

*Şiir resme benzer. Bazı eserler çok yaklaştığımızda büyüler sizi, bazılarıysa uzaktan baktığınızda. Biri karanlık bir seyir yerini yeğlerken diğeri ışıktaki görülmek ister, çünkü eleştirinin etkili yargısından korkmaz. Biri yalnızca bir kez haz verir, diğeri ise on kez bile baksam haz vermeye devam eder (Horatius, 2005: 10.).*

Ayşe Ekici'nin resim ve şiir arasındaki ilişkiyi incelediği yüksek lisans tezinde de bizim daha önce söz ettiğimiz ilk insanlardan ve duvarlara çizilen şekillerden söz edilir. Ekici'nin çalışmasında ilk şekillerin insanlığın ilk zamanlarında mağara duvarlarına veya taşlara çizdiği bazı şekillerden ve bu şekillerin zamanla yazıya dönüşmesinden söz edilir. İlk yazılı edebi eser olarak bilinen Gılgamış Destanı'ndan daha sonra görselliğin şiirsel bir anlatıma dönüştüğü Homeros'un *İlyada*'sını örnek verir.

*Görselliğin şiirsel bir anlatıma dönüştüğü bir diğer örnek ise M.Ö. 800'lerde yazılmış olan Homeros'un İlyada'sıdır. Resim ve şiir sanatları arasındaki ilişkiden ilk söz eden kişinin ise milattan önce beş ve altıncı yüzyıllarda yaşamış Keoslu lirik şair Simonides olduğu düşünülmektedir (Ekici, 2019: 20). Yunan tarihçi Plutarkhos'un belirttiği üzere Simonides, "Poema pictura loquens, pictura poema silens" yani "Resim sessiz şiirdir, şiir konuşan resimdir." Sözüünü söyleyerek bu iki sanat arasında benzerlik kurmuştur (Akt: Ekici, 2019: 20).*

Önemli ressamlardan olan Leonardo Da Vinci, Simonides'e, Aristo'ya ve resimle şiiri aynı tutan herkese karşı gelmiştir. Ona göre en önemli ve en üstün sanat dalı

'resim'dir. Onun bu düşünceleri "karşılaştırma" anlamına gelen *Paragone* adlı eserinde geçer. Da Vinci'nin bu düşüncesi yaşadığı çağla da alakalıdır çünkü Da Vinci, Rönesans döneminin sanatçısıdır ve o dönem resme büyük bir önem verilmektedir. *Resim, dile göre üstünlüklere sahiptir. Dil, çeviri zorluklarıyla karşılaşırken resim, çeviriye ihtiyaç duymamaktadır. Söz ile görüntü arasındaki fark, resmin doğruluk ve kesinlik içermesidir. Resim doğruluk ve kesinlik iddiasıyla sözden üstündür* (Ümer, 2020: 112).

Leonardo Da Vinci, şiirlerin resimler kadar tatmin edici olduğunu düşünmez, çünkü resim, biçimi olduğu gibi tuvale yansıtır. Kişi için en gerçekçi olan şey yazıdan öte resimdir. Da Vinci'ye göre yazı her dilde aynı değildir, ama görüntü her dilde aynıdır.

*Şair, yaratılarında ressam gibi özgürse de, kurguları resimler kadar tatmin etmez insanları; çünkü şiir sözlerle biçimlere, eylemlere ve yerlere uzanıp bunları yansıtırken, ressam biçimlerin kendi imgeleriyle bu biçimleri taklit etmeye yönelir. Şimdi bir bak, hangisi daha yakın insana: İnsanın adı mı, yoksa imgesi mi? İnsanın adı ülkeden ülkeye değişir, oysa biçimi ölüm dışında değişmeden kalır. Ve şair kulak yoluyla işitme duyusuna hizmet ediyorsa, ressam göz yoluyla daha değerli duyuya hizmet eder* (Akt: Ekici, 2019: 21).

Şiirin belli kalıplara dayalı olması onu daha da dar bir alan üzerinden çalışmasına zorunlu kılmaktadır. Ama resimde böyle bir zorunluluk yoktur. Şiirin geleneksel kurallara bağlılığı söz konusuysen resmin daha perspektif özelliklere sahip olması işleri daha az zorlaştırır. Bu da resmin şiire göre daha nesnel olabileceğine işaret eder.

*Da Vinci, sözün tümüyle görünür olanı kuşatamayacağını düşünmekte, bunun üzerine resim ile olan farkını kurmaktadır. Ancak şiir sanatının gelenek ile olan ilgisi burada göz ardı edilmemelidir. Şiir dili, belli kalıpları olan ve bu kalıplar etrafında olayı betimleyen özelliklere sahiptir. Şiirin içsel gözü, gözün gördüğü şeyleri görme alanı içinde perspektif, anatomi ve matematik ilişkilerinde yakalayabilmesinden daha zayıftır. Şiirsel kalıplar, ölçüler, düzen ve ritim konu ettiği şeyi kuşatmıştır. Ressam, perspektif ile şeyleri yakalar ama bu yakalama, şeylerin ışık ile ilgisi içinde göze gelen imgenin konturlarıyla gerçekleşmektedir. Resmetmenin bu düzeni kendiliğinden gerçekleşen kültür üstü bir durum olarak nesnellik iddiasını kolaylıkla kazanmaktadır. Çizim, söze göre çeviri ve kültürü birincil talep etmemekte, göz, bilimsel anlamda retinal görme olarak evrensellik iddiasını kolaylıkla sağlamaktadır. Resim, görme alanındaki her şeyi resmedebilir. Bir savaşta olan her şey en ufak detayıyla resmedilebilir. Şiir bu kadar detayı kullanamamaktadır. Teknik olarak şiir sınırları dışına çıkabilecek bir teferruat yığını tehlikesiyle karşı karşıya kalabilmektedir* (Ümer, 2020: 113).

16. yüzyılın sonlarında başlayan önemiyle birlikte ünü günümüze kadar süren Shakespeare, oyun yazarı ve şair kimliğiyle tanınır. Shakespeare, Leonardo Da Vinci'nin tam tersini savunur. Yani Shakespeare'e göre asıl önemli ve kalıcı olan sanat dalı şiidir.

*17. yüzyılda, resim ve şiirin üstünlük tartışmalarına yazdığı sonelerle katılan şair ve oyun yazarı Shakespeare, Leonardo'nun aksine şiirin, resme ve diğer plastik sanatlara üstünlüğünü savunur. (...). Shakespeare'in 18. ve 55. sonelerinde yazılanlara göre, doğa olayları ve zaman gibi insan dışı olayların ve savaş gibi insan kaynaklı etmenlerin tahrip gücüne karşı şiir; resim ve heykel gibi görsel sanat eserlerinden daha dayanıklı ve kalıcıdır (Ekici, 2019: 22).*

Lirik şiirin ortaya çıkışıyla birlikte diğer sanat dalları da bu alandan etkilenmiş ve bu etkilenişle birlikte şiirler, resimler üretilmeye başlanmıştır. Da Vinci'nin *Paragone* (Karşılaştırma) adlı eseri 19. yüzyılda önemini kaybetmiş, şairler ve ressamlar üstünlük kurma niyetlerinden vazgeçmiştir.

*Rönesans'ta ortaya atılan "paragone" tartışması, 19. yüzyılda önemini yitirmiştir. Yani artık sanat dalları birbirleriyle üstünlük mücadelesine girmezler. Şiir ve resmin, sınırları belli iki farklı sanat dalı olduğunu kabul eden şair ve ressamlar, birbirlerinin eserleri ile etkileşim kurma yoluna giderler. Müzelerin çoğalmasıyla ekfrastik şiirlerin yazımı bu dönemde belirgin bir şekilde artış gösterir (Ekici, 2019: 23-24).*

Ekfrastik dediğimiz kavram, genellikle görsel sanat eserinin canlı, dramatik tanımını ifade etmektedir. Ekfrastik şiir; resim, heykel veya performans gibi başka bir görsel sanat eserine cevap olarak tanımlanabilir.

*Ekfrasis kelimesini bir görselin metaforlar aracılığı ile görünür kılınmasını sağlayan yazınsal bir tür olarak tanımlayabiliriz (...). Ekfrasis kavramı göz ile gördüğümüz ancak farkına varamadığımız, görünmeyen mesajın algılanmasını da sağlayarak bize sadece bakmayı değil görmeyi öğretir (Koraltan, 2016: 36-37-41).*

Ekfrastik kavrama ilk örnek olarak Gilgamiş Destanı verilebilir. Daha sonra İlyada ve sonrasında romantik dönemde çıkan bazı eserler sayılabilir. *Hem tarihte bilinen ilk yazılı destan hem de ekfrasisin görüldüğü ilk epik şiir olan Gilgamiş Destanı'nda Uruk kentinin ekfrastik betimlemeleri yer alır (Ekici, 2019: 32).* A. Kara ise ilk yazılı ekfrasis örneğine İlyada'yı gösterir. *Homeros'un İlyada'sında olaylar tüm hızıyla anlatılırken zaman durdurulur ve Akhilleus'un kalkanının tasvirine girişilir ki bu tasvir bilinen ilk yazılı ekfrasis örneğidir (Kaya, 2016: 53).* Ekfrastik kavramı neredeyse her dönemde kendini göstermiş ve önemli savunucularıyla birlikte işlenmiştir. *Görsel ve dilsel imgeler arasında bir köprü olan ekfrasis, çoğulcu yapısıyla 21. yüzyıla oldukça uyumlu bir*

kavramdır. Çünkü iç içe girmeler ve etkileşimler çağı olan 21. yüzyılda artık “şey”lerin tekilliğinden söz edilemez (Ekici, 2019: 47). Ayrıca bu dönemde (19. yy) hem ressam hem de şair aydınlarla karşılaşmamız mümkündür. Bu yüzyılın sonu ile gelecek yüzyılın başlarından itibaren ise etkileşim, öykünme en az seviyeye iner. Yani her sanat dalı daha çok kendi alanı ile ilgilenmeye başlar.

*20. yüzyılın modern ressamları da kendilerinden öncekiler gibi şiirlerden etkilenerek resimler yaparlar; ancak şiiri birebir anlatımcı biçimde resmetmezler. Etkilendikleri şiirleri daha soyut ve biçimci bir anlayışla resme aktarırlar (Ekici, 2019: 24).*

20. yüzyılla birlikte bir şeyler fark edilmiş ve değişim hareketleri ses vermeye başlamıştır. Yazının görsellekle olan ilişkisi irdelenmiş ve daha eski zamanlara gidilerek bunun kanıtları, benzerleri aranmıştır. Bu fark edişin doğurduğu sonuçlar önce şiiri daha sonra resmi derinden etkileyecek ve değişimler olacaktır. Bu iki sanat dalının birlikte ortaya koyacakları çok şey olduğu gibi gidişat manifestoya kadar ilerleyecektir.

*Bu dönemde, “yazı”nın görsel boyutuyla da ilgilenilmeye başlanmıştır. Daha eski dönemlerde, özellikle Doğu’da kaligrafi gibi sanatlarda görülen bu yaklaşımı yeniden keşfeden 20. yüzyıl sanatçıları, yazının görsele dönüştüğü eserler vermiştir. Böylece 25 “somut şiir” ve “görsel şiir” hareketleri ortaya çıkmıştır. Ayrıca şairler ve ressamlar beraber çalışarak Dada gibi bazı avangard akımların manifestolarını birden fazla sanat dalına hitap edecek şekilde yazmışlardır (Ekici, 2019: 24-25).*

Bütün dünyanın etkilendiği savaşlarla birlikte aydınlar üzerinde büyük bir güvensizlik ve bunalım başlamıştır. Ayrıca bunlar görsel şiirin oluşması için önemli zeminlerdendir. Savaşların, değişen dünya şartlarının ve güvensizliğin verdiği duygularla sanatçılar, aydınlar artık farklı bir şeyler aramışlardır. Bu arayış aslında onların bu olaylara isyan etme biçimidir. İşte bahsettiğimiz şiir türleri böyle zeminlerin oluşumundan sonra birer isyan ve farklı şekillerde ses duyurma çabasıdır. Hatta bu savı ilerletip *sessiz ama gürültülü çılgılık* benzetmesi yapabiliriz.

*20. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde iki büyük savaşın yaşanmış olduğu dünya, güvensizliğin arttığı, toplumsal değerlerin sorgulanmaya başlandığı ve modernizmin ilkelerinin geçerliliğini yitirmeye başladığı bir yer olmuştur. Bu nedenle 1970’li yıllarla birlikte postmodernizm denilen bir anlayış çeşitli alanlarda kendini göstermeye başlar. Bu alanlardan biri de sanattır. Modern sanat anlayışının biriciklik, özgünlük, biçimcilik, saflık gibi ilkelerinin aksine postmodern sanat çoğulculuk, eklektizm, bireşimcilik, kuralsızlık, biçimsizlik ve parçalılık gibi ilkeleri savunur. Modern dönemde sanat dallarının sınırları oldukça belirginken, postmodernizmde bu sınırlar erimeye başlar. Disiplinlerarasılığın bir alt dalı olarak sanatlararasılık*

*olgusu meydana gelir. Aynı zamanda eski ve yeni bir arada kullanılır ve farklı kültürlerin ürünleri, farklı sanat dallarına ait eserler birlikte eklektik yapılar meydana getirir. Bu durum hem postmodern resim hem de postmodern şiir için geçerlidir. Resimde olduğu gibi şiirde de geleneksel formlar ya dışlanır ya da farklı biçimlerde ele alınır (Ekici, 2019: 25).*

Postmodern tarzın girişiyle birlikte Ayşe Ekici'nin de belirttiği gibi sınırlar erimeye başlar. Bu sınırlardan kasıt sanat dalları arasındaki keskin çizgileridir. Bu çizgiler silikleşmeye başlayınca aralarında yapılan alış-verişler sıklaşır. Daha önce de söz ettiğimiz gibi toplumsal olaylarla birlikte deneysel şiir kendini belirginleştirir.

*Böylelikle, 20. yüzyıl sonu ve 21. yüzyıl başında, görsel şiir ve somut şiir hareketleri, gelişen teknolojilerin sunduğu imkânlarla görsel, sözel ve devinimsel olarak genişletilerek deneysel şiir ve elektronik şiir gibi türlere tanık olunur. Resim sanatında klasik yöntemlerle dijital teknikler birlikte kullanılır. Sanat dallarını birbirinden ayırmak yerine sentezlemek postmodern sanatın temel özelliklerindedir. Bunun sonucunda, şiir ve resim, kimi zaman yazının plastik ögeye dönüştürülerek kullanılmasıyla kimi zaman da kolaj gibi tekniklerle aynı yüzeyde tek bir eklektik sanat eserine dönüşürler (Ekici, 2019: 30).*

Ulaş Bingöl postmodernizmin gelişiminden ve özelliklerinden söz eder. Ona göre postmodernizm, sanat alanını derinden etkilemiş ve değişmesine sebep olmuştur. Dünya sıkıntılı savaş dönemlerini atlatamamış ve bu dönemlerin etkisi sanatta da yer bulmuştur.

*Postmodernizmin hemen hemen her alanda karşımıza çıkan önemli özellikleri; anti-hümanizm, çoğulculuk, çok kültürlülük, yerellik, aydınlanmanın eleştirisi, merkezsizlik, parçalılık, ilerlemenin reddi, öznenin parçalanması, simülasyon, büyük anlatıların yıkılışı, dil oyunları, popüler kültürdür (Bingöl, 2021: 56).*

Daha önce de belirttiğimiz gibi bazen deneysel/somut/görsel şiir türlerini bir tutanlar olduğu gibi ayrı türler olarak değerlendirenler de vardır. Konu ilerledikçe bu şiirler arasında hem benzerlikler hem de farklılıklar olduğu görülecektir. Bu şiir türünde yapılan asıl şey sembollerin ve harflerin görselliğe uygun olarak hareket etmesini sağlamaktır. *Şiirde biçimsel olarak görselliğe rastlanılan ilk örneklerin; M. Ö. 300'lerde yaşamış; İskenderiye Okulu'nun şairi ve dilbilgisi uzmanı olan Rodoslu Simmia'nın; balta, kanat ve yumurta formunda yazdığı şiirler olduğu kabul edilir (Ekici, 2019: 56).* (Bk: Ek.1.) Bu şiirlere baktığımız zaman görüntü itibarıyla baltaya benzerlik, kanata benzerlik ve yumurtaya benzerlik söz konusudur. Bu şiirin bile isteye bu formda yazılmış olduğu bellidir.

*Türk Edebiyatında Deneysel Şiir* kısmına geçiş yaptığımız zaman bahsedeceğimiz Osmanlıda Görsel Şiirler konusunu Özgül de ele almıştır. Konuyu bu kısımda detaylı açmamakla birlikte Özgül, Osmanlıda olan figürlü şiirlerden örnekler vererek Batı'ya ulaşır. Figürlü şiir yazarı olarak Batı'da önemli gördüğü isim önce Guillaume Apollinaire, sonra Mallarmé'dir.

*Batı'nın şiirinde de bu cins figürasyona rastlanır. Güzel ve önemli örnekler için, mesela Guillaume Apollinaire hatırlanabilir. Yürüyen bir at biçimindeki şiiri, "Mandolin"i, "Saat"i veya o meşhur denemesi: "Havuz, Fıskıye ve Güvercin" Mallarme'nin gemi kalıntısı, takımyıldız şeklindeki şiirlerinden başlayan bir süreç. 1953'te adını bulur ve ilk defa İsveçli Öyvind Fahlström "concrete (somut)" şiirden söz eder (Özgül, 1997:16). (Görsel Şiir İçin Bk: Ek.2.)*

Emine Kartal'ın yayımlanmamış olan yüksek lisans tezinde bu şiirlerden ve bu şiirlerin Cemal Süreya'yı nasıl etkilediğinden söz edilir. Apollinaire'in ikinci büyük şiir kitabı olan *Kaligramlar* yazı biçiminin görsel bir şekilde düzenlenmesiyle oluşturulmuş şiirlerdir ve bu kitap savaş şiirlerinin çoğunlukta olduğu bir kitaptır.

*Calligrammes'in büyük bölümü, savaş şiirlerinden oluşmaktadır. Bu tür mısraların içine bu kadar saf lirizmi yerleştirmek, Apollinaire'in dehasının en şaşırtıcı yönlerinden biridir. Bu kitapta Apollinaire daha çok görüntü, şekil ve biçim üzerine düşmüş; resimli şiirler yazmıştır. (...) Kitabın adına sebep olan kaligramlar yani çizgi şiirler ise maalesef hiçbir zaman büyük bir coşkuya yol açmadı. Ve Apollinaire'in açtığı bu yoldan kimse gitmedi (Kartal, 2013: 39). Özellikle Calligrammes / Kaligramlar adlı kitabında şiirlerinin görsel olarak da bir şeyler anlatmasını istedi. Bu nedenle daha çok görüntü, şekil ve biçim üzerinde yoğunlaşarak resimli şiirler yazmıştır (Kartal, 2013: 40).*

Apollinaire'in şiire resmi dahil etmesi Orhan Veli'nin de ilgisini çekmiş ve *Kaligramlar* adlı kitabındaki şiirleri değerlendirmiştir. Apollinaire'in şiirde kullandığı tekniklerle okuyucuda bıraktığı hissi önemser. Görsellikle yazdığı şiirler insanda bazı duygular uyandırır. Bunun farkında olan Orhan Veli için bu durum basite alınacak bir şey değildir. Duyguları okuyucuya geçirmesi önemli bir şeydir. Yani Orhan Veli, Apollinaire'in yaptığına *dalavere* der ama şiirde o duyguyu bize hissettirdiğini de cümlelerine ekler.

*Apollinaire, Calligrammes adlı kitabında, şiire bir başka sanat daha sokuyor: resim. Faraza bir yağmur şiirinin mısralarını sayfanın yukarı köşesinden aşağı köşesine doğru dizmiş. Yine aynı kitapta bir seyahat şiiri var; harfleriyle kelimelerinin sıralanışı gözümüzün önüne vagonlardan, telgraf direklerinden, aydan, yıldızlardan mürekkep bir tablo çiziyor. İtiraf*

*etmek lâzım gelirse, bütün bunların bize bir yağmur havası, bir seyahat havası verdiğini, yani Apollinaire'in başka bir sanata ait birtakım dalaverelerle bizi şiirin havasına soktuğunu söylemek icabeder (hzl.: Salihoğlu, 1995: 156).*

Aristo'nun sanatlara büyük önem verdiği bilinir. Bu önem bütün sanatlar için gerekliken ressam ve şairi ise sıkça birbirine benzetir. Aristo'nun bu düşüncesi Platon'a tamamen zıttır. Biri gereksiz görürken diğeri öneminden ve faydasından söz eder. Aristo'ya göre sanatların insanlar üzerinde büyük önemi vardır. Bu sanatlar arasında ressam ve şair birbirine benzeyen iki ayrı daldır.

*Taklit edenler, eylem içindeki insanları taklit ettiğine, bu insanlar da zorunlu olarak soylu ya da bayağı olduğuna göre (gerçekten de tüm karakterler her zaman bu ikisine indirgenebilir; bütün insanlarda karakter farkını, kötülük ya da erdem belirler), kimi zaman bizden daha iyi gösterirler onları, kimi zaman daha kötü, kimi zaman da bizim gibi. Tıpkı ressamların yaptığı gibi: Örneğin Polygnotos olduklarından iyi gösterir insanları, Pauson olduklarından kötü, Dionysos oldukları gibi betimler (Aristo, 2021: 21).*

Apollinaire'e göre devrinde büyük bir gelişim daha yaşandı: Sinema. Sinemanın ortaya çıkışı Apollinaire için şiirde ilerlemek demektir. Yeni bir şey demek şiir içinde yeni bir alan demektir. *Apollinaire, 19. yüzyıl sonunda yeni ortaya çıkan sinemadan çok etkilenmiştir. Apollinaire'e sözcüklerle daha net görüntüler oluşturulabileceğini düşündürten bu yeni sanat dalı, yeni bir bakış açısı getirmiştir (Kartal, 2013: 42).*

G. Apollinaire görsel şiirler yazarken müzikten yoksun kalmasına izin vermemiştir. Şiirlerinde kullandığı ritim, tını, tekrar gibi öğelerle hem bunu yakalamıştır hem de şiirine ayrı bir işleyiş katmıştır. O, bu tür özellikleri kullanırken gelişigüzel kullanmamıştır, onun şiirlerine eklediği her şey şiirine itaat etmiştir.

*Asonans, aliterasyon, uyak da dahil hepsi yararları dokunan geleneklerdir. Büyük cüretle çok ileri götürülen tipografik (basımsal) beceriler görsel lirğin doğmasında yararlı oldu; çağımızdan önce hemen hemen bilinmiyordu. Bu sanatsal beceriler daha da ileri götürülerek sanatların, müziğin, resmin ve edebiyatın sentezini yapabilirler. Bu, yeni ve uygun ifade biçimlerine ulaşmak için sadece bir arayıştır (hzl.: Salihoğlu, 1995: 40).*

Yeniliğin peşinde olan ve yeniliği olumlu karşılayan Apollinaire, şairlerin de yenilikten etkilenmesini tuhaf karşılamaz ve tuhaf karşılayanları da anlamaz. Zaman, koşullar değiştikçe insan ve şiir de değişir çünkü insan değiştikçe bir şeylerden aldığı zevk de değişir bunun sonucunda kullandığımız veya yaptığımız çoğu şeyin değişmesi mümkün ve muhtemeldir. Şairlerin yeni olana ilgi duyması kadar normal olan bir şey

yoktur. Fakat bunu şiirine uydurarak ve yedirerek tamamlaması gerekir. Yenilik taraftarı olan Apollinaire'in bunların tam aksine bir de klasik düşkünlüğü vardır. Şiirlerini incelediğimiz zaman mitten ve efsanelerden nasıl etkilendiğini ve şiirine dahil ettiğini görmemiz mümkündür.

*Yakın dostu André Billy, Apollinaire'i tanımlayan kelimenin barok olduğunu ileri sürer: Barok, kültür stili altında sürüp giden bir tür barbarlık stili, Helenistik sanat, her tür anımsama ve kehanet sanatı, vitalizm, hovardalık, kaçıp gidene eğilim, kuralların ihmali, tektonik yasanın kırılması, yeni beğenilme araçlarının araştırılması, traji-komedi ve opera, tamamlanmanın küçümsenişi, kelimelere bırakış... Sürprizin tadı, şaşırtmadan alınan pay, öfkeli metafor, derin bilgiden ödünç alınan ve etkisini tuhaf karakterinden alan imge diye tanımlanan barok Apollinaire'i nitelendirmektedir (Kartal, 2013: 47).*

Emine Kartal'ın Cemal Süreya ve G. Apollinaire'i benzettiği ana nokta ikisinin de aşk şiirlerinden başlayıp şiirlerini erotizme götürmeleridir. Diğer ülkelerin edebiyatında aşk şiirleriyle karşılaşmamız çok yaygındır fakat bahsettiğimiz bu iki şairin olayı erotizme bağlaması diğerlerinden farklı olan yönleridir.

*Cemal Süreya ile Apollinaire'in şiirlerinde örtüşen temel ortak nokta, şiirlerindeki aşk teması ve erotizm olmuştur. Her iki şair de hayatları boyunca birçok kadınla birçok aşk yaşamış ve bunları şiirleştirmiştir. Elbette her şair yaşadığı aşkların etkisiyle şiirlerini yazar; ancak Süreya ve Apollinaire'de bu durum, diğer şairlerden farklılık gösterir. Çünkü her iki şairin şiiri için de ana eksen aşk teması ve onun uzantısı olan erotizm olmuştur (Kartal, 2013: 50).*

Sembolist şairlerinden olan Mallarmé yalnızca kendi dönemine bağlı kalmamış ve ilerleyen devirlerde de adından söz ettirmiştir. Adından söz ettirmesinin sebebi yazdığı deneysel şiirlerdir. Onun yazdığı deneysel şiirler kendi devrinden diğer devirlere taşmasına, sıçramasına ve okunmasına neden olmuştur. Her zaman anlamlı şiire sığınmamış, şiirin anlamını bozarak şiirler yazmıştır. *Şiirlerini sayfada ses verme-konuşurma niyetiyle yazan Mallarmé, sözcüklere görülenin dışında gizli-dolaylı (şifrelenmiş) bir anlam yüklemiş ve bu anlamlandırmayı harfler, boşluklar ve tipografi kullanarak görsel olarak yapılandırmıştır (Çulha, 2016: 571).* Dilek Çulha'ya göre Mallarmé'nin şiirine eklediği boşluk aslında şiirin duygusunu oluşturmak ve düzenlemek içindir. Onun şiirinde kullandığı harfler ve tipografiler aslında şiirin duygusunu vermektedir. Çulha, Mallarmé'nin şiirde yaptığı şeyi bir görsel etki yaratma yani şiirde

vermek istediği fikri görsellikle kâğıda yansıtma olarak görür. Yani o, anlamla görselliği birlikte verebilmenin peşindedir

*Mallarmé'nin sözcüklerle oynamasını sağlayan boşluk, sayfanın yüzeyine şiirin duygusunu yapılandırmada aracı olmaktadır. Bu nedenle boşluk, Mallarmé'nin şiirlerinde duyular dünyasına seslenmesine ve ona şiiri bir kâğıt yüzeyinde alfabetik işaret olarak tasarlanmasına olanak tanımaktadır. Mallarmé'nin şiirlerindeki içsel yapının ritmini niteleyecek enstrümanlar görevini harf ve tipografi üstlenmektedir. Bu bağlamda, Mallarmé'nin şiirlerinde yaratmak istediği görsel etki, grafik tasarımın meselesi olan fikrin görüntüsünü/yazısını tasarlama düşüncesiyle örtüşmektedir. Mallarmé şiiri, 'özel isim' olarak konumlandığıdır (Çulha, 2016: 572).*

Mallarmé'nin en modern çalışması olarak da bilinen *Bir Zar Atımı* adlı şiiri onun *Şairler Prensi* seçilirken kullandığı şiiridir. "*Un Coup de Dés*", (*Bir Zar Atımı*), iki sayfalık panolarla ayrılan 20 sayfadan ve 700 kelimedenden meydana gelmektedir (Çulha, 2016: 574). (Bk: Ek.3.) Çulha, Mallarmé'nin şiirini değerlendirirken bilinen Fransız şiirlerinin aksine *duyguları uyandıran şiir* olarak görür. Şiire bakıldığında da anlaşılacağı gibi sayfa düzenindeki hareketler şiirin okunuşunu zorlaştırmaktadır. Aynı zamanda şiire bakınca tek tip düzenin kullanılmadığı da görülür. Her sayfada farklı bir düzen karşımıza çıkar. Çulha'ya göre bu şiirle Mallarmé bir hikâye anlatmaktadır. *Bu nedenle, şiirde okunabilirlikten çok, hayal gücü ve sezgi ön plandadır. Böylelikle şiir işaretlerden örülen bir yazı 'ya dönüştürmekte ve yazı 'da dilin seslerini ifade eden alfabetik işaretlerle bütünleşmektedir (Çulha, 2016: 576).*

Her ne kadar görsellikle alakalı şiirler ezelden beri var olmuş olsa da asıl adından söz ettirişi daha önce de belirttiğimiz gibi savaşların ardından olmuştur. Dünya Savaşı çoğu ülkede insanları etkilemiş olduğundan birçok kişi farkında olmadan aynı türlerde eserler vermeye başlamıştır. Daha sonra birbirlerinden haberdar olmuş ve eserlerini belli bir düzene göre vermeye başlamışlardır.

*Somut Şiir ve çocuğu Görsel Şiirin etkileyici bir nesli var, Güney Amerika'daki Noigandres grubunun 1956'da Brezilya'da ilk manifestolarını yayınlamalarıyla başlar. Aynı anda Bolivya doğumlu, sonradan Avrupaya yerleşen Eugen Gomringer henüz şiirde uzamsal düzeni sağladığı konstelasyon terimini yerleştirmemişken benzer şekilde çalışıyordu. Yine bunun gibi Brezilya doğumlu başka bir sanatçı-şair Öyvind Fahlström, bağımsız bir şekilde biraz farklı bir anlamda da olsa Somut Şiir terimini kullanıyordu (http://www.poetikhars.com/webblog/televarolus/yazinsal-sanatlarda-atomaltinin-kesfi Erişim Tarihi: 25.10.2021).*

Eugen Gomringer, somut şiirde akla gelen önemli şairlerden biridir. Gomringer somut şiirle Max Bills'in sekreteri iken tanışır ve somut şiirin önemli isimlerinden olur. *İsviçreli Eugen Gomringer, Alman yazın çevrelerinde somut şiir denilince ilk akla gelen isimlerin başında gelir. Somut şiir ise onun Max Bills'in sekreterliğini yaptığı dönemler 'somut sanat (konkrete kunst)' la tanışması sonucunda önem kazanan bir kavram olmuştur* (Kaygın, 2019: 610). Eugen Gomringer'in 'konstelasyon' olarak adlandırdığı şiirin Türkçe anlamını 'kümelenme' yani ögelerin birbirine karşı durumu, etkileşimi olarak adlandırabiliriz.

*Türkçeye "kümelenme" olarak çevrilebilecek olan "konstelasyon" kavramı, aralarında bir ilgi bulunan şeylerin birbirlerine göre konumunu tanımlamak için kullanılır. Böylece Gomringer somut şiiri bir kümelenme olarak görür ve bu şiirleri oluşturan gerek harf ve sözcük gibi yapısal gerek anlam gibi içeriksel ögelerin birbiriyle ilişkisini önemser* (Ekici, 2019: 58-59).

E. Gomringer, yazdığı şiirleriyle çağa ayak uydurmuş ve somut şiir örnekleri vermiştir. *Somut şiirin bir akım halini almasını sağlayan ve bu yolda en tanınmış isimlerden biri olan İsviçreli Eugen Gomringer, 1951'den itibaren yazdığı ve Takım yıldızlar (Constellations) adını verdiği ilk şiirlerini 1953'te ve "Çizgiden Takım Yıldız" başlıklı bildirgesini de 1954'te yayınlar* (Gökalp-Alpaslan, 2005: 5). Gomringer'in bilinen somut şiirleri arasında *Wind* yani Rüzgâr şiirini gösterebiliriz. (Bk: Ek.4.) Şiire baktığımız zaman *Wind* kelimesi bir rüzgâr gibi esiyor görünmektedir. Yazdığı *Wind* kelimesi ile bize hem anlam bakımından hem de görme bakımından bir şiir ortaya çıkarabilmiştir. Kısacası *Wind* hem akla hem göze hitap etmiştir.

*Gomringer'in şiiri; kavramsal sanat, konstrüktivizm ve minimalizm gibi akımları bünyesinde barındırır. "Wind (Rüzgâr)" adlı şiirinde, şiirin soldan sağa ve yukarıdan aşağıya okunması gerekliliğini yıkarak okunma sırasını okuyucuya bırakmıştır. Harflerin dizilimiyle şiirde yer alan tek kelime olan "wind" yani "rüzgâr" olayının resmini çizer gibidir. Rüzgârın dağıtıcılığı, savuruculuğu ve şekillenemez oluşu şiiri okuyanlar ve/veya görenler tarafından algılanır* (Ekici, 2019: 59).

Somut şiir örneğine baktığımız zaman okuyucu üzerinde bir baskı görülmez. Okuyucu serbest bırakılır. Nasıl, ne şekil veya nereden okumaya başlayacağına okuyucu kendisi karar verir. Yani şair, okuyucuyu kendiyile baş başa bırakmıştır. Nasıl ilerlemek istediğine okuyucu karar verecektir.

Dom Sylvester Houedart'ın somut şiiri (Bk: Ek.5.) ise konumuz için başka bir örnek teşkil etmektedir. Şiire baktığımız zaman sanki karşımızda fotoğraf makinesinden çekilmiş bir kare vardır. Tek bir farkla, bütün görsel öğelerin yerini kelimeler almıştır. Biz de bu kelimeler sayesinde o fotoğrafı zihnimize canlandırma fırsatı buluyoruz. Elimizde duran resimde güneşin yerinde sun kelimesi, yağmur damlalarının yerine rain kelimesi zihnimize manzara fotoğrafını getirir. “Manzara” kelimelerle yeniden çizilir.

*Houedart'ın somut şiiri, resim ve şiir arasındaki ilişkiye dair önemli bir örnektir. Bu şiirde yer alan; sun (güneş), cloud (bulut), rain (yağmur), fisherman (balıkçı), land (kara), water (su) ve fish (balık) sözcükleri, bu sözcüklerin tanımladığı olgu ve öğelerin oluşturduğu bir manzarayı betimler şekilde yerleştirilmiştir (Ekici, 2019: 60).*

Bahsettiğimiz şiir türlerinin birer isyan olduğunu ve ses duyurma çabası olduğunu dile getirmiştik. Birçok örneğini vereceğimiz şiirlerde belli başlı sisteme birer isyan niteliğinde şiirler yazdıklarını/oluşturduklarını göreceğiz. Üstelik bunu da onların malzemeleriyle gerçekleştirmektedirler. Şu deyimini kullanmamız yerinde olacaktır: *Düşmanı kendi silahıyla vurmak*. Türk edebiyatında da karşılaşacağımız reklam imgeleriyle şiir yaratma şairlerin silahıdır. Onlara göre bu reklam imgeleri insanları olduğundan daha farklı hale getirmektedir. Şairler, isyanı isyan edilenin malzemesiyle yapmayı tercih etmiştir. Şairler için reklam unsurları insanları yanılttığı gibi edebiyatı da yanıltmaktadır. Edebiyat insana bağlıdır. Reklam unsurları insanın hayatını kolaylaştırıyormuş gibi görünse bile insanın özelliklerini kısıtlar ve insan birçok şeyi kendi başına yapamamaya başlar. Artık yazılan bu görsel şiirle bir başkaldırı gerçekleşir. Görsel şiiri bu yanlışların düzeltilmesi için ‘kale’ olarak benimserler.

*On another level, a principal element of Visual Poetry is its critical engagement with the languages of mass communication including advertising in magazines, TV images, and posters in public spaces. A comparison of the still images of Visual Poetry and modern advertising images conjoining words and images confirms the connection. But the images borrowed from advertising are used in a different way. The new structures of Visual Poetry attempt to subvert the manipulative stereotypes of advertising images. This is accomplished through Visual Poetry's displacement of existing forms and meanings and substitution of critical consciousness-raising images in a new sign system (Carter, Mascelloni ve Anderson, 2005: 8-9). Başka bir düzeyde, Görsel Şiirin temel bir unsuru, dergilerdeki reklamlar, TV görüntüleri ve kamusal alanlardaki afişler de dahil olmak üzere kitle iletişim dilleriyle eleştirel bir ilişki içinde olmasıdır. Görsel Şiirin durağan görüntüleri ile sözcükleri ve görüntüleri birleştiren modern reklam görüntülerinin karşılaştırılması, bağlantıyı doğrular. Ancak reklamlardan ödünç alınan*

*görseller farklı bir şekilde kullanılmaktadır. Görsel Şiirin yeni yapıları, reklam görüntülerinin manipülatif klişelerini yıkmaya çalışır. Bu, Görsel Şiir'in mevcut formları ve anlamları yerinden etmesi ve eleştirel bilinç yükseltici görüntülerin yeni bir işaret sisteminde ikame edilmesi yoluyla gerçekleştirilir.*

Kendini ilerleten deneysel şiir kimi kesimlerce “*Dijital Şiir*” olarak da adlandırılmıştır. Bu şiir türü genel olarak 20. yüzyılın sonlarına doğru kendini göstermeye başlamıştır ve genellikle Amerikalı şairler tarafından kullanılmıştır. Basılı edebiyatın dışına çıkan şiir, roman gibi türlerin neticesinde dijital şiir olarak baş göstermiştir. Artık yazılan veya yapılan sanat eserine dijital ortamda basılı olmadan, internet üzerinden ve ekran vasıtasıyla ulaşılabilir. Dijital ortamda oluşturulan edebiyat, okuyucusunu da dijital ortama davet ederek okuma eylemini elektronik ortamda yapmasını ister. *Deneysel Şiir yeni bir sunum şekliyle okuyucuya ulaşır; buna, “bilgisayar teknolojilerinin kablosuz özelliklerinden ve internet imkânlarından yararlanılarak oluşan, ‘Dijital-Şiir’” denebilir* (Akt: Barlık, 2019: 597). Deneysel şiirin dijitale dönüşmesiyle birlikte başka alt dallar da üremiştir. Nasıl ki somut şiir için alt dallar varsa onun için de alt dalların üremesi muhtemeldir. Bu alt dallar, dijital şiir için bilgisayar veya elektronikle alakalı terimler taşıyacaktır.

*Böylece, deneyimsel şiirin somut-şiir (concrete-poetry), fonetik şiir (phonetic poetry), polinom-şiir (polypoetry), kod-şiiri (codepoetry) ve siber-şiir (cyberpoetry) gibi alt yansımaları da ortaya çıkar. Dijital şiir, görüntü, ses ve metinden oluşan bir sanata dönüşür; ses, hareket ve video teknikleriyle yeni ve farklı sunum olanaklarına da kavuşan e-şiir, hızlı Erişim imkânlarıyla, bilgisayar ekranlarını okuyucuya ulaştığı platform olarak kullanır ve kopyalanabilen, geliştirilebilen ve ilave edilebilen bir edebi metin iletişimi haline gelir* (Barlık, 2019: 598).

Ayşe Ekici dijital şiirin varlığından söz ederek onu görsel şiire bağlar. Onun 1990’lardan beri üretilmeye devam ettiğini belirtir. Reklam unsurlarıyla birlikte ilerlemeye devam eden görsel şiir artık dijitalleşmeye başlamıştır. *Dünyada bu şiirler; “elektronik şiir (e-poetry)” ve “internet şiiri (web-poetry)” gibi isimlerle de anılmaktadır. 1990’lardan bu yana üretilmeye devam edilen dijital şiirler, birçok edebiyat ve sanat biçimini içinde barındırır* (Ekici, 2019: 63). Yani buradan da anlaşılacağı üzere yaşam geliştikçe görsel şiir kendini geliştirir. Zamana ayak uydurarak zamanı eleştirir.

Servet Şengül dijital edebiyatın getirdiği fırsatlardan ve engellerden söz eder. Dijital edebiyatla birlikte masrafların ortadan kalktığını, basım işlerinin kolaylaştığını,

hızlı etkileşim gösterdiğini, dünyaya daha çabuk yayıldığını ve bürokrasiye takılmaması gibi olumlu özelliklerinden söz eder. Diğer yandan telif hakkı, önüne her gelenin kendini şair olarak görmesi, arşivlenme gibi bir olasılığın olmaması ve emek hırsızlığı gibi olumsuzluklarından söz eder. (Şengül, 2019: 292).

Bu şiir türlerinde şairler, gördükleri, duydukları ve algıladıkları şeyleri yoğurup ortaya yeni bir şey çıkarır. Ortaya çıkan yeni şey ne gözle okunur ne kulakla duyulur ne de sadece algı yoluyla algılanabilir. Bu yoğurma işlemini daha iyi anlayabilmek için okuyucu yapmalıdır. Okuyucu bu yoğurma işlemini yapmazsa ya hiç anlayamaz ya da bir kısmını anlar ama ne anlama geldiğini bilemez. Bu şiir türü toplumsal olayları gözettiği için hem toplumsaldır hem de bireyi şiirin içine dahil edip ona görev yüklediği için bireyseldir. Burada hem toplum hem de birey vardır. Kişi dünyada olup bitenin farkındayken bir de bireysel olarak kendi payına düşeni üstlenir. Anlaşılacağı üzere somut şiirde tek bir birey/kahraman etrafında gelişen olaylar anlatılmaz yani bir genellemeyle herkesin üzerine alabileceği konular mevcuttur.

*Gördüklerini, duyduklarını, algıladıklarını dile dönüştüren (sözcükleştiren) şair, somut şiirlerle, dilsel olanı -farklı bir biçimde- yeniden görsel olana dönüştürür. Ancak ilk aşamada görünen, sadece şairin değil her insanın görebileceği bir şeyken, son aşamadaki görsellik, sanatçının dil ve biçim estetiğiyle "yaratığı", sanatsal bir şeydir; dolayısıyla özel bir okum a gerektirir. Ve görüntü, imgesellikten çıkar, "somut"laşır (Gökalp-Alpaslan, 2005: 3-4).*

Deneyssel/somut/görsel şiirin var olan düzensizliğe karşı isyan olduğunu ve bu şiir türlerinin kesin olarak çıkış tarihini İkinci Dünya Savaşından sonra oluştuğunu belirtmiştik. (...) *II. Dünya Savaşı sonrasındaki karmaşık toplumsal ve duygusal atmosferin bir sonucu olarak ortaya çıkmış ve 1950'lere 1970'ler arasında gittikçe yaygınlaşan bir akım haline gelmiştir (Gökalp-Alpaslan, 2005: 5).* Yüksel Pazarkaya, somut şiirin bazı ülkelerde aynı anda başlamış olmasına değinirken bunun bir rastlantı olmadığını da belirtir. *Somut şiir ellili yıllarda Almanya, Amerika, Japonya, Brezilya, Hollanda, Çekoslovakya, İngiltere, Kanada, Fransa ve daha başka bazı ülkelerde aşağı yukarı aynı anda başlamış uluslararası bir akımdır. Bu bir rastlantı değildir (Pazarkaya, 2017: 61).* Bu şiir türü belli kuralları ve özellikleri yıkmak ister. Bu şiir türünü bir olarak görenler olduğu gibi farklı dallara ayırarak inceleyenler de vardır.

*Geleneksel şiir anlayışını her anlamda kırmayı amaçlayan som ut şiir, çeşitli araştırmacılar tarafından sınıflandırılmıştır. 1964 yılında 1*

.Uluslararası Somut ve Devinimsel Şiir Sergisi'ni düzenleyen Mike Weaver'a göre görsel (visual, optic), sessel (phonetic, sound) ve devinimsel (kinetic) olmak üzere üç çeşit; Thomas Kopfermann'a göre anlamsal olan, anlam sal olmayan, görsel, sessel (akustik) somut şiir ve montaj şiir olmak üzere beş çeşit; Kathleen McCullough'a göre ise basımsal (tipografik), sessel, üç boyutlu, devinimsel, bilgisayarla üretilen, göstergebilimsel (semiotik), eğlenceli-ironik somut şiir ve "poesia visiva" adını verdiği, fotoğraf ya da resimle sözcükleri birleştiren somut şiir olmak üzere sekiz çeşit somut şiir vardır (Akt: Gökalp-Alpaslan, 2005: 4).

Melike Taşçıoğlu makalesinde "somut şiir" kavramının nasıl ortaya çıktığından söz ederken başlangıcı Noigrandes grubuna bağlar ve bahsettiğimiz "poesia visiva" teriminin ilk kez bu grubun yazılarında ortaya çıktığını belirtir. *Somut şiir terimi ilk kez Brezilya'da Haroldo de Campos, Decia Pignatari ve Augusto de Campos'un kurduğu Noigrandes grubunun deneysel şiir anlayışı hakkında yazdıkları yazılarda kullandıkları "poesia concreta" ile ortaya çıkar* (Akt: Taşçıoğlu, 2014: 215). Aynı zamanda Taşçıoğlu somut şiir kavramının yerine bazen görsel şiir kavramının da kullanıldığını belirtir ve somut şiirin müdahale edilebilir türde olmasından söz eder. *Harflerin, sözcüklerin, kelimelerin sayısal ve sanal bilgi olmaktan, müdahale edilebilir biçimler haline gelmesi onları yeni bir "somut" döneme itecektir* (Taşçıoğlu, 2014: 222). Somut şiirin görsel şiire dönüştüğünü belirten bir başka isim Servet Şengül'dür. Şengül somut şiirin sınırlarını genişlettiğini ve bu genişletme sonucunda somut şiirin görsel şiire dönüştüğünden söz eder. *Şiir dilinin yapısını bozan somut şiir hareketi zamanla sınırlarını genişletme yoluna gider ve 1960'larda Görsel Şiir türüne dönüşür. 2000'li yıllar Görsel Şiir açısından önemli yıllardır* (Şengül, 2019: 282).

K. P. Dencker somut şiir ve görsel şiirle alakalı bir yazı (2008) kaleme almıştır. Burada somut şiir ve görsel şiirin gelişimiyle alakalı bilgi veren Dencker, somut şiirin görsel şiir adı altında kullanılmasına olumlu bakmaz. Ona göre somut şiire görsel şiir denilmesinin tek sebebi görselliğe olan benzerlikle alakasının olmasıdır çünkü bunun dışında bahsettiğimiz şiir türü aynı değildir. Dencker, bu iki türü birbirinden ayırır. Somut şiir, metin veya harfleri kullanırken düzenleme yapar ve burada mecburi bir görsellik ortaya çıkar fakat görsel şiirde bu durum karışıktır.

*Somut şiir kavramı, 1950 ve 1960'larda sıkça görsel şiirle eşanlamlı olarak kullanıldı. Ancak bu tanımlama somut şiirin yalnızca görsel maddeselliğini tarif eder. Somut şiir metinlerinin bu şekilde bir görsel algılanışının, görsel şiirden kesin bir şekilde ayrılması gerekir: Farklı nitelik, üstünlük ve öge işlevleriyle geleneksel sanata yabancı olan somut şiirle buna*

*paralel gelişen uluslararası görsel şiir eserleri. Başka bir deyişle, somut şiirin görsel unsurları, onun metin ve harf maddesinin organize edilmesi esnasında kaçınılmaz olarak ortaya çıkmaktadır. Böylece, ortaya çıkan ürün bir resim olarak değil, gerekli boşluk ve yüzeylerinin ayırıcılığına vardığımız bir düzenleme olarak görünür. Görsel şiir eserleri temelde daha karmaşık resimlerdir ve bu şekilde algılanmalıdır. Harf maddesi nin grafiksel niteliklerinin yanı sıra resimsel öğeler (renk, şekiller, çizimler, kolajlar vb.), kullanılan kelimelerin semantiğinin karşıt anlama getirilmesi, yansıtılması veya tahrif edilmesi amacına hizmet eder. Sonuç olarak, elimizde olan şey Teige'nin dediği gibi "metin resimleri veya "resim şiirleri"dir (Dencker, 2008: 28).*

Max Bense somut şiir için önemli bir yerdedir çünkü kurduğu okul (Stuttgart Okulu) ile geniş çapta bu şiirlerin üzerinde araştırmalar yapılmış ve konferanslar verilmiştir. Türk Edebiyatı'nda da bahsedeceğimiz bu şahıs, bizde Somut Şiir'in önemli olan isimlerinden olan Yüksel Pazarkaya'nın da hocasıdır. Max Bense'in yaptığı bu işlerle Almanya somut şiir için bir merkez haline gelmiştir. (...) *um die sich ende der fünfziger, anfang der sechziger Jahre die sogenannte stuttgarter schule gruppierte. Bense veranstaltete 1959/60 die erste und 1965 eine erste umfassende ausstellung konkreter poesie* (Gomringer, 1983: 19). (...) *1950'lerin sonlarında ve 1960'larda Stuttgart Okulu olarak adlandırılan okul gruplandırıldı. Bense, ilk kapsamlı somut şiir sergisini 1959/60'ta ve ilkinin 1965'te düzenledi.* Yüksel Pazarkaya, Stuttgart Okulu'nu somut şiirin düşünsel, kuramsal ve uygulamadaki odağı olarak görür. *Ellili, altmışlı yıllarda uluslararası bir akım olarak ortaya çıkan somut şiir akımının hem uygulamadaki, hem düşünsel-kuramsal odağı, felsefeci, estetikçi yazar Prof. Max Bense'nin etrafında oluşan Stuttgart Okulu'dur* (Pazarkaya, 2017: 62). Adını neredeyse tüm dünyaya duyuran somut şiir akımı 1950'li ve 60'lı yıllarda oldukça popüler bir türdü. 68'de çıkan öğrenci isyanından sonra etkisini ve popülerliğini kaybetmeye başladı. *Konkrete Poesie in den 50er und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts aufgetaucht, hat sich dann entwickelt und Ende der 1960er Jahre als literarische Strömung ihren Platz in der literarischen Welt bekommen* (Balcı, 2009: 151). *20. yüzyılın 50'li ve 60'lı yıllarında ortaya çıkan somut şiir, 1960'ların sonlarında gelişerek edebi bir akım olarak edebiyat dünyasında yerini almıştır.*

Somut şiir artık tüm dünyada etkisini göstermeye başlamıştır. Somut şiir, bilinen şiir türlerinin yerine farklı bir soluk getirmiştir. Okuyucu önceki şiir türlerine alışmışken artık alışık olmadığı bir tür kendini göstermiştir. Önceleri bütün malzemeleri anlamlarıyla

birlikte okuyucunun eline veren şair, artık bu durumu terk etmiş ve şiire okuyucuyu dahil edip ondan bir şeyler beklemiştir. Okuyucuyu bir nevi soru işaretleriyle yalnız bırakmıştır. Bu soru işaretleri başta olumsuz olarak algılansa da aslında şair, okuyucuyu hayata, gelişen toplumsal olaylara ve dünyanın değişmeye yüz tutmuş biçimine gönderme yaparak düşündürür. Neler olduğunun farkına varmasını sağlamak ister. Birkaç kelime/görsel/sembolle okuyucunun kafasını bulandırır ve onu düşünmeye davet eder. Böylece okuyucu şiirde pasif olmak yerine aktifleşir ve üretir.

*Somut şiir, salt biçim ve fikir irdelemesinden yola çıkarak okuyucuya bir şeyler vermek, hissettirmek amacıyla yazılan klasik şiirlerin tersine daha çok, yaratıcı düşünceyi özendirmek, okuyucunun kafasında onlarca soru işareti ortaya çıkarmak isteyen bir şiir türüdür. Kısacası, somut şiirler okuyucuyu, var olanı anlamaya değil, var olanın yardımıyla düşünmeye, eleştirmeye ve dolayısıyla yeni bir yaratıma özendirir (Balcı ve Darancık, 2007: 103-104).*

Somut şiirin ‘yaratıcı düşünme’ etkisinde okuyucuya yön veren özelliğinden bahseden bir diğer isim Şenay Kaygın’dır. Önceden söz ettiğimiz gibi kolektif şiire karşı çıkıp okuyanı düşündüren, şüpheyi düşüren ve şiire dahil eden somut şiir okuyucuyu farklı düşüncelere iter. Birbirine bağlı olan düşünce sistemiyle okuyucu farklı şeyleri düşünmeye başlar ve var olan şeyleri sorgulamaya başlar.

*Somut şiir yazarları, dilin yapısı çerçevesinde bir biçim geliştirerek, okuyucunun şiiri olumlu/olumsuz alımlayabilmesine olanak tanımıştır. Bu şiir türü, düşüncenin irdelenmesinden hareketle okuyucuyu bilgilendirmenin aksine, ‘yaratıcı düşünmeye’ yönlendiren ve okuyucunun düşünce dünyasında soru işaretleri oluşturmaya yönelik bir şiir türüdür (Kaygın, 2019: 610).*

Umut Balcı ve Yasemin Darancık, Somut/Deneysel/Görsel şiir türlerinin farklılıklarından söz eder. Somut şiir genellikle harflerle, kelimelerle ve sözcüklerle oynadığı için şiirlerini de bu kavramlar üzerinden inşa eder ve harfleri, kelimeleri, sözcükleri yoğururlar. Bu oynama ve yoğuruşla birlikte dilbilgisi kuralları da yoğurulmuş ve değiştirilmiş olur. Bu bozuklukla karşılaşan okuyucu afallar ve okuyucunun beyni otomatikman onu düzeltmeye çalışır. Durum böyle olunca şiire okuyucu da dahil olur. *Somut şiirlerde belli bir düzene göre sıralanmış cümle yapısı yoktur, dilbilgisi kuralları bilinçli bir şekilde ihmal edilmiş ve böylece başka hiçbir yazın türünde olmayan özgün bir dil ortaya çıkmıştır (Balcı ve Darancık, 2007: 109).* Somut şiir, Antik Yunan dönemine kadar götürüldüğü için onun diğer benzediği türlere göre ilk olduğu yani

onlardan önce ortaya çıktığı vurgulanır. Bu yüzden diğer türler somut şiirin (örneğin görsel şiir gibi çünkü görüntü açısından benzerlikler vardır fakat deneysel şiir bunlardan daha farklıdır) alt türleri olarak görülür. Somut şiir farkındalık yaratmak istediği için diğer türlerle bazen benzer noktalar oluşturur. Bahsedeceğimiz diğer türler de bir şeyleri fark ettirmek ister. Tamamıyla aynı olmayan bu türlerin birbirini etkilediğini bilmekteyiz.

*Birçok sözlükte, klasik şiirin katı kurallarına bir tepki olarak ortaya çıkan ve bütün kuralları hiçe sayan her tür akım somut şiirin kökeni olarak tanımlanmaktadır. Çünkü yukarıda sayılan şiir gelenekleri, her ne kadar farklı özelliklere sahip olsalar da, aslında kural tanımazlık çatısı altında birleşmiş ve birbirlerini sürekli etkilemişlerdir (Balci ve Darancık, 2007: 110).*

Somut şiir ile görsel şiir görsellik bakımından birbirine benzese de aslında farklı gayeleri olan türlerdir. Önceden de bahsettiğimiz gibi somut şiir harflerle ve kelimelerle oynar ama görsel şiir figürlerle yani görsellikle şiirini oluşturur. *Der visuelle Zweig der konkreten Poesie hat ein breites Umfeld. Während der akustische Zweig der konkreten Poesie eher mit Lauten und Buchstaben zu tun hat, verwenden die visuellen Texte neben Lauten und Buchstaben auch Wörter als Mittel, um Visualität, d.h. ein Bild zu schaffen (Balci, 2009: 149). Somut şiirin görsel dalı geniş bir çevreye sahiptir. Somut şiirin akustik dalı daha çok ses ve harflerle ilgiliyken, görsel metinler sadece sesleri ve harfleri değil aynı zamanda kelimeleri de görsellik, yani bir imaj yaratma aracı olarak kullanır.*

Yüksel Pazarkaya Konkrete Poesie kavramını şu şekilde genişleterek açıklar:

*Somut şiir – konkrete poesie – kavramını genişletirsek, somut metinler – konkrete texte – tipografik ve görsel bağlantıları sonucu, çoğun plaktif / afişsel metinlerin oldukça fazla yakınına gelir, demek, estetik iletişim şemaları isteyerek reklam-teknik şemaya uyar. Böylece somut metinler çoğun reklam metinlerine benzer; merkezi/ana im, çoğunlukla bir sözcük, polemik ya da beyancı bir işlev üstlenir. Somut şiir – konkrete poesie – eğlendirmez. Cazibe olanağına sahiptir, cazibeyse yoğunluğun/konsantr olmanın bir biçimidir, bu aynı ölçüde hem maddenin algılanmasına, hem de anlamın kavranmasına uzanan bir yoğunlaşmadır (Pazarkaya, 2017: 63).*

Yüksel Pazarkaya somut şiirle ilgili bilgileri ve kendi görüşlerini belirtirken Max Bense'in somut şiirin tanımı için “entelektüel bir zevktir” ifadesini söylediğini belirtir. Max Bense'in bu tanımına karşı çıkan Pazarkaya için somut şiir yalnızca aydın zevki değil aynı zamanda “emekçi zevki” de olabileceğini belirtir.

*Somut şiir için, günümüzün ünlü düşünürlerinden ve modern estetik kuramcılarından Max Bense “entelektüel bir zevktir” der. (...) Bu sorudan çıkararak ve kendi toplumunun koşullarını göz önüne getirerek somut şiirin*

*yalnız bir “aydın zevki” değil, aynı zamanda bir emekçi zevki olabileceğini, olması gerektiğini savundum (Pazarkaya, 2017: 65).*

Deneysel şiir ile somut şiir benzetilir veya birbiri yerine kullanılır fakat somut şiirin dilbilgisini yoğurduğunu belirtmiştik. (...) *während in konkreten Texten das sprachliche Material wie Buchstaben und Wörter spielerisch behandelt werden, um den Leser zum Nachdenken über das Thema zu führen* (Balcı, 2009: 146). (...) *somut metinlerde ise okuyucuyu konu hakkında düşünmeye sevk etmek için harf ve kelime gibi dilsel malzeme oyunbaz bir şekilde işlenir.* Yani somut şiir dilbilgisi kurallarını önemsemez ve düzgün cümle yapısı kurmazken deneysel şiir tam tersini yapar. Deneysel şiirde düzgün cümle yapısına ve dilbilgisine dikkat edilir. Düzgün cümle yapısıyla bir figür ortaya çıkarılır. Gelişigüzel kelimeleri kullanarak değil de kurallı bir şekilde figürler oluşturulur. Deneysel şiir bunları yaparken şiirindeki figür içeriğiyle alakalı bilgiler de verir. Yani deneysel şiiri okumadan görüntüsüne bakarak fikir elde edebiliriz.

*Hâlbuki somut ile deneysel şiir arasında büyük farklar olup, bu iki kavram birbirlerinin yerlerine kullanılmamalıdır. Somut şiir harfler, heceler ve sözcüklerin bir arada kullanımından ortaya çıkan uyuma dayalıdır. Bu tür şiirlerde sözcükler arasında ve, veya, ama, fakat gibi bağlaçlar ve özne+nesne+fiil'den oluşan düzgün sıralı cümleler kullanılmaz. Sözcük, hece ve harfler tek başlarına bir uyum içerisinde bulunur. Deneysel şiirde ise sıralı cümleler kullanılır, fakat kullanılan bu cümlelerin bir figür, bir resim ortaya çıkarmasına dikkat edilir, böylece içerik biçimle (form) birlikte verilir. Deneysel şiire bakan bir okuyucu, şiiri okumadan önce onun biçiminden yola çıkarak içeriği ile ilgili tahminlerde bulunabilir (Balcı ve Darancık, 2007: 114).*

Somut şiir birçok farkındalık, yenilik ve kural yıkıcılık/bozuculuk getirdiği gibi aynı zamanda insanların da düşüncelerini değiştirmesine neden olmuştur. Harfleri, sözcükleri, kelimeleri vs. birer araç gibi kullanır yani en önemli savaş silahı gibi onları kullanır. Bunlar amaç değil araç olmuştur çünkü asıl amaç insanların görmediğini göstermek düşünmediğini düşündürmektir. Yani okuyucunun içine kurt düşürmektir. Onun getirdiği bu farklılıklar sesini duyurmasını sağlamıştır.

*In diesem Zusammenhang hat die konkrete Poesie mit deren formalen und inhaltlichen Neuerungen, d.h. mit außergewöhnlicher Gestaltung, ihren Platz in der literarischen Welt bekommen. Abhängig von ihren Entstehungsgründen haben die konkreten Texte eine scharfe kritische Dimension, die die Leser zum Nachdenken über den politischen Hintergrund der Zeit führen* (Balcı, 2009: 147). *Bu bağlamda somut şiir, biçim ve içerik bakımından getirdiği yeniliklerle, yani alışılmışın dışında bir tasarımla edebiyat dünyasında kendine yer bulmuştur. Somut metinler, yazılma*

*nedenlerine bağlı olarak, okuyucuyu dönemin siyasi arka planı üzerinde düşünmeye sevk eden keskin bir eleştirel boyuta sahiptir.*

Somut şiirin toplumsal olayların dışı vurumu ile gerçekleştiği bilinmektedir. Aynı zamanda yaşanan toplumsal olaylar neticesinde ortaya çıkan akımların çalışmaları sonucunda somut şiir de ortaya çıkmıştır. Özellikle Nazi dönemi önemlidir çünkü bu dönemde dil politikaları uygulanmıştır. *Somut şiirin ortaya çıkışına dair şair ve eleştirmenlerin farklı görüşleri vardır. Somut şiirin özellikle İtalyan Fütüristler, Rus Formalistler ve Alman Dadacıların çalışmaları sonucunda ortaya çıktığı görüşü yaygındır* (Balcı, 2010: 186). Şenay Kayğın, somut şiirin ortaya çıkmasının bir nedenini de nazilerin dil politikasına bağlar. Nazilerin uyguladığı dil politikasına karşı yazılan şiir, somut şiire zemin oluşturmuştur. Buradan hareketle somut şiirin neden daha çok Alman şairleri tarafından kullanıldığına da bir cevap olmuştur. *Somut şiir, Nazilerin neden oldukları dildeki bozulmaya yönelik tepkilerin dillendirilmesi açısından, Nazi uygulamalarına karşı bir tepki olarak da değerlendirilmektedir. Özellikle Almanya’da daha çok tercih edilip benimsenmesi, söz konusu Nazi döneminin dil politikalarına ilişkin bir tepki olarak görülmektedir* (Kayğın, 2019: 609). Ayrıca Kayğın, somut şiirin “dadaizmin mizah oyunu”na benzetildiğini belirtir. *Somut şiir bir yandan ciddiyeti hissettirirken bir yandan da mizahi göndermelerde bulunması açısından ‘dadaizmin mizah oyunu’ olarak değerlendirilmiştir* (Kayğın, 2019: 611). Konvansiyonel şiire tepki olarak ortaya çıkan somut şiir harfleri, sözcükleri ve kelimeleri yoğurarak ortaya somut bir şey çıkarmak ister. *Her ne kadar farklı türleri ve görünümleri olsa da somut şiir genel olarak dilsel elementleri (sözcük, harf ve hece) somut bir materyal olarak ele alan uluslararası modern şiir akımı olarak tanımlanabilir* (Tunç, 2015: 257). Gökhan Tunç somut şiir kavramını açıklamaya devam ederken onu (somut şiir) atomun parçalanmasına benzetir.

*Somut şiir alışıldığı gibi bir bildiri iletmez; biçimleri, içerik-yapıyı iletir. Benzer şekilde somut şiirde indirgemeci bir yaklaşım egemendir. Bir başka ifadeyle somut şiir, dilin en küçük ortak bölenini amaç edinir. Söz konusu çaba doğrultusunda somut şiirde tıpkı fizikte atomun parçalanması gibi sözcükler ve heceler parçalanır* (Tunç, 2015: 259).

Gökhan Tunç somut şiirin 1960’lara gelindiğinde görsel şiire dönüştüğünü belirtir. Onun bu kanısına rağmen çoğu araştırmacıya göre görsel şiir somut şiirin alt dalıdır. *Konvansiyonel şiire karşı çıkan somut şiir hareketi, sınırlarını genişleterek 1960’larda görsel şiir türüne dönüşmüştür* (Tunç, 2015: 261).

Ali Kozan görsel şiirin somut şiirden ilk kez Grup 70 tarafından ayrıldığını ifade eder. Bu iki şiir türünün ortak noktasıysa genel olarak kullanılan kitle iletişim araçlarına tepkileridir.

*Görsel şiir, İtalya'da önderliğini Eugenio Miccini ve Lamberto Pignotti'nin kurduğu, şairlerden, ressamlardan ve müzisyenlerden oluşan Grup 70 tarafından ilk kez 1963 yılında somut şiirden ayrı bir hareket olarak ortaya konuldu. Grubun temel amacını, gelişen teknolojiyi ve kitle iletişim araçlarının yani medyanın dilini kullanarak şiire modern toplumda yeni bir yer edindirmek olduğunu söyleyebiliriz. Somut şiir ve görsel şiirin her ikisinin de kitle iletişim araçlarının genelleştirmesine karşı bir tepkiden doğduğunu söylemek de mümkündür (Kozan, 2008: 133).*

Şenay Kaygın somut şiir kavramının yerine görsel şiir kavramının kullanıldığını belirtenlerden biridir. Kaygın, somut şiirin görsel yanlarının olması bakımından bu şiir türünün görsel şiir olarak da adlandırılabilirliğini belirtir. *Dilsel yaratıcılığı amaç edinen somut şiir, bir araç haline getirilen dilin karakterlerinin, görsel olarak da bir anlam ifade etme şeklidir. Bu bağlamda bu tür 'görsel şiir' olarak da anlamlandırılmaktadır (Kaygın, 2019: 609).* Özgür Şahin için görsel şiir ve somut şiirin birbirinin yerine kullanılmasının nedeni kelimelerinin başka şeylere evrilmemesi ve kelimenin anlamının dışında başka bir anlam taşımasındandır. Şahin, görünen kelimenin sadece kendi görüntüsünün anlamını taşımasından kaynaklı olduğunu belirtir. *Görsel şiirin somut olarak nitelendirilmesinin nedeni, geleneksel şiirin organik bir bütünlük içerisinde kazandığı imgesel anlamları reddedip, kelimeleri gördükleri gibi bırakması ve sahip oldukları anlamın dışında herhangi bir anlama gönderme yapmalarını engellemesidir (Şahin, 2019: 39).* Ayrıca Şahin'e göre görsel şiir, daha önce söz ettiğimiz gibi değişen durumlara onların silahıyla karşılık vermesidir. Görsel şiir, değişen düzene onların malzemeleriyle ve ürettikleriyle karşılık verir. *Özet olarak görsel şiiri savunmanın temel dayanağı, üretim ilişkilerinin değiştiği, dönüştüğü bir çağda aynı tekniklerle bir karşı savaş başlatmanın zorunluluğudur (Şahin, 2019: 41).* Yüksel Pazarkaya somut olan metinleri alt dallara (sessel, görsel) ayırmanın mümkün olduğunu belirtir fakat bunların arasında oluşacak olan karışım ve bileşimleri belirterek bu ayırımın Max Bense'in yapmasını ister (Pazarkaya, 2017: 62).

Görsel şiirin kendine ait belirli bir mekânı yoktur. O, diğer kitapların kendine mesken seçtiği sayfaların ve iki kalın karton kapağın arasına kendini sıkıştırılmaz. Görsel

şiiirin mekânı belirsizdir ve şöyle bir çıkarımda bulunmamız mümkündür: Görsel şiiirin ya mekânı yoktur ya da bütün mekanlar onundur.

*Görsel şiiir, geleneksel şiiirin mekânsal sınırlarının ötesine geçmiştir. Geleneksel şiiirin mekânı kitaplarken, görsel şiiir kendine başka alanlar bulmaya başlar. Görsel şiiir yazarlar, zamanla şiiiri kitap sayfalarından çıkarıp önce sokağa taşıyarak duvarlara, kaldırımlara, cama, reklam panolarına yazmaya, afiş veya bildiri olarak sokaklara yapıştırmaya, kamuya açık alanlarda müzikle birlikte seslendirmeye başlar (Tunç, 2015: 263).*

Görsel şiiirlerde genellikle şekilden içeriğin anlamına ulaşmak mümkündür. Birbiriyle bağlantı içerisindedirler. Örneğin Reinhard Döhl'ün *Apfel* “Elma” adlı şiiirine bakabiliriz. (Bk: Ek. 6.) Bu şiiire baktığımız zaman görsel olarak elma şeklinin varlığı gözümüze çarpar. Daha sonra detaylara inince bu elma şeklinin elma (apfel) kelimeleri ile kurulduğunu fark ederiz. Daha da detaya inip satırları okumaya başlayınca apfel yani elma kelimelerinin arasına bir yere yazılan Wurm (kurt) kelimesini fark ederiz. Detay içinde detay incelemeleri bizi asıl noktaya ulaştırır fakat şair bunu yaparken okuyucuyu kendi yorumuna mecbur bırakmaz. Okuyucu kendi bilgisi ve yorum yeteneğiyle çıkarımlarda bulunur. *Çünkü kurt sözcüğünün elmanın içine monte edilmesinden hareketle okur, çok farklı toplumsal, siyasi, kültürel yorumlar getirebilme olanağına sahiptir. Her yorum, okurun bilgi birikimi ve dünya görüşüyle bağlantılı olabilecektir* (Balcı, 2018: 105).

Somut şiiir türünde önemli bir şair olan başka bir isim Avusturyalı Ernst Jandl'dır. Şenay Kaygın'a göre Jandl, neredeyse Gomringer kadar ün yapmış bir şairdir (Kaygın, 2019: 614). Hecelerle kurulmuş olan Ernst Jandl'ın Almanca olan *Stunden* yani Saatler adlı şiiiri somut şiiir için önemli örneklerden biridir. (Bk: Ek. 7.) Hecelerin parçalanmasıyla oluşturulan bu şiiire baktığımız zaman şekil olarak merdiven veya zikzaklarla kurulmuş olarak görünür. Apfel şiiirini daha okumadan şekilden hareketle içeriğe ulaşabilme imkânı varken bu şiiirde böyle bir şey söz konusu değildir. Almanca kelime olan *stunden* şiiiri *st/und/en* parçalarına ayrılarak verilmiştir. Und kelimesi Almandada aynı zamanda tek başına “ve, de, ile” anlamlarına da gelmektedir.

*Jandl bu şiiirde stunden sözcüğünü üç parçaya (st-und-tr) bölmüş, -st ve -tr eklerini ortada kalan und (ve) ile bağlamıştır. Sözcüğün bölünen üç parçasının zikzak şeklinde yukarıdan aşağıya doğru süzülerek aktarılmasıyla, merdiven, menderes gibi süreç belirten nesnelere benzetilerek görsellik oluşturulmuştur. Stunden sözcüğü zamansal bir ifade olduğundan dolayı,*

*yapılan yorumlar genellikle hayatın kısalığı, faniliği, hayatın hızla akıp gitmesi şeklinde yorumlanabilmektedir (Balcı, 2018: 105).*

Umut Balcı'nın yaptığı kavram analiziyle birlikte (2018) belli bir şema oluşturur ve bu şemadan hareketle edindiği sonuçları belirtir. (Bk: Ek. 8.) Ona göre modern şiir esas başlığı oluştururken bu kolu ikiye ayırır ve birine somut şiiri diğerine figür şiiri yerleştirir. Daha sonra somut şiiri de kendi içinde ikiye ayırır ve bu kollara görsel şiir ile akustik şiiri ekler. Bunları yaparken vardığı sonuçlar dikkate değerdir çünkü ona göre somut şiir ve deneysel şiir aynı anlama gelir. Bunun sebebini ikisinin de modern şiirin alt türü olmasına bağlar. Figür şiir ve somut şiirin tek benzer yönünün görsellik oluşunu belirtir. Görsel şiirin yazarının amacı harflerle kelimelerle belli bir görsellik/resim yaratmaktır. Bu nedenle ortaya somut kavramı çıkmaktadır. Akustik şiirde görsellik yoktur, sadece yazar kullandığı harflerle, hecelerle ve sözcüklerle bir vurgu yaratmaya çalışır. Akustik şiiri ise kendi içinde dört gruba ayırır: fonetik somut şiir, morfolojik-semantik somut şiir, sentaktik-semantik somut şiir, leksikal-semantik somut şiir. (Balcı, 2018: 111-112).

Karel Tiege resim ve şiirin birleşmesinden bahseder. Ona göre resmin ve şiirin birleşmesi mantıksal bir sonuçtur. Tiege için sanat tek bir şeyden oluşur. Resmin ve şiirin birleşmesiyle ortaya resimli şiir çıkar. Bu birleşme onun için önemlidir çünkü şiirin ve resmin eski gelenekleri eninde sonunda yıkılacaktır.

*Mantıksal bir sonuçla karşı karşıyayız: Modern resmin modern şiirle birleşmesi. Sanat tek bir şeydir ve o şey de şiirdir. Problemin bir çözümü olan, resmin ve şiirin birlikte oluşturduğu resim şiirler görüyoruz. Öyle görünüyor ki, bu birleşme belki de, er ya da geç, geleneksel resimsel ve şiirsel metodların nihayetinde ortadan kalkmasına sebep olacaktır. Yeni sanat, artık sanat olmayacaktır; yeni alanlar ortaya çıkacak ve şiir de sınırlarını genişletecektir (Akt: Dencker: 2008: 27).*

K. P. Dencker, görsel şiirle alakalı örneklerine devam ederken bütün gelişimleri kısaca şu paragrafta verir:

*Böylece yazının ortaya çıkmasıyla ve resimli alfabelerle başlayarak, Yunanlıların papirüs kâğıdına yazdıklarından erken dönem Yunan pastoral şairlerinin figürlü şiirlerine, Porfiry'nin haritayı karelere bölme sistemini uyguladığı Lâtinçe şiirlerinden Rönesans döneminde Şarlman hanedanı vârislerinin çeşitlemelerine; Barok dönem metin figürlerinden 16. yüzyılın süslü yazılarına kadar, onlardan sonra yüzyılın başında ortaya çıkan Mallermé ve Apollinaire'deki gibi serbest metin resimlerle başlayıp fütüristlerin ve dadacıların deneyleriyle devam eden ve 20. Yüzyılın ikinci yarısında somut ve görsel şiir sanatçıları tarafından tamamen eşsiz biçimlere*

*bürünen görüntü ve metnin karışmasının örnekleri vardır (Dencker, 2008: 28).*

René Magritte'in *İmgelerin İhaneti* (Bk: Ek. 9.) adlı tablosu görselliğin ve kelimelerin ilişkisi açısından önemli bir yerdedir. Bu tablo bir pipoyu resmetmektedir. Asıl ilgi çekici olan kısım ise piponun hemen altındaki yazıdır. Tablonun altında "*Ceci n'est pas une pipe*" bu bir pipo değildir cümlesi yazar. Bu tabloya ve altındaki yazıya baktığımızda önceleri pek bir önem sarf etmediğini düşünürüz fakat Magritte'i tanıyınca aslında önemli bir noktaya değindiğini anlarız. Gerçeküstücülük akımına dahil olan Magritte için birbiriyle uyuşmayan şeyler vermek, zihni zorlamak, karşıt anlamlarla insanı farkı düşüncelere itmek önemlidir. Karşımızda sadece bir tablo yoktur. Yani sadece gözler çalışmaz aynı zamanda zihin de işin içine dahil olur. Bu bakımdan tablo önemli bir yerdedir. *Magritte'in parodik eseri kuşkusuz, basit bir piktogram (resim yazı) olmaktan öte, poetik düşünümün resimdeki bir yansımasıdır. Kaldı ki söz konusu eser, ideolojik bir okumanın ötesinde biçimsel bir eleştiriye de çağırır* (Şarkdemir, 2019: 59). Magritte için yazı veya sözcük gibi şeyler görüntüyle aynı olan şeyler değildir. Aslında ikisi çok farklı şeylerdir ama biz, görüntüyle aynı olmayan kelimeleri zihnimizde canlandırmak için kullanırız. Onun dışında kelimelerin ve sözcüklerin görüntülerle ne benzerliği ne de alakası vardır. Burada pipo resminin varlığı karşısında pipo kelimesinin varlığı sorgulanır. Pipo kelimesi gerçekten de pipo resmine mi aittir? Pipo kelimesi var olan görüntüyle aynı mıdır? Ya da görüntü gerçekten alttaki cümleyle uyuyor mu? Alttaki cümle pipo kelimesinin hakikatiyse üstteki resim bir pipo mu? Veya yazının dışında tabloda yer alan pipo resmi gerçekte olan pipoyu temsil ediyor mu? Bunlardan nasıl emin olabiliriz? gibi sorularla zihni zorlamayı tercih eder. *Metin çocuklar için yazılmış metinler gibi didaktik bir metin. Amacı bir şeyler öğretmek ve otorite kaynağı olmak. Bu resimde dilin ve temsilin otoritesine karşı gelme var diyebiliriz* (<https://tr.khanacademy.org/humanities/art-1010/dada-and-surrealism/xdc974a79:surrealism/v/magritte-the-treachery-of-images-cesi-n-est-pas-une-pipe-1929> Erişim Tarihi: 18.11.2021).

R. Magritte'in Michel Foucault'u takip ettiği hatta onun *Kelimeler ve Şeyler* adlı kitabından etkilendiği bilinir. Magritte'in *İmgelerin İhaneti* adlı tablosundan etkilenen Foucault, tablonun altındaki cümleyi alıntılararak bu tablo ve konuyla alakalı bir kitap yazar: *Bu Bir Pipo Değildir. Michel Foucault'nun 1973 tarihli Bu Bir Pipo Değildir adlı*

yapıtı, görsel bir temsil (imge) ve dilsel bir gösterge (sözcük) ile gerçeklik (nesne) arasında kurulan sistematik bağı Magritte'in yapıtları üzerinden bir sorunsal olarak ele almakta ve eleştirmektedir (Gültekin, 2017: 50). Foucault gösterilen şey ile onun için kullandığımız kelimeleri yorumlarken bunun eskiden beri dilde olan alışkanlığa bağlar.

*Bizi yanıltan, metni desenle ilişki içine sokmanın kaçınılmazlığı (gösterici adıl, [zamir] pipo sözcüğünün anlamı ve görüntüdeki benzerlik, bunu yapmaya yöneltmektedir bizi) ve ileri-sürüşün doğru, yanlış ya da çelişkili olduğunu söylememiz olanağını sağlayacak düzeyi belirlemenin olanaksızlığıdır (Foucault, 2004: 23).*

Bu Bir Pipo Değildir kitabıyla Foucault hem Magritte'in eserini hem de onun üzerinden diğer şeylerin açıklamasını yapar. *Bu yapıtta Foucault, Magritte'in görsel bir bağlamda yaptığı eleştiriyi, köklü bir dil eleştirisinde yoğunlaştırmaktadır (Gültekin, 2017: 50).* Magritte'in eseri için kaligramdan örnekler veren Foucault için bu eser oyun oynar. Ortada bir resim vardır fakat altında onunla uyuşmayan bir cümle: Bu bir pipo değildir.

*Magritte, kaligrafik ikilemeden, imge ile altyazısının tekabülüne dönüyor sadece. Böylece, suskun ve yeterince tanınabilir bir figür, sözünü etmeden, nesneyi özünde gösteriyor ve aşağıda bir ad, "anlamını" ya da kullanım kuralını, bu görüntüden alıyor. İmdi, altyazının geleneksel işleviyle karşılaştırıldığında, Magritte'in metni çifte bir paradoks. Çünkü bu metin, adlandırılmasının gerekmediği çok besbelli (form çok bilinen bir şey ve sözcük de öyle) bir şeyi andırıyor. Ama adı belirtmesi gerektiği an Magritte, belirtiyor bu adı, ama adlandırılan şeyin o olmadığını söyleyerek yani olumsuzlayarak yapıyor bunu. Bu acayip oyun, kaligramdan gelmiyorsa nereden geliyor? (Foucault, 2004: 25-26).*

M. Foucault, altta verilen cümlelerin resimle alakası olmadığını belirtiyor. Yani alttaki cümle bize üstte verilen resmin anlamının olmadığını söylüyor. Bir pipo var ama gerçek olmayan bir pipo. Bu yüzden Foucault bir pipo olmadığını belirtiyor. Onun için bu resim bir "andırış"tır. Yani buradaki resim bir şeye benzemez sadece andırır.

*Bana kalırsa Magritte, andırışı benzeyişten ayırmış ve birincisini ikincisine karşı kullanmıştır. Benzeyişte bir "model" vardır ve bu kendisinden çıkarılabilecek olan ve gittikçe silikleşen bütün kopyaları düzenle sıralar ve kademeleştirir. (...) Benzeyiş, geri getirmek ve tanıtmakla yükümlü olduğu model olarak kendini ortaya koyar; andırış ise, hayaleti (sureti), benzeyenle benzeyen arasındaki belirsiz ve geri dönebilir bir bağlantı olarak dolaştırır (Foucault, 2004: 43).*

R. Magritte, aradan geçen senelerden sonra başka bir resimle karşımıza çıkar: *İki Gizem* (Bk: Ek.10). Bu resim ve diğer bahsettiğimiz resim iç içedir. Artık ilk resimde

yazan bu bir pipo değildir cümlesi ile hangi pipoyu kastettiği bilinmez. Belki iki pipoyla bile alakası yoktur. İkinci resim birinci resmin sorgulanmasına neden olur. Birinci resimde olanı belirtmek için mi ekstra bir pipo resmi oraya eklenmişti? Yoksa farklı bir anlam taşımakta mıydı? Daha birinci resim için kesin yargıya varılmamışken ikinci resmin varlığı ayrıca sorguya sebebiyet vermiştir. *Foucault'ya göre Magritte'in resmi, sanat ile fiziksel gerçeklik ya da dil ile fiziksel gerçeklik arasında doğrudan bir bağlantı kurma konusunda bizi uyarmaktadır. Yani resim, dilsel gösterge ile görsel öğeleri birbirinden ayıran uzamı araştırmak için bir fırsat sunar* (Gültekin, 2017: 52). Magritte, resme bakmanı veya okuymanı kuşkuya davet eder. Gerçekten baktığımız ya da okuduğumuz şey var olan nesneyi yansıtıyor mu? Yani sanat gerçeği, gerçek hayatı ifade edebiliyor mu? Magritte bu kuşkuları ve düşünceleri hissetmemizi ve sorgulamamızı ister. *Dilin varlığının parçalanmış gibi görüldüğü bu durum, modernliğe geçişte temsilden kopan dilin gerçeklikle bağını koparmasından başka bir şey değildir* (Gültekin, 2017: 58).

H. Koraltan sözel ya da görselliğin gerçeğin birer temsil olduğunu kabul eder. Her iki sanatı *kurgusal temsil* olarak görür ve bu iki sanatı farklı kılan şeyin kullandıkları araç olduğunu belirtir.

*Sözel tasvirler, imgeler eğretilmeler, nasıl yapılırsa yapılsın, biri göz ile yansıyan ışığın algılanması diğeri ise zihnimize sözel bir çözümlemenin yapıldığı yerde gerçekleşir. Sözel olsun görsel olsun aslında tüm metinler ve resimler var olan bir gerçekliğin temsili olarak kurgulanmıştır. İki sanat dalı da kurgusal temsiller olup bir anlatıyı gerçekleştirirler. İki sanat dalını birbirinden farklı kılan şey temsil için kullandıkları araçlardır* (Koraltan, 2016: 38).

A. Ekici “Bu Bir Pipo Değildir” adlı eserini imge ile nesnenin ayırtı için örnekler. Ekici için resmedilen pipo gerçek bir pipo değildir çünkü içilemez ve duman çıkaramaz fakat pipo göstergesi ile zihinde pipo resmi somutlaşır.

*İmge ile nesnenin ayırdına Rene Magritte'in “Bu Bir Pipo Değildir” adlı eseri örnek verilebilir. Tabloda bir pipo resmi görülmektedir. Altında da Fransızca “Bu bir pipo değildir.” yazar. Bir pipo resmine tütün konulup dumanlar çıkararak içilemez, dolayısıyla, bu elbette bir pipo değildir. Ancak pipo nesnesinin zihindeki imgesini somutlaştıran bir göstergedir. Artık pipo görülemese de pipo imgesinin somutlaşmış resmi görülür* (Ekici, 2019: 5).

Poetikhars internet sitesinde farklı kişiler tarafından çeşitli yazılar yayınlanır. Pipo meselesine değinen bir yazıda şunlara değinilmektedir:

*Magritte'in resmi, benzeyişlerin şaşmazlığına herhangi bir başka resimden çok daha bağlı gibi görünmektedir ve dolayısıyla, benzeyişleri, onları pekiştirmek istiyormuş gibi bile isteye çoğaltıp durur ve bundan ötürü onun bir pipo deseninin pipoya benzemesi yeterli değildir ve kendisi bir pipoya benzeyen bir başka çizimlenmiş pipoya da benzemesi gerekir. Ağacın bir ağaca, yaprağın bir yaprağa benzemesi de yeterli değildir; ağacın yaprağının ağacın kendisine benzemesi ve bunun da kendi yaprağının formunu edinmesi {l'Incendie [Yangın]) gereklidir; denizin üzerindeki gemi de bir gemiye benzemekle yetinemeyecektir, ama aynı zamanda denize benzeyecektir ve gövdesiyle yelkenleri de denizden yapılmış gibi olacaktır (le Seducteur [Ayartıcı]) ve bir çift ayakkabının şaşmaz canlandırılması [görüntüsü], kaplamak zorunda olduğu çıplak ayaklara da benzeyecektir (<http://www.poetikhars.com/webblog/bibliobot/foucault-klee-kandinski-magritte> Erişim Tarihi: 29.11.2021).*

Bu bölümle birlikte görsel şiirin nasıl oluştuğuna, hangi kollardan geliştiğine ve günümüze kadar hangi yolları kat ettiğine değindik. Bu alan oldukça yoğun ve farklı kollara dağılarak gelişim gösterdiği için birçok noktaya değinilmesi konunun anlaşılması açısından gereklidir. Bu alan daha da geniş olup farklı çalışmaya konu olabilecek düzeydedir. Somut şiir, görsel şiir ve deneysel şiir türleri birlikte anılsa da konunun derinine ve gelişimine baktığımız zaman aslında farklı alanlar olduğu fakat bazı kesimlerce aynı adlar altında kullanıldığı görülmüştür. Somut/Deneysel/Görsel Şiir genel olarak dünya edebiyatında önemli bir yerde olmasına rağmen Türk Edebiyatı için biraz daha geç olmuştur.

### **3.2. TÜRK EDEBİYATINDA SOMUT/DENEYSEL/GÖRSEL ŞİİR**

Dünya edebiyatında uzun soluklu bir geçmişe sahip olan Somut Şiir, Türk edebiyatında bazı tartışmalar dışında uzun bir geçmişe sahip değildir. Genel anlamda somut/deneysel/görsel şiir yazının gelişimiyle etkisini göstermeye başlasa da Türk edebiyatı için bu türü başlatan ilk kişilerden biri Yüksel Pazarkaya kabul edilir. Bunun öncesindeyse Osmanlıya kadar geriye götürülerek şekilsel anlamda somut şiir örnekleri sunulur. Bazı araştırmacı, şair, yazar için somut şiir türü çoktan geçip gitmiş bir tür olarak ele alınsa da çoğu kesimlerce Türk edebiyatı için yeni diyebileceğimiz bir tür olarak varlığını sürdürür.

Türk edebiyatında da dünya edebiyatında olduğu gibi somut şiir, görsel şiir ve deneysel şiir bazen aynı isimler altında birmiş gibi kullanılırken bazen de farklı şekillerde kullanılır. Çalışma Türk edebiyatında somut/görsel/deneysel şiirin başlangıcı olarak Osmanlının şekil içeren şiirleriyle başlamış olup devamında günümüze kadar gelişen

Türk edebiyatıyla birlikte ilerleyecektir. Son olarak bugün Görsel Şiir türünün üzerine şiir ve yazılar ve şiirler yazan Hakan Şarkdemir'in görsel şiir poetikası üzerinde durulacak.

Osmanlıda görsel şiirler daha çok şekilsel olarak önem kazanır. Yazılan şiirler belli bir şekli temsil ederek oluşturulur ve ortaya farklı desenlerle, şekillerle kurulmuş şiirler çıkar. Osmanlı şiirinin şekle önem verdiği bilinmektedir. Özellikle hat sanatıyla birlikte güzel yazma sanatı şairler için vazgeçilmez olmuştur. Hat sanatının gelişimi yazının şekillerle kurulmasına öncülük etmiştir. Aslına bakıldığında zaman görsel şiirle tek alakası belli bir şekli temsil etmesidir. O dönemde yazılan şiirlerin amacı somut şiir ortaya koymak değil, sadece belli bir şekil ortaya koymaktır. Şekilsel olarak önem atfettiği için bazı araştırmacılar bu gelişimi görsel şiir olarak değerlendirir ve başlangıcı buradan alır. Nasıl ki somut şiir yazının ilk gelişim yıllarına kadar götürüldüyse Osmanlı şiiri için de bu özelliği kabul ederek ilerletebiliriz.

M. Kayahan Özgül hat sanatının gelişimi üzerinden Osmanlıca şiirlerin görselliğine değinir. Hurufilikle birlikte hat sanatı oldukça gelişir ve görselliğe dair şiirler ortaya çıkar. Bunlar resim-yazı, resim-şiir veya şiir-resim gibi isimlerle tanımlanır. *Gerçekte resim-yazılar yazının çıkış noktasına, resme dönme çabası; soyutun sürrealist bir kisvede somutlaştırılma deneyi veya yazı ustalarının küçük fantezilerinin gerçekleşmesi olarak değerlendirilirse daha isabetli olur* (Özgül, 1997: 15). Özgül, şiir-resim örneğine Leylek lakabıyla anılan Hasan Dede'yi gösterir. Özgül'e göre (1997:15) Leylek lakabının takılmasının sebebi leylek şeklindeki beyitleriyken Cemil Çiftçi ise bu lakabı almasını onun uzun boyuna bağlar. (Çiftçi, 2003: 557). Hasan Dede'nin yazdığı beyit Leylek formundadır. (Bk: Ek.11.) Beyitte şunlar yazmaktadır:

*Aşk-ı Mevlânâ ile hayret-zede*

*Mevlevi Seyyid Hasan Leylek Dede (Özgül, 1997:15).*

M. Kayahan Özgül bu resimde önceliğin kimde olduğunu tartışır. Önce resim mi yorumlanmaya başlanmalı yoksa içerik yani yazı/şiir mi? Özgül bu ikisinin ortaklığına değinerek eşit paya sahip olduklarını savunur. Çünkü ortada tek bir şey verilmemiştir. İkisi ortak verildiği için tek bir şey üzerinden gitmeyi kabul görmez.

*Dede, sağlığında bu beyti bir leylek formunda resmetmiş. Bu örnekte öncelik şiirde mi, resimde mi? Belki ikisi de değil ve bu, iki sanatın eşit paylı ortaklığıdır. Biri form, diğeri mânâ ... Sözü edilen bir resim olsa mânâyı ve*

*şiiir olsa formu gözardı etmek mümkündü; ama, karşımızdaki artık tek başına ne odur, ne de bu. Kentauroi, pan veya harpya gibi uyumsuzluğun uyumudur, ayırmaya kalkamazsınız. Buna resim-yazı dendi; ben de resim-şiiir diyeyim (Özgül, 1997: 16).*

Özer Şenödeyici klasik edebiyatta araştırmalar yapar ve Osmanlının görsel şiiirleri üzerine çalışmaları ve kitabı vardır. Şenödeyici bu alana başlama sürecini anlatırken bunun tesadüfe dayandığını belirtir. Osmanlının görsel içerikle alakalı şiiirlerine çoğu kez rastlar ve ilgisini çekmeye başlayan bu alanda araştırma yapmaya karar verir. Şenödeyici'ye göre Osmanlı'nın Görsel Şiiirleri'nin çıkış sebebi geleneğe isyan ya da başkaldırış değildir. Bu alanda verilen görsel şiiirlerin amacı somut olan nesnelere kâğıda resim olarak dökmektir. (Şenödeyici, 2009: 217). Osmanlıdaki görsel şiiirin yönelişi Batı'yı takip etmek ya da onun yaptığına benzer işler yapmak değildir. Şimdinin görsel şiiirlerinde neredeyse hiç metin/yazı yokken Osmanlının şiiirlerindeyse bu metin/yazı görsellikle birlikte oluşturulmuştur. Osmanlının görsel şiiirleri genellikle dairevi şekiller üzerinden bir merkeze bağlanarak oluşturulmaktadır. Fakat bunların dışında da görselliği oluşturan şiiirler bulunmaktadır. Osmanlının görsel şiiirlerinin başlangıcı bellidir yani okuyucu kendi kafasına göre bir yerden başlayıp devam ettiremez.

Ö. Şenödeyici Osmanlının görsel şiiirlerine örnek verirken Sâdiki'nin eserini (Kasîde-i Sâdiki) gösterir. (Bk: Ek. 12). Ağaç formunda yazılan bu şiiir için genel olarak kullanılan ad "müşeccer"dir. Sözlükte "ayrılığa düşmek; ayrışmak" anlamına gelen şecr (şücür) kökünün "tef'il" kalıbından türeyen "müşeccer" kelimesi, "ağaç biçimi verilmiş şey" anlamına gelmektedir (Akay, 2020: 293). Daha önce belirttiğimiz gibi bu şiiirler Batıda olan veya günümüzdeki modern görsel şiiirin örnekleri gibi okuyucu tarafından gelişi güzel okunamaz. Bu şiiirlerde belli bir sıralama vardır.

*Bu müşeccerin doğru okunabilmesi için izlenecek yol şudur: En altta birbiri ile kesişen ve ortasında "Kasîde-i Sâdiki" yazan kısım, tam birer mısraın oluşturduğu bir beyittir. Şair, burada şiiirinin bir övgü içerdiğini ve bir servi ağacı resmettiğini sezdirmektedir. Bir gövde ve ona bağlı dallardan oluşan şiiirde, dallar ve gövde arasında sıkı bir münasebet vardır. Gövde metni boyunca her iki yana doğru uzanan söz konusu dallar (beyitler), iki yönden gövdeye bağlıdırlar. Öncelikle bir dal, gövdede hangi sözcüğün yanına yazılmışsa o sözcüğe bağlıdır. Örneğin, gövde metninin ilk sözcüğü olan hayr (خير), aynı zamanda sola doğru uzanan ilk dalın da ilk sözcüğünü oluşturmaktadır (Şenödeyici, 2009: 221).*

Ö. Şenödeyici, Osmanlı görsel şiiirlerinin alana yenilik katmasından söz eder. Bu şiiirlerin söze biçim olarak yenilik katmak istediğini ve modern edebiyattaki görsel şiiirle

aynı olmadığını belirtir. Osmanlı görsel şiirleri belli bir gelenek taşıırken modern edebiyattaki görsel şiirlerin özgünlük taşıdığını söyler. Osmanlıda bu şiir türü sahip olduğu geleneğin bütün kalıplarını ve özelliklerini şiirinde barındırdığı için modern edebiyattaki şiirden ayrılır. Tek benzerliği görselliktir. Ayrıca Şenödeyici, yazının resme dönüşerek verilmesine değinirken bu durumun İslam coğrafyasında resim ve heykel yapılmasının hoş karşılanmamasına bağlar. Ona göre yazının resim gibi verilmesinin sebebi o dönemde olan resim heykel kültürünün benimsenmemiş ve yasakların olmasındandır. Bunlardan ötürü yazı tıpkı bir resim gibi kullanılmış ve görsel etkiler ortaya çıkmıştır. (Şenödeyici, 2008).

Ayşe Ekici Osmanlı görsel şiirlerinde içerik ile görüntü arasında bir bağ olmadığına değinir. Ekici'ye göre bu şiirlerin görsel yanının ağır basmasının sebebi okunmasını sağlamaktır. Ayrıca ona göre şekle dayanan Osmanlı'nın görsel şiirleri genellikle büyü ve tılsım türünde şiirler veren dergilerde rastlanılır (Ekici, 2019: 64). Osmanlı'nın görsel şiirlerine büyü ve tılsım gibi metinlerde daha çok karşılaşıldığını belirten diğer isim Özer Şenödeyici'dir. Burada kullanılan şekillerden dolayı görsel şiirlerle karşılaşılması daha yüksektir. *Büyü, tılsım, cıfr gibi gizemli ilimlerle alâkalı metinlerin, şekillerin bulunduğu mecmualarda bulunma olasılığı daha yüksek olan görsel şiirler; çeşitli söz ve harf hünerlerine dayanan manzumelerle birlikte değerlendirilmiştir* (Şenödeyici, 2008: 547).

Ö. Şenödeyici Osmanlı'nın Görsel Şiirleri için yazdığı üçüncü makaleyle araştırmalarına devam eder. Şahin Günay'ın yarım dairler içinde daire şiirini örnek gösterir. (Bk: Ek.13) Şenödeyici bu şiirin "hüner gösterisi" olduğunu belirtir. Bu şiir için Şenödeyici şunları söyler:

*Şiir, gazel nazım biçimi ile kaleme alınmıştır. Musarra olan ilk beyit, sol taraftaki kurt yeniği lekesi hizasından başlamaktadır. Her beyit, ortada bir yuvarlak içinde bulunan "ye" (ي) harfine başlanmaktadır. "Ye" harfini çevreleyen yuvarlağın etrafında bir sıra "elif" (ا) harfi bulunmaktadır. Bütün beyitler bu iki harfin birleşimi olan seslerle başlamaktadır ve yine aynı seslerle bitmektedir. Şiirin bütün beyitlerine bakıldığında, ilk sözcüklerin "yâ- (ya-) (يا) hecesi ile başladığı, "-ây" (يا) hecesi ile bittiği görülebilir. Aynı harfler ile başlayan beyitler, küçük dairler oluşturarak başlangıç noktasına geri dönmektedir. Şiirin görsel estetiğini oluşturan bir başka hüner de aynı yerden başlayıp aynı yerde biten küçük dairelerin birbirleri ile kesiştikleri kısımlarda kendini göstermektedir (Şenödeyici, 2009: 587).*

Şahin Giray'ın görsel şiirlerini inceleyen ve bu şiir için yorumda bulunan diğer bir isim Mustafa Uğurlu Arslan'dır. Arslan, Şahin Giray'ın görsel şiirlerini neredeyse

mükemmel olarak görür. Giray'ın yazdığı görsel şiirler neticesinde bazı şairler ondan etkilenmiş ve onun yazdığı tarzda şiirler yazmışlardır. Uğurlu, buna örnek olarak Ketencizâde Mehmed Rüştü Efendi ve Diyarbakırlı Şaban Kâmî Efendi gibi şairleri gösterir. *Şahin Giray Han'ın mükemmel denilebilecek boyutta söz ve şekli bir araya getirerek oluşturduğu gazelleri zaman içerisinde bazı şairleri de etkilemiş ve Ketencizâde Mehmed Rüştü Efendi, Diyarbakırlı Şaban Kâmî Efendi gibi şairler Şahin Giray Üslubu/tarzıyla şiirler yazma gayreti içerisinde girmişlerdir* (Arslan, 2019: 6-7).

Özer Şenödeyici kitabında Osmanlı'nın görsel şiirlerine dair genişçe bilgiler verir. Bu kitapta verilen bilgiler daha çok makaleleri gibi Osmanlı'nın şiirleri üzerinedir. Görsel/somut şiiri anlamak açısından da bazı noktalara değinir. *Şenödeyici (2012) Osmanlı'nın Görsel Şiirleri başlıklı kitabıyla aslında somut şiirlerden öte, figüratif şiirleri ele almış ve bu şiirleri geleneksel şiirden sapma arayışları olarak değerlendirmiştir* (Balci, 2018: 100). Şenödeyici'ye göre görsel şiiri yazan şairin potansiyeli yüksek olmalıdır. Yazdığı her şiirin görsel şiir diye adlandırması olanaksızdır, bunun için bilgi birikiminin olması gerektiğine inanır ve gelişigüzel görsel şiirler yazılamayacağını savunur. *Ancak görsel bir şiir oluşturmak isteyen şair, kullandığı yazı karakterlerine ve hatta yazının kendisine; onun bünyesinde zaten bulunan resim potansiyelinden fazlasını eklemek durumdadır. Aksi takdirde, yazıya geçirilmiş her şiir için "görsel şiir" tabirini kullanmak gerekirdi* (Şenödeyici, 2012: 15-16).

Şenödeyici modern anlamda görsel şiirlerle Osmanlıdaki görsel şiirlerin aynı olmadığından ve modern dönem görsel şiirlerinin bu şiirlerden haberdar olmamasından söz eder. Modern anlamda görsel şiirlerimiz Osmanlıdaki görsel şiirlerden etkilenmektense Batı'dan etkilenecek oluşturulmuştur.

*Türk edebiyatında Batı'daki eserler örnek alınarak vücuda getirilen modern görsel şiirler, eski kültürümüzdeki türdeşlerinden habersiz buldukları için; edebiyat tarihimizde birbirinin devamı kabul edilebilecek bir görsellik akımından bahsedilemez* (Şenödeyici, 2012: 19).

Özge Öztekin divan edebiyatında görsel şiir olarak nitelendirdiği ağaç şiirlerinden söz eder. Görüntü itibarıyla bir şeyleri resmeden bu şiirlerin o dönemdeki isimlerine değinen Öztekin bu türleri dikkate değer görür.

*Divan şiirindeki müşeccer, mücessem, müdevver, murabba denen figüratif ve geometrik şiir türleri ile mısraların sözcük ve sözcük grupları*

*halinde kırılarak uzunlu-kısalı yazımına dayalı müstezad ve muvaşşah nazım şekilleri oldukça dikkate değer örneklerdir (Öztekin, 2013: 63).*

Öztekin, bu şiirleri resim/figür göze çarpmasından dolayı görsel şiir olarak değerlendirmiştir. Öztekin, divan şiirinde üç özellikten söz eder ve bunları şiiri oluştururken vazgeçilmez ölçütü olarak niteler. *Denge, uyum, simetri* (Öztekin, 2013: 63).

Osmanlıda yazılan görsel şiirlerin belli bir okunma tarzı/kuralı vardır. Şiirin hangi satırından veya neresinden başlanacağı bellidir fakat modern görsel şiirde böyle bir şey yoktur. Burada okuyucu özgür bırakılmıştır. İsteddiği yerden okumaya başlayabilir ve okuyucu şiire dahildir. İş sadece şairle bitmez, okuyucu da kendi payına düşeni yapmak zorundadır. Bu bakımdan Osmanlı'nın şiirleri ve modern şiirler birbirinden tekrar ayrılır.

Dünya edebiyatında olan Ekfrasis kavramının Türk edebiyatındaki önemini anlamak için geri dönersek bu kavramın başlangıç tarihi 17. yüzyıla dayandırılır. Nilay Kaya'nın doktora tezi incelemesinde bu kaynak Seyehatnâme'ye dayandırılır. Edebiyatımızda Ekfrastik kavram ilk olarak Evliya Çelebi'nin bu eserinde ortaya çıkmıştır. Çelebi, yazmış olduğu gezi tarzındaki bu eserinde camileri anlatırken belirli teknik ve yöntem kullanarak ilerler. *Evliyâ Çelebi de camilerin vasıflarını bildirirken belirli bir yöntem izler: Kaynaklara başvurarak caminin tarihçesini verir, varsa hakkındaki efsaneleri aktarır, şeklini, tarz ve biçimini, uzunluğunu ve genişliğini, sanatlı yapılarını sıralı bir şekilde anlatmaya özen gösterir* (Kaya, 2016: 38). Kaya, Evliya Çelebi'nin Ayasofya tasvirinin ekfrastik kavramı açısından öneminden ve bu kavramla birlikte görsel nesneyi yazıya dönüştürmesinden söz eder.

*Evliya Çelebi'nin Ayasofya'ya ekfrastik yaklaşımında da İslam, belirleyici bir unsurdur; karşısındaki mimari yapıyı tasvir ederken her ne kadar somut ve nesnel bilgiler vermeye çalışsa da, kullandığı sıfatlarla, anlattıklarını destekleyen ayetlerle, İslami bakış açısını bilinçli olmaktan çok dürtüsel görünen bir şekilde sergilediğini görürüz. (...) Görsel bir nesneyi yazıda yeniden canlandıran yazar Evliyâ Çelebi'nin öznelliğinin, söz konusu faktörlere ek olarak kurmaca disiplini içinde değerlendirilmesi gereken, hitap edilen okuyucunun profilini gözetme ve gerektiğinde onu yönlendirme eğilimi gösteren boyutlara uzanabileceği anlaşılmaktadır (Kaya, 2016: 42-52-53).*

*Ne olurdu fırçası Leonar da Vinçinin  
yaratsaydı beni*

*yaldızlı güneşinde Çin'in.*

*Arkamdaki dağ resmi*

*şeker kellesi şeklinde bir Çin dağı olsaydı,*

*pembe beyaz rengi uzun yüzümün  
solsaydı,  
alsaydı gözlerim bir badem biçimini.  
Ve tebessümüm  
gösterseydi göğsümün içini!  
O zaman uzaklardakinin kolunda  
dolaşabilirdim Çin'i .. (Hikmet, 1992: 76).*

Ekfrastik şiir daha sonra Nabizade Nazım, Rezaizade Mahmut Ekrem, Tevfik Fikret, Nazım Hikmet, İlhan Berk, Ülkü Tamer gibi şairlerde kendini göstermiştir. Bölümün başında da alıntı verdiğimiz şiir parçası bunun bir kısmıdır. N. Hikmet bu şiir parçalarıyla ekfrastik şiir türüne örnekler oluşturur. Şiirlerinin bir kısmının başlığını taşıyan *Jokond* Da Vinci'nin bizdeki bilinen ismiyle *Mona Lisa*'sıdır. Bilindiği üzere *Mona Lisa* ünlü bir tablodur. Birçok gizemi içinde barındırması bakımından da önemlidir. Günümüzde bile üzerine araştırmalar ve teoriler üretilmektedir. *Nazım Hikmet de döneminde çok sayıda ekfrastik şiir yazmıştır. Leonardo da Vinci'nin "La Gioconda (Jokond)", yani bizdeki adıyla "Mona Lisa" tablosu üzerine 1929'da yazdığı "Jokondun Hatıra Defterinden Parçalar" adlı şiir, Nazım Hikmet'in en bilinen ekfrastik şiirlerinden biridir (Ekici, 2019: 48).*

Turan Güler, N. Hikmet'in *Jokond* şiiriyle alakalı şunları söyler:

*"Jokond ile Si-Ya-U" şiiri Nazım Hikmet'in ilk uzun şiiridir. Düz yazı ile şiirin iç içe geçtiği bu metinde, Leonardo Da Vinci'nin meşhur "La Jakonde" ya da bilinen adıyla "Mona Lisa" tablosundaki figür, Paris'te bulunan Louvre Müzesi'ndeki "seyitlik" hayatından sıkılır ve aşık olduğu Çinli devrimci Si-Ya-U'nun peşinden gider. Burjuva değerleriyle alay etmek için yaratılan bu mizansen de Batı'nın kültürel ve siyasal çelişkileri sergilenmektedir. Şiirin açılışı, Jokond'un hatıra defteri tutmaya karar vermesiyle gerçekleşir. Bunlar, günü gününe tutulan notlar değildir (Güler, 2020: 95).*

Servet Şengül, görsel şiirle alakalı doktora tezinde bilgiler verir. Ona göre görsel şiir teknolojik aletlerin bu denli yayılmasına karşı bir tepkidir. *Görsel şiir, teknolojik aletlerden istifade ederek dadaizm tarzında şiir yazarken aslında teknoloji ve makinanın yüceltilmesine epik bir tepki tavrı sergiler (Şengül, 2016: 123).* Ayrıca Burak Ş. Çelik dadaizmi çıkarsız bir hareket olarak görür. *Dada 20. yüzyılın en çıkarsız hareketi olarak okunabilir (Çelik, 2021: 70).* Servet Şengül, görsel şiirin hiyerarşinin karşısında olduğunu ve ezberlenen düşünce sistemine karşı geldiğini belirtir. İnsanların yapmış olduğu

alışkanlıkları kabul etmez çünkü bunları kendi hür iradesiyle yapmaz. Görsel şiir, düzenin böyle körü körüne devam etmesinin isyanıdır. Şengül, görsel şiirin mükemmel forma karşı çıktığını ve makinanın insanı köleleştirmesine tepki olduğunu belirtir. *Mükemmel forma, yapay güzelliğe, tahmin ve kontrol etmeye karşı çıkar. Görsel şiir, bir oluş an'ıdır, önemli olan şey olmuş olmasıdır. (...) Görsel şiir modern dünyanın insanı köleleştirmesine epik bir tepkidir. Kapitalizme karşıdır* (Şengül, 2019:123). Teknolojiye karşı savaş veren görsel şiir, onun ortaya çıkardığı aletlerle karşılık vermek zorundaydı. Bu yüzden teknolojinin malzemeleriyle onu eleştirecek ve bu yollarla insanlara gerçekleri gösterecekti. *Görsel şiire göre insanların şiir diliyle öğrenebileceği hiçbir hakikat kalmamıştır. Öyleyse bilgisayar, cep telefonu, i-pod, dvd, fotoselli torna tezgâhı ya da televizyon gibi teknolojik aletlerin gerçekliğinden istifade etmelidir* (Şengül, 2016: 124).

G. Gonca Gökalp Alpaslan Türk edebiyatı için somut şiir gelişimlerini inceler. Şiir önceden dilsel olarak kurulurken somut şiirle birlikte işin içine görsellik girmiştir. Alpaslan, şiire görsellik girdikten sonra hem okuma hem de anlama biçiminin değiştiğinden/değişeceğinden söz eder. *Ancak ilk aşamada görünen, sadece şairin değil her insanın görebileceği bir şeyken, son aşamadaki görsellik, sanatçının dil ve biçim estetiğiyle "yarattığı", sanatsal bir şeydir; dolayısıyla özel bir okum a gerektirir. Ve görüntü, imgesellikten çıkar, "somut"laşır* (Gökalp-Alpaslan, 2005: 4). Türkiye'de de diğer somut/görsel şiirin olduğu yerlerdeki gibi dildeki zorlamalarla okuma biçimi değişir ve şiir kendini sorgular. Şiir artık okunması gereken bir şey olmaz, okumadan da şiir olabilir. Alpaslan, bu şiirin birçok sanat dalından beslendiğini ve gelişen dünya şartlarının sonucunda tepki olarak ortaya çıktığını belirtir.

G. Gonca Gökalp Alpaslan Türkiye'deki somut şiirin gelişiminden söz ederken onun Avrupa'da olduğu gibi bir gelişim gösteremediğinden söz eder. Türkiye'de grup ya da akım niteliği olarak değil de tekil olarak örnekler sunulmuştur. Alpaslan, Türkiye'de somut şiir akımının haberini veren Osman Türkay'dır der. Ayrıca Alpaslan'a göre Nazım Hikmet'ten itibaren görsel şiir örnekleri/denemeleri verilmeye başlanmıştır. *1921-1924 yılları arasında Rusya'da bulunan Nazım Hikmet, Mayakovski'den izlerle döner ve 1929 yılında yayınladığı 835 Satır'da koyu renkli dizeler, farklı puntolarda dizilmiş harfler ve sözcükler kullanır* (Gökalp-Alpaslan, 2005: 6). Bunun için Alpaslan, Nazım Hikmet'in Salkım Söğüt şiirini örnek verir. (Bk: Ek. 14.) Şiire baktığımız zaman sayfa başında başlatılan kelimeler büyük puntolarla ve kalın harflerle göze çarpar. Kalınlık aynı

kalırken punto büyüklüğü her satırda giderek küçülür ve kaybolur. Sayfa başında tam verilen cümle alt satırlarda küçülmeyle birlikte eksilmeye başlar ve son satıra gelince eksilen bu cümleler, kelimeler ve harfler artık kaybolur. Alpaslan bu şiir için şunları söyler: *Her dizedeki sözcük sayısının giderek azalması da seslerin tükenişini verir. Böylece şair, hem imgesel hem görsel hem de sessel olarak amacına ulaşır ve bir duyguyu her açıdan bütünler* (Gökalp-Alpaslan, 2005: 6).

Türk edebiyatı için somut/görsel şiir türünde Nazım Hikmet'ten sonra Ercümen Behzad Lav gelir. Yazdığı şiirlerin görsel şekillere yakınlığı sebebiyle bu alana dahil edilen Lav'ın önemli şiirlerinden biri *Korkuluk*'tur. (Bk: Ek.15) Bu şiire ilk baktığımızda şiirin görsel boyutu gözümüze çarpar. İsminden de anlaşılacağı gibi korkuluk resmedilmektedir. *1930'lu yıllarda Ercümen Behzad Lav da deneysel şiirler yazar. Bunlar arasında somut şiir açısından en ilginç "Korkuluk" başlıklı şiirdir* (Gökalp-Alpaslan, 2005: 6). Uğur Cin bu şiirde, şiirsel etkinin az seviyede olduğunu belirtir ve görsel şiire iyi bir örnek olarak görür. Görsel etki olarak zihnimizde bir korkuluk canlandıran bu resim için Cin aynı zamanda sessel özelliklerden de söz eder.

*(...) bu şiirde Ercümen Behzad, bunu yalnızca görsel değil sessel özellikler kullanarak da okuyucuya vermeye çalışmıştır. Şiirdeki "r", "t", "k" seslerinin korkuluğun tıkırtılı, rüzgârda salınmasından doğacak sesler ya da üzerine konacak karga vb. kuşların korkuluğu gagalarıyla eşelemeye çalıştığı sırada çıkacak seslerin çağrışımını yapmada bütünleyici bir rol oynamaktadır. Burada ilk algılama gözlerle ve sonrasında akılla sağlanmaya çalışılmıştır* (Cin, 2017: 77).

G. G. Gökalp-Alpaslan görsel/somut şiir için yorumlarına devam ederken Eser Demirkan'ın çalışmasına değinir. Eser Demirkan bu şiirin Apollinaire'in *Calligrammes* adlı şiirinden etkilenmiş olabileceğinden söz eder. Bu yüzden Cumhuriyet Dönemi'nin ilk yenilikçi yazarlarından biri olarak Ercümen Behzad Lav'ı görür. (Akt: Gökalp-Alpaslan, 2005: 6). Bu konuya yer veren diğer isim Uğur Cin'dir. Ona göre bu şiir, *Calligrammes* şiirine benzemektedir.

*Şiirlerinin görsel olarak da bir şeyler anlatmasını isteyen Apollinaire, daha çok görüntü, şekil ve biçim üzerinde yoğunlaşarak resimli şiirler yazmış ve yalnızca yazılanla yetinmeyi değil göze hitap ederek evreni bir bütün olarak algılatmayı amaçlamıştır. Kelimelerle oluşturulan görsel bir anlatım biçimi olarak kaligram, metnin temasının görsel olarak ifadesidir* (Cin, 2017: 77).

G. G. Gökalp Alpaslan bu isimlerden sonra somut şiir için önemli isimlerden olan Yüksel Pazarkaya'yı gösterir. Max Bense'in öğrencilerinden olan Yüksel Pazarkaya, Türk edebiyatında somut şiirin ilk örneklerini veren kişidir. En önemli somut şiirlerinden olan Yarım Yarım şiirine Alpaslan da değinir. (Bk: Ek. 16). Bu şiire baktığımız zaman belli bir şekli takip eden, boydan üç sıra halinde şiir gözümüze çarpar. Yarım, yarım ve tekrar yarım kelimeleri bu üç satırı sırasıyla oluşturur. İlk harflerinden satıra başlanarak alt satıra gelene kadar kelime tamamlanır ve devam eden satırlarla bu defa tersinden başlanarak tekrar harf harf yazılır ve o satır öylece son bulur. Bu şiir, karışık harflerle şekiller oluşturmuştur. Pazarkaya, bu alandaki şiirlerini yazarken tek harf, tek hece veya tek sözcük kullanarak yaptığını kendisi de belirtir. *Bu akım içinde görülebilecek hemen hemen bütün metinlerim, tek harf, tek hece, tek sözcük kullanılarak yapılanmıştır. Bunu aşanlar, ancak somut şiir ile geleneksel anlayış şiirleri diyebileceğim metinler arasında bir köprü oluşturur* (Pazarkaya, 2017: 64). Alpaslan bu şiiri tamamlanmamış bir aşka benzetir.

*“Yarım Yarım”de bir türlü tamamlanamayan bir aşk ilişkisini anlatmak için görsel değerleriyle kullanılan sesler ve sözcükler, arasındaki boşluk, bu birleşememe sorununu bütünler. Şiirde “yarım” sözcüğü harf harf eksilip artarken karşılaştığımız “yar” hem “ayır, kes” anlamında emir içeren bir eylem hem de “uçurum” anlamındadır; “yari” da “yarım”ın eşanlamlısıdır. Böylece şair, sevgiliye ulaşamam anın eksikliğini, birleşmenin olanaksızlığını sadece görsel olarak değil, anlamsal olarak da vermektedir (Gökalp-Alpaslan, 2005: 7).*

Ahmet Uslu somut şiirin parçalanarak oluştuğunu dile getirenlerden biridir. Ona göre somut şiirin oluşması için kelimeler veya sözcükler parçalara hatta harflere ayrılmalıdır. Üstelik ele aldığımız somut şiir metinlerinin bir başka ortak özelliği *bildiri* taşımamasıdır. Bu şiir türünün böyle bir niyeti yoktur.

*Bir bildiri iletme gayesi olmayan somut şiirde sözcükler parçalanarak dilin en küçük yapısı elde edilmeye çalışılır. Sözcükler, heceler ve en son olarak da harfler somut şiirin malzemesini oluşturur. Geleneksel şiirde mısraların önemine karşın somut şiirde harfler ve heceler öncelikli hale gelir (Uslu, 2017: 329-330).*

Doğan Hızlan, Yüksel Pazarkaya'dan söz ederken onu iki taraflı elçiye benzetir. Hem Türk şiirini çeviri yoluyla Almanya'ya hem de Alman şiirini çeviri yoluyla Türkiye'ye tanıtmıştır. *Onun işlevi çift taraflı bir edebiyat elçisi olmasında odaklanır* (Hızlan, 2017: 139). Almanya için yaptığı çevirilerinde en çok satan çevirisi Behçet

Necatigil'indir. Hızlan için Pazarkaya önemli bir köprü işlevi görmektedir. *Yüksel Pazarkaya, gerek yazdıkları, gerek çevirdikleri, gerek düşündükleriyle Doğu ile Batı arasında bir kültür köprüsüdür* (Hızlan, 2017: 145).

G. G. Gökalp Alpaslan, Yüksel Pazarkaya'nın *Ada* adlı şiirini Gomringer'in *Silencio* yani *sessizlik* veya *sessiz olun* anlamlarına gelen şiirine benzetir. (Bk: Ek. 17) *Pazarkaya'nın "deniz" ve "ada" sözcüklerinden kurulu "Ada" başlıklı şiiri ise Eugen Gomringer'in "Silencio" (Sessizlik) adlı ünlü şiirini anımsatır* (Gökalp-Alpaslan, 2005: 7). *Silencio* şiirine baktığımızda sayfanın tamamı bu kelime ile kurulmuştur fakat ortası boş bırakılmıştır. *Silencio* kelimesi sürekli tekrar edilirken bir anda bu kelimenin kesilmesi şiirde boşluk yaratır ve aynı zamanda kelimenin anlamında da değişikliğe sebep olur. Burada sessizlik kelimesi kırılmaya uğrar. Y. Pazarkaya'nın şiirine baktığımız zaman deniz ve ada kelimesi göze çarpmaktadır. Deniz kelimesi tüm sayfayı kaplarken ortası boş bırakılarak buraya Ada kelimesi yerleştirilmiştir. Boş bırakılan yere önce sadece A harfi yerleştirilmişken alt boşluğaysa Ada kelimesi yazılmıştır. Bu şiir zihnimize etrafı denizle kaplı olan bir adayı getirmektedir.

Yüksel Pazarkaya kendi kitabında Behçet Necatigilden söz eder. Ona göre Necatigil, Türkiye'deki somut şiir kavramına ulaşan tek kişidir. *Benim anlayışıma göre, Türkiye'de somut şiire hem bu uluslararası süreç, hem de kavram açısından bir tek sevgili Behçet Necatigil'in Kareler'i yaklaşmıştır. Elbette onun kendi şiir anlayışı çerçevesinde* (Pazarkaya, 2017: 60).

Behçet Necatigil'den söz eden diğer bir isim G. G. Gökalp Alpaslan'dır. Alpaslan'a göre Behçet Necatigil somut şiirden haberdardır fakat bunu direkt şiirine uygulamak yerine kendi şiirine yedirerek uyarlamıştır. Direkt somut şiirin varlığı göz çarpmaz ama izleri bulmak pek mümkündür.

*Öyküsellği ilk şiirlerinden itibaren aşama aşama terkeden, şiirinde giderek daha az sözcükle daha çok şey anlatmaya yönelen Behçet Necatigil, Kareler (1975) adlı şiir kitabını yayınladığında, somut şiirden mutlaka haberdardır, ama onu Avrupa edebiyatında olduğu haliyle Türk edebiyatına aktarmak yerine kendi şiir süzgecinden geçirerek yeni bir öz ve biçimle sunmuştur. (...) Okur açısından son derece zorlayıcı metinlerden oluşan Kareler kitabındaki her metin, her açıdan okunmaya uygundur ve somut şiirin çoğul okunabilirle özelliğine en yatkın ürünlerden biridir* (Gökalp-Alpaslan, 2005: 7).

Y. Pazarkaya, Necatigil'in dışında bir de İlhan Berk'ten söz eder. Pazarkaya'ya göre İlhan Berk bu akımdan her zaman haberdar olmuş aynı zamanda kendi şiirini (Yarım Yarım) bir yazısında kullanmıştır. *Bu akımdan her zaman haberi olmuş bir şair de elbette sevgili İlhan Berk'tir. Türkiye'de benim somut şiirimi bir yazısı içinde örnek olarak ilk kez bastıran da kendisidir, bu yarım yârim şiiridir* (Pazarkaya, 2017: 60). Türk edebiyatında yazdığı şiirler dışında çizdiği resmlerle de tanınan İlhan Berk görsel şiire dahil edilir. *Hem şair hem de ressam olan İlhan Berk'in şiirinde görsel öğelere yer vermesi, 1962 yılında yayınladığı Mısırkalyoniğrie (1962) adlı kitabından son yıllarda yayınladığı şiirlerine kadar uzanan bir çizgi oluşturur* (Gökalp-Alpaslan, 2005: 6). Bunların dışında direkt somut şiire mensup olmasalar bile bu tarza yakın şiirler yazarlar da vardır. Umut Balcı 80'lerden sonra yazılan deneysel şiirleri zorlama olarak gördüğü gibi ayrıca bu kişilerin kuramla alakalarının olmadığını savunur. *80lerden sonra Türkiye'de daha çok deneysel anlamda yazan bazı kişilerin bu akıma sokulması biraz zorlamadır. Zaten hiçbirinin somut şiirin çıkış bildirgeleri ve kuramıyla ilgileri yoktur, hatta bu akıma yeni bir biçim ya da boyut da kazandırmazlar* (Balcı, 2010: 188).

Yüksel Pazarkaya somut şiirin yapısal ve estetik ilkelerinden söz eder. Pazarkaya için dil, alışılmış özelliklerinden ve kurallarından kurtulmalıdır.

*Bunun için, dili geleneksel anlam, anlam yükü ve yığınınan, anlam halesinden soyup kurtarmak, alışılmış, beylik imgeleri, dilin çoğunu oluşturan basmakalıpları silip atmaya ve aslından, kendinden başka hiçbir anlam çağrıştırmayan en ufak öğeleri, harfleri, sözdizimsel kuralları salt unutarak, en baştan yapıtaş olarak kullanmaya başlamak, somut şiirin yapısal ve estetik ilkesidir* (Pazarkaya, 2017: 64).

Pazarkaya, somut şiirin özelliğinden söz ederken onun kendini değiştirme özelliğinden bahseder. Ona göre somut şiir alışılmış özellikleri değiştirir, yıkar.

*Bence, somut şiirin en önemli özelliklerinden biri de, alışılmış burjuva şiirine karşı çıkması. Bütün ölçütleri altüst etmesi, demek gerekirse, burjuvanın duygu şiirleri anarşisine karşı bir devrime girişmesi, karşı anarşiyle ortaya çıkması. Bu yüzden, somut şiir devrimci, ilerici, kendini yineleyen değil, kendini değiştirendir* (Pazarkaya, 2017: 67).

Yüksel Pazarkaya *Şah-Taç* şiirinden söz eder. (Bk: Ek. 29) Kendi şiiri hakkında yorumlarda bulunan Pazarkaya'nın en dikkat çekici yorumu bu şiirin uzun uzadıya yorumlamanın gereksiz olduğudur. Bu şiire baktığımızda göze çarpan ilk şey gerdanlık veya kolye tarzı bir takımın görüntüsüdür. Bu kolye şah ve taç kelimeleriyle zincir kısmını

oluşturur. Ortada kalan kısmı şah ve taç kelimelerinin birleşimiyle birlikte “halk aç” ifadesinin son buluşudur. Şiir hem görüntü itibarıyla hem de içeriğiyle ilgi çekicidir.

*Bu şiiri uzun yorumlamak gereksizdir, kanısındayım. Ve somut şiirin özelliği olan kolay algılanabilirliği, okumu okumamış herkes için geçerlidir. Haklin açlığı üzerine kurulmuş bir taçın, halkı ezip pestile çevirmesi yansıtılmak isteniyor burada. Ve bu şiiri de ben bir model olarak alıyorum. Halkın açlığı, sömürülmesi üzerine kurulan taç dünyamızda bugün ne yazık ki, yalnızca İran şahının taçı değildir. Kendimize bakalım. Süleyman efendinin taçı da bizim açlığımız ve sömürülmemiz üzerinde durmuyor mu? Yurdumuzda insan gibi yaşama ve karnımızı doyurma fırsatını bulsaydık, şimdi burada olur muyduk? (Pazarkaya, 2017: 67).*

Umut Balcı, Yüksel Pazarkaya’dan söz eder ve somut şiir yazan ilk ve tek kişi bendim diye belirten Pazarkaya’ya Balcı da hak verir. Balcı, onu etkileyenler arasında Max Bense’den ve Stuttgart Okulu’ndan söz eder.

*Pazarkaya, 1959 yılında Max Bense’nin etrafında oluşan Stuttgarter Schule grubuna (Stuttgart Okulu’na) katılmış, 60lı ve 70li yıllarda Almanya, Amerika, Japonya, Çekoslovakya ve Hollanda gibi ülkelerde çıkan somut şiir antolojilerinde yer almış ve sergilere katılmış bir şairdir. Dolayısıyla somut şiir akımının ortaya çıkış ve yükselme döneminde şiirleri ve teorik yazılarıyla bu akımın temsilcileriyle işbirliği halinde olmuştur (Balcı, 2010: 188).*

Sözlerine devam eden Balcı, Pazarkaya’nın Max Bense için kullandığı “konkrete Mekke” ifadesinden söz eder. *Pazarkaya 50li yıllardaki çalışmaların merkezinde Max Bense’yi görür. O’nu bu akımın hem uygulamada hem de kuramda babası olarak tanımlar ve hatta Bense için “konkrete Mekke” ifadesini kullanır (Balcı, 2010: 189).*

Gökhan Tunç, çalışmasında görsel şiirin konvansiyonel şiire karşı takındığı yıkıcı tavidan söz eder. Görsel şiirin bu yıkıcı tavrı onu eleştirilerin odak noktası haline getirir. *Görsel şiirin, konvansiyonel şiirin bütün ön kabullerine karşı duruşu, hâkim olan poetik anlayışa sert ve yıkıcı eleştirileri, onu çok tartışmalı bir konuma getirir (Tunç, 2021: 10).* Gökçen Ertuğrul görsel şiirin konvansiyonel şiirle olan bağlantısının kopuşundan söz ederken görsel şiirin aslında konvansiyonel şiirden daha fazlasını yaptığını belirtir. Yani Ertuğrul’a göre görsel şiir, toplumsalla konvansiyonel şiirden daha fazla iletişim halindedir. *Her ne kadar görsel şiir, sözlü kültür şiiri ile radikal bir kopuş içeriyorsa da (sonuçta mecra ve toplumsal koşullar açısından radikal bir fark vardır) bu şiirle, toplumsalla kurduğu ilişki bağlamında konvansiyonel şiirden daha çok ortaklık içerdiğini söylemek yanlış olmaz (https://zamancuvali.wordpress.com/2014/03/22/imkan-olarak-gorsel-siir-baslangic-dusunceleri/ E.T: 28.12.2021).*

Gökhan Tunç, Türk edebiyatında olan görsel şiirlerden örnekler verir ve bu örnekleri *yabancılaştırma* ve *farklılaştırma* kavramıyla açıklamaya çalışır. *Brecht için yabancılaştırma etkisi, nesneyi değil, gerçekliği değiştirmeye ve burjuva kapitalizminin arkasındaki gerçeklik etkilerini yok etmeye yarayan toplumsal bir araçtır* (Tunç, 2015: 255). Okuyucuyu veya izleyiciyi yabancılaştırma etkisiyle sorgulatan bu etkiye Türk edebiyatında örnek olarak Ahmet Telli’yi gösterir. Onun *Küçük Yıldızın Son Baladı* adlı şiiri yabancılaştırma etkisiyle yazılmıştır. (Bk: Ek. 18) *Düşüyorum* kelimesiyle *düşüyorum* kelimesini bağlayan L harfi bu iki kelimenin okunmasını sağlar. “L” harfi düşer biçimde görünür fakat onu kelimeye dahil edip okuyunca *düşüyorum* ortaya çıkarken okumayınca *düşüyorum* kelimesi görünür. “L” harfi olmaksızın bir yıldızın düşmesi anlatılırken “l” harfi eklenince yıldızın *düşüşü* anlatılır. Devam eden şiire baktığımız zaman karışık harflerle kurulmuş kelimeler gözümüze çarparken zeminde kurulmuş olan kelimelere bakınca karşımıza “Dünya olmasın da” cümlesi çıkar. Bu cümlenin şiirin zemininde verilmesi önemlidir çünkü anlatılmak istenen dünyaya yani yeryüzüne inmektir. Bu noktada yıldız düşerken hem bir temennide hem de bir düşte bulunur.

*Küçük yıldız dünyanın kirliliğine düşmemek için çaba harcar; ancak şiirde dikkati çeken nokta yıldızın son anda bile, yani tozlaşırken de düşmesidir. Şiirde tozlaşarak ve düşüyorum sözcükleri birbirinin içine geçmiş bir hâlde yazılmıştır. Bahsedilen yazım, yıldız görünümünü anımsatmaktadır. Tozlaşarak ve düşmek sözcüklerinin birbirine karışması da önemlidir; çünkü bu şekilde yok olma anında bile hayallerden vazgeçilmediği ortaya konmuş olur. (...) Brecht’in edebî eserde dil ve formda ileri sürdüğü yabancılaştırma kavramıyla uyumlu olarak Telli görsel şiirden yararlanarak konvansiyonel şiirin dışına çıkmakta, seyirciyi/okuru aktif kılarak toplumsal gerçekliği sorgulaması ve onu değiştirmek için adım atması yönünde çaba harcamaktadır (Tunç, 2015: 256).*

Gökhan Tunç, Y. Pazarkaya’nın Türk edebiyatındaki somut şiir yönündeki öneminden söz eder. Onun somut şiir anlayışını örneklemek için *Sevgi* şiirini kullanır. (Bk: Ek. 19) Bu şiire baktığımızda daha önce belirttiğimiz gibi Pazarkaya şiirini tek harf, tek kelime vs. kullanarak kurmuştur. İlk noktada s harfi gözümüze çarpar daha sonraysa harf harf giderek *sevgi* kelimesini tamamlar. Yerinde bir benzetme yapacak olursak bu şiir sevgiyi saçar. Tek bir noktayla başlayan kıvılcım gibi giderek yaygınlaşır ve sevgi ortalığa saçılır. Bu şiir için Tunç şunları kaleme alır:

*Söz konusu şiirin görsel düzeninde sevgi sözcüğünü içeren harflerin alt zeminde ayrı olup yukarıya doğru çıktığında s harfi merkezinde birleşmesi dikkat çekicidir. Bu çerçevede şiir yukarıdan aşağı doğru yorumlandığında tek harfin çoğalması, sevgi duygusal ve tinsel açıdan hayatı zenginleştirir mesajıyla ilişkilendirilebilir. Buna karşılık şiir aşağıdan yukarıya doğru okunduğunda, yine ayrı yazılmış farklı harflerin s harfinde birleşmesi göz önüne alındığında, sevginin birleştirici yönüne vurgu yapıldığı düşünülebilir. Şiirde okurun geleneksel okuma ediminin yok edildiği görülür (Tunç, 2015: 260).*

Türk edebiyatında somut şiir için önemli olan başka isim Tarık Günersel'dir. Genellikle harf, hece, sayı vs. şiirini oluşturan Günersel'in somut şiirde önemli örnekleri vardır. Kum saatine benzeyen 20 şiirine baktığımızda zamanı ele alan bir şiirle karşılaşırız. (Bk: Ek. 20) Kum saatini tutan düzlemi sayılarla ifade ederken kum saatinin içini dolduran kelimelerse ilgi çekicidir. "Yeni" ve "eski" kelimeleri kullanmış, bu kelimelerden yeni kelimeler üretmiştir. Örneğin eski kelimesinin yanına yeni kelimesini keserek getirerek *eskiyen-i-* kelimesini elde etmiştir. Ayrıca her yeni günle birlikte bir önceki gün eskir. Buna gönderme yapan Günersel, şiirde zamanın akmasını ve her yeni günle birlikte eski bir gün kalmasını gözler önüne serer. *Yeni zaman da hızla geçecek, her yeni gün bir öncekini "eski bir güne" dönüştürecektir. Yeni ve eski günlerin bir karışımı olan zaman eskiyi daha da eskiye, yeniye ise eskiye dönüştürür. Eski ve en yeni arasındaki fark zaman geçtikçe açılır* (Uslu, 2017: 333). Ayrıca Uslu, Günersel'in şiirlerini incelerken onun şiirlerini kategorilere ayırmıştır. Örnek olarak verdiğimiz 20 adlı şiirini *harf ve hecelerle oluşturulan somut şiir* olarak kabul etmiştir.

Tarık Günersel'in Ahmet Uslu'nun oluşturduğu kategoriye göre kelimelerle oluşturulan bir başka şiiri ise *Gökdelen*'dir. (Bk: Ek. 21) Bu şiirin başlığından da anlaşılacağı üzere resmedilen bir gökdeldendir fakat gökdelen resmedilirken *özgür* kelimesi ile yapılır. Özgür kelimesiyle inşa edilen gökdelen arasındaki uyumsuzluk göze çarpar. Dünyanın gelişmesi ve modernliğin hayatımızda yer almasıyla birlikte değişen yaşam koşullarımıza değinen Günersel, bu şiiriyle neredeyse her şehirde olan gökdelenleri ele alır. İnsanların doğal hayattaki yaşamını kısıtlayan bu gökdelenlerin sütunlarını oluşturan ana madde olarak özgürlüğü seçer. Gökdelen göğe ulaşır fakat insanın özgürlüğünü kısıtlayarak yükselir.

*Kelime mizanpajı ile oluşturulan görsel şiirler arasında "gökdelen" şiiri dikkat çekici deneysel bir uygulamayı içerir. "Özgür" kelimesinin hece ya da birimlere bölünmesi ile oluşturulan dört sütunla gökdelen görüntüsü*

*oluşturulur. Modern çağın en önemli göstergelerinden biri olarak müstakil evlerin yerini alan gökdelenler, toplumsal olarak da özgürlüğü kısıtlayan yapılardır. Daha modern ve daha rahat bir hayat için tercih edilen modernizmin ürünü gökdelenler, insanlar arasındaki ilişkileri zayıflatırken özgürlükleri de kısıtlar. (...) Bölünen, paramparça olan özgürlük ise şiirde gökdelen görseli içinde parçalanmış, yok edilmiş bir görselle ifade edilir. “Özgür” kelimesinin sadece bir yerde bölünmeden yazıldığı şiirde kalabalıklar içinde belki de tek kişinin kendisini özgür hissedebildiğini anlatır (Uslu, 2017: 336-337).*

Nurullah Çetin, Gökdelen şiirinin mahiyetinden söz eder. Daha önce bahsettiğimiz gibi bu gökdelenlerin aslında olumlu tarafı yoktur. Hayatımızı değiştiren bu gökdelenler aslında korku vericidir.

*Gökdelen, göğe doğru serbestçe ve alabildiğine yükselip gitmesiyle bir bakıma özgürlük duygusunu vermektedir. Diğer yandan bu upuzun yapı, bit yönüyle de hapsedici, kısıtlayıcı bir mahiyete sahiptir. Kişi, gökdelenin üst katlarında kendisini gökyüzünün derin boşluğunda bir yerlerde mahkûm ve mahpus gibi hissetmektedir (Çetin, 2019: 167).*

Ahmet Uslu yaptığı kategorilerde sayılarla oluşturulan şiirlere geçer. Bu şiir türüneş Tarık Günersel’in 3333 adlı şiirini örnek verir. (Bk: Ek. 22) Şiirde karşımıza çıkan ilk cümle ilgi çekicidir. Bu cümlenin ardından verilen 0 rakamları ise kralın eşi olarak görülebilir.

*İronik bir anlatıma sahip şiirde bu kadar kadının bir krala eş olmasının anlamsızlığı sıfır rakamı ile ifade edilir. Kral açısından bakıldığında 3333 eş, sayısal olarak bir anlam ifade etse de bu kadınların sıfırdan farksız olduğu, bir önemlerinin ve değerlerinin olmadığı görsel bir sunumla ifade edilir. Hiçbirinin diğerinden farkının olmadığı kadınlar, gerçek bir eş olabilme özelliği de taşımazlar. Bu kalabalık eş arasında ise aşkın olması imkânsızdır. Bu nedenle de kalabalıklar içinde imkânsız olan aşk, bir kadının daha eş olarak anlamsızlığa, değersizliğe sürüklenmesine neden olur (Uslu, 2017: 341).*

Son olarak A. Uslu, Günersel’in bilgisayarla oluşturduğu *Güneşler Kilimi* şiirine değinir. (Bk: Ek. 23) Şiirde bilgisayar ortamında güneşi ifade eden bir sembol kullanılmıştır. Neredeyse sayfanın tamamında kullanılan bu sembolün ortasında “© Gaia” ifadesi eklenmiştir.

*Gaia, Yunan mitolojisinde yeryüzünü simgeleyen, arzın cisimleşmiş hâli olan tanrıça olarak bilinmektedir. Gaia, Hesiodos’a göre her şeyin yaratıcısı, her şeyin kendisinden meydana geldiği toprak anadır; tüm tanrıların ve titanların annesidir. Şiirde Gaia, isminden önce “© (Copyright)” (telif hakkı) işareti ise yeryüzünün her şeyin yaratıcısı olarak kabul edilen Gaia’ya ait olduğunu tescilini ifade eder. Güneşin doğup*

*battığı her yerin bir tanrının eseri olduğu düşüncesi kilim deseni gibi bir görselle ifade edilir (Uslu, 2017: 341-342).*

Aydoğan Kara, Tarık Günersel'in bu şiir türünü alışılmış olanların dışına çıkma gayreti olarak tanımlar. *Tarık Günersel, deneysel şiiri "alışılmış imkânlarla yetinmeyerek yeni imkân yaratma eğilimi" olarak tanımlarken hayal gücüne sınır konulamamasını üst bir değer olarak tutar* (Kara, 2019: 69). Tarık Günersel'in deneysellik yönüne değinen başka bir isim G. G. Gökalp Alpaslan'dır. Günersel'in *Sis* şiirindeki yapısal ve sessel özelliklerine değinir (Alpaslan, 2005: 9).

Muş Alparslan Üniversitesi'nin Tarık Günersel ile *Yarıtıcı Yazarlık* başlığı altında sohbet havasında geçen görüşmede önemli ve değerli bilgiler verilmiştir. *Yazmak* üzerine konuşan Günersel, kendisinin yazma serüveninden söz ederken *daha iyi anlayabilmek için yazdığını* belirtir. Kendisini Yahya Kemal ekolüne dâhil eder. Bunun sebebi Yahya Kemal'in yazdıkları şeyleri belli bir süre bekletmesidir. Tarık Günersel bu konuda şunu söylemiştir: *Yahya Kemal bir şiiri uzun süre bekletir. Behçet Necatigil ise yazdıklarını düzeltme yapmadan öylece bırakır. Ben Yahya Kemal ekolündenim.* Konuşmalarına devam eden Günersel, nasıl yazdığına dair önemli açıklamalarda bulunur. Kendisini Tesla'ya benzetir. Çünkü Tesla uyandığında hemen yataktan kalkmaz ve öylece bir süre düşünürdü. *Ben de Tesla gibi uyandığında hemen kalkmıyorum. Önce düşünüyorum. Tesla böylelikle önemli şeyler elde etti. Benim de aklıma bir şey gelince kalkıyorum.* Günersel, yazan kişilerin etkilenmekten korkmaması ve taklit etmekten çekinmemesi gerektiğini savunur. Kişi ancak böyle ileri bir seviyeye ulaşabilir. Şahsım ona şu soruları yöneltti: *Somut şiir yazarken nelere dikkat ediyorsunuz? Somut şiirinizi de diğer yazılarınız gibi demlendiriyor musunuz? Günümüz somut şiirini veya görsel şiiri nerede görüyorsunuz? Bugün yazılan bu şiirler için ne diyebilirsiniz?* Bunun gibi sorulara cevap veren Tarık Günersel'in görselliğe önem verdiği açıktır ve kendisi de bunu belirtmiştir. *Görselliğe önem veriyorum bak. Hiçbir eserim benim için bitmiş değildir. Somut şiirlerimi de demlendiriyorum. Newer york adlı şiirimde bir kadın ağladı, aslında duygusal değildi ama şunları söyledi: Aynen böyle olmuştu, dedi.* Günersel, şiirin sözden ziyade anlam sanatı olduğunu belirtir. Ayrıca sırf görsel şiir yazıyor diye kendine hakaret edenlerin olduğunu söyler. Günersel, yeniye karşı toplumun verdiği tepkiden söz eder. Her zaman bilindik şeylerin ötesinde yeni bir şey ortaya çıkarsa ona karşı bir yabancılaşma bir kızma durumunun ortaya çıkacağını belirtir. *Yeni bir şey varsa önce ona*

*kızılır.* Son olarak konuşmanın özeti sayılabilecek cümlesiyle konuya son verelim. Her an her yerde yazın!

Türk edebiyatında deneysel şiir yazan başka bir isim Yusuf Bal'dır. Kendisi şiirini oluştururken kelimeleri kullanarak belli bir görüntü/resim meydana getirir. Çeşitli dergilerde şiirleri yayınlanan Bal'ın şiirlerine baktığımız zaman belli bir resmin varlığı göze çarpar. *Yusuf Bal ise kelime ve harfleri soyut veya geometrik şekiller değil görsel imgeler oluşturmak amacıyla kullanan şairlerden biridir* (Ekici, 2019: 67). Yusuf Bal, bir dergide verdiği röportajda şiirlerini oluştururken herhangi bir bilgisayar programını kullanmadığını ve şiirini boşluk tuşunu kullanarak yazdığını belirtir. Hatta bu boşluk tuşunu şiire dahil eder.

*Bu yüzden deneysel-görsel şiirin sınırsız malzemesi olmasına rağmen, şiirlerimi yazarken tasarım programları kullanmıyorum. Harfleri ve boşluk tuşunu kullanıyorum. Görsel şiirlerimi yazarken boşluk tuşu boşluk olmaktan çıkıyor. Boşluğu yerli yerinde kullanırsanız boşluk bazen şiiri, bazen yaşamı organize eder* (Poyraz, 2013).

Yusuf Bal şiirlerini yazarken kelimelerle ilgilendiğini ve amacının görsellik olmadığını belirtir. Şiir anlayışından konuşan Bal, şiirde anlamın önemli olduğunu fakat şiirde boş sözlerin yerinin olmadığını savunur. Ona göre şiir bir sanattır bu yüzden siyasi misyon taşınmamalıdır. Bal, görsel şiirin popülerlik kaygısı taşımadığına ve popüler olmadığına değinir. (Poyraz, 2013).

Günümüzde Türk Edebiyatı'nda Görsel Şiir denilince akla ilk gelen isimlerden biri şüphesiz Serkan Işın'dır. Görsel şiir olarak Türkiye'de birçok ilke imza atan ve bu alanda geniş çaplı araştırmaları olan Işın, görsel şiir için önemli bir yerdedir. Gerek yazdığı şiirleriyle gerekse araştırma yazılarıyla gündemde olan Serkan Işın'ın yaptığı işi faydalı görenler olduğu gibi gereksiz veya geride kalmış olarak görenler de vardır. Serkan Işın, Tüğün adlı kitabında kurduğu internet sitelerinden söz ederken bunu görsel şiiri anlamak ve insanı etkisi altına alan teknolojiye karşı bir şeyler yapabilmek için kurduğunu/giriştiğini belirtir. Bunu yaparken diğer şairlerin tutumlarından söz eder. Çoğu şairin gelişen teknolojiyle birlikte insanları etkisi altına almasından rahatsızlık duyduklarını fakat bu rahatsızlığa karşı hiçbir şey yapmadıklarını hatta özendiklerini belirtir. Bunu tuhaf karşılayan Işın, yerinde saymaktansa eyleme geçmeyi tercih eder. Yazdığı kitaplar, şiirler, dergi yazılarının dışında internet sitelerinde yaptıklarıyla da bir şeyleri değiştirmeye ve göstermeye çalışır. (Işın, 2007:7). Işın için görsel şiir makinenin

kusurlarını gösterme şekli ve insanlara kanıtlama biçimidir. Makinenin de hata yaptığını hatta bu hatanın insanlar üzerinde çok daha olumsuz etki bıraktığını kanıtlamaktır.

*Görsel şiir, makinenin hata yapmasının belgelenmesidir. Çünkü makineler ancak hata ve kaza yaptıklarında insan hayatına feci şekilde dahil olurlar, göstergenin gizi burada nesneden bir özneye zıplar, gerisinde bıraktığı pisliğin lirik ve epik aromasının tüm ihtişamı ile... (Işın, 2007: 10).*

Işın için görsel şiir bir eleştiridir, üstelik Türk şiirine getirilmiş *arkaik* bir eleştiridir. Geleneğe karşı sert çıkışlarına devam eden Işın, şiirin bilinenin aksine artık kelimelerle yazılamayacağını savunur. *Buradan da şiirin kelimelerle yazılmasının artık imkânsız olduğunu söyleyeceğim* (Işın, 2007: 14). Işın, şiirin Arapça kökenine bakarak bu işin bilmek, anlamak anlamlarına geldiğini ve bu suretle de şairin bilinmeyi bildirmekle görevli olduğunu savunur. Yani şair okuyucuya öğretmeli, göstermeli ve anlatmalıdır. (Işın, 2007: 34). Şairlerin sürekli bilindik şiir türlerinin peşinden gitmesini doğru bulmaz çünkü bu yalnızca benzer şiirlerin üremesine sebep olur. Yeniliğin farkında olunmasını ister. Bazı şairler okunmama korkusuyla bilinen şiirlerin devamını getirirken bazı şairlerse kısa yoldan ünlü olmanın peşindedir. Yenilik her zaman cesaret işidir. Işın, şairlerden cesaret bekler. *Yazılan şiirlerin hemen hemen hepsi şiir tarihinin tepe noktalarına olta atmış ve öğrenilmiş bazı dilsel numaralarla doldurulmuştur* (Işın, 2007: 43). Bu noktada Işın'ın bu cümlesini alıntı yapmak yerinde olacaktır: *Herkes kendisini "şair" sanıyor; ama kimse şair değil* (Işın, 2007: 44). Işın'a göre artık insanlar şiir vasıtasıyla bir şeyler öğrenemeyecektir, çünkü bu devir geride kalmış ve kapanmıştır. *İnsanların şiir dili yolu ile öğrenecekleri hiçbir hakikat kalmamıştır* (Işın, 2007: 48). Hem şair hem de okuyucu artık bir şeyleri fark etmeli, öğrenmeli ve öğretmelidir. Görsel şiirin ne yapmak istediğini ya da ne yaptığını anlamalıdır. Işın için görsel şiir her yerde her mekânda her alanda ve yüzeyde yazılabilir ve yazılmalıdır. Üstelik bu bahsettiğimiz her şeyin gerçekleşmesi için görülebilir olması kâfidir.

*Görsel şiir her gördüğümüz boş kâğıda, her dolu mecmua sayfasına, her kitap sayfasına, gördüğünüz ve görülebilecek her yere şiir adına müdahale etmenin yegâne yolu olarak Türk Şairinin zekâsını beklemektedir. Barış Özgür'ün belirttiği gibi "size yapılanı" onlara yapmaktır, ödetmektir, geri vermektir. Turgut Uyar'ı bile reklâmlara soktular, gözünüzü açın artık ustalar (Işın, 2007: 63).*

Işın için görsel şiir dilin hiç işlem görmemiş haliyle muhatap olur. Diğer türler gibi dilin şekilden şekle girdiği kısmıyla oyalanmaz ve ham maddesiyle görsel şiiri oluşturur.

Görsel şiirin montaj olmadığını belirten Işın için bu tür *dilin mizacı*dır. Yarattığı şiir ile hem şairine hem de okuyucusuna yorumda sonsuz kapılar açar. *Görsel şiir, tüm imkânsızlıkları ile birlikte görmekten imtina etmeyen ve görmeye mahkûm olanın nesne hâline geldiği Dünyanın gerçekliğinin değil, bizzat gerçeğinin insan elindeki hâlinin şiiridir. Bu anlamda aşırı yoruma açıktır* (Işın, 2007: 75).

Serkan Işın (<https://vedeki.com/arsivmatik/>) internet sitesinde yayınladığı *das Kolaj dö Poetiks* adlı yazı 2007-2013 poetikhars yazılarını kapsamaktadır. Bu türü Görsel Şiir olarak adlandırmasının sebebinin birçok kültürde ve dilde kabul görmüş olmasına bağlar. Diğer kültürlerde kabul görülen görsel şiirin Türkiye’de hemen kabul görülmemesinden, resim ve şiirin iki düşman kavrammış gibi görülmesinden söz eder. Işın, günümüzde yazılan/yapılan görsel şiire karşı olumsuz tavırlardan, sözlerden ve hakarete varan tepkilerden söz eder. Bu tavırların edebi yönünden ziyade siyasilik barındırdığını belirtir. Işın, şiir tarihinin ve şiirin “*icad edilen*” bir şey olduğunu savunur. Burada sürekliliğin üzerinde durarak şiirin sürekli olarak icat edilmeye açık tarafını gösterir. Yani şiir yerinde saymaz ve olduğu yerde kalmaz. Sürekli değişir ve ilerler. Hakikat için şiir yolunu seçenler artık fayda güdemez. Işın “*İnsanların şiir dili yolu ile öğrenecekleri hiçbir hakikat kalmamış*” olmasına değinir. Yazılı şiir için ya da yeniliğe açık olmayan şiir yazarları/okuyucuları için bu büyük bir savdır. Ayrıca Işın’a göre dilin veya şiir dilinin esas işlevi yaratıcılık ve kalitedir. Işın, şiirin gerçek olmadığını ve gerçeklik vermesi gerektiğini savunur. Yani bir şiir gerçeği veremez, gerçekliğe yakın şiirler verebilir. Bu durumda da şairden böyle bir talebin olmaması gerektiğine inanır. Ona göre bir şair konvansiyonelin peşinde koşmamalı ve şiirleri birbirine benzer olmamalıdır. Bunu bir ziyan olarak görür. Bu koşullar altında yazan şairler için pek iyi şeyler düşünmeyen Işın, onların bu yoldan dönmeleri gerektiğine inanır. Hatta *sallantılı kayak* benzetmesinde bulunarak şairin suya atlaması gerektiğine inanır. Işın, denizin kıyısındaki kurtuluşu ve ileriye gitmeyi müjdelir. Kıyıda şairi bekleyenler arasında Işın da vardır. Bunun dışında kıyıda yazı, alfabe, resim ve işaret varken kural yoktur. Görsel şiir teknolojiyle savaşıyor ve bunu onun malzemeleriyle yapar. Serkan Işın bundan söz ederken diğer insanlar gibi bu duruma sessiz kalamadığından söz eder. Örnek olarak barkod tabancasını, fotoselli kapıyı veya e-güvenlik yazılım kodunu gösterir. Bunlar karşısında çoğu kişinin aklına şiir gelmezken Işın bunları görünce dayanamadığını belirtir. Bunları belirttikten sonra sürekli bu şeylerle muhatap olmaktan hoşlanmadığını

dile getirir. Teknolojinin olumsuz koşullarının veya getirdiği olumsuz durumların ancak şiire dahil edilerek verilebileceğini savunur. Işın, görsel şiirle postmodern şiirin *teknik* olarak bağ taşıdıklarını belirtir. Ayrıca görsel şiirin mevcut şiire etkisini pozitif olarak görür çünkü Işın'a göre mevcut şiirin değeri düşük olmasaydı görsel şiir olmazdı. Serkan Işın'a göre görsel şiirde *yazının ölüsü* vardır. Görsel şiir gerek reklam panolarının gerekse teknolojinin ortaya çıkardığı olumsuz durumları kendi bendinde kullanarak şiirini oluşturur. Işın'a göre onların ortaya çıkardığı malzemelerle karşı bir atak yaratmak gayet insancadır. Hatta bu yaptıklarına karşı verilen karşı cevap onlara yaptıklarını iade etmektir.

Işın, görsel şiir ile deneysel şiirin farklı anlamlarda kullanılma şartının olmamasından söz eder. Işın için deney bir *durumdur*. Görsel şiirin de bir deney olduğundan bahseden Işın'a göre bu türlerin yani deneyin yanılma payı olduğunu belirtir. Deney kesin sonuçlara varılarak ortaya çıkmaz, her türlü sonucu içinde barındırabilir.

*“Deney” ile “görsel şiir” ifadesini yan yana kullanma zorunluluğunuz yok. (...) Görsel Şiir de bir deneydir ve deney her türlü sanatsal yaratımın en önemli araçlarından biridir ya da değildir. (...) Deney, bir “durum”dur, bir “amaç” değil. Hata payı vardır ve bu herkesin göze alabileceği bir şey değildir (Işın, 2011: 60).*

Işın, görsel şiirden söz ederken onun zihnimizde oluşturduğu şüphelerden ve soru sorma özelliğinden söz eder. Görsel şiirin bize öğretilen şiirlere karşı bir saldırganlığının olduğunu belirtir. Işın'a göre görsel şiir bir şeyleri arar fakat bunu belli bir sonuca varmak gayesiyle yapmaz. Görsel şiir bize dayatılan şiir yazma biçimlerinin yıkılmasından yanadır.

*Görsel şiir, bize şiir olarak dayatılan şeye soru sormaktır, çocukça, militanca sorular. Her türlü imgede, söz dizilişinde, harf sıralanışında, ölçüde teknik olarak kendisini yüzyıllardır gizleyen ve öteleyen Şey'in kendisine saldırmaktır. En son durağı taş ya da birinin mezarı olan Yazı'nın levazımına bakmaktır biraz. Alegorisi yapılamayacak olan bir gösterge, bir simge, bir Şey aramaktır. Olsa olsa, en azından yaşantımıza sokulmaya çalışılan endüstriyel yazma tekniklerinin etkilerinden kurtulmaya çalışmaktır. Ya da tam tersine bu etkilerden uzakta bir hayal dünyasında yaşamadığımızı fark etmektir. Tüm bu reklamcılarının yetenekleri, geçmişlerimizde bulup, açığa çıkartıp, bugüne uygulayıp, süsledikleri kadim yoksunluklarımızdan besleniyor ya, işte görsel şiir reklamı, cingılı yapılamayacak hallerimizin şiiridir (<http://www.poetikhars.com/webblog/serkanisin/semiyotik-gerilla-savasi-gorsel-siir> E.T: 28.12.2021).*

Işın'a göre görsel şiir bir şeyleri geri alma davası güder. Bu dava bizden sakınılan yorum, hata, saçmalama ve daha nice özgür haklarımızdır.

*Görsel şiir olarak sunulan şey, yazamadığımız, çizemediğimiz şeylerin sığımasıdır. Yazamama, çizememe ve kaza yapma haklarımızın, karıştırma, birbirine sokma, öteleme, parçalama, sıkıştırma, saçmalama haklarımızın geri alınmasıdır, teknolojinin elinde rehin tutulan Şiir'le ilgilidir. "Bundan ne anlayabilirim?" koşullanmışlığına karşı, "bundan hiçbir şey anlamak zorunda değilsin" küstahlığını göstermektir. Okurun, bakanın, gösterge ile metnin derinlerindeki bir zaman içinde ödüllendirilmesine karşı çıkılmasıdır. Bir edebiyat dersinde "şair burada şunu anlatmak istemiştir" sorusunun hiçkimse tarafından yanıtlanamamasıdır. Verilen yanıtların, yapıttan -ki hiç bir zaman tam değildir- bakanın kayıp göstergeleri, hayaletleri ile sınırlı kaldığı bir cehennemdir, muhtemelen (<http://www.poetikhars.com/webblog/serkanisin/semiyotik-gerilla-savasi-gorsel-siir> Erişim Tarihi: 28.12.2021).*

Gökhan Tunç, Serkan Işın'ın *Makinalaşmak İstiyorum* şiiri ile Nazım Hikmet'in *Makinalaşmak* şiirinin etkileşiminden söz eder. (Bk: Ek. 26) Öncelikle N. Hikmet'in şiirine baktığımızda döneminin ses getiren şiirlerinden biri olduğunu görmekteyiz. Bu şiirde fütürist izler bulunur. Serkan Işın'ın şiiriye bu şiirden etkilenecek kurulmuş bir şiirdir. İlk sayfada şiir yazıyla yazılmasına karşın ikinci sayfadaki şiir bilgisayar diliyle yazılmıştır. İlk şiirini sadece trum trak kelimeleri üzerine kurmuştur. Burada da bilgisayarda olan yazı sistemi göze çarpar çünkü bu yazıların altı çizik olarak verilmiştir. İkinci sayfada olan şiirini bilgisayarda bir işlemi gerçekleştirmek için ekrana düşen onay kutucuğu şeklinde oluşturmuştur. İçeriğine baktığımızda ilgi çeken şey onay gerektiren cümlelerin "Makinalaşmak İstiyorum" olmasıdır. Gökhan Tunç, Işın'ın trum trak kelimelerinin kullanım sıklığına dikkat çeker çünkü Hikmet, bu kelimeleri çok sık kullanmamasına karşın Işın 20 kez tekrar etmiştir. *Nâzım Hikmet'in şiirinde okurda rahatsızlık uyandırmayan bu yansımali sözcükler, Işın'ın şiirinde rahatsızlık uyandıracak kadar sık tekrarlanır* (Tunç, 2015: 265). Aynı zamanda Tunç, bu iki şairin aynı kelimeleri kullanmasına rağmen amaçlarının farklı olmasından söz eder. Hikmet'in makinalaşmak istemesi olumlu yöndeysen Işın'ın tam tersidir. Biri makinalaşmanın gerekliliği için şiirini kurmuş diğeri makinalaşmanın insanı ele geçirmesindeki olumsuzluğunu vurgulamak için kurmuştur. Işın'ın bu kelimeleri rahatsızlık uyandıracak kadar sık kullanmasının sebebi de budur. Çünkü makinalaşmaya karşı duyulan rahatsızlığı böyle ifade eder.

*"Makinalaşmak" şiirinde toplumun makineleşmesine olumlu bakan Nâzım Hikmet, makine sesinin taklidi olan yansımali sözcükleri, bu düşüncesi*

*ile uyumlu olarak ahenkli bir şekilde kullanmıştır. Bu durumun, Nâzım Hikmet'in makine ile insanın uyum içinde olacağına dair inancına ait gönderimsel bir anlama sahip olduğu söylenebilir. Öte yandan Işın'ın, teknolojinin egemen olduğu bir çağda makineleşmeye olumsuz bakmasıyla paralel olarak aynı yansımali sözcükleri rahatsızlık uyandıracak kadar sık tekrarlaması dikkat çekicidir (Tunç, 2015: 265).*

Gökhan Tunç, Serkan Işın'ın da aralarında olduğu "Poetikars" internet sitesinden söz eder. *Özellikle "Poetikars" internet adresinde bir araya gelen şairler, Türkiye'de görsel şiir anlayışının gelişmesi yönünde gayret sarf etmişler; ancak ürünleri sert eleştiriler almıştır (Tunç, 2021: 10).* Görsel şiirin çıkışı çok tartışılan bir konuyken bu tarz eylemlerle daha fazla tartışılan bir konu olur. Bu sitenin amacı hem görsel şiir üzerine nedir ne değildir diye yazılar yazmak hem de görsel şiir türüne örnekler vermektir. Üstelik bu ve buna benzer kurulan internet sitelerinde Serkan Işın'ın bir diğer amacıysa matbu olarak basılmadan dergiyi okuyucularına daha kolay ulaştırabilmektir. Tunç, Serkan Işın'ın görsel şiirin ülkemizde tanınması ve ilerlemesi için gösterdiği çabadan söz eder. Tunç, Görsel şiirin takındığı tavır üzerinden konuşur ve bu tavırdan ötürü avangart kuramıyla ilişkili olduğunu belirtir.

Görsel şiir gibi avangart kavramı da tartışmalı bir yapıya sahiptir. *Çok tartışmalı bir mahiyete sahip olan avangart kavramı, etimolojik olarak askerî bir içerikten doğmuştur (Tunç, 2021: 10).* Tunç, avangart sanat hakkında bilgi verdikten sonra bu alanda önemli isimlerden biri olan Marcel Duchamp'ı örnek gösterir. Görsel şiir bağlamında Serkan Işın'ı ve şiirini örnek gösteren Tunç, avangart kuramıyla ilişkisi açısından M. Duchamp'ın *Çeşme* adlı eserini örnek gösterir. (Bk: Ek. 24) Bu ikili arasında benzerliklerinden ve etkileşimlerinden söz eden Tunç'a göre *Çeşme* adlı eseri anlamamız görsel şiiri daha iyi anlamamız açısından gereklidir. *Duchamp'ın avangart sanatı en çok etkileyen çalışmalarının başında ise 1917 tarihli "Çeşme" (Fountain) gelir. Bu makalede, Duchamp'ın sanat anlayışı ve "Çeşme" adlı eseri, Serkan Işın'ın konu edinilen şiirini anlamak için işlevsel bir öneme sahiptir (Tunç, 2021: 13).* Çeşme adı altında verilen resme baktığımız zaman bunun ters çevrilmiş bir pisuvar olduğu anlaşılır. R. Mutt imzası göze çarpar. Bu imza Duchamp'ın takma adıdır. Bu eserini kendisi yapmamıştır aksine mağazadan satın almıştır. Tek yaptığı şey pisuvarı ters çevirip imzasını atmak. Gökhan Tunç bu imzanın nereden geldiğine değinir.

*Duchamp, pisuvarı "R. Mutt" takma adıyla imzalayıp Bağımsız Sanatçılar Topluluğu'nun "Grand Central Gallery"de açılacak sergisine*

yollar. Sanatçı için “R. Mutt” takma adının da şöyle bir anlamı vardır: R. harfi Fransız argosunda para babası anlamına gelen Richard isminin kısaltmasına, Mutt ise, o yılların Mutt ve Jeff adlı ünlü çizgi karakterlerine gönderimde bulunur (Tunç, 2021: 14).

Bülent Yıldız takma ad konusuna değinirken farklı bir şeye değinir. Almanca “armut” kelimesinin *fakirlik* anlamına gelmesinden, “rich” kelimesinin kökünden ve bu kökün *zenginlik* anlamına gelmesinden söz eder. Burada bile bir karşıt durumun varlığı göze çarpar. Bir yanda fakirlik varken diğer yanda zenginlik vardır. *Almanca okunduğunda fakirlik anlamına gelen Armut kelimesini sesleyen R. Mutt takma adındaki R.’nin Richard olduğu söylenir. Richard’ın, rich kökünün zengin anlamına geldiğini düşündüğümüzde buradaki ironi ve saldırının politik ve estetik eksenini de berraklaştır* (Yıldız, 2016: 141). Hakan Şarkdemir, Duchamp’ın takma ad olarak kullandığı R.Mutt adına farklı bir yaklaşım gösterir. (Bk: Ek. 30.) R.Mutt takma adı Türkçede bir harfini kaybetmiş meyve ismini andırır, bu meyve Armut’tur. Şarkdemir’in bu farklı yaklaşımı Karagöz Dergisi’nde yer bulmuştur.

M. Duchamp’ın sergiye yolladığı Çeşme adlı eseri kabul edilmez. Gökhan Tunç, Duchamp’ın nesnelere nasıl sanat eseri haline getirdiğine değinir.

*Duchamp bu bağlamda genelde hazır nesnelere, özelde ise “Çeşme” ile ilgili olarak şu tespitte bulunur: “Bana ilginç gelen şey [nesneyi] kendi pratik ya da faydacı içeriğinden söküp tamamen bomboş olan, dilerseniz genel anestezi diyebileceğim ölçüde her şeyden yoksun bir başka içeriğe yerleştirmektir.” (Akt: Tunç, 2021: 14).*

Bülent Yıldız, M. Duchamp’ın Çeşme adlı eserinin 2004 yılında en etkileyici eser olarak seçildiğine değinir.

*2004 yılında 500 kişiden oluşan sanat uzmanlarınca tüm zamanların en etkileyici eseri seçilen Pisuar, Duchamp’ın hem söz oyunlarındaki ironisini göstermesi ve hem de sanat eserinin burjuva değersizliğine bir saldırı olması açısından büyük bir etki yapmıştı (Yıldız, 2016: 141).*

M. Duchamp’ın eserlerine baktığımız zaman farklı şeyler denemeye çalıştığı açıktır. Duchamp için önemli olan sanatçının eserini ne niyetle yaptığıdır. Yani burada asıl önemli olan şey sanatçı ve niyetidir. Aslında her zaman ortada olan bir nesne vardır ve neredeyse sürekli gördüğümüz, bildiğimiz bir nesnedir. Fakat o nesneyi belki de asla şiir ya da sanat konumunda düşünemeyeceğiz. Ama Duchamp hiç düşünülmemeyen veya hiç tahmin edilemeyen bir şeyi önümüze farklı bir konumda getirir. Bizim yerleşik sanat algımızı yıkmak ister. Düzene boyun eğmek yerine farklılıkları görmemizi ve yeniliğe

açık olmamızı ister. Gökhan Tunç, eserden ve eserin özelliklerinden söz ederken insanın sanat açısından öneminden söz eder. Her şeyin insanda başlayıp insanda bittiğini belirtir. Aslında sanat eserlerinin çoğu bizim tarafımızdan o konuma yükselir. Biz ona sanat eseri olarak baktığımız için o bir sanat eseridir. Tunç için de Duchamp'ın yaptığı budur. İnsanı işin içine sokmak ve algısını bu yöne çevirmek. Bir insan isterse pisuvara sanat eseriymiş gibi yaklaşabilir ve onu sanat eserinin yerine koyabilir.

*Duchamp, gündelik hayatın içinde değersiz bir nesne olarak düşünülen pisuvarı, yepyeni bir senaryonun içine yerleştirir, onu bir sanat eseri olarak alımlamamızı bekler. Bu şekilde yerleşik sanat algılarımızı alt üst etmeye çalışır. Aynı tavrı, şiirsel düzlemde Işın, barkod aracılığıyla gerçekleştirir (Tunç, 2021: 14).*

Youtube'da KhanAcademiTurkce kanalında olan *Marcel Duchamp, "Çeşme" (Sanat Tarihi / Dışavurumculuktan Pop-Art'a)* adlı videoda bu eserle alakalı bilgiler verilir. Burada Duchamp'ın pisuvarı ele alışına ve pisuvarı yeniden görmemiz gerektiğine değinilir. *Sanatın ne olduğu ve sanatçının ne yaptığı hakkındaki o felsefi soruları sormamızı istiyor. Sanatın ve sanatçının ne olduğu hakkında bizi düşündürmek ve belli başlı tabuları yıkmak istiyor.* (<https://www.youtube.com/watch?v=f6OOF05ydLk> E.T: 14.12.2021).

Gökhan Tunç, M. Duchamp'ın *Çeşme* şiiriyle S. Işın'ın *Dünyanın En Güzel Dört Dizesi* adlı şiirini birbirine benzetir. Bu eserleri birbirine benzetmesinin sebebi avangart özellikler taşımalarıdır. Dünyanın En Güzel Dört Dizesi adlı şiire baktığımız zaman karşımıza dört dizeden oluşmuş barkod çıkar. (Bk: Ek. 25) Bu şiiri tuhaf yapan şey başlığı ve içeriğidir. Başlığında bir şiir beklerken içeriğinde karşımıza barkodun çıkması şaşırtıcıdır. Gökhan Tunç bu şiirin *Dada Korkut* adlı şiir kitabında olmasını önemser çünkü ona göre bu rastgele bir şiir değildir. Dada kelimesini Dadaizm ile bağlantılı görür ayrıca *Dede Korkut* kitabına da bir gönderme olarak görür. Tunç'a göre Serkan Işın kitabın ismini bilerek seçer çünkü ona kuruculuk özelliği yüklemek ister. *Öte yandan Işın, Dada Korkut başlığını seçerek konvansiyonel şiirden görsel şiire geçişin temsilcisi olduğunu iddia eder. Böylelikle Dede Korkut Kitabı'nda olduğu gibi kendi kitabına kuruculuk vasfı yükler* (Tunç, 2021: 15). Çalışmanın amacına baktığımız zaman Tunç'un neden bu iki çalışmayı benzer gördüğü açıktır. Tunç'un yapmak istediği veya vermek istediği şey iki sanatçı arasındaki benzerliği ortaya çıkartmaktır. Yani her ikisinin de şiir adı altında düşünemeyeceğimiz nesnelere şiirleştirmeleridir. Tunç'un vermek istediği şey

sanatçının işlevi ve önemidir. Duchamp'ın pisuvarı sanata dahil etmesiyle Işın'ın barkodu şiire dahil etmesi aynıdır. Alakasız gibi görünen şeylerin aslında şiir olabileceğini ve bunun için sadece öyle görmemiz gerektiğini belirtir. Biz ona bir sanat ya da bir şiir gibi bakarsak, o bir sanat veya bir şiir olabilir. Tek engel bizim bakışımız ve nasıl konumlandığımızdır. Burada yapılmak istenilen şey önyargıları, bize öğretilmiş/ezberletilmiş olan belli kalıpları yıkmaktır. Aslında insanın öneminden söz edilir. Kurallar ya da basmakalıp özellikler bizi yönetemez, biz onları yönetiriz. Kırılmak istenilen nokta budur.

*Işın, Duchamp'ın hazır nesnelere yaptığı (avangartların da onu takip ettiği) eylemi gerçekleştirir ve hayattan kopuk lirik şiire karşı bir tutum olarak gündelik hayat pratiği içerisinde yer alan "barkod" malzemesini seçer, onu bağlamından koparır ve fragmana dönüştürür. Barkod, şair için yarı hazır bir nesnedir. Işın, barkod imlerini artırıp onları dört satır şeklinde sayfaya yerleştirir ve bu imleri dize olarak adlandırır: "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi". Duchamp'ın pisuvarı ters çevirip ona "Çeşme" adını vermesi ile paralel olarak Işın, barkoda dize ve dolayısıyla şiir başlığını atar. Bu eylemde, tıpkı Duchamp'ın yaptığı gibi, şiire eşlik eden yazmak edimi bulunmaz, bunun yerine gündelik hayat pratiğinden bir malzemeyi "seçmek" ve onu farklı bir senaryonun içine yerleştirmek önem kazanır (Tunç, 2021: 15).*

Tunç, Serkan Işın'ın şiirine yönelik bilgiler aktarmaya devam eder. Onun barkod kullanarak yazdığı şiirin kitabın arka kapağını örnek göstererek satış için kullanılan barkodu gösterir. Orada kullanılan barkod satış işlemi için gerekliyken Işın'ın şiirine bu barkodu dahil edip oluşturması ilginçtir. Arka kapakta olan barkod ticari amaç taşırken kitabın içindeki ise bir şiir özelliği gösterir. *Bu noktada şairin niyeti önem kazanır. Şair, "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi" başlığıyla okurla okuma kontratı kurarak ondan barkodu dize olarak alımlamasını bekler (Tunç, 2021: 15).*

Tunç, R. Magritte'nin *İmgelerin İhaneti*'ne göndermede bulunur. S. Işın'ın ve R. Magritte'nin şiirini birbirine benzetir.

*Işın'ın arka kapakta barkodun altına, kitabın içinde ise üstüne "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi" ifadesini yazması, aslında bize, René Magritte'nin "İmgelerin İhaneti" (1928-1929) adlı pipo tablosunu da çağrıştırmaktadır. Magritte, pipo resminin altına "Bu bir pipo değildir." (Ceci n'est pas une pipe) yazarak görsel imge ile dilsel ifade arasında bir çatışma gerçekleştirir. Işın, tartışma konusu şiirinde söz konusu denkleme tersine çevirir. Yazı, algılananın dize olduğunu iddia etmektedir; ama görsel imgede algılanan barkoddur. Okur böylelikle yazı ve görsel imge arasında bir kararsızlığın içinde kalır (Tunç, 2021: 16).*

Can Şen, Osmanlının görsel şiirleri üzerine yazdığı makalede Serkan Işın'a değinir. Bu makalede ilgi çekici olan Can Şen'in Işın'ın yazdığı görsel şiirleri "şiir" olarak görmemesidir. Ona göre bu tip şiirler görselliğe kurban gitmiştir. Buna örnek olarak Serkan Işın'ın Mirac adlı şiirini gösterir. (Bk: Ek. 27) Can Şen bu ve buna benzer şiirlerin, şiir sanatına zarar vereceğine inanmaktadır.

*Özellikle 2000'li yıllarda görsel şiir üzerine çalışmalarda bulunan bazı isimler şiiri görselliğe kurban ederek şiirden ses unsurunu neredeyse tamamen silmeye kalkarlar. Mesela Serkan Işın'a ait yandaki çalışma bir "görsel şiir" olarak okuyucuya sunulmaktadır. Görüldüğü gibi bu çalışmada ses ve anlam unsuru silinmiş, şiir (!) olarak nitelenen bu çalışma şiirden ziyade bir soyut resim olarak tasarlanmıştır. Bu ve buna benzer çalışmaların şiir sanatının doğal gelişim seyrine ve özüne ne denli zarar vereceği ortadadır (Can Şen 2013: 513).*

İlginçtir ki Özer Şenödeyici de kitabında son dönemde görsel şiir yazar şairler arasında Can Şen'in *Bir Hazin Seyir* şiirini gösterir. (Bk: Ek. 28) Damla kelimesinin harflerini ayrı satırlarda veren Şen'in şiirinde bu ifade damlanın düşüşünü çağrıştırır. Şenödeyici bu şiiri *görselliği karşılayacak biçimde* görür. *Sözgelimi, son dönem şairlerinden Can Şen'e ait aşağıdaki manzumede "damla damla" ikilemesi, ifade ettiği anlamı görsel olarak da karşılayacak biçimde tertip edilmiştir (Şenödeyici, 2012: 21).*

Osman Özbahçe, Serkan Işın'ın şiirinden söz eder. Işın'ın modern teknolojiye karşı takındığı eleştiriden söz eden Özbahçe için bu şiir bütünlüklü bir yapıya hizmet etmez. Ona göre şiirdeki bu gelişmeler 'anlık'tır. *Serkan Işın'da modern hayat, modern teknoloji eleştirisi var, tamam. Fakat bu eleştirel tavır bütünlüklü bir yapının doğumuna veya kurulumuna hizmet etmiyor. Anlık müdahaleler yapıyor Serkan Işın; anlık vuruşlar ve bununla yetiniyor (Özbahçe, 2006: 163).* Özbahçe'ye göre görsel şiirle birlikte kulak, müzik, ses ve imgede değişimler olmuştur. Görsel şiirin köklü değişikliklere mahal verdiğini belirten Özbahçe için bu tür bilinen özellikleri değiştirmiştir. Örneğin daha önceleri kelimelerle belli bir resim verilirken şimdi bu şiir türüyle birlikte bu özellik tamamen tersine dönmüş ve artık resimle/görüntüyle kelimeler ifade edilir hale gelmiştir. *Görsel şiir başta olmak üzere günümüz şiirine giren bilgisayar işaretleri, bilgisayar dili, resim parçaları, ideogramlar, matematik formüllerini anıştıran yazımlar, şiiri okumada, sesletmede doğan güçlükler önümüze yeni durumun unsurları olarak gelmektedir (Özbahçe, 2013: 16).*

Osman Özbahçe Türk şiirini üç *devrimci kopuş* altına alır. İlk ikisi Necip Fazıl ve İkinci Yeni şiirleriyle üçüncü devrimci kopuş olarak Görsel Şiir'i gösterir.

*Görsel şiir, ana akıma karşı çıkararak değil, kendini (şiirden bile) bağımsızlaştırarak devrimci bir kopuş öngörmektedir. Harfe, kelimeye, mısraya, bu üç unsuru esas alan kuruluşa, mısralı şiire, alfabeye karşı çıkararak önceki kopuşlardan da koparak karakteri gereği farklılaşmaktadır (Özbahçe, 2013: 19).*

Özbahçe için bu kopuş kendi şiirlerinden yani epikten sonra gerçekleşmiştir. Yani onların sağladığı büyük değişimin ardından görsel şiir ortaya çıkmıştır. Görsel şiiri devrimci olarak görmesinin sebebi bu türün tamamen yeni ve bağımsız olmasındandır. *Fakat görsel şiir radikal kopuştur (Özbahçe, 2013: 19).* Serkan Işın'ın hakkının yenildiğini düşünen Özbahçe bu konuda sitemde bulunur. Işın'ın hakkının yenildiğini hatta şairliğinin de yenildiğini belirtir. Özbahçe, Işın'ın yaptığı görsel şiirin diğer şiirler açısından faydalı olduğunu belirtir. Bu şiirle birlikte diğer şiirlerin alanı genişleyecektir. Özbahçe'yi tedirgin eden husus bu türün gerçekten teknolojiyi eleştirdiği ya da sorguladığı mıdır yoksa pekiştirdiği midir? Işın'ın Dünyanın En Güzel Dört Dizesi'ne değinen Özbahçe'ye göre bu şiir son zamanlarda yazılan en iyi şiirlerdendir. Ayrıca Özbahçe'ye göre bu şiir okunabilir. (Özbahçe, 2013: 26-27).

Hakan Arslanbenzer, deneysel/görsel şiir için kitabında şunları belirtir:

*Deneyci yahut deneysel, görsel, çok sesli, soylu yenilikçi, madde, ne ad alırsa alsın, yeniden ve yeni biçimcilik diyerek toparlayabileceğimiz tutumlar biçimde hep modernin geçmişinden start alıyor ve moderne direniş olarak ortaya çıkıyor. Alışveriş merkezlerini eleştirmek için hece şiiri bakkaliye dükkanını kullanır, çerçiyi kullanmıyorsa. Ama biçimci benzerleri alışveriş merkezini tersyüz etmekle yetiniyor. Bildiğimiz en klasik modern tavra çıkıyor bu da. Yani dada, gerçeküstücülük, imgecilik gibi amorf modernizme. Gerçeği al, deforme et okuyucunun önüne koy; böylece yaptığın şeye ironi, deney, avangardizm desinler (Arslanbenzer, 2012: 119).*

Nurullah Çetin görsel şiiri, bazı şairler tarafından geleneksel dilin imkansızlığından ötürü ortaya çıkarılmış bir tür olarak görür. *Mevcut, geleneksel dil imkanlarının insanın kendini ifade etmede yetersiz kaldığını öne süren bazı sanatçılar, yeni bir denemeye giriştiler (Çetin, 2019: 164).* Bunu resmin, şiirin ve dilin iç içe geçmesiyle oluşan bir tür olarak görür. Çetin, bu şiirdeki amacın sadece zihne ve kulağa hitap etmeyen aynı zamanda göze de hitap eden bir tür olarak görür. *Çizimsel bir görünüşe sahip olan somut şiirde amaç, şiiri yalnızca okunan ve dinlenen değil aynı zamanda bakılan, görülen bir*

nesne olarak da üretmektedir. Bunda vezin, kafiye, ahenk gibi unsurlara yer verilmez (Çetin, 2019: 165).

Murat Üstübal bu alan için önemli isimlerden biridir. Onun deneysel metinler için söyledikleriyse kayda değerdir. Üstübal için deneysel metinler alışık olmadığımız her şeyi kendinde barındırdığı için önemlidir. Kuralları ve belirli kalıpları olan türlere nazaran daha açık bir alana sahip olan deneysel metinler içerisinde birçok özellik ve konu barındırır. Ona göre deneysel metinler *alışılmadık çılgınlıkları* temsil eder. Diğer türlerden farklı olduğu gibi aynı zamanda diğer türlere saldırgan bir özellik gösterir. *Skandal, sansasyon, tuhaf davranışlar ve usturupsuz konuşmalar yoluyla yerleşik ve geleneksel olan'a saldırır* (Üstübal, 2010: 115). Üstübal aynı zamanda deneysel metinlerin güncelliği takip etmesinden ve korumasından da söz eder.

Üstübal, görsel şiire değinirken onun oluşum şartlarından ve çıkışının gerekliliğinden söz eder. Dünyamızda gelişen teknolojiyle birlikte köklü değişimlerin yaşanmasıyla görsel şiir bu oluşuma karşı tepki verir. Bunu yaparken teknolojiyi yani onların silahlarını kullanarak yapar. Üstübal gelişen teknolojiden ve görselleşmeden söz ederken görsel şiirin tam zamanında çıkmış olmasına da değinir. *Aslında, webcamlerle, mobeselerle ve canlı yayınlarla görsel bombardımanına tutulan gezegenimizin, bir tür görsel faşizme direnmesinde görsel şiirin önemli bir yeri olacağı su götürmez bir gerçek. Görsel şiir bu anlamda tam zamanında ortaya çıkmıştır* (Üstübal, 2010: 130). Üstübal, reklam sektörünün insanlar ve toplumlar üzerindeki olumsuz etkilerden söz eder. Bu etkilerin insanların sorgulama ya da farklı hareket etme özelliklerini kısıtlamasından bahseder. Bu sorgulamanın bazı kesimlerin hoşuna gitmeyeceğinden ve engelleneceğinden söz eder. *Bu bireylerin farklı olan'ı aramaları ve esir oldukları algı ideolojisine direnmeleri ve karşı çıkışları tüketim toplumunun onların aleyhine bilinçlenmeleriyle sonuçlanacağı için kapitalist güçler tarafından istenmez* (Üstübal, 2010 154). Bu bozulmanın olması hoş karşılanmaz çünkü geleneksel olan şeylere artık şüphe başlar. Üstübal, insanların farklılaşmasını ve bilinçlenmesini ister çünkü bu farklılıkla birlikte *sağlıklı toplum* oluşacaktır. Bu dağılmaya ve sağlıklı toplumun oluşmasında yardımcı olan türlerden biri olarak Görsel Şiiri/Şairi görür.

Murat Üstübal için görsel şiir deneysel şiirin damarlarından biridir. Deneysel şiirin diğer damarlarına nazaran görsel şiir oldukça önemli ve etkilidir. Üstübal deneysel şiirden

ve damarlarından söz ederken bunlar arasındaki farklılıklardan söz eder. Bu damarların çoğu kez birbirine benzemediklerini, belirgin farklılıklar taşıdığını ve aynı anlama gelmediğinden söz eder. *Deneysel şiirin, kendi içinde homojen bir yapı olmadığı, deneysel tüm damarların kendi prensiplerini getirdiği ve bu prensipler arasında kimi zaman iç içe geçmeler olsa da çoğunlukla birbirleriyle çeliştikleri unutulmamalıdır* (Üstübal, 2010: 155-156). Üstübal için görsel şiir başlı başına radikal bir tavidir çünkü hem sese hem de geleneksel şiir kurallarına, tekniklerine karşıdır. Modern ve postmodern alana değinen M. Üstübal, görsel şiirin modernden öteye geçip postmodern alanda ilerlediğini belirtir.

*Görsel şiir ise modern başlayıp postmodern ilerleyişle oldukça kararlı ve ağırlıklı bir şekilde postmodern yanını ortaya koymaktadır. Tamamlanmamış yapıya yaptığı vurguyla olsun, iz'i öne çıkaran ironik yanıyla olsun postmoderndir. Fakat hem sergilenebilir, hem de okunabilir yanıyla modern ve postmoderndir aynı anda. Hem görsel şaire, hem de okuyanına hitap eder* (Üstübal, 2010: 196).

Murat Üstübal katıldığı ÇESA (Çevrimiçi Edebiyat Sanat Akademisi) programında deneysel şiir ve görsel şiirle ilgili yorumlarda bulunur. <https://www.youtube.com/watch?v=DMb6U3Tdse> (Erişim Tarihi: 27.12.2021). Görsel şiirin genel anlamda diğer ülkelerde bugün bile gelişmekte olduğunu söylerken Türkiye için aynı durumu düşünmez. Ona göre görsel şiir Türkiye’de *üstü kapalı/içe kapalı* yaşanmıştır. Aynı zamanda Üstübal, görsel şiirin teknolojiye karşı verdiği savaştan bahsederken onun teknolojiye esir düşmediğini ve yerinde eleştirdiğini savunur. Görsel şiirin atak ve saldırgan bir tavır içinde olduğunu belirtir. Üstübal, görsel şiiri en önemli avangart şiir olarak görür.

Üstübal, Türk şiirinde gelişen görsel şiirin epik ve lirik şiiri sarsmak üzere ortaya çıktığını belirtir. *Bugün görsel şiir olarak tanımladığımız hadise- hadise diyorum çünkü parametreleri Türk şiiri üzerinde tartışılır ve sindirilmesi zor etkiler bırakmıştır/bırakacaktır- ses öncelikli Türk epik ve lirik şiirinin planını ve çatısını sarsmaya yönelik bir hamle olarak ortaya çıkmıştır* <http://www.poetikhars.com/webblog/ustubal/gorsel-siir-uzerine> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).

Yavuz Altınışık Karagöz’deki yazısında görsel şiirin teknolojiyi eleştirmesine rağmen teknolojiye bürünmediğini belirtir. Yani eleştirdiği şeyin bünyesinde kaybolmaz. Bu özelliği Türk şiiri için belirten Altınışık, bu konuda Türk şiirini başarılı görür.

Altınışik için Türk şiiri görsel şiiri kullanırken hem onun bünyesi altına girmemiş hem de aldığı şiiri tüm çıplaklığıyla işlememiş ve üzerinde oynamalar yaparak şiire dahil etmiştir.

*Teknolojinin olumlu ya da olumsuz anlamda dile sunduğu imkânlardan yararlanarak bir gövde oluşturan günümüz şiiri bu hâliyle elektronik bir ağıta dönüşmediği gibi teknolojinin yazılım dili de salt çıplaklığıyla şiire dönüşmüş değildir. İşin bir başka dikkate değer tarafı da Türk şiiri bu teknolojik dilin olası imkânlarını kurcalarken edindiği işi teknoloji hayranlığına dönüştüren bir budalalığa saptırmamış, bilâkis o kalkış noktasından aynı kuvvette bir eleştiri sunmayı da yeterince gerçekleştirmiştir (Altınışik, 2008: 35).*

Uluslararası projelerde ve çeşitli dergilerde Serkan Işın'ın, Ayşegül Tözeren'in, Derya Vural'ın ve daha nice Türk şiirinde önemli olan görsel şairlerin şiirleri yer alır. (Bk: Ek. 31)

*Uluslararası yazar ve şairlerin işbirliği sonucunda oluşan bir proje olan PLATFORMA 2006 eylülündeki sergiyi Asya Görsel Şiirine ayırdığını açıklamıştı. Rusya'daki sergiye Serkan Işın, Ayşegül Tözeren, Derya Vural, Deniz Tuncel ve Suzan Sarı katılmış, sergi 2007 başlarında gerçekleşmiştir. Yine bu dönemde, Mark Young'ın editörlüğünde yayınlanan Otoliths Dergisi'nin 3. sayısında Ayşegül Tözeren'in ve Serkan Işın'ın Dada Korkut serisinden şiirleri yer aldı. Bir sonraki sayıda ise, Suzan Sarı'nın hem tek başına yaptığı şiirleri, hem de Jukka-Pekka Kervinen'le yaptıkları yer aldı. Bu sayının kapağında da Ayşegül Tözeren'in şiirleri vardı (<http://cercisanat.com/dergi/6/turkce-gorsel-siir-tarihi-icin-bir-kolaj-denemesi-21/> E.T: 28.12.2021).*

### **3.3. HAKAN ŞARKDEMİR'İN SOMUT/DENEYSSEL/GÖRSEL ŞİİRDEN ETKİLENİŞİ**

Modern epik şiirden sonra görsel şiir alanına yönünü çeviren Şarkdemir için Serkan Işın önemli bir yerdedir. Şarkdemir kitaplarında, dergi yazılarında ve şiirlerinde bu alanla ilgili yeri geldikçe bilgiler vermiştir. Üstelik Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde yaptığı yüksek lisans tezinde de görsel şiire yer verir. Yaşadığı sürece araştırmaya devam edeceğinden şüphe yoktur.

Osman Özbahçe, Hakan Şarkdemir'in zekasından söz eder ve onun görsel şiir denemelerini örnek gösterir. Şarkdemir'in görsel şiir alanında verdiği örneklerden söz ederken aslında bu örneklerin devamı olmayacağını ya da Şarkdemir tarafından sürdürülmeyeceğini düşünür. Şarkdemir'in zekasından ötürü görsel şiir örnekleri verdiğini düşünür. Özbahçe'ye göre Serkan Işın'a ve yaptığı işlere çok önem veren Şarkdemir bu yüzden görsel şiir denemelerine girişir. Hatta bu savını daha da ilerleten

Özbahçe'ye göre Serkan Işın'ı ciddiye alan Şarkdemir'den başka ikinci bir isim yoktur. *Ama ben Şarkdemir'in görsel şiire Serkan Işın'a verdiği değerden dolayı, Serkan'ı ciddiye aldığını göstermek için giriştiği kanaatindeyim. Bildiğim kadarıyla Serkan'ı bizim kuşaktan bu derece ciddiye alan ikinci bir şair yok* (Özbahçe, 2013: 67). Özbahçe'ye göre şair geldiği yere geri döner yani başladığı şiirden ayrılan şair elbet başladığı şiire geri dönecektir. Şarkdemir için de bunu düşünen Özbahçe'ye göre onun şiirinde geri gelmeyen tek şey “imge”dir.

Hakan Şarkdemir, Poetik Hikem kitabında Orhan Veli'den söz ederken tartışmalı bir yargı ortaya koyar. *Orhan Veli bugün yaşıyor olsaydı, muhtemelen görsel şiire ilgi duyardı* (Şarkdemir, 2018: 38). Şarkdemir bu yargının ardından dipnotla başına gelecekleri tahmin eder ve aynen dediği gibi tartışılan bir mesele haline gelir. Bu konunun uzun tartışmalara mahal vermemesi için gerekli açıklamalar yapsa dahi konu bazı kesimler ve kişilerce tartışılır. Aslında Şarkdemir, Orhan Veli'nin yeniliğin peşinde olmasından dolayı bu ihtimali ortaya koymuştur. Şarkdemir, Veli'nin şiire görselliği katanlara karşı tepkili olduğunun farkındadır. Şarkdemir, Veli'nin bu tavrının sebebi olarak görselliği/resmi şiirine mana olarak ekleyenlerde görür. Şarkdemir, bu sözünü tartışma haline getirenler için şu notu düşer:

*(...) bizim söylemek istediğimiz şey, şairin kendi dönemi içinde düşünülmesi güç bir şeyi söyleyerek, mevcut şiir anlayışını bütünüyle değiştirmeyi teklif etmiş olmasıdır. Oysa günümüz şiir ortamı, bunu anlamak bir yana, gelenekçi anlayışla gelecekçi anlayış arasında süregelen sığ tartışmalar arasında sıkışıp kalmış görünüyor. En azından imkânsız dahi olsa böyle bir ihtimalin düşüncesinin bile bize şaşırtıcı gelmemesi gerekir* (Şarkdemir, 2018: 38).

Serkan Işın'ın kelimelerle şiir yazılamayacağına inanması gibi Şarkdemir de benzer şeyler düşünür. Zamanın getirileriyle birlikte birçok götürüleri de olmuştur. Bunlar arasında en önemlisi kelimelerle kurulan şiirdir. Artık şiirde kelimeler önemli bir yerde olmaz. Teknolojinin gelişimiyle birlikte her şeyin düzeni değişmiştir. Şarkdemir için *sözün hükmü* geçersizleşmiştir. Şarkdemir'e göre sözün hükmünün geçersizleşmesi demek şairin afallaması demektir. Şarkdemir için şiirde sözün öneminin bitmesi demek görsel şiirin daha şiir gibi durması demektir. *Bu durumda, bir karşı reklam stratejisi gibi görünen görsel şiir bile, daha şiir görünmektedir. Öyle ki şiir bundan böyle, şiir olmayan olduğu ölçüde şiirdir* (Şarkdemir, 2018: 162).

Şarkdemir için herhangi bir leke, boşluk vs. şeyler şiire dahil olabilir. Onun için asıl önemli olan bu gibi şeyler şiire dahil olurken ardında barındırdığı düşüncedir. Yani bir şeyin temelinde düşünce varsa şiire dahil olabilir. Burada odak nokta düşünce üzerinedir. *Şiiri şiir yapan şey ne duygu yüküdür ne hikâye edişidir. Şiiri şiir yapan şey onun ardındaki düşüncedir* (<https://www.youtube.com/watch?v=aY7xASOGs3E&t=48s> E.T: 03.01.2022). Şiirde illa belli bir düzen veya kafiyeye gibi kalıpların olmasını önemsemez. Şarkdemir için günümüz şiiri artık söz sanatlarından ve dilden ibaret değildir. *Günümüz şiirinin artık söz sanatı olmaktan ibaret olmadığını, şiirin ufkunun dil olmadığını kavrayabiliyoruz* (<https://www.youtube.com/watch?v=9VQCDCeF5E&t=115s> E.T: 03.01.2022). Şarkdemir teknoloji çağında olduğumuzun farkında olmamızı ve ona göre şiiri değerlendirmemizi ister. Şiir zamana ayak uydurdu fakat bazı şairler, araştırmacılar vs. bunu kabullenmez ve hala eski geleneklere göre şiirini oluşturmak ister. Şiir, farkındalığın farkına varmamızı ister. Şarkdemir'e göre şiir, bu gelişmeler karşısında ya bekleyip hiçbir şey yapmayacak ya da ona karşı anlayacağı dilden tepkiler gösterecektir. Ona göre şiir ikinci seçeneği uyguladı ve yerinde saymadı. Şarkdemir, şiirin belirli kalıplara veya talimatlara uygun bir sanat olmadığını belirtir. *Şiir en başından beri "kelimelerle yazılır, imgelerle yazılır" türünden talimatlara uygun bir sanat değil* (<https://www.youtube.com/watch?v=aY7xASOGs3E&t=48s> E.T: 03.01.2022). Şarkdemir'e için şiir, ne bugün ne de dün *kelimelerle yazılan bir şey olmadı*. Kavramlar ile kalıpların birbirine karıştırılmasını istemez. *Şiiri şiir yapanlardan biri imgelem ama imge değil. Şiiri şiir yapan unsurlardan biri dil ama kelimeler değil* (<https://www.youtube.com/watch?v=aY7xASOGs3E&t=48s> E.T: 03.01.2022). Şiirin bir söz sanatı olarak öğretildiği günleri Orhan Veli'ye kadar olan kısma bağlar.

Şarkdemir şiire her şey dahil olabilir derken bunu bütün sanatlar iç içe geçebilir anlamında kullanmaz. Bu ilerleyişe ya da neyin nerde olması gerektiğine şiir karar verir. Şarkdemir şairden bir şeyler bekler. Zaman ilerledikçe bir şeyler değişir veya gelişir, şair bundan bihaber olmamalıdır. Bu gelişim ve değişimleri şair takip etmeli ve aynı zamanda buna uygun ürünler verebilmelidir. Aksi takdirde geriyi takip etmesi onu bir yere ulaştırmaz. *Bugün teknolojiye, sosyal medyaya, kitle iletişim araçlarına, göstergelere ve onların saldırılarına maruz kalırken şairin daha gelenekçi stratejiler yürütmesi bana biraz geriye dönmek gibi geliyor* (<https://www.youtube.com/watch?v=aY7xASOGs3E&t=48s> (Erişim Tarihi: 03.01.2022)).

Şiirden ve gelişen teknolojiden söz eden Şarkdemir, barkod/etiket okuyan barkod tabancasını tıpkı klasik şiirde olan *düzenlilik ilkesiyle* bağdaştırır. Yani ikisinin de belli bir okuma düzeni vardır. Barkod/etiket üzerinde olan çubukların okunma biçimine değinen Şarkdemir’e göre bunların şiirde yer etmesi gereklidir ve yadırganmamalıdır.

*(...) orada birtakım çubuklar var onları okuyor. Ve bunlar belli bir sırayla dizilmişler. Orada görünen çubukların ardında farklı bilgiler var. Barkod tabancası görünen çubukların ardında kalan bilgiyi seslendiriyor. (...) Sosyal medyada kullanılan # (hashtag) ile birçok gönderiye ulaşabiliyoruz. Bunlar şiirde nasıl bir etki olarak var olabilir? Bu önemli ve sorulması gereken bir şey (https://www.youtube.com/watch?v=aY7xASOGs3E&t=48s E.T: 03.01.2022).*

Şarkdemir, barkodu şiirlerine davet etmiştir. *Fiten* adlı şiir kitabının bir bölümünde şiiri barkod kelimesinin de içinde olan bir cümleyle başlatır. [*Oku, sen bir barkod tabancası değilsin...*] (Şarkdemir, 2019: 26). Bu cümleyle karşılaştığımız ilk anda bir şeylerin çağrışımı başlar. Peygamber efendimize “*Yaratan Rabbinin adıyla oku!*” cümlesiyle gelen ilk vahiy olan bu cümle akıllarda yer edinir. Bu cümlenin değişikliğe uğrayıp barkoda bağlanması ilgi çekicidir.

*Hakan Şarkdemir’in (Oku, sen bir barkod tabancası değilsin...) mısraı, ilk vahiyden referans alarak binlerce yıl sonrasının tanımsız kimliklerine ve mekanik soğukluğuna dair bir uyarı yaparken okuru adeta sarsmaktadır. Bu sarsıcı ve okuru kendine gelmeye davet eden tavır şiir boyunca devam eder (Arkan, 2020: https://www.academia.edu/41909314/SARP\_KALELER\_%C4%B0%C3%87\_%C4%BONDE\_DEV\_KARE\_TA%C5%9ELAR\_HAKAN\_%C5%9EARKDEM%C4%B0R\_%C5%9E%C4%B0%C4%B0R%C4%B0 E.T: 05.01.2022).*

Şiirimiz hakkında konuşan Şarkdemir’e göre bugünün şiiri artık iyiye gitmektedir. Şarkdemir için şiirimiz artık dünyada gelişmekte olan şiirden ya üst seviyede ya da onun hemen yanındadır. Yani günümüz şiiri bu denli gelişmiş ve ilerlemiştir. *Bugün de vardığımız seviye itibarıyla şiirimiz çok ileridedir. (...) Şiirimize görsel şiirin ötesinde şeyler girmiştir. Dijital, hacim, boşluk vs. şiire her şey girmiştir. Şiirde her şey mümkündür* (https://www.youtube.com/watch?v=cChju8CiRpk&t=90s E.T: 03.001.2022). Bir şeyleri tekrar etmenin yerine yeni şeyler ortaya koymanın daha iyi olacağını düşünen Şarkdemir için yenilik kullanılmalı ve şiire dahil edilmelidir.

*Hala hece şiiriyle büyük işler yapabilirsiniz ya da bunun yerine bu şiirle geçmiş şiiri tekrar edebilirsiniz. Elektronik ortam, dijital ortam ve bilgisayar varken hece ve aruzda olan düzenlilik ölçüsünü barkodla göremiyorsan,*

yazılımla göremiyorsan ve bunları birleştiremiyorsan o zaman düşünmen gerek (<https://www.youtube.com/watch?v=cChju8CiRpk&t=90s> E.T: 03.01.2022).

Şiiri “çıkarsızlık”a dayandıran Şarkdemir için vezin ve kafiye şiiri belirleyen unsurlar değildir. Gündelik hayatta karşımıza çıkan en basit şeylerin bile şiire dahil edilebileceğini savunan Şarkdemir için asıl önemli olan şey onu şiire nasıl dahil ettiğimizdir. *Hukuki bir metnin, eczaneden aldığımız reçetenin, alışveriş fişinin bir şiir olmadığını biliyoruz. Ama bunlar şiire dahil edilebilir şeylerdir. Tek başlarına bir şiir değildir ama bunlar şiire dahil olamaz diyemeyiz* (<https://www.youtube.com/watch?v=lzpN6cIySv4> E.T: 03.01.2022).

Hakan Şarkdemir’in katıldığı ÇESA (Çevrimiçi Edebiyat Sanat Akademisi) programında verdiği bilgilerle ilgi çekici bir programa imza atmıştır. Şarkdemir’in şiirlerine bakıldığı zaman birçok unsuru kullandığı göze çarpar. Bunu bazen ayrı ayrı şiirlerinde yaparken bazen de tek bir şiirinde toplar. Modern epiği, heceyi, kasideyi, farklı dillerden olan kelimeleri, görselliği, deneyselliği vs. kullandığı görülür. Şarkdemir’e göre kişi, bilgi birikimine ve yapabilme gücüne sahipse bunu yapmalıdır. Ama bunu sırf yapmak için değil gerektiği yerde gereken unsuru kullanarak yapmalıdır. *Bütün bunlar mümkünken ben neden yapmayayım? Nitelik olarak kullanabiliyorsam, vakıfsam, gerektiği zaman gerektiği yerde lazım olanı kullanırım. Bunu kullanmak için kullanmam, gerektiği için kullanırım* (<https://www.youtube.com/watch?v=KvPV2EqTRHg> E.T: 04.01.2022).

İrfan Dağ, Hakan Şarkdemir’in poetikası ve şiirleri üzerine Aşkar Dergisi’nde bilgiler verir. Hakan Şarkdemir’in şiiri durağan bir yapıya sahip değildir. Şiire başladığında var olan Hakan Şarkdemir’in şiir ile bugünün şiiri arasında fark bulmak mümkündür. İrfan Dağ onun şiirlerinden bahsederken Şarkdemir’in deneysellik yönünün ayak sesleri yeni yeni duyulur. Dağ onun bu şiirlerinden olan *Dönemeç* şiirini örnek gösterir. (Bk: Ek. 32.) Hakan Şarkdemir’in kullandığı biçimsel ve deneysel yönlerine dikkat çeken Dağ için bu şiirler “Şarkdemir” için gelip geçicidir. Dönemeç şiiri yollarda kullandığımız “U Dönüşü” kavramını akıllara getirir. Şiire bakınca bunun bir “Dönem” olarak da kullanılmış olabileceği düşünülebilir. Dönemeç yönün değişmesi demektir. Bir “dönem” açılır, gelişir, kapanışa geçerek yıkılır ve ardından yeni bir “dönem” kendini gösterir. İrfan Dağ, Şarkdemir’in deneysellik yönüne değinir ve bunun şiiri zora

soktuğunu savunur. Dikkat çekici açıklamalar da bulunan Dağ, Şarkdemir'in bu şiir yönünü baskın bulmaz ve asıl şiir yönünü (*kütüğünü*) Modern Epik'e bağlar.

*Şarkdemir, yeni olanın yolunda "deneysel şiir" diyebileceğimiz denemeler yapmaktadır. "Biçim" ve "deneysel şiir" şiiri zora sokmakta, yanlış algıya sebep olmaktaysa da Şarkdemir'in bu hafriyattan sağ salim çıkacağını savlayabiliriz. Şarkdemir şiirinin hangi kütüğe kayıtlı olacağına cevap arayacaksak bunun ismini çekinmeden "Modern Epik Şiir" diye koyabiliriz (Dağ, 2011: 86).*

Hakan Şarkdemir'in hem kitabında hem de Karagöz dergisinde yayınladığı *Dedem Dedi Dedim Dedik* (Bk: Ek. 33.) şiirine baktığımızda başlık itibariyle farlılıklar göze çarpar. Birbirinden bağımsız harflerle şiire giriş yapan Şarkdemir, kesik, tamamlanmamış ve kırık mısralarla devam eder. Deneysellik/görsellik yönün ağır olduğu bu şiirde göze çarpan şeylerden bir diğeri küçük küçük çizilen şekiller ve bilgisayar ortamında yazılan kalın puntolu kelimelerdir. Param kelimesinin kalınlaşarak büyümesi ve alt satırda paramparça kelimesinin heceleyerek değil de çok daha farklı bir biçimde parçalanması dikkat çekicidir. Şiirde neo-epik tarz ve deneysellik/görsellik kendinin hissettirir. Cümlelerin arasına sıkıştırılmış yabancı kelimeler şiire ayrı bir hava katmıştır. Şarkdemir, *Harname* (Bk: Ek. 34.) adlı şiirindeyse Şeyhi'nin Türk edebiyatında ilk fabl örneği olan eserinin ismini akıllara getirir. Bu şiirinde tamamlanmamış, eksik kalmış cümlelerin dışında bilgisayar ortamında olan veya bir videoyu oynatırken, durdururken, ileriye/geriye sararken kullanılan simgelerin şiire dahil edilmiş olması hem içerik açısından hem de görsellik açısından önemlidir.

Hece dergisinde olan *Şiir Buluşmaları* bölümünde soruları cevaplayan Şarkdemir görsel şiire de değinir. Türk edebiyatında görsel şiirin önemli isimlerinden olan Serkan Işın'ın görsel şiire dahil olmasından söz ederken konuyu kendisine bağlar. Görsel şiirin ortaya çıkışından ve kendi yazdığı ilk görsel şiirden söz eder. İlk görsel şiirini 2011 baskılı *Kul Hakkı Kulak Arkası* şiir kitabında yayınlamıştır. *Dikilmiş Kalp* (Bk: Ek. 35) adlı bu şiiri bazı dergilerde de görsel şiir olarak görmemiz mümkündür. Şiirde karışık damarların arasında olan bir kalbin ortadan ikiye ayrılmış olduğunu görürüz. Bu ayrık ise ip görüntüsüyle yeniden dikilmiştir. Bu görsel şiirde küçük ama bir o kadar önemli ayrıntıları (çekiç, ok, damar, aruz açıklık kapalılık ölçüsü vs.) yakalamak mümkündür. *Görsel şiir diye bir şeyden bahsediyoruz, Serkan Işın 2003'ten itibaren görsel şiire kafa yordu, ona birileri katıldı. Kul Hakkı Kulak Arkası'ndaki "dikilmiş kalp" mesela, o benim*

ilk görsel şiirim, onu ben 2006'dan önce yaptığımı hatırlıyorum (Şarkdemir, 2018: 142). Ayrıca Şarkdemir, görsel şiirin Türk şiirine yenilik getirdiğini/getireceğini savunur. Hem getirdi hem de getirecektir çünkü ona göre bu alan yani görsel şiir henüz tüketilmemiştir.

(...) görsellik şiirimizde imkân, bir yenilik olarak yerleşmiştir. Ben bunun tüketildiğini de düşünmüyorum. Gösterinin, göstergenin, görselliğin bu denli taarruzuna uğradığımız bir zamanda şiirde görselliğin herhangi bir sahici özü taşımaktan yoksun olduğunu söylemek doğru olmaz (Şarkdemir, 2018: 148).

Hakan Şarkdemir fotoğrafta ilk göze çarpan, kendini hemen belli ettiren ve insanı etkileyen *punctum* kavramından söz eder. *Punctum, fotoğrafa bizim eklediğimiz bir şeydir. Bir resimden “şimşek gibi” fırlayıp bize doğru yönelen, bize seslenen bir ayrıntıdır. Bu ayrıntı, resimdeki bu kısmi şey, tüm resmi doldurur* (Şarkdemir, 2019: 187). Bu kavramın görsel şiirde de olduğunu belirten Şarkdemir'e göre görsel şiirde *punctum* bir hata sonucu ortaya çıkar. Teknolojinin önemli olduğu görsel şiirde makinenin hata yapmasıyla *punctum* oluşur. Aslında amaç makinenin hata yaptığını göstermektir. Teknolojinin bu kadar ilerlemesi ve her şeyde teknolojinin olması, insan gücünün azalması, teknolojinin kusursuz olduğu düşüncesi *punctum*'u önemli kılar. Çünkü teknoloji kusursuz değildir, tıpkı insan gibi hata/hatalar yapabilir. Bir bakıma burada okuyucuya doğru yol gösterilir ve bir şeylerin farkına varılması istenilir. Şarkdemir bu hatayı *dil sürçmesine* benzeterek dikkat çeker.

*Tıpkı fotoğraf ve resim gibi, punctum'la, karşılaşabileceğimiz bir başka mecra da görsel şiirdir. Görsel şiirdeki hata da genellikle yinelemenin, dolayısıyla teknolojinin ürettiği bir şeydir. Görsel şiirde de punctum, kaza eseri ortaya çıkar. Mesela teknolojik bir araca, tarayıcıya ya da bilgisayar programına hata yaptırılmasıyla görsel şiir üretilebilir. (...) En azından makinenin de hata üretebileceğini düşünmemizi sağlar; dahası makineye hata verdirilmesi gerektiğine işaret eder. Bir bakıma hata, burada bilgisayarın dil sürçmesidir* (Şarkdemir, 2020: 52).

Şarkdemir'in *punctum*'u kullandığı görsel şiirlerinde *Türkiye Kadar Bir Çiçek* adlı görsel şiiri önemlidir. (Bk: Ek. 36.) Bu şiirde Türkiye haritasını görsel şiire dahil eder. Şarkdemir'in bu şiirinde çarpıcı olan şey yani *punctum* haritayı neredeyse ikiye bölen siyah karartıdır. Bu karartıya dikkatle baktığımızda bir bıçağa veya ucu sivri bir hançere benzer. Bu hançerin Türkiye'yi ikiye bölmesi dikkat çekicidir. Bu görsel şiirde *punctum* ucu sivri hançere benzeyen karartıdır. *Türkiye Kadar Bir Çiçek'te punctum, bir haritayı kateden kara bir lekedir. Haritanın bağrına bir kargı ya da bir bıçak gibi saplanan bu*

*leke kazayla üretilmiştir* (Şarkdemir, 2020: 52). Şarkdemir'in *Kedi Beşiği* adlı görsel şiirine baktığımız zaman orada da punctum kavramının varlığı göze çarpar. (Bk: Ek. 37.) Bu görsel şiirde kendi resminin hatasını üretmiştir. Bu görsel şiirde punctum şiirin sol köşesinde hata eseri üretilen bir bıçak silüetidir. Sadece bıçağın keskin olan çelik kısmı görülmez aynı zamanda sapıyla birlikte bu hata ortaya çıkmıştır. *Burnu Akan Adam* adlı şiirde ipliklerle oluşturulmuş bir görsel şiir söz konusudur. (Bk: Ek. 38) Bu ipliklerin tarayıcı tarafından okunması görsel şiiri ortaya çıkartmıştır.

*Rastlantıyla ortaya çıkmış bir portrenin ne anlama geldiğini soruşturmak boşunadır. (...) Gelip geçiciliğin bir amblemine dönüşmeksizin resimden püsküren bu gerçek, gerçekliğin muğlak bir ifadesi olarak okunabilir. Öyleyse bu siyah beyaz imge, bir iplik yığını olmaktan öte, şeylerin bir yığını, yığılışın bir imgesidir* (Şarkdemir, 2020: 54-56).

Şarkdemir'in diğer görsel şiiri *Suare ve Matine* adlı şiiridir. (Bk: Ek. 39) İki parçalı bir görsel şiir olarak karşımızda duran bu şiir iki ayrı eserden alınmış parçalardır. Sol parçası Roland Destanı'na aitken sağ parçası Dede Korkut kitabına aittir. Şarkdemir bu iki görseli yan yana getirerek tarayıcıyla birlikte görsel şiirini oluşturur. Yani bir tarafta Batı'nın eseri varken diğer tarafta Doğu'nun eseri gözler önüne serilir. Her iki parçada da atın üzerinde adamlar ve etraflarında veya ellerinde oklar vardır. İki parça birleştirilmek yerine arasında boşluk bırakılarak oluşturulmuştur. Sol parçada göze çarpan unsur oklarken sağ parçada göze çarpan unsur kalabalık atlı ordusuna benzeyen insanlardır.

*Bu süvarilerde şövalye gibi mızrak ve kalkanla kuşanmış. Yalnızca haçlı şövalyesinin belinde bir kılıç varken Türk süvarilerinin sadakları görünüyor. Bu ayrıntıların bir kısmı bilgisayarda yapılan işlem(ler)in sonucunda kaybolmuş. (...) Şövalye de süvariler gibi bize doğru bakıyor.; ama atıyla bizim bakış açımıza göre Batı'ya yönelmiş. Süvarilerse bütün gövdeleriyle bize doğru koşuyor. Demek ki Suare ve Matine'yi Batı-Doğu karşılaşmasının bir montajı olarak okuyabiliriz* (Şarkdemir, 2020: 56).

Şarkdemir'in ilk görsel şiiri olarak bahsettiği *Dikilmiş Kalp* adlı şiiri Buzdokuz Dergisi'nde ve yazdığı yüksek lisans tezinde *Ferahlık* olarak verilmiştir. (Bk: Ek 35) Kalbin görüntüsünün resmedilmiş olması önemlidir. Bu görsel şiirde punctum olarak bahsedeceğimiz unsur *dikiştir*. Sayfayı kaplayan kalbin ortası kesiktir ve bu kesik dikilmiştir. Şarkdemir, burada punctum dikilmiş olan kısımdır der fakat sözlerine devam ederken punctum'un kalbin ortasındaki ok olabileceğinden de söz eder. Görsel şiire ne kadar detaylı bakılırsa o kadar farklı bir şeyler bulmak mümkündür. İlk bakışta bizi

etkileyen punctum dikiş olabilir fakat görsel şiire her baktığımızda yakaladığımız ayrıntılarla birlikte punctum da yön değiştirebilir.

*Ferahlık adlı çalışmada ise punctum, resmin orasındaki derin yarıktır. İplik dikişler resimdeki kalbi enlemesine kateden bu derin yarığı iğreti bir şekilde kateder. Resmin ortasında National Geographic dergisinden alınmış bir kalp fotoğrafı yer alır. İki parçaya ayrılmış olan bu görsel, yeniden bir araya getirilip kâğıt üzerine yapıştırılmıştır. Sanki punctum'a özgü gerçek, bu yırtıkla belirlenmektedir. (...) Belki de punctum, burada onun sözlük anlamına denk düşen beyaz ok işaretindedir (Şarkdemir, 2020: 56).*

*Hayali Cemaat I ve Hayali Cemaat II* adlı şiirler de punctum'un olduğu görsel şiirlerdendir. (Bk: Ek. 40). Görsel şiire bakıldığında salon ve çeşitli, parça parça resimlerin bir araya getirildiği görülür. Görünen salonlar pigment baskısıyla kanvas üzerine basılmıştır. Bu görsel şiirlerde punctum'u bulmak biraz zordur çünkü ortada karışık parçalar bulunmaktadır. Detay yakalamak zor ama imkânsız değildir. Burada belirli bir punctum'dan söz etmek zordur. Kişi bu görsel şiiri yorumlarken punctum'u bulabilir.

*Bu görsel şiir ikilisinin ilki bir kolaaj, ikincisi ise fotomontaj çalışmasıdır. Dolayısıyla bu işler, birbirinden bağımsız olarak çalışılmıştır. (...) Bu potpuri içinde punctum bizim bakışımızdan tümüyle gizlenmiş gibidir. Öyle ki onu bu karmaşadan çıkarmak mümkün görünmez. Oysa o, bizim resimden çekip çıkarabileceğimiz bir şey değildir. O bize doğru fırlayıp gelen bir şeydir. Belki de punctum, Punisher'in solunda yer alan iskelet figüründedir (Şarkdemir, 2019: 196-197).*

Görsel şiir konvansiyonel şiire karşıdır ve bu yüzden neredeyse tüm şiirleri kelime ve söz sanatı olmadan ortaya çıkar. Şarkdemir'e göre görsel şiir, şiirde olan söz sanatlarını uğurlamış yani sonunu getirmiştir. Şarkdemir, görsel şiirin o kadar da eski olmadığını ve Mallarmé'in şiire boşluğu katmasıyla başladığını savunur. Mallarmé'in şiire boşluğu katması demek geleneksel şiir anlayışını yıkması demektir. Mallarmé'in *Bir Zar Atımı* şiirine benzer bir görsel şiir veren Şarkdemir'in *Vatan İçin* adlı şiiri bu şiir için yapılmış parodi olarak görülebilir. (Bk: Ek. 41.) Başlıkta verilen Fransızca yazı oldukça çarpıcıdır ve şu şekilde çevrilebilir: "Bir zar atımı şansını asla ortadan kaldırmaz". Görsel şiirin imgeye karşı bir tavır olarak *alegorinin* varlığını ortaya koyduğunu belirten Şarkdemir'in *Melâl* adlı şiiri bu açıdan önemlidir. (Bk: Ek. 42) Bu şiire bakıldığında bir kişinin üzgün veya düşünceli bir şekilde oturduğu göze çarpar. Asıl önemli olan şey o kişinin kafasında melâl yazmasıdır. Sözcük anlamı olarak hüznün, üzüntü, can sıkıntısı gibi anlamlara gelmektedir. Kişi görüntüsüyle bu açıklamayı karşılamaktadır. Bu görselde küçük

ayrıntılar yakalamak mümkündür. Kişinin neredeyse kulağına yakın olan ses simgesi kullanılmıştır. Bu simgeye dijital ortamda karşılaşıyoruz. Diğer dikkat çeken ayrıntılar ise ayrı kutucuk içinde olan para ve öde kelimeleridir. Resmin en altında silik bir şekilde şu not düşülmüştür: *çıkarsızlık üzerine notlar.*

*Görsel şiir, başka bir insanın savaş baltasıdır. O, elbette başka bir anlatıyı, başka bir lisânı tekellüm eder. Nesnelerce yutulup kusulan, sonra tekrar yutulup tekrar kusulan insanın son savaş narasıdır. İnsansız ve kelimesiz bir şiire doğru poetik imgelemi hack'leyen bir görsellik, bir söz sanatı olarak şiiri uğurlar. Ne var ki bu akıl almaz maceranın tarihi çok da yeni sayılmaz. O kuşkusuz, modern şiirin doğuşuyla, tıpkı Boudelaire'de kalabalığın büyük mağazaya düşüşü gibi, tragedyadan beri uyuyan bir unsurun (opsis) şiirsel sürece yeniden dâhil edilmesiyle, yani Mallarmé'nin boşluğu şiire getirmesiyle başlar. Ne var ki imge istilasına karşı çağdaş bir cephe olarak görünün ve miti mitle soyma stratejisi olarak parodik/alegorik imgelemi devreye sokan görselliğin şiirdeki varlığı, bu metnin sınırları dışında bir tartışmayı hak eder (Şarkdemir, 2021: 49).*

Görsel şiirde barkod önemli bir yerdedir. Daha önce Şarkdemir'in barkodla ilgili düşüncelerin önemine yer verildi. Barkodu şiirlerine dahil eden Şarkdemir'in önemli şiirlerinden biri video şiir türündeki *Gizli Dosyalar: Cengiz Düğün* adlı çalışmasıdır. (Bk: Ek. 43.) Barkodla birlikte bizi dijital ortama yönlendiren bu şiir hem dijital açıdan hem de görsellik açısından önemlidir. Dijitalin, görselin ve teknolojinin bu denli hayatımıza müdahale ediyor olması bakımından bu görsel önemli bir yerdedir. Karekodu okuttuğumuz zaman bizi videoya yönlendirir ve karşımıza ilk olarak çarpıcı bir şekilde Windows 95 programı çıkar. 2021 yılında verilen bu koda karşılık çok eski bir bilgisayar sürümü olan Windows 95 ile açılış yapması önemlidir. Eski bir bilgisayarla Cengiz Düğün klasörünü yaptığı bilgisayar işlemleriyle görünür hale getiren Şarkdemir, klasörün gizlenme özelliğini kapatır fakat dosyayı açmaz. Çalışma bu andan itibaren bitirilir. Karekodla oluşturulan Şarkdemir'in bir diğer deneysel çalışması *Malatyalı Abdo İçin Bir Kaçış Denemesi*'dir. (Bk: Ek. 44.) Başlığını Turgut Uyarı'nın *Malatyalı Abdo İçin Bir Konuşma* adlı şiirinden almıştır. Karekod okutulunca 35 sayfalık bir dosya karşımıza çıkar. İlginç fotoğraflar ve bu fotoğraflara verilen başlıklar da önemlidir.

*"Malatyalı Abdo İçin Bir Kaçış Denemesi", en az iki farklı hikâyeyi karşı karşıya getiren bir karşı anlatı (counter narrative) olarak okunabilir. Bu otobiyografik denemede söz konusu olma şey, iç içe geçen, üst üste bindirilen ya da yan yana getirilen sözcükler, nesnelere, imgeler ve hikâyelerdir (Şarkdemir, 2021: 16).*

Çarpıcı görseller yayınlamaya devam eden Şarkdemir'in ilgi çeken bir diğer çalışması *Üç Türlü Ölüm*'dür. (Bk: Ek. 45.) Görsel ilk anda insanın tüylerini ürpertir. Üç tane ağzı açık tabut karşımızda durur. İlk şoku atlattıktan sonra detaylara inildiğinde üç farklı teknolojik aletin varlığı göze çarpar. Üç türlü ölümün üç türlü teknolojiyle bağlanması oldukça önemlidir. Üç ölümün nedeni teknolojidir fakat bunlar farklı türlerde olan teknolojilerdir. Sırasıyla telefon, televizyon ve bilgisayar ölümün üç türüne örnek olmuştur. İnsan, bu zamanda doğumundan ölümüne kadar teknolojiyle iç içedir. Öldüğünde bile teknoloji onun yanındadır. Belki de onu öldüren teknolojidir. Her çalışmasında farklılığını gözler önüne seren Şarkdemir'in diğer önemli çalışması *INTRODUCTION*'dur. (Bk: Ek. 46.) İngilizce başlık olarak verilen bu kelimenin Türkçe karşılığı "giriş, tanıtım, başlangıç" gibi anlamlara gelir. İlk bakışta kendini belli ettirmeyen bir heykelin varlığı söz konusudur. Heykelin fark edilmemesinin sebebi bu heykelin sayfanın tam tersine verilmiş olmasındandır. Ters bir şekilde sayfaya yerleştirilen kanatlı heykelin gözlerinin siyah bir şeritle çekilmiş olması ise ayrı bir çarpıcılıktır.

Şarkdemir'in Poetik Hikem adlı kitabının kapak fotoğrafı da olan *Mükemmel Boşluk* adlı somut şiir basit gibi görünür ama karmaşık bir yapıya sahiptir. (Bk: Ek. 47.) Mükemmel Boşluk yola somut şiir olarak başlayıp yolu heykelleşerek bitirmiştir. Şarkdemir'in şiiri gelişmeye devam ettiği için henüz bitmemiş bile olabilir. Mükemmel Boşluk isminin hakkını vererek mükemmele yakın olan "kare" şeklinin seçilmesi önemlidir. Mükemmel Boşluk'ta olan boşluk kısmına kişi kendince mükemmel gördüğü görüntüyü yerleştirebilir olması dikkat çekicidir.

*Mükemmel bir geometrik şekil olmasıyla açısından "kare", Mükemmel Boşluk'taki ana form olarak belirlenmiştir. Kare, bir yüzey olarak değil, bir boşluk olarak tasarlanmıştır. Böylece izleyicinin konumuna göre boşluk, yalnızca kendisi olarak var olduğundan, her defasında farklı bir içerikle dolmaktadır. İçerik farklılaştığı hâlde boşluğun sınırlarını belirleyen kare form, bir yandan mükemmellik düşüncesini korurken, diğer yandan bir çerçeve olarak, işin yerleştirildiği ortamı yansıtmaktadır. Bir anlamda hem kareyi, hem de boşluğu kuşatmaktadır. Dolayısıyla, mükemmellik ve boşluk değişmeyen kavramlar olarak yerlerini korurlar. İzleyici, belirli bir mekân içinde içeriği dilediği gibi doldurabilir. Dilerse kendi görüntüsünü de buna dâhil edebilir. Bir çerçeve tarafından kuşatılmış olsa da boşluk, orada yalnızca bir boşluk ve bir özgürlük amblemi olarak çağıldar (Şarkdemir, 2019: 212).*

Görsel şiir alanında ilerlemesine devam eden Şarkdemir'in yolculuğu henüz bitmemiştir. O, yeryüzünü bizimle paylaştığı sürece hem öğrenmeye hem de öğretmeye devam edecektir. Bugün için son durağı görsel şiir gibi görünse de ileride farklı alanlardan bizi selamlaması mümkündür.

### **3.4. DERGİLERDE HAKAN ŞARKDEMİR**

Bu bölümde Hakan Şarkdemir'in dergilerde yazdığı yazıları ve şiirleri incelenecek ve Şarkdemir'in dergilerde nasıl bir istikamet izlediği ele alınacaktır. Ulaşılabilir olan tüm dergiler bu kısımda yer alacaktır fakat ulaşılamayan kaynakların da var olduğu bilinmelidir. Konu edilecek dergiler sırasıyla şöyledir: Şehrengiz, Atlılar, Kökler, Aşkar, Hece ve son olarak yer aldığı Buzdokuz dergileridir.

#### **3.4.1. Şehrengiz Dergisi**

Hakan Şarkdemir derginin üçüncü sayısında *Rüyanın Kardeşi Şiir* başlığı adı altında şiirle rüya arasında bir bağ kurar. Şiirin imgeye dayanmış olmasından ötürü bunu "uyanıkken rüya" görmeye benzetir. Şiir ve rüya ilişkisine değinen Şarkdemir'e göre rüyada öyle ya da böyle bir düşünme şekli ve sezgisi vardır.

Hakan Şarkdemir'in yedinci sayıda *Şairler ve Budalalar (Canavarım! Üstelik Reklam Yazarıyım...)* adlı yazısıyla karşılaşırız. Şiiri anılara ve bu anıları da iç içe geçip bükülmüş bir ekrana benzetirken şiir okumayı ise denklem çözmeye benzetir. Fakat bir fark belirtir ki o da denklemin bir sonuca varıyor olmasına karşın şiirde böyle bir şeyin olmamasıdır. Şiiri matematiğe benzeten Şarkdemir'e göre hem şiiri hem de matematiği derslerde, sınıflarda öğrenemeyiz. Asıl önemli olan bu öğretilenleri tecrübe edebilmek ve uygulamaya dökmektir. *Demek istediğim, şiir yazmayı kimseden öğrenmeyiz, onu bir şekilde keşfederiz* (Şarkdemir, 1997: 7). Şarkdemir'e göre şiire yakın olan sanat dalı felsefedir çünkü ona göre şiir, bir şeyleri cevaplamak yerine üzerine yeni sorular ekler. Görüşlerini belirtmeye devam eden Şarkdemir'e göre şiirde olan biçim ve anlam ilişkisi ruh ve beden ilişkisine benzer. *Ruh bedende yok ise, beden ölüdür. Böylece biçim anlam ile birlikte vardır ve ikisi aynı şey değildir* (Şarkdemir, 1997: 7).

#### **3.4.2. Atlılar Dergisi**

Hakan Şarkdemir, Atlılar'ın birinci sayısında *Müziksel İfadenin Biçimlenişi* adlı yazıyı kaleme almıştır. Aruz ölçüsünün çıkışına değinen Şarkdemir, insanların aruz

ölçüsüyle yazılan şiirleri okurken içlerine dolan şefkatten veya hissettiklerinden söz eder. Bunu belirttikten sonra Pound'ın Sestina Altaforte şiirine değinir ve kılıç seslerinden nasıl etkilendiğinden söz eder. Şarkdemir, bugünkü modern Türk şiirinin son yıllardaki gelişimine bakıldığında şairin yeni bir şeyler ortaya koyamadığını savunur ve alışılmış olandan devam edildiğini belirtir. Şairi bugünün gerçeğine varamıyor olmasıyla suçlar. Şarkdemir'e göre bugünün şairi hata yapmaktan korkar. Şarkdemir, 1960'ların sonuna kadar yazılan şiirle kendileri arasında geçen zamanı "boşluk" olarak değerlendirir. *Bugün için derlenecek ciddi bir antolojide ne 1970'li ne de 1980'li yıllarda yazılan şiirden bir eser kalmayacaktır* (Şarkdemir, 2000: 26). Ayrıca bu sayının arka kapağında Şarkdemir'in *Monarşi* adlı şiiri verilmiştir.

Derginin ikinci sayısında Hakan Şarkdemir'in *Zorbaların Düğünü* adlı şiiri verilmiştir. *Bana bir eş gerek, / Sana bir eş gerek, bize bir eş/ Kana kan, dişe diş ve leşe leş/ Egip bükme için bu kişneyen hayvanı/ Tanrım, bana bir harf* (Şarkdemir, 2000: 10).

Dördüncü sayıda Şarkdemir, *Yenin Sınırları* adlı yazısını kaleme almıştır. Şarkdemir'e göre "yeninin sınırları şairin sınırları"dır. Buna bağlamasının sebebi hiçbir eseri yaratıcısından ayrı düşünemememizdir. Her eserin bir yaratıcısı varsa o eserde yaratıcıyla alakalı şeyleri bulmamız mümkündür. Bunları belirten Şarkdemir ayrıca olgun bir eserin yalnızca yaratıcının çabasıyla sınırlı değildir. Şarkdemir'e göre yeni olan her şey geçmişte olan şeylerin yani geçmişin türevidir. *Yenilik her zaman yeni bir cephe açmayı gerektirmez, eski bir cepheyi onarmak da bir tür yeniliktir* (Şarkdemir, 2000: 11).

Bu sayıda Şarkdemir'in bir başka yazısı *Cesaretin Şiiri ya da II. Yeni Üzerine*'dir. Bu yazısında İkinci Yeni şairlerinden ve şiirinin gelişiminden söz eder. Kimlerin İkinci Yeni merkezli olduğu ya da kimlerin İkinci Yeni şairlerinden sayılamayacağından bahseder. İkinci Yeninin kazandırdıklarını ön planda tutan Şarkdemir'e göre bu şairler şiirleriyle Türk şiirinin seviyesini yükseltmiştir ayrıca bu seviye geri dönülemeyecek bir seviyededir.

Hakan Şarkdemir altıncı sayıda Emir Bereket'in *Regi Yap Ya Da Yapma* adlı şiirinin mütercimliğini yapmıştır. Bu şiirden sonra Emir Bereket üzerine yazdığı *Şiddetin Müziksel İfadesi: Emir Bereket (Leroi Jones) Üzerine* yazısıyla karşılaşırız. Şarkdemir'e göre tecrübenin varlığı karşısında şiir boşlanmamalı, ezilmemeli ve hiçbir zaman tedbirsiz olmamalıdır. Bir şair her zaman şiirini geliştirmek ve ilerletmek zorundadır.

Kendi zamanına uygun şeyler ortaya koyabilmelidir. Şair, aramalı ve bulmalıdır. *Böylelikle gerçeği sesleten en sahîh cümleyi, en sağlam ifadeyi, en canlı tınıyı geçmişin enkazından kurtararak, okuru anın dalgalandığı bir şiirsel heyecana taşıyacak müziksel ifadenin yolunu açar* (Şarkdemir, 2001: 36). Bunları ileri süren Şarkdemir'e göre benzer çabayı üstlenen son Afro-Amerikan temsilcilerinden olan kişi Emir Bereket'tir.

*Şairin şiirde uyguladığı yöntem, avan-garde hitabetin etnik bir seslenişe, beyaz liberal düşüncenin zenci milliyetçiliği ve (şairin son döneminde) marksizme özgü siyasi bir içeriğe, caz müziğine ait tekniklerin edebi biçimlere dönüştürümü şeklinde özetlenebilir* (Şarkdemir, 2001: 36).

Şarkdemir, Kara Sanat'ın beyaz adamlara karşı bir tepki olduğunu belirtir. Ayrıca Şarkdemir, siyahları *ritmin torunları* olarak niteler. Ona göre müziğin onların hayatında bu denli önemli olmasının sebebi geldikleri dünyada, ülkede köle olarak görülüp birçok zorlukla baş etmelerine karşın müziğin onlar için bir yaşama biçimi, seslerini duyurma aracı olmasıdır. *Kara şiir, gerçeğe müdahale eden, gerçeği temel öğelerine ayırıştıran bir kimya, bir kara büyüdür* (Şarkdemir, 2001: 37).

Şarkdemir sekizinci sayıya *2000 Yılı'nın Dergilerinde Şiir* yazısıyla katılmıştır. Bu yazıyı yazmaktaki amacı dergilerdeki sorunları tespit etmektir. Şarkdemir'e göre son otuz yıldır yazılan şeyler şiire saygınlığını geri getirememiştir. Şarkdemir, bugün yazılan çoğu yazının 1980'lerde yazılanlardan pek farklı olmadığını düşünür. Bunun sebebini ise yazılanları önceki kuşaklara kabul ettirebilme kaygısı olarak görür. Dergilerin objektif eleştiriden ya da gerçek şiirden uzak kalmasından söz eder. Şarkdemir'e göre şair, duygu, düşünce ve yaşantıyı şiirine bırakabilmelidir. Üstelik bunu yaparken üçünü birden karıştırmalı, yoğurmalı ve zıt görünen şeyleri birleştirebilmelidir. Aynı sayıda bir başka yazısı *Genç Arkadaşlarla*'dır. Bu bölümde çeşitli şehirden gönderilen şiirleri değerlendirir. Burada Şarkdemir, genel olarak gençlerin okumadan yazma aşamasına geçmelerini eleştirir. Ve yazıyı bir okuma listesi paylaşarak bitirir.

Hakan Şarkdemir derginin dokuzuncu sayısı olan *Türk Şiiri Özel Sayısı*'nda *Amigo Celâl'in Kızmalarından Biri* adlı şiiriyle karşımıza çıkar. *Sayiden nası desem/ Nası anlatsam sana derdimi/ Sırtımda cayır cayır yanan bir ızgarayla/ Ve bi paket cigarayla her gün veresiye/ Onu durmadan ateşe veren ben/ Sayiden nası söylesem* (Şarkdemir, 2001:6). Bu sayıda olan bir başka yazısı *Şiir Sütunları*'dır. Bu bölümde alt başlık olarak

Dergilerde Şiir yazısı adı altında bazı şairleri değerlendirir ve tekrar okuma listesiyle yazısını bitirir.

### 3.4.3. Kökler Dergisi

Hakan Şarkdemir Kökler dergisinin 7. sayısına *Modern Epik Şiir Geleneği* üzerine yazısıyla katılmıştır. Şarkdemir burada klasik ile modern şiir, epik şiirle lirik şiir gibi türlerle alakalı bilgi verirken aynı zamanda bunların ayrımını da yapar. Şarkdemir ideal şiir uzunluğundan bahsederken bu uzunluğun 55 mısra olması gerektiğinden söz eder. Bunu söylerken bu ölçütün bir kesinlik taşımadığını ayrıca bir şiir uzun ya da kısa olduğu için değerinin belirlenemeyeceğine değinir. Burada 55 mısranın seçilmesinin sebebi okuyucu odaklıdır çünkü bu mısra sayısı okuyucunun dikkati dağılmaz okuyucu ve şiirde kalarak şiirin ne dediğini anlayabilir. Epik şiirin cesaret şiiri olduğunu belirten Şarkdemir, burada şairin bu cesarete ulaşması için kendinde olan gücün farkına varmasını ister.

Sekizinci sayıda Şarkdemir'in *Şarko* şiiriyle karşılaşmaktayız. Bu şiir epik olup otobiyografik özellikler taşımaktadır. Şarkdemir'in *Şarko* şiiri birçok şeyi içinde barındırır.

*Şarko inanmıyor demokrasiye hiç  
İnanmıyor bu savaşın biteceğine bir gün  
Bütün bildiği siperler ve yangın yerleri  
O susamış gaziler arasında geziniyor  
Ve kemiklerle konuşuyor boyuna  
Peşine takılmış hayaletler  
Kan toz toprak ve dumandan bir binanın içinde  
Sanki gerçek ve düşün evliliği...  
Şarko! (Şarkdemir, 2005: 14).*

Bu sayıda yazdığı bir başka yazı *Yazınsal İktidar Üzerine Bir Deneme: Adam Asmaca*'dır. Şarkdemir, modern şiirin son kalesi olarak modern epik şiiri görür. Gelişen şartlarla ve teknolojiyle birlikte bu kale önemli bir konumdadır.

### 3.4.4. Aşkar Dergisi

Hakan Şarkdemir Aşkar dergisinin on sekizinci sayısında *Kaygı Hanım Söylemiş Görelim Ne Söylemiş* şiiriyle karşımıza çıkar. Bu şiirde önemli noktalardan biri neredeyse

şiiirin tamamının üzerinin çizili verilmesidir. Bu üzeri çizik kelimelere başlıkla başlar. Şiire giriş yaptığımız ilk üç satırdan itibaren şiirin tamamı artık üzeri çizik bir şekilde verilmektedir.

*Bir el sanki*

*Bir el bir eli tutar gibi*

*Kavrar gibi bir düşünceyi*

*Bir düşünce (Şarkdemir, 2011: 7).*

Ayrıca bu sayıda İdris Ekinci Hakan Şarkdemir ile şiir anlayışı konusunda söyleşi yapmıştır.

### 3.4.5. Karagöz Dergisi

Bu derginin birinci sayısında Hakan Şarkdemir'in ilk olarak *Kule* adlı illüstrasyonu ile karşılaşırız. (Bk: Ek. 48.) Bu illüstrasyonda karşımıza çıkan kule şeklinin kadın vücudu formuna benzemesi ve kulenin boynunda gerdanlığa benzer bir kolyenin olması ilgi çekicidir. Bu sayıda Hakan Şarkdemir'e ait olan bir diğer yazı *İndeks III: Musica Tyrannus* şiiridir. Bu şiir tarihten yararlanarak yazılmış serbest şiir formundadır. Ayrıca şiirde kırık ve tamamlanmamış mısralar arasında farklı dillerden kelimeler göze çarpmaktadır.

*Çünkü ben kopyalarım*

*hiç olmayanı,*

*duyulmamış olanı,*

*Mükemmelen*

*Ve aslâ uzlaşamaz*

*Bir gelenek yeşerecek*

*kendi kendiliğine içinde*

*Benim ölümümden (Şarkdemir, 2008: 9).*

Şarkdemir'in bu sayıda yazdığı son yazı *Mükemmel Acemilik*'tir. Şarkdemir'e göre sevdiğimiz bir şairin şiiri, okuyup beğendiğimizde ona mükemmel bir şiir gibi bakmamıza neden olabilir. Fakat onun yazdığı bu şiirin acemilik döneminde yazılmış olduğunu kaçırmız. Şarkdemir'e göre bazen bu görmezden gelmeyi bilerek yaparız, çünkü sevdiğimiz şaire toz kondurmak istemeyiz. Ayrıca bazı şiirlerin kusurdan doğduğunu belirten Şarkdemir'e göre döneminde eleştiri alan veya kusurlu görülen şiirlerin varlığından söz eder ve bu kusurun daha sonraki şairler için bir çıkış noktası olduğunu

belirtir. Şarkdemir bu kusurların dönüştürücü gücünden bahseder ve bu dönüştürücü güç sayesinde iyi şiirlerin ortaya çıkabileceğinden söz eder. Bu kusur şiire yeni alanlar açması bakımından önemlidir. Şarkdemir'e göre bize kusur ve yabancı gibi görünen her şiir aslında gelenekte ve bilinen şiirde kırılmalara yol açması itibariyle önemlidir.

İkinci sayıda da ilk olarak Hakan Şarkdemir'in *Karşılaşma* adlı illüstrasyonu karşımıza çıkar. (Bk: Ek. 49.) İllüstrasyonu iki kartalın karşılaşması oluşturur. Üstte kalan kartalın diğer kartala saldıracak gibi bir duruşu vardır. Ayrıca Şarkdemir bu illüstrasyonları dijital ortamda veya başka bir ortamda yapmaz, aksine kendisi yapar. İkinci yazı olarak *İndeks V: Marşlarım* adlı şiiri karşımıza çıkar. Bu şiirde de kırık ve tamamlanmamış şiirler gözümüze çarpar. Şiirin belli yerlerinde bazen Mülkiye Marşı'nın sözleri bazen İstiklal Marşı'nın sözleri bazen de Kuleli Marşı'nın sözleri verilmiştir.

*Oku, "Gözyaşların dinsin, yetiştik çünkü biz."*

*Oku yoksa, "Sana olmaz*

*dökülen kanlarımız sonra helal;"*

*Oku, "Deniz senin*

*toprak senin gök senin," (Şarkdemir, 2008: 10).*

Son olarak *Türk Şiirinin Tabuları (Aptal Beyaz Adam!)* adlı yazısı vardır. Tabudan ve tabunun nasıl ne şekilde geliştiğinden söz eder. Tabu, bir şeyin yapılmasında oluşacak olan sonucun korkusudur. Şarkdemir tabuyu bir saplantı olarak görür, yani tabunun çıkış noktası saplantılardır. Şarkdemir için tabu insanların özgürce hareket etmesini engeller, onu alıkoyar.

Derginin üçüncü sayısında da Şarkdemir'in illüstrasyonu olan *Sürrealizm Üzerine Notlar I* bulunmaktadır. (Bk: Ek. 50.) Şarkdemir'in ikinci yazısı *İndeks I: Ölü Pazar* adlı şiirdir.

*Gitmeye değer*

*Hiçbir yer yok*

*Onlarla*

*Bu bayram günü*

*Bu pazar pazar*

*Bu ikindi vakti*

*Kendi mezarından başka (Şarkdemir, 2008: 15).*

Üçüncü olarak *Yeninin İmkânsızlığı (Türk Şiirinde Yeninin Akçesi Geçer)* adlı yazısıdır. Türk şiirinde yeni şiirin var olduğunu belirten Şarkdemir, eskinin unutulduğunu ya da unutulması gerektiğini savunmaz. Aksine ikisinin de var olabileceğini belirtir. Çünkü yeni şiirin varlığı eski şiirin tecrübesiyle de ilişkilidir. Bugün eski bir şiire yeni gözüyle bakabiliriz diyen, Şarkdemir için bunun koşulu şiirin zamanına ait özellikler barındırıyor olmasıdır. Yani kendi zamanını ve o zamanda olanları şiirine dahil ettiğin için bugün hala vardır. Şarkdemir'e göre bir şiir yenilik getirmek istiyorsa yolu Türkçeden geçmek zorundadır. Şarkdemir için bir şiir bugünden yoksun olamaz. Ancak bugünü şiirine dahil eden şair gelecekte adından söz ettirebilir ve hep yeniymiş gibi kalabilir.

Beşinci sayıda Hakan Şarkdemir'in *İndeks II: Aşıkların Ölümü* adlı şiiriyle karşılaşırız. Daha önceki sayılarda olduğu gibi burada da kırık mısralar, tamamlanmamış cümleler gibi özellikleri görürüz.

*yengeçler yıldızları bekler  
onları yakalamak için kıskaçlarını ucuyla  
çünkü onların ışığıdır yengeçlerin katığı*

*Birazdan carettalar gelecek (Şarkdemir, 2008: 11).*

Hakan Şarkdemir'in bu sayıdaki son yazısı bir söyleşidir. Şarkdemir ve Oğuz Karakaş *İlhan Berk'le Son Söyleşi* adı altında İlhan Berk'le görüşüp sorularını yöneltmişlerdir. Genel bir sohbet havasında geçen görüşmede İlhan Berk hazırlanan sorulara daha sonra bakmak kaydıyla almıştır.

Derginin yedinci sayısında Şarkdemir'in ilk olarak *Firavunun Lâzımlığı* adlı şiirini görmekteyiz. Bu şiir neo-epik şiir olmasıyla birlikte deneysel bir yön taşır. Diğer şiirlerinde olduğu gibi yabancı cümleye ve kelimelere rastlamamız mümkündür.

*Lâzım değil ne sana ne firavuna  
Filozof taşıtıdır eşek  
İnsan Sever insana benzer  
En azından o bütün megalomanların  
Turunçgillerden geldiği iddiası fos  
Biraz matematik isterse  
Biraz hokus pokus (Şarkdemir, 2009: 9).*

Hakan Şarkdemir, *Milletin İlliyeti Milliyetin İlleti* adlı yazısında millet kavramından ve görüşlerinden söz eder. Millet kavramının ne olup olmadığından söz eden Şarkdemir'e göre önemli olan şey toplum ve bu toplumun ruhudur. *Topluluk ruhu, millete karakterini veren asıl özelliştir* (Şarkdemir, 2009: 16). Milletin topluluk ruhuna önem veren Şarkdemir için bu kavram oldukça önemlidir, ayrıca bu kavramının varlığı demek ortak değerlere sahip olmak demektir. Bir yer, bir toprak ancak topluluk ruhuyla sahiplenilir. Sözlerini ilerleten Şarkdemir'e göre vatan ancak böyle elde edilir ve vatan olur. Ayrıca bir milletin yalnızca ortaya çıkmasında değil aynı zamanda yükselmesinde de dilin önemli bir işlevi olduğunu belirtir. *Dil, millete yüksek bir kültür inşa etme gücünü veren asli unsurdur* (Şarkdemir, 2009: 17). Bu sayıda Şarkdemir'in son yazısı *Süleymaniye'nin İki Şairi*'dir. Mimar Sinan'ın Süleymaniye Cami'si için yazılan şiirlerden yazılardan söz eden Şarkdemir burada Yahya Kemal ve Mehmet Âkif Ersoy'u örnekler vererek karşılaştırmıştır. Yahya Kemal'in ve M. Âkif'in Süleymaniye'yi nasıl ele aldığını yazısında açıklayan Şarkdemir'e göre *Yahya Kemal Süleymaniye'nin şarkısını söyler; Âkif ise, onu millet düşüncesinin temeli üzerinde yeniden inşa eder* (Şarkdemir, 2009: 40).

Dokuzuncu sayıda Hakan Şarkdemir'in *Dedem Dedi Dedim Dedik* şiiriyle karşılaşırız. Daha önce de bahsettiğimiz gibi bu şiirin deneysel yönü bulunmaktadır (Bk: Ek. 33). Şarkdemir'in deneysel yönünü bazı şairler bu şiirini yazılarına dahil ederek değerlendirmişlerdir. Bu sayıda bir diğer yazı *Modernliğe Geri Dönüş*'tür. (Bk: Ek. 51.) Doksanların şiiriyle alakalı bilgiler veren Şarkdemir, bu dönemi bir *ayıklama* olarak görür. Doksanlarda yazılan şiirle daha öncesinden yazılan şiiri birbirinden ayırır ve farklı olduğunu dile getirir. Fakat doksanlarda yazılan şiirlerle bu şiirlerin sahibi olan şairlerin bir kuşak oluşturamadıklarını söyler. Çünkü bu dönemde gerek yaş farkı gerekse farklı beğeniler nedeniyle bir kuşak oluşturulamamıştır. Şarkdemir'e göre doksanlarda geç de olsa tekrar yeşeren modernlik vurgusu sıradan bir tepki olmaktan ziyade *dünyanın aldığı şekle köklü bir itirazdır*. Doksanlar üzerinde konuşmaya devam eden Şarkdemir'e göre bu dönem için kesin bir yargıya ulaşmak zordur. Bu dönemde var olan bireysellik, doksanların belli bir kuşağa sahip olamamasının önemli nedenlerinden biri olarak görülebilir. *Doksanların belki de en büyük başarısını, Türk şiirini, ana istikametine geri döndürecek imkânları şiire taşımış, taşımaya gayret etmiş olmasında aramak gerekir* (Şarkdemir, 2009: 31).

Hakan Şarkdemir'in dört şiiri birden on birinci sayıda verilmiştir. İlk olarak *Kul Hakkı Kulak Arkası* adlı şiiri verilmiştir bu şiir aynı zamanda bir kitabının ismi olarak verilmiştir. Bu şiirde ironik unsurlar bulunmakla birlikte sessiz harflerle kurulan bazı kelimeler şiirin sonunda dikkati çeker.

*Hayat her kul için çetindir*

*Herkül için bile çetindir hayat*

*Her yeni gün yeni bir dertle gelir*

*Atılır tehlikeden tehlikeye*

*Ölüm bir gövde gibi onu bekler*

*O bekler ölümünü yeni bir görevde (Şarkdemir, 2010: 17).*

Bunun dışında *Buğlama* adlı şiiri, *Pap-Az-Ka-Ça* adlı deneysel yönü olan şiiri ve aynı zamanda *Per Perte Pertev* şiiri de vardır.

On ikinci sayıda Hakan Şarkdemir'in *Gencin Direnci* adlı yazısı karşımıza çıkar. Şiirde genç kalacağının sözünü veren Şarkdemir, şiir için yaşlanmak istemez. 90'larda şiirde genç kalmanın zorluğundan bahseden Şarkdemir'e göre onlardan önce yolundan gidebilecekleri ya da faydalanabilecekleri bir kimse yoktu. Bu yokluktan İkinci Yeniyi, İsmet Özel'i ve Cahit Zarifoğlu'nu ayırır. Bu kişiler hariç şiirde elle tutulur bir şeyin olmadığından yakınan Şarkdemir'e göre 90'larda yazan şairler *ölülerle arkadaş*tı. Çünkü yol gösterebilecek kimsenin varlığı yoktu. Şarkdemir'e göre 2000'lerin başından itibaren çok şey değişti. Çıkardığı Karagöz dergisini genç şiirin önemli safhalarından görür. Çünkü bu dergi genç şairlerin olduğu bir dergiydi. Onlara öncelik verebilen bir dergiydi. Bu noktadan itibaren Karagöz dergisinde yazan genç şairlerden bahseden Şarkdemir, onlarla alakalı görüşlerini belirterek yazısına son verir.

Hakan Şarkdemir on üçüncü sayıda Duchamp'ın kullandığı takma adı "armut" kelimesine benzetir, benzetmekle kalmaz armut meyvesinin üzerine R.Mutt imzası atarak bunu görselleştirir. (Bk: Ek. 30.) Bu sayıda Şarkdemir'in ikinci yazısı *Cumhuriyet'in Kontenjanından Şair*'dir.

Derginin on dördüncü sayısında Hakan Şarkdemir'in dört tane şiiriyle karşılaşırız. Bunlar sırasıyla *Tozname*, *Harname*, *D=M=O* ve *Zamk* adlı şiirleridir. Bu şiirlerinin çoğu deneysel yönlü şiirlerdir. Aynı zamanda teknolojiye ait simgeler de şiirlerde kullanılmıştır. Bunun için *D=M=O* adlı şiirinden örnek verebiliriz:

*e.o.: Ex officio*

*Op.s!*

*Bu da kim*

*Ofisin faresi mi yoksa o*

*H O B O*

*Hu-lu-si mi ya da Alf-re-do*

*-ne fark eder (Şarkdemir, 2011).*

Şarkdemir'in bu sayıda bir başka yazısı *Tarihî Bir Şahsiyet Olarak Şair*'dir. Şarkdemir'e göre şair tarihi bir şahsiyettir fakat bunu hemen anlamamız mümkün değildir. Şair zamanında yaptıklarıyla ve etkiledikleriyle tarihi bir şahsiyet olur. Onun yaptığı işler tarihte yer edinir. *Yazdığı şiir, şiire yaptığı katkı ve bundan çıkan enerji, bir şairi tarihî bir şahsiyet olarak şiire yerleştirir* (Şarkdemir, 2011: 53). Şarkdemir'e göre bir şaire tarihi bir şahsiyet yakıştırması yapmak yalnızca kendisini değil aynı zamanda kendi dönemini anlamak demektir. Şairin yaşadığı dönemde ne yaptığını anlarsak onun tarihi bir şahsiyet olarak varlığını kabul edebiliriz. Değerlendirmelerine devam eden Şarkdemir, Garip'ten ve Orhan Veli'den söz ederek konuşmasını sonlandırır. Son olarak *İlhan Berk'e Sorular* kısmıyla bu dergide yazdıkları sonlanmaktadır.

Hakan Şarkdemir, Karagöz dergisinin on altıncı sayısında ilk olarak iki şiiriyle karşımıza çıkar. İlk şiir *Bab I: Kitabe*'dir. Modern epik şiir türünde kaleme alınmış olan bu şiirde tamamlanmamış mısralar ve yabancı kelimelerle karşılaşmamız mümkündür.

*Sarsıldık, ama yine de kararsızdık;*

*Seçememiştik bir türlü boğulacak hayvanı.*

*Sorup aramıştık boyuna*

*Parklarda, teraslarda,*

*Denize açılan bütün sokakların Allah'ın,*

*Aramıştık ruha bir komşu bulmak için,*

*Aramıştık murdar olan bir bıçakla... (Şarkdemir, 2011: 14).*

Şarkdemir'in ikinci şiiriyse *Bab III: Adıyy ibn Beddâ*'dır. Bu şiir, içinde modern şiir unsurları biriktirmesiyle birlikte biçim olarak mesneviyi andırmaktadır.

*Dişi bir şeytandı sanki konuşan o hayvan eciş bücüş,*

*Uykulardan daha derin bir uykuyla gömülmüş (Şarkdemir, 2011: 15).*

Bu sayıda Şarkdemir'in yazdığı son yazı *Poetik Hikem: Şiir ve Hakikat Üzerine Bir Deneme*'dir. Şiir ve hakikat üzerine değerlendirmelerde bulunan Şarkdemir'e göre şiirin hakikati rüyanın hakikatine benzer. Ona göre şiir, insanlara uyku halindeyken değil uyanıkken rüya görünür. Şiiri rüyadaki hakikate benzeterek oradaki hakikati peçe altına gizlemiş hakikate benzetir, tek gerekli olan o peçenin biraz aralanması ve hakikatin gün yüzüne çıkmasıdır. Şiirin rüyaya benzemesinden ötürü gelen bilgiye daha dikkatli davranılmasını/yaklaşılmasını ister. Şarkdemir'e göre şiirde var olan en temel hakikat, şiirin ilhamla yazılacağına inanmak *budalaların avuntusudur*. Şarkdemir için asıl hakikat poetik olan hakikattir. *Şiirin, bir söz sanatı olarak şiirin, taşıdığı bir hakikat varsa o, hakikatin hakikati değil, poetik olanın hakikatidir* (Şarkdemir, 2011: 21).

Karagöz dergisinin 17. sayısında Hakan Şarkdemir'in ilk olarak *Anti-Kanon* yazısıyla karşılaşırız. Şarkdemir, kanonların dört temel (hakikat, devlet, dil ve tarih) kavramla oluştuğunu ve bu kavramlar arasında en sorunlu olarak *devlet* kavramını gördüğünü belirtir. Burada egemen söylemin olumsuzluğuna dikkat çeken Şarkdemir, bu söylemin birçok şeyi kısıtladığını savunur. *Bu yüzden resmî kanonlar, kültürün her alanına sokulan sorgulanamaz bir gücün temsili olmaları bakımından, teorik düşünümün ürünü sayılamazlar* (Şarkdemir, 2011: 34). Şarkdemir'e göre, eğer bir kanona bağlanmak ya da teslim olmak gerekiyorsa bu kanonun öznel ve yeri gelince sırtı yere getirilebilecek bir kanon olması gerektiğini düşünür. Bu sayıda son olarak *Halayık*'ı görürüz. (Bk: Ek. 52.).

### 3.4.6. Hece Dergisi

Hakan Şarkdemir Hece dergisinin iki yüz altmış birinci sayısında kendi yazıları ya da şiirleriyle değil de edebiyatla, şiirle ve kendi sanatıyla alakalı soruları cevaplamaya gelen bir misafir konumundadır. Bu konuşmayı gerçekleştirenler şöyledir: Burak Ş. Çelik, Berf Çakmakçı, Şeyma Kitapçı, Hayriye Ünal, Emre Yılmaz, Hasan Bozdaş, Ali C Yoksuz ve Hakan Şarkdemir. Derginin *Şiir Buluşmaları* kısmında Hakan Şarkdemir ile yapılan sohbette Şarkdemir, şahsına, şiirine, poetikasına ve birçok konuya değinerek kendisine yöneltilen sorulara samimiyetle cevap verir. Bilindiği üzere Şarkdemir sadece şiirle ilgilenmez aynı zaman da teori ve resim alanıyla da ilgilenir. Resim yaptığı da bilinen Şarkdemir, şiir ile resim arasında benzer bir bağ, bir his olduğunu belirtir. *Ben resim yapmıyorum da sanki, sadece ona aracı oluyorum, yani onun enstrümanıyım. Buna*

benzer... Şiir yazarken de, şiir yaparken de buna benzer bir hisse kapılabiliyoruz (Ünal vd., 2018: 121). Daha sonra ilham konusuna değinen Şarkdemir, önceki sayfalarda da belirttiğimiz gibi ilham kavramına ya da şiir yazmayı ilhama bağlamaya pek sıcak bakmaz. Üzerine çalışmaları ve yazıları olan parodi konusuna bu konuşmada da değinmiştir. Parodinin sadece eserler yoluyla karşımıza çıkmadığını aynı zamanda edebiyatta sanatta, mimaride ve daha birçok şeyde karşımıza çıkabileceğini belirtir. Ayrıca Şarkdemir, parodinin yıkıcı özelliği olduğu kadar kurucu özelliğinin de olduğunu belirtir. Bu sohbette şiirin ilk çıkışından başlanılıp görsel şiire kadar birçok konu üzerine konuşulmuş ve şiir buluşması burada son bulmuştur.

### 3.4.7. Buzdokuz Dergisi

Hakan Şarkdemir'in son yazılarını yazdığı ve editörlüğünü üstlendiği Buzdokuz dergisi birçok yönden önemlidir. Hem son olması yani günümüzde çıkıyor olması hem de sanatla alakalı birçok konuyu, yazarı, şairi, araştırmacıyı vs. konu ettiği için önemlidir. Bazı kesimlerce olumsuz eleştirilere tabii tutulsa da seveni, okuyanı ve takip eden birçok okuyucusu vardır. Önemli isimleri bünyesinde toplayan Buzdokuz dergisinin bu ismi almasındaki sebeplerden biri ilk olarak dokuz kişiyle işe başlanmış olmasıdır. Fakat bu ismi almasındaki asıl sebep Buzdokuz'un dünyanın sonunu getiren madde olmasıdır. İsmi ilgi çekiciliği karşısında anlamı da vurucu bir etkiye sahiptir. Buzdokuz dergisi yalnızca konu ettiği şeylerin çapını geniş tutmamış aynı zamanda farklı ülkelerden önemli isimleri de dergiye konuk etmiştir. Sadece belli kesimi dergiye dahil etmemeleri bakımından önemli bir yere sahip olan Buzdokuz dergisi bugün yayınlanmaya devam etmektedir.

Hakan Şarkdemir derginin ilk sayısına çarpıcı bir giriş yapar. *Büyük Şiir Sandığı: Anti-Ödipus* adlı çalışmasında bir sandığın fotoğrafı çekilmiştir. (Bk: Ek. 53.) Sandığın kapak kısmında farklı bir çizimin varlığı görülür. Bu çizim hemen yan sayfasında verilerek daha belirgin hale gelmiştir. Sandığa “şiir sandığı” yakıştırması yapan Şarkdemir'in sandığı kapalı tutması ilgi çekicidir. Ayrıca sandığın kapağında olan şekiller Pathos ve Ethos'un baş harfleriyle kurulmuştur. Şarkdemir, *Büyük Şiir Sandığı: Anti-Ödipus* ile birçok şeyle (şiir, sanat, teori, gündelik hayat vs.) ilişki kurmayı amaçladığını belirtir. Şairin bu sandıkla yapmak istediği şey alegori üzerinden farklı noktalara temas etmektir: Bir resimden diğer bir resmi anlamak. Şarkdemir, başlıkta geçen Anti-ödipus

kavramı ile Deleuze ve Guattari'nin Anti-Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni eserine gönderme yaptığını belirtir. Ağzı kapalı olan sandığın içinin dolu olup olmadığı konusunda bir fikrimiz yokken Şarkdemir sandığın boş olduğundan içinin istediğimiz gibi doldurulabileceğinden söz eder. İçinin doldurulabilecek olması ise Şarkdemir'e göre ironiktir. Şarkdemir'in bu sayıda yer alan diğer yazısı *Anti-Kültürel Bir Yapıt Olarak Şiir*'dir. Şarkdemir kültürel ortamdan, beğenilme kaygısı olan ortamdan çıkan şiirlerin aslında şiirle pek alakası olmadığını düşünür. Beğenilme ya da beğenme arzusuyla yazılan/okunulan şiirin şiir olamayacağını ve bu şiirin yazarının gerçek bir tarihi şahsiyet olamayacağını savunur. Savını ilerleten Şarkdemir böyle kişileri *sirkin cücesine, soytarısına* benzetir. Sadece beğenilme üzerine kurulu olan şiirlerin, şiire özgü olan unsurlardan yoksun kalacağını belirtir. Şarkdemir'e göre şiir, çıkmaz ile çıkarsızlığın birleşiminden ortaya çıkıp belirli düzene, popülerliğe ve kurala boyun eğmemelidir. *Zira kültürel alana özgü her türlü kötülük dayanışmasının gücünü ancak, çıkmaz ile çıkarsızlığın deltasından doğan ve özgürlüğe yönelen anti kültürel bir yapıt olarak şiir kırabilir* (Şarkdemir, 2020: 64).

Derginin ikinci sayısında Şarkdemir *İmge İstilas ve Görsel Şiir* başlıklı yazısıyla karşımıza çıkar. Şarkdemir'in son zamanlarda çok daha üzerinde durduğu görsel şiir, asemik şiir gibi konular üzerinde yazılar yazması önemlidir. Bu bölümde Andy Warhol'un resimlerini inceleyerek üzerine görüşlerini ve düşüncelerini belirtmiştir. Bu resimler dışında punctum kavramından söz eden Şarkdemir, bu kavram üzerine de bilgiler verir. Punctum kavramının olduğu şiirlerden/görsel şiirlerden bahsederken bir yandan da kendi görsel şiirlerinde olan punctum kavramından söz eder. Ayrıca bu yazıda daha önce ek olarak gösterdiğimiz Türkiye Kadar Bir Çiçek, Kedi Beşiği, Burnu Akan Adam, Suare ve Matine ve Ferahlık adlı ilk görsel şiiri verilmiştir.

Hakan Şarkdemir üçüncü sayıda karşımıza *Melâl* ile çıkar. (Bk: Ek. 42.) Kelime anlamı can sıkıntısı, üzüntü olan Melâl adlı bu görselde kadın vücuduna benzer bir cismin görüntü itibariyle de üzüldüğü açıktır. Bu görsele dair açıklamalar önceki sayfalarda bulunmaktadır. Şarkdemir'in diğer bir yazısı *Mit: Bâtil Hakikat*'tir. Şarkdemir'e göre şiir bir yarılmanın ortasından çıkan bir tarihtir, çünkü şiire işlev yükleyenler ve onu işlevsiz olarak görenler vardır. Şiir, bu iki ayrılığın ortasını bulmaya gelmiştir. Bir tarafta ezberletilmiş şiir kalıplarını savunanlar varken diğer taraftan bu kuralları yıkan veya yıkmak isteyenler vardır. Her iki tarafı ayıran Şarkdemir ilk örneğine devlete sırtını

dayayan, devlet kontenjanından olan şairleri örnek verirken diğer taraftan herhangi bir tarafı tutmayan sivil şairleri gösterir. Bu iki farklı düşünceye ve düzene sahip olan şairleri ise ancak kanonik bağ üzerinden birleştirir. *Çünkü yalnızca gelenek fermuarı, bu iki geçimsiz yakayı birbirine kenetler* (Şarkdemir, 2021: 40). Şarkdemir, mitin bâtil hakikat olduğunu düşünür ve ekler: *Masallar, hikâyeler, efsaneler ya da şiirler olarak karşımıza çıkıyorsa bu, göstergesel dizgenin ya da dilin mitsel düşünce için en uygun form oluşundandır* (Şarkdemir, 2021: 46). Şarkdemir'e göre mit artık her yere sızmış/girmiş durumda olduğu için onu her yerde görebiliriz fakat buna şiir dahil değildir. Mitin hakikati kırdığını düşünen Şarkdemir, bunu geri getirebilecek tek şeyin şiir olduğunu düşünür.

Derginin dördüncü sayısında Hakan Şarkdemir'in video şiire örnek olarak gösterebileceğimiz *Gizli Dosyalar: Cengiz Düğün* adlı şiiri yer alır (Bk: Ek. 43). Sayfanın köşesinde olan karekod okutulduğunda bizi bir videoya yönlendirmektedir. Bu video şiirden daha önceden de bahsetmiştik. Video şiir özelliği taşıyan bu şiirin içeriği ve gösterdikleri ilgi çekicidir çünkü teknoloji bu kadar ilerlemişken eski bir sürüm olan Windows 95'in kullanılması tuhaftır.

*Video-şiir mi olurmuş? Neden olmasın? Şaire bir düzenlilik ilkesi dayatan vezin (aruz, hece, serbest) gibi videonun üretildiği medya da (yazılım) belli bir biçimsellikle bizi kısıtlıyor değil mi? Öyleyse mevcut söz el yapılar/kalıplar ifade etmekte yetersiz kalıyorsa neden başka yollar denemeyelim? (Şarkdemir, 2021: 15).*

Beşinci sayıda Hakan Şarkdemir ilk olarak karşımıza *Üç Türlü Ölüm* ile çıkar. (Bk: Ek. 45.) Üç tabutta üç ayrı ölümü fotoğraflayan Şarkdemir'in burada vermek istediği mesaj açıktır. Teknolojinin hayatımızda ne denli yer ettiğini açıkça gösteren *Üç Türlü Ölüm* biraz ürperticidir. Tabutta üç ölüyü resimleyen Şarkdemir'in ölümler üzerine teknolojik aletleri yerleştirmesi dikkat çekicidir. Her ölünün üzerine farklı teknolojik aletler bırakarak ölümü üçe ayırmıştır ama burada tek ortak nokta üç ölünün de teknolojik aletlerle birlikte tabutlara bırakılmış olmasıdır. Bu sayıda Şarkdemir ayrıca bir şiiriyle karşımıza çıkar. *a. SÜRGÜN / b. SÜRTÜK / c. SÜNGERİMSİ / d. SÜRÜNGEN* adlı şiiri başlık itibarıyla ilgi çekicidir. Başlığın mısralardan oluşup önceliğe göre harflerle kodlanması önemlidir. Şiirin içeriği, kodladığı a/b/c/d şeklinde bölümlere ayrılarak verilmiştir. Tamamlanmamış mısralarla birlikte yabancı kelimelerin de varlığı göze çarpan bu şiirde ayrıca Duchamp, Dostoyevski gibi önemli isimler de yer edinmiştir.

*Sana en çok kaya resimleriyle seslenirdim eskiden...*  
*Duchamp'ı gördüm diyorum sana rüyamda*  
*Kantolar uzaklarda kaldı artık Meclisi ikiye bölüyordum sesimle*  
*Yine tatillere giderdik yoksa biz*  
*İlle de bağırarak mı gerek nesneyi*  
*Masaya çöküyor kötü ve çiğ (Şarkdemir, 2021: 38).*

Bu şiirin dışında Şarkdemir'in ayrıca *Asamblaj, Kolaj, Montaj* adlı yazısı vardır. Şarkdemir bu yazısında kullanılan teknikler arasında olan asamblajdan kolajdan ve montajdan bahseder. Bunlar hakkında açıklamalarda bulunan Şarkdemir ayrıca bunların Batı'da olan gelişimlerinden de söz eder. Montaj konusunda bilgiler vermeye devam eden Şarkdemir'in bu sayıdaki son yazısı *Poetik Montaj ve Montajın Politikası*'dir. Burada rüya ve montaj arasında ilişkiyi açıklayan Şarkdemir'e göre *Rüya, montajdan yoksun bir filme benzer* (Şarkdemir, 2021: 65). Sözlerine devam eden Şarkdemir, rüya ve şiiri birbirine benzetmekle kalmaz aynı zamanda hamurlarının bile aynı olduğunu belirtir. Hem şiir hem de rüya insan üzerinde benzer etkilerin kalmasına sebep olur.

Hakan Şarkdemir altıncı sayıda karşımıza *Malatyalı Abdo İçin Bir Kaçış Denemesi* ile çıkar. (Bk: Ek. 44.) Turgut Uyar'ın Malatyalı Abdo İçin Bir Konuşma şiirinden alınan bu başlığın içeriği dikkat çekicidir. Farklı fotoğraflar ve unsurlarla yapılan şiir denemeleri önemlidir. Şarkdemir'in vermiş olduğu bu deneysel çalışma karekodla oluşturulmuştur. Kod okutulduğunda karşımıza 30 sayfayı aşan bir dosya çıkar. Ayrıca açık alanda, bir arazide çekilen bu fotoğraflara verilen isimler en az fotoğraflar kadar dikkat çekicidir.

Derginin yedinci sayısında Hakan Şarkdemir'in *Introduction* adlı çalışmasını görürüz (Bk: Ek. 46). İngilizce başlık olarak verilen bu kelime giriş, başlangıç gibi anlamalara gelmektedir. İlk bakışta kendini belli ettirmeyen bir heykelin varlığıyla karşı karşıyayızdır. Fakat bu heykel düz bir biçimde verilmek yerine ters çevrilerek verilmiştir. Dergiyi ters çevirip baktığımızda karşımıza gözlerine şerit çekilmiş bir heykel çıkar. Bu sayıdaki diğer yazısı *Çocukluğun Ozanı Azınlığın Şairi*'dir.

Sekizinci sayıda Hakan Şarkdemir *Ciklet Şiir* ile karşımıza çıkar. (Bk: Ek. 54.) İlginç bir form ve görüntüye sahip olan *Ciklet Şiir*'in geri kalan parçası ayrı bir dosya halindedir. *Ciklet Şiir*'in yanına bırakılan karekod bizi çalışmanın geri kalanına götürür (Bk: Ek. 54). *Ciklet Şiir* görüntü itibariyle boş bir arazide bulunan çimento ya da beton bir yüzeyin üzerine yapıştırılan çikletlerle oluşturulmuştur. İşin ilgi çekici kısmı ise bir

sayfa/kâğıt gibi kullanılan bu zeminin üzerine yapıştırılan çikletler mısra formunda verilmiştir. Çalışmanın geri kalanında asemik şiirlerle de karşılaşıyoruz.

Derginin dokuzuncu sayısında Hakan Şarkdemir ilk olarak *Kaybolmak I-II* şiiriyle karşımıza çıkar. (Bk: Ek. 55.) İki farklı görüntüyle bizi karşılayan *Kaybolmak I-II* aslında iki farklı düzeni, hayatı simgeler gibidir. Bir yandan gerçekliğin olduğu, ayaklarımızın yere bastığı bir arazide kaybolmak diğer yandan teknolojide kaybolmak vardır. Teknolojide haritalar üzerinden kaybolduğu yerin işaretlenmesi ve burada kaybolma hissiyatının verilmesi önemlidir. Aslında karşımızda iki şiir türü vardır diyebiliriz. Biri bulabileceğimiz, dokunabileceğimiz şiir formundayken diğeri teknolojilerle bürünmüş olan şiirdir. Şarkdemir'in bu sayıdaki ikinci şiiri *İçkimi Onardılar* adlı şiiridir. Bu şiir bilgisayar ortamında yaptığımız dosya işlemleriyle kurulu bir şiirdir. Ayrıca şiire Twitter'dan alınmış iki tane ekran görüntüsü de eklenmiştir. (Bk: Ek. 56.) Alışılmış şiirlerin dışında kalan bu şiir Şarkdemir'in bu sayı için yayınladığı son şiiridir.

## SONUÇ

Genel olarak epiğin varoluşunu insanlığın başlangıcıyla birlikte başlatabileceğimiz ‘epik şiir’ önemli türler arasındadır. Sözlü dönemden başlayıp günümüze kadar serüvenini devam ettiren epik şiir bazı değişimlere maruz kalsa da aslını korumayı başarmıştır. Başlangıçta farklı özelliklere sahip olan epik şiir, modernleştikçe ve günümüze yaklaştıkça ona ayak uydurmuştur. Bunlar ise önemli şairler tarafından başarılmıştır. Batı edebiyatında T.S. Eliot ve Ezra Pound gibi önemli isimlerden sonra Türk edebiyatında Namık Kemal’den İkinci Yeniye ve devamında da Hakan Arslanbenzer ve Hakan Şarkdemir gibi daha birçok isme dayandırabiliriz. Şiirin varlığı, ne yaptığı ve ne yapması gerektiği sorusu her dönemde sorgulanan sorular arasında olmuştur. Eliot, şiirin ilk olarak okuyucusuna zevk vermesi gerektiğini düşünür. Bu düşünce ilerleyen zamanla birlikte değişmiştir. Türk edebiyatında son dönemde işlenen epik şiirde zevk verme özelliği gözetilmez, çünkü onlara göre olması gereken asıl şey gerçeklerin gün yüzüne çıkmasıdır. Epik şiirin en önemli özelliklerinden biri sahip olduğu kahraman unsurudur. Her dönemde kahramanın varlığı devam eden epik şiirde modernleşmeyle birlikte kahramanda da bazı değişiklikler gözlemlenmiştir. İlk dönem epiklerinde kahraman ilahi güçlere ve özelliklere sahipken modernleşmeyle birlikte bu ‘ilahi’lik yerini insani güçlere bırakmıştır. Türk edebiyatının son dönemlerinde işlenen epik kahraman ise değişerek ve gelişerek halktan biri olmuştur. Türk edebiyatında, son dönemde var olan epik şiire Modern Epik Şiir adlandırması uygun görülmüştür. Burada var olan kahraman artık halkın içinden olan biridir. Sıradan ama bir o kadar cesur olan halkın kahramanı artık onlardan yani sıradan biridir. Kendisini halkın sorunlarını, dertlerini ve bozuk olan düzeni seslendirmek için var eden Modern epik kahraman bir şeyler konuşur. Bireysellikten kaçınan bu kahraman kendini halkı için siper eder ve konuşulmayı konuşmak ister. Kapatılmaya çalışılan sorunların, bozukluğun tekrar görülmesi için şiirine sorunları katar ve bu sorunları mesele haline getirir. Kısacası bu dönemin epik şiiri sorumlu ve meselesi olan bir şiirdir. Modern Epik Şiir zevk vermekten ziyade ciddiliği olan bir iş olarak görülür. Çünkü onun merkezinde insan vardır. Modernleşmeyle birlikte insanlar bir arada yaşamaya başlamış ve bunun sonucunda da yeni problemler ortaya çıkmıştır. Türkiye’de modernleşmenin avantajlarının yanında dezavantajları da olmuştur. Bunlardan en önemlisi Batı’ya bir an önce yetişme gagesidir. Yani bizde sanat/edebiyat alanında gerçekleşen modernleşme çoğu zaman birer ihtiyaç

olarak görülmüştür. Bu yüzden bazı şiir anlayışları sadece Batı'yı taklit etme veya Batı'ya yetiştirme gayesiyle üretilmiştir. Bizde var olan modernleşme damarları Tanzimat'la başlayıp günümüze kadar devam eder. Fakat asıl sorumlu olan damar 1990 ve 2000'lerde ortaya çıkan Modern Epik Şiir türüdür. Burada var olan gaye Batı'ya ulaşmaktan ziyade kendi toplumuna ulaşmaktır. Rahat gibi görünen şeylerin aslında ne kadar rahatsızlık barındırdığını şiirlerine taşıyan bu dönemin şairleri kendilerini halktan biri olarak görürler. Toplumdan biri olarak toplumun sorunlarını dile getirirler.

Somut/deneysel/görsel şiir algısı dünya edebiyatında hem aynı başlıklar altında hem de ayrı başlıklar altında ele alınmıştır. Kısaca görsel şiir altında bahsedecek olursak bu tür dünya edebiyatında oldukça eskiye dayanmaktadır. Görsel şiirin başlangıcını neredeyse mağaraya çizilen şekillere kadar götürmek mümkündür. Görsel şiirin, somut şiirin ve deneysel şiirin belli başlı önemli isimleri vardır. G. Apollinaire, Mallarmé, E. Gomringer, M. Bense gibi isimleri bu çerçevede sayabiliriz. Bu kişilerin devamında da türlerin özellikleri devam etmiş ve günümüz şiirine kadar uzanmıştır. Şiirin her alanda var olabileceği düşüncesini uyandıran bu türler edebiyatta ve sanatta önemli yer edinmektedir. Görsellik ve şiirin arasındaki bağ nice kuşağı etkilemiş olup üzerine oldukça derin çalışmalar yapılmasına neden olmuştur. Bu alan Türkiye'deyse biraz geriden seyretmiştir. Türkiye için görsel şiir alanı tartışmalara yol açmıştır. Kimi isimler bu türün oldukça eski olduğunu kabul ederken kimileri ise yeni bir alan olduğunu belirtir. Bizde görsel şiirin tür olarak en eski biçimi Osmanlıya kadar götürülür. Fakat burada da tartışmalar yok değildir. Çünkü Osmanlı şiirlerinde var olan görsellik sadece belli bir görüntüyü temsil etmektedir. Ama dünyada kabul edilen görsel şiirin çok daha kapsamlı bir içeriği vardır. Aslında görsel şiir günümüz koşullarından ve kullanılan aletlerden istifade ederek şiirini oluşturur. Bunların başında gelen en önemli şey teknolojidir. Görsel şair şiirini teknolojiyle birleştirip okuyucusuna derdini anlatmak ister. Bu anlamda Türkiye'de var olan görsel/somut şiirleri kimileri Osmanlı ile başlatırken kimileri Nazım Hikmet, Yüksel Pazarkaya ve sonrasında başlatır. Türk edebiyatı için görsel şiiri kullanan ya da ona yaklaşan şairlerimiz vardır. Nazım Hikmet, Yüksel Pazarkaya, Ercümen Behzat Lav, İlhan Berk, Serkan Işın, Ayşegül Tözeren, Derya Vural ve Hakan Şarkdemir gibi isimleri bu alanda saymamız mümkündür. Serkan Işın günümüz Türk edebiyatında görsel şiirin başlatıcısıdır denilebilir. Işın'ın birçok dijital dergi, matbu dergi ve kitaplarda görsel şiir üzerine araştırmalarını ve görsel şiirlerini bulmak mümkündür.

Çalışmamızın odak noktası olan Hakan Şarkdemir yaşayan değerlerimizdendir. Öğrenmeyi, öğretmeyi ve üretmeyi bırakmayan Şarkdemir'in günümüz edebiyatında önemli bir yeri vardır. Okumaya çok küçük yaşlarda ilgi duyan Şarkdemir, üretmeye de genç yaşlarında başlar. O, var olan bir sanatı/edebiyatı tanır, araştırır, öğrenir, değerlendirir, üretir ve zamanı gelince de bırakır. Burada verilmek istenilen Şarkdemir'in bir konunun ya da varlığın esiri olmamasıdır. Bu yüzden Şarkdemir kendini aynı nokta üzerinde tekrar etmez. Yaşamının ilk yıllarında gözünü Karagöz-Hacivat, Dede Korkut ve Yunus Emre'yle açan Şarkdemir'in bugün bilgi ve birikimi sınırları aşmış durumdadır. Aynı isimler etrafında dönmeyen Şarkdemir'de gerek Türk edebiyatında gerekse genel anlamda tüm edebiyatlara hâkim olma, tanıma ve öğrenme çabası vardır. Yeni olana şüpheyle, korkuyla veya yargıyla bakmaz. Eskinin peşinde takılıp kalmaktansa yeni olanı öğrenmeye ve geliştirmeye çalışır. Onun en büyük gayesi şiirin, Türk şiirinin daha da ilerlemesi ve okuyucunun da bundan faydalanabilmesidir. Geleneğe karşı gelmeyen Şarkdemir, eski şiirde tıkanılmasını doğru bulmaz. Gelenekten faydalanılması gerektiğini düşünen Şarkdemir, Türk şiirinin hangi yollardan ve ne gibi zorluklardan geçtiğinin bilinmesini ister. Fakat bunun tekrar edilmesini ya da eskide kalan biçimlerin kullanılarak şiir yazılmasını doğru bulmaz. Doğru bulmadığı bir başka konu ise Türkçe şiirler yazan şairler dışında isimlerin öğrenilmemesi ve tanıma yoluna gidilmemesidir. Şarkdemir, Türk ya da yabancı isim fark etmeksizin aynı kişilerin peşinden gitmeyi doğru bulmaz. Yaşayan edebiyatı, farklı konuları ve sanatla/edebiyatla uğraşan farklı isimleri tanımayı doğru bulur. Bu çerçevede hem okuyucuyu hem de sanatla/şiirle uğraşan kişiyi eksik bulur. Hakan Şarkdemir gençlik yıllarında şiirlerle ilgilenmeye başlamış ve şiirler yazmıştır. İlk kendi isimlendirmesi olan “modern epik şiir”le başlamıştır. Burada yazdığı şiirler, şiir kitapları ve teori kitapları edebiyatımız için büyük bir öneme sahiptir. Hakan Şarkdemir modern epik şiirin kurucuları arasında yer alır. Onun bu alanda yaptığı araştırmalar ve bu araştırmaların neticesinde ortaya koyduğu bilgiler önemli bir yere sahiptir. Derin araştırma yapısına sahip olan Şarkdemir'in modern epik şiir ile ilgili ortaya çıkardığı Kahramanın Dönüşü adlı eseri bu konuda önemli bir açığı kapatmıştır. Modern epik şiirle ilgili geniş bir yelpazeden okuyucusuna seslenen Şarkdemir'in bu eseri konu bakımından önemlidir. Ayrıca Peotik Hikem adlı eseri de aynı öneme sahiptir. Onun bu eserleri ve çalışmalarından anlayacağımız en önemli şeylerden biri tek bir noktaya bağlı kalmamış olmasıdır. Geniş yelpazede araştırabilmeyi disiplin haline getiren Şarkdemir bu

kitaplarında hem Türk edebiyatıyla hem de Dünya edebiyatıyla alakalı bilgiler sunar. Modern epik şiire onca katkı sunmasına rağmen tek bir noktaya bağlı kalamama özelliğini en net bu konuda hissedebiliriz. Bilgiyi arayıp bulmak için yerinde saymaktansa araştırma ve öğrenme yoluna devam eden Şarkdemir farklı dallara yönelmiştir. O, faydalı olanı alıp işler ve yoluna devam eder. Gerek modern epik şiir gerek görsel/deneysel şiir ve gerekse asemik şiir olsun bu alanların her birine uğramış ve gerekli olan bilgileri alarak yoluna devam etmiştir. Şarkdemir, görsel şiirle alakadar olurken bunu herhangi bir başlık altına almadan yapar. Yani bu işlemi bir nevi habersiz gerçekleştirir. O, bu alanla zaten ilgilidir ama belli bir başlığın altında toplaması zaman almıştır. Hakan Şarkdemir, Serkan Işın'la birlikte görsel şiirlerini belirli başlıklar altında toplamaya başlamıştır. Şarkdemir'in ilk görsel şiiri Dikilmiş Kalp eseri olmasına rağmen bu görsel şiir önemli bir yer edinmiştir. Belli bir birikime sahip olmadan sanatın, edebiyatın sağlam temeller üzerinde ilerlemeyeceğini bilen Şarkdemir bu alanda da gerekli araştırmalarını yapmış ve yazılarına dahil etmiştir. Şarkdemir için her şey şiire dahil edilebilir yeter ki ardında barındırdığı bir düşünce olsun. Şiirde katı kuralların olmaması gerektiğini düşünen Şarkdemir, şiire her şeyi dahil edilebilir seviyesine getirir. Bunlar olurken ardında bir düşünce ve birikimin olmasına önem verir. Şarkdemir'in şiiri tıpkı yaşam gibi yaşamak gibi sürekli devam eden ve ilerleyen bir yapıya sahiptir.

Bu çalışma modern epik şiirin ve somut/deneysel/görsel şiirin gelişimini ve de Hakan Şarkdemir'i incelenmiştir. Asıl önemli olan nokta bu çalışmaların yaşayan bir değer üzerinden verilmesidir. Çalışmada modern epik şiirin geçirdiği evrelerle görsel şiirin geçirdiği evreler birbiriyle mukayese edilmiş, bu iki unsur Hakan Şarkdemir üzerinde birleştirilmiştir. İki türün hem benzerliklerine hem de farklılıklarına değinilmekle birlikte bugünkü durumları da ele alınmıştır.

Modern epik şiir, klasik dönemden ayrılıp günümüzde daha farklı amaçlarla şiirini oluştururken bunu şiir dilinden ve yapısından çok uzaklaşmadan yapar. Somut/deneysel/görsel şiire bakıldığında konuşma/yazı/şiir dilinin şiirden uzaklaştığı fark edilir. Aslında her iki tür de insanlar için iyi şeyler ortaya çıkarmaya çalışır. Modern epik bunu şiirden ve dilden uzaklaşmadan yaparken somut/deneysel/görsel şiir dediğimiz tür ise zamanla dili silikleştirir. Görsel şiir dijitalle karşı savaş açtığını belirtir ve bu karşı koyuş onun diliyle yapılır. Bu karşı koyuş onun dijitalle daha fazla bağlanmasına sebep olur. Yoğun olarak kullanılan dijital, görsel şiiri kendine benzetir. Her iki tür faydalı

olanın peşinden giderken bazı özelliklerinin silikleştiği veya unutulduğu görülür. Şu durumda insan yaşamı devam ettikçe şiir uğruna neler yapılabilir kimse bilemez.

Türk şiirinin verimli sulara sahip oluşu ve onun sonsuz okyanusu oluşturması büyük bir birikime sahip olmasından gelir. Okyanusu oluşturan her bir damla aslında sahip olduğumuz en büyük değerlerimiz olan sanatçılarımız/şairlerimiz/teorisyenlerimizdir. Her koşulda ayakta kalıp güçlenerek ilerleyen Türk şiiri Hakan Şarkdemir gibi güçlü şairlerle yoluna mutlak surette devam edecektir.



## KAYNAKÇA

- Akak, H. (2008). "Ebrû Çarpması!". *Karagöz*, Yıl 1, Sayı 1, 51-52.
- Akalın, L. S. (hızl) (1953). *Halit Ziya*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Akay, H. (2008). "Ebrû Çarpması!". *Karagöz*, Sayı 1, 51-52.
- Akay, S. (2020). "Görsel Şiir ve Siirtli İki Şairin Müşecce Şiirleri". *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 16, 289-303.
- Akçaoğlu, İ. (2000). "İnsani Özün Peşinde II. Yeni". *Atlular*, Sayı 4, 31-32.
- Akdağ, A. (2013). "Gelenekten Sapmaların Kitabı: Osmanlının Görsel Şiirleri". *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, Sayı 2/1, 302-306.
- Akın, A. (2008). "Şiirimizin Serüveninde Son 30 Yıl". *Karagöz*, Kasım-Aralık, Sayı 5, 41-45.
- Akın, E. (2008). "Şiirimizin Serüveninde Son 30 Yıl". *Karagöz*, Yıl 1, Sayı 5, 41-45.
- Akın, E. (2019). *Kekeme Türk Şiiri*. Ankara: Ebabil Yayınları.
- Akıncı, M. A. ve Çelik, Y., (2014). "Edebi Eleştiri ve Eleştirel Hermenötik". *Bayburt Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 4, Sayı 2, 170-181.
- Ali, S. (2019). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: YKY.
- Alighieri, D. (2011). *İlahi Komedy*. Rekin Teksoy (çev.). İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Alta, S. Ş. (2018). *Constructing Modernist Poetics: Transnational Representations Of London In The Poetry Of Ezra Pound and T.S. Eliot*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Atılım Üniversitesi SBE.
- Altınışik, Y. (2008). "Endüstriyel Şiirin Mekanik Dili". *Karagöz*, Yıl 1, Sayı 5, 34-35.
- Antakyalıoğlu, Z. (2013). *Roman Kuramına Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Aristoteles, (2021). *Poetika*. Samih Rıfat (çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Arkan, Z. (2020). *Sarp Kaleler İçinde Dev Kare Taşlar: Hakan Şarkdemir Şiiri* ([https://www.academia.edu/41909314/SARP\\_KALELER\\_%C4%B0%C3%87%C4%B0NDE\\_DEV\\_KARE\\_TA%C5%9ELAR\\_HAKAN\\_%C5%9EARKDEM%C4%B0R\\_%C5%9E%C4%B0%C4%B0R%C4%B0](https://www.academia.edu/41909314/SARP_KALELER_%C4%B0%C3%87%C4%B0NDE_DEV_KARE_TA%C5%9ELAR_HAKAN_%C5%9EARKDEM%C4%B0R_%C5%9E%C4%B0%C4%B0R%C4%B0) Erişim Tarihi: 05.01.2022).

- Arslan, M. U. (2019). “Klasik Türk Edebiyatı’nda Şahin Giray Üslubu”. *Edebi Eleştiri Dergisi*, Cilt 3, Sayı 1, 1-14.
- Arslan, R. (2011). “Deneyci Şiire Gelecekte Dönüş”. *Karagöz*, Yıl 4, Sayı 14, 76-77.
- Arslanbenzer, H. (2000). “Bir Yusuf Masalı: Mizantrop Bir Masalcının Anlattığıdır”. *Atlılar*, Cilt 4, Sayı 2, 45-46.
- Arslanbenzer, H. (2000). “Ezra Pound-Seçme Şiirler”. *Atlılar*, Cilt 4, Sayı 2, 6-8.
- Arslanbenzer, H. (2000). “Niye Sezai Karakoç Değil de, Ezra Pound?”. *Atlılar*, Cilt 4, Sayı 2, 37-39.
- Arslanbenzer, H. (2012). *Neo-Epik Şiir*. İstanbul: Okur Kitaplığı.
- Arslanbenzer, H. (1997). “Ağzından Çıkanı Kulağı Duymayan Şairler Cemiyeti”. *Şehrengiz*, Yıl 1, Sayı 7, 6.
- Asaf, Ö. (1996). *Yalnızlık Paylaşılmaz*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Asiltürk, B. (2017). *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*. İstanbul: YKY.
- Ayvazoğlu, B. (1996). *Yahya Kemal Eve Dönen Adam*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Bakır, S. (2017). “Modern Türk Şiirinde Anlatımcı Teknik”. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Ocak-Haziran, 9:17, 40-64.
- Bakırcı, F. (2019). *İkinci Yeni Şairleri Ve Güzel Sanatlar*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi SBE.
- Bal, Y. (2017). *Da*. İstanbul: Ferfir Yayınları.
- Balcı, U. (2009). “Konkrete Poesie, Experimentelle Poesie, Figurengedichte: Ein Vergleich”. *Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı 12, 143-157.
- Balcı, U. (2010). *Yüksel Pazarkaya: “Somut Şiir”-Dilin Çağrısı Yüksel Pazarkaya’ya 50. Sanat Yılında Armağan*. İnci Pazarkaya (hızl). İstanbul: Tüyap.
- Balcı, U. (2018). *Somut Şiir Üzerine Kavram Analizi-Hiciv Yığın Göçmen Edebiyatı Uzmanı Prof.Dr. Yüksel Baypınar Armağanı*. A. O. Öztürk, vd. (hızl). İstanbul: Hiperyayın.

- Balcı, U. ve Darancık, Y. (2007). “Almanca Yazın Terimleri Sözlüklerinde “Somut Şiir”in Tanımı”. *Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı 34, 101-116.
- Ballı, Ö. (2011). “Hakan Şarkdemir Şiirinde Zirve Arayışı: Şarko”. *Aşkar*, Yıl 4, Sayı 18, 80-83.
- Banarlı, N. S. (1960). *Yahya Kemal’in Hâtıraları*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı.
- Barlık, M. M. (2019). “Amerikan Şiirinde Avangart Geleneğin Elektronik Yansıması: Dijital Şiir”. *Folklor/Edebiyat*, Cilt 25, Sayı 99, 593-604.
- Bayrak, Ö. (2011). “Yahya Kemâl’in Şiir Anlayışı, Eski Ve Yeni Şiire Bakışı”. *Ekev Akademi Dergisi*, Yıl 15, Sayı 48, 401-410.
- Bereket, E. (2000-2001). “Afro-Amerikan Edebiyatında Devrimci Gelenek”. Serhat Eloğlu (çev.). *Atlılar*, Sayı 6, 20-22.
- Bereket, E. (2001). “Regi Yap Ya Da Yapma”. Hakan Şarkdemir (çev.). *Atlılar*, Sayı 6, 23-27.
- Berk, İ. (1982). *Uzun Bir Adam (Kendim Üstüne Bir Kalem Denemesi)*. İstanbul: Yazko Yayınları.
- Bilge Ercilesun, “Yahya Kemal’in Şairliği ve Türk Şiirine Etkileri”, Osman Oktay (hızl), Şair Ve Fikir Adamı Olarak Yahya Kemal Beyatlı (26-41), Ankara: Türk Ocakları Genel Merkezi, 2008.
- Bilgili, A. (2017). “Nazım Hikmet Şiirinde Bilim ve Teknoloji”. *Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları Dergisi*, Sayı 33, 885-905.
- Bingöl, U. (2016). *Murathan Mungan’ın Şiirlerinde Postmodern Unsurlar*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Dicle Üniversitesi SBE.
- Bingöl, U. (2019). “Felsefi Hermeneutik ve Serseri Şiirinin Felsefi Hermeneutik Açısından Yorumlama Denemesi”. *Sosyal Bilimler Enstitü Dergisi*, Sayı 13, 94-115.
- Bingöl, U. (2021). *Dijital Çağda Pusulası Bozulan Şiir: Postmodernizm ve Şiir Üzerine*. İstanbul: Dün Bugün Yarın Yayınları.

- Bobillot, J. P. (2008). “Teknosferdeki Şairler (Sesin Elementleri)”. Deniz Tuncel (çev.). *Karagöz*, Sayı 5, 19-20.
- Bonnard, A. (2004). *Antik Yunan Uygarlığı I*. Kerem Kurtgözü (çev.). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Bradford, L. (2020). “Four Paths”. *Buzdokuz*, Yıl 1, Sayı 1, 9-14.
- Bulduk Türkmen, B. (2018). “Resimleme Dilinde Alternatif Bir Yaklaşım: Kaligrafi ile Resimleme”. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (22), 343-359.
- Bursa Edebiyat ve Yazı Akademisi (2020). Hakan Şarkdemir – *Şiir ve Hakikat* <https://www.youtube.com/watch?v=cChju8CiRpk&t=90s> (Erişim Tarihi: 03.01.2022).
- Carter, C. L., Mascelloni, E., ve Anderson, S. (2005). *Visual poetry: contemporary art from Italy*. Milwaukee, WI.: Haggerty Museum of Art, Marquette University.
- Cin, U. (2017). *Encüment Behzat Lav’ın Şiiri (Poetika-İroni- Eleştiri)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Trakya Üniversitesi SBE.
- Çandır, K. (2013). “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Şiir Hakkındaki Düşünceleri”. *Karatekin Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Yıl 2013, Cilt 1, Sayı 1, 185-200.
- Çelik, Ş. B. (2021). “Tikel’in Anarşisi: Çıkarsızlığın Öncü Kolu”. *Buzdokuz*, Sayı 1, 68-73.
- ÇESA (Çevrimiçi Edebiyat Sanat Dergisi) (2021). *Murat Üstübal: Ücra Şiir Anlayışı ve Deneysel Şiir*. <https://www.youtube.com/watch?v=DMb6U3TdseE> (Erişim Tarihi: 27.12.2021).
- Çesa (Çevrimiçi Edebiyat ve Sanat Akademisi) (2021). *Hakan Arslanbenzer: 21. yy Türk Şiirinde Akımlar ve Neo-Epik*. <https://www.youtube.com/watch?v=Sv4m62wA440> (Erişim Tarihi: 20 Ağustos 2021).
- Çesa (Çevrimiçi Edebiyat ve Sanat Akademisi) (2021). *Hakan Şarkdemir: Anti-Kültürel Bir Yapıt Olarak Şiir*. <https://www.youtube.com/watch?v=KvPV2EqTRHg> (Erişim Tarihi: 20 Ağustos 2021).

- Çesa (Çevrimiçi Edebiyat ve Sanat Akademisi) (2021). *Hayriye Ünal: Çoksesli Şiir*. <https://www.youtube.com/watch?v=yTxXIap2JTQ> (Erişim Tarihi: 20 Ağustos 2021).
- Çesa (Çevrimiçi Edebiyat ve Sanat Akademisi) (2021). *Osman Özbahçe: Modern Türk Şiirinde Eleştiri*. [https://www.youtube.com/watch?v=TGJ1pg\\_2smw](https://www.youtube.com/watch?v=TGJ1pg_2smw) (Erişim Tarihi: 20 Ağustos 2021).
- Çetin, N. (2019). *Şiir Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Akçağ.
- Çetişli, İ. (2016). *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çiftçi, C. (Hızl.) (2003). *Tasavvuf Kitabı*. İstanbul: Kitabevi.
- Çolak, M. (2011). “Georg Lukacs’ı Yeniden Düşünmek”. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 12, 91-124.
- Çulha, D. (2016). “Stéphane Mallarmé’nin “Un Coup De Dés”, (Bir Zar Atımı) Adlı Şiirinin Tipografik Dili”. *İdil Dergisi*, Cilt 5, Sayı 22, 569-586.
- Dağ, İ. (2011). “Modern Epik Şiir Çerçevesinde Hakan Şarkdemir Şiiri”. *Aşkar*, Yıl 4, Sayı 18, 84-88.
- Dara, R. (1993). “Bir Şiir Bin Bir Çeviri”. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı 1, Cilt VIII, 43-60.
- Demir, A. (2011). “Bir Şairin Kaleminden ‘Ben’e, Sanata ve Yaşama Dair Notlar: İlhan Berk’in Düz Yazıları”. *Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, Sayı 60, 51-76.
- Dencker, P. (2008). “Elektronik Geleceğe Bir Bakışla Somut Şiirden Görsel Şiire”. Gözde Karabalık (çev.). *Karagöz*, Yıl 1, Sayı 5, 26-32.
- Doğan Hızlan, “Halk Kültürünü Popüler Kültüre Aktaran Şair Orhan Veli”, Semih Gümüş (ed.), *Orhan Veli Kanık (69-85)*, Ankara: T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı, 2015.
- Doğan, M. C. (2011). “Mükemmeliyetçiliğin Yarım Bıraktığı Şiirler”. *Gazi Türkiyat*, 2011, Sayı 9, 101-113.
- Doğan, M. C. (2018). *Modern Türk Şiiri*. İstanbul: YKY.

- Durukoğlu, S. ve Toprak, A. S. (2019). “Şiirde Biçim Bağlamında Yenilik-Mükemmellik Arayışları Ve Parnasizmin Kısa Tarihi”. *Akra Kültür Sanat Ve Edebiyat Dergisi*, c. 7, Sayı 17, 47-59.
- Eagleton, T. (2015). *Şiir Nasıl Okunur?*. Kaya Genç (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ebu Zeyd, N. H. (2014). “Hermenötik ve Metin Yorumu”. Muhammed Çoşkun (çev.). *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı 46, 237-266.
- Ekici, A. (2019). *Sanatlararası Etkileşim Bağlamında Resim Ve Şiir İlişkisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi GSE.
- Ekinci, İ. (2011). “Hakan Şarkdemir: Tekil Poetikaların Peşinden Gitmek Yerine, Heteropoitik Bir Şiir Anlayışını Benimsiyorum.”. *Aşkar*, Yıl 4, Sayı 18, 73-75.
- Ekinci, İ. (2011). “Hakan Şarkdemir’in Yazılarında Edebiyat ve Poetika”. *Aşkar*, Yıl 4, Sayı 18, 76-79.
- Eliot, T. S. (2000). “Kantolar Öncesi Ezra Pound Şiirine Giriş”. Yılmaz Savaşçı (çev.). *Athlar*, Cilt 4, Sayı 2, 29-33.
- Eliot, T. S. (2007). *Edebiyat Üzerine Düşünceler*. Sevim Kantarcıoğlu (çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Eliot, T. S. (2011). *Çorak Ülke*. Yaşar Güneç (çev.). İstanbul: Yaba Yayınları.
- Enginün, İ. Ve Kerman, Z (2011). *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 3 Nesir 1*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Erbaş, Ş. (2012). *Bütün Şiirleri I*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Erbaş, Ş. (2021). *İnsan Bir Eksik Sözdür*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Erdem, T. (2011). *Deneysel Edebiyat*. <http://www.poetikhars.com/webblog/ted/deneysel-edebiyat> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).
- Erdoğan, Ö. (hızl) (2013). *Dâhiler ve Aşkları*. İstanbul: İkaros Yayınları.
- Eroğlu, E. (2018). *Modern Türk Şiirinin Doğası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ertuğrul, G. (2014). *İmkan Olarak Görsel Şiir: Başlangıç Düşünceleri*. <https://zamancuvali.wordpress.com/2014/03/22/imkan-olarak-gorsel-siir-baslangic-dusunceleri/> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).

- Fırat, G. (2013). "Edebiyat Tarihinde Şiir ve Resim Analojisi". *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, Cilt 3, Sayı 1, 82-96.
- Foucault, M. (2001). *Kelimler ve Şeyler*. Mehmet Ali Kılıçbay (çev.). Ankara: İmge Kitapevi
- Foucault, M. (2004). *Bu Bir Pipo Değildir*. Selahattin Hilav (çev.). İstanbul: YKY.
- Gariper, C. (2005). "Necip Fazıl'ın Çan Sesi Şiirine Hermeneutik Bir Yaklaşım". *İlmi Araştırmalar*, Sayı 19, 67-78.
- Goethe, J. W. (2001). *Faust*. İ. Zeki Eyüpoğlu (çev.). İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Gomringer, E. (1983). *Konkrete Poesie*. Stuttgart: Phillipp Reclam jun.
- Göç, M. (2020). "Görsel Şiir: Avangart Şiirde Burjuva Estetiğin Yıkımı". *Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, Sonbahar Özel Sayısı, 93-99.
- Gökalp-Alpaslan, G.G. (2005). "Türk Edebiyatında Somut (Görsel) Şiir". *Türkbilig*, Sayı 10, 3-16.
- Gökçek, F. (2017). *Bir Tartışmanın Hikâyesi Dekadanlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Güler, T. (2020). *Modern Türk Şiirinde Avrupa (Şehirler ve İnsanlar)*. İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Gültekin, A. C. (2017). "Michel Foucault'nun Magritte Yorumu ve Sözcük Nesne Kopukluğu". *Dört Öge*, Yıl 6, Sayı 12, 49-63.
- Gümüş, S. (ed.) (2015). *Orhan Veli Kanık*. Ankara: T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı.
- Gün, A. Ş. (drl). (2005). *100 Şair 100 Şiir*. İstanbul: Zend Kitapevi.
- Günersel, T. (2021). *Yaratıcı Yazarlık*. Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. (Erişim Tarihi: 15 Ocak 2021, 20:00, Zoom Üzerinden Canlı Yayın).
- Gür, A. ve S. Küçük (2010). "Yeni Türk Edebiyatında Kaynak Olarak Manifestolar". *Turkish Studies*, Sayı 2, Cilt 5, 92-184.
- Güvel, A. (2019). *A Comparative Study Of Ezra Pound's The Cantos On The Domain Of Symbolism and W. B. Yeats's Occultism Through A Vision*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Aydın Üniversitesi SBE.

- Hainsworth, J. B. (1999). “Epik Nedir?”. Hakan Şarkdemir (çev.). *Atlılar*, Yıl 1, Sayı 1, 16-19.
- Harvey, V. A. (1994). “Hermenötik”. Ahmet Güç (çev.). *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 6, Sayı 6, 343-355.
- Hâşim, A. (2019). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Karbon Kitaplar.
- Hızlan, D. (2017). *Yeniden Okumak*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Hikmet, N. (1992). *835 Satır*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Horatius. (2005). “Ars Poetika”. Baheçeci, I., Buğlalılar, E., vd. (çev.). *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Cilt 19, Sayı 19, 1-13.
- <http://cercisanat.com/dergi/6/turkce-gorsel-siir-tarihi-icin-bir-kolaj-denemesi-21/> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).
- <http://sanatokuma.blogspot.com/p/kavramsal-sanat.html> (Erişim Tarihi: 07.12.2021).
- <http://www.poetikhars.com/grafik-tasarimi-bicimlendiren-gorsel-soylemler-uzerine-tipografik-deneyler> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).
- <http://www.poetikhars.com/webblog/bibliobot/bir-imgeci-den-yapilmamasi-gerekenler-hakkinda> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).
- <http://www.poetikhars.com/webblog/bibliobot/foucault-klee-kandinski-magritte> (Erişim Tarihi: 29.11.2021).
- <http://www.poetikhars.com/webblog/bibliobot/foucault-klee-kandinski-magritte> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).
- <http://www.poetikhars.com/webblog/bibliobot/gorsel-siirden-sesli-siire-sozcugun-teknolojiklesmesi> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).
- <http://www.poetikhars.com/webblog/bibliobot/gorsel-siir-sair-okur-iliskisinde-yeni-bir-olanak-mi> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).
- <http://www.poetikhars.com/webblog/bibliobot/gostergelerarasi-siir> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).
- <http://www.poetikhars.com/webblog/bibliobot/gozun-suzdugu-siir-siirde-gorsellik-ve-gorsel-siir> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).

<http://www.poetikhars.com/webblog/bibliobot/makine-siiri-hakkinda-sairlerin-yikimi-icin-manifesto> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).

<http://www.poetikhars.com/webblog/bibliobot/manifesto-dizeden-duzenlemeyeeugen-gomringer> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).

<http://www.poetikhars.com/webblog/bibliobot/nostalji-ve-birikmis-gorsel-enerji> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).

<http://www.poetikhars.com/webblog/bibliobot/siirin-sayfada-gorsellesmesi-gozsel-siir-ve-otesi> (Erişim Tarihi: 208.12.2021).

<http://www.poetikhars.com/webblog/bibliobot/somut-siir-icin-kullanma-kilavuzu> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).

<http://www.poetikhars.com/webblog/bibliobot/sozcuklerden-sonra-sonsoz-somut-siire-dogru-notlar> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).

<http://www.poetikhars.com/webblog/derya/gorsel-siiri-neden-okuyamiyoruz> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).

<http://www.poetikhars.com/webblog/derya/siir-semalari-ve-gorsel-siirin-uyumsuzlugu> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).

<http://www.poetikhars.com/webblog/telebeing/hayal-dergisi-21> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).

<http://www.poetikhars.com/webblog/televarolus/yazinsal-sanatlarda-atomaltinin-kesfi> (Erişim Tarihi: 25 Ekim 2021).

<https://besincisanat.tumblr.com/post/173387201567/k%C3%BC%C3%A7%C3%BCk-y%C4%B1ld%C4%B1z%C4%B1n-son-balad%C4%B1-nida-oda%C4%9F%C4%B1nda-ahmet> (Erişim Tarihi: 08.12.2021).

<https://semazen.net/hasan-leylek-dede-ressam-hattat-mesnevihan/> (Erişim Tarihi: 30.11.2021).

<https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 30.12.2021).

<https://tr.khanacademy.org/humanities/art-1010/dada-and-surrealism/xdc974a79:surrealism/v/magritte-the-treachery-of-images-cesi-n-est-pas-une-pipe-1929> (Erişim Tarihi: 18.11.2021).

- <https://tr.pinterest.com/pin/228557749828572601/> (Erişim Tarihi: 09.11.2021).
- <https://tr.pinterest.com/pin/46021227414874456/> (Erişim Tarihi: 08.11.2021).
- <https://tr.pinterest.com/pin/546202261053196248/> (Erişim Tarihi: 25.10.2021).
- [https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0mgelerin\\_%C4%B0haneti](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0mgelerin_%C4%B0haneti) (Erişim Tarihi: 18.11.2021).
- <https://vedeki.com/arsivmatik/> (Erişim Tarihi: 13.12.2021).
- <https://vedeki.com/portfolio/gorsel-siirler/> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).
- <https://www.flickr.com/photos/zinhargaleri/albums/947750> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).
- <https://www.pinterest.co.uk/pin/499829258615138562/> (Erişim Tarihi: 25.20.2021).
- Işın, S. (2007). *Bonus*. İstanbul: YKY.
- Işın, S. (2007). *Görsel-Konvansiyonel Şiir: Tarık Günersel Mi?* <http://www.poetikhars.com/webblog/serkanisin/gorsel-konvansiyonel-siir-tarik-gunersel-mi> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).
- Işın, S. (2007). *Murat Üstübal'ın Bir Şiiri Üzerine*. <http://www.poetikhars.com/murat-ustubalin-bir-siiri-uzerine> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).
- Işın, S. (2007). *Tüğün*. Ankara: Ebabil Yayınları.
- Işın, S. (2008). "Helen White ile Ana Akım Dışı Şiir Üzerine". *Karagöz*, Yıl 1, Sayı 3, 32,33.
- Işın, S. (2008). "Tabular Asa, Kızıl Deniz Nerde?". *Karagöz*, Yıl 1, Sayı 2, 18-19.
- Işın, S. (2008). "Teknoloji Bunun Neresinde?". *Karagöz*, Yıl 1, Sayı 5, 15-17.
- Işın, S. (2008). *20. Yüzyıldan Arta Kalan*. <http://www.poetikhars.com/defter/serkanisin/20-yuzyildan-arta-kalan> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).
- Işın, S. (2008). *2005'ten Bu Yana Ne Değişti?* <http://www.poetikhars.com/webblog/serkanisin/2005ten-bu-yana-ne-degisti> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).
- Işın, S. (2008). *Büyük Olay, Bi Dakka Arkadaşım*. <http://www.poetikhars.com/webblog/serkanisin/buyuk-olay-bi-dakka-arkadasim> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).

- Işın, S. (2008). *Görsel Kültür De Ne Ola?* <http://www.poetikhars.com/webblog/serkanisin/gorsel-kultur-de-ne-ola> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).
- Işın, S. (2008). *Görsel Şiir İktidara Geldiğinde Ne Yapacak?* <http://www.poetikhars.com/webblog/serkanisin/gorsel-siir-iktidara-geldiginde-neler-yapacak> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).
- Işın, S. (2008). *Semiyotik Gerilla Savaşı: Görsel Şiir.* <http://www.poetikhars.com/webblog/serkanisin/semiyotik-gerilla-savasi-gorsel-siir> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).
- Işın, S. (2008). *Söylemeden Edemeyeceğim: Şaka Mısın Kör Müsün?* <http://www.poetikhars.com/webblog/serkanisin/soylemeden-edemeyecegim-sakamisin-kor-musun> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).
- Işın, S. (2008). *Şiir Şöyle Öldü.* <http://www.poetikhars.com/webblog/serkanisin/siir-soyle-oldu> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).
- Işın, S. (2008). *Tehlikeli Alakasızlık: Meraksızlık.* <http://www.poetikhars.com/webblog/serkanisin/tehlikeli-alakasizlik-meraksizlik> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).
- Işın, S. (2008). *Yüzyıl Sonu Türk Şairi.* <http://www.poetikhars.com/webblog/serkanisin/yuzyil-sonu-turk-sairi> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).
- Işın, S. (2009). *Barkod, Hardcode.* <http://www.poetikhars.com/webblog/serkanisin/barkod-hardcode> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).
- Işın, S. (2009). *Dada Korkut.* Ankara: Ebabil Yayınları.
- Işın, S. (2009). *Deneyimizden Çıkacak Sonuç Ne Olsa Keşke?* <http://www.poetikhars.com/webblog/serkanisin/deneyimizden-cikacak-sonuc-ne-olsa-keske> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).
- Işın, S. (2009). *Haydan Gelen Huya Gidiyor Mu?* <http://www.poetikhars.com/webblog/serkanisin/haydan-gelen-huya-gidiyor-mu> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).
- Işın, S. (2009). *Lümpenliğin Kıyılarında, Modern Türk Şiir Şeyi..* <http://www.poetikhars.com/webblog/serkanisin/lumpenligin-kiyilarinda-modern-turk-siir-seysi> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).

- Işın, S. (2009). *Osmanlı'da Görsel Şiir Varmış..* <http://www.poetikhars.com/webblog/serkanisin/osmanlida-gorsel-siir-varmis> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).
- Işın, S. (2009). *Teknolojiden Bahsederken Kullandığımız Can Sıkıcı Klişeler.* <http://www.poetikhars.com/webblog/serkanisin/teknolojiden-bahsederken-kullan-digimiz-can-sikici-kliseler> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).
- Işın, S. (2010). “Sözlükteki Şiir Tanımı”. *Karagöz*, Yıl 2, Sayı 13, s. 72-73.
- Işın, S. (2010). *Dijitalin Poetikası.* <http://www.poetikhars.com/dijitalin-poetikasi> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).
- Işın, S. (2010). *Görsel Şiir Hakkında Israrla Öğrenmek İstemediğimiz 5 Gerçek.* <http://www.poetikhars.com/webblog/serkanisin/gorsel-siir-hakkinda-israrla-ogrenmek-istemedigimiz-5-gercek> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).
- Işın, S. (2010). *Son Şiir Antolojisi Sona Yaklaştı..* <http://www.poetikhars.com/webblog/serkanisin/son-gorsel-siir-antolojisi-sona-yaklasti> (Erişim Tarihi: 28.12:2021).
- Işın, S. (2011). “Deney Dendiğinde Neden Kulaklarım Dikilmiyor Artık”. *Karagöz*, Yıl 4, Sayı 14, 60-63.
- Işın, S. (2011). “Deney Dendiğinde Neden Kulaklarım Dikilmiyor Artık”. *Karagöz*, Sayı 14, 60-63.
- Işın, S. (2011). “Kanon Olarak Kaybolmanın Estetiği”. *Karagöz*, Yıl 4, Sayı 17, 30-32.
- Işın, S. (2018). *Kalan.* <https://vedeki.com/2018/11/25/kalan/#more-729> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).
- Işın, S. (2018). *Son Yazı.* <https://vedeki.com/2018/06/11/son-yazi/#more-716> (E.T: 28.12.2021).
- Işın, S. (2020). “Karanfilyasyon”. *Buzdokuz*, Yıl 1, Sayı 1, 25.
- Işın, S. (2020). “Mahşermatik”. *Buzdokuz*, Yıl 1, Sayı 2, 40-42.
- Kafa Sabit (2020). Hakan Şarkdemir – *Şiir Ne İle Ölçülür?*. <https://www.youtube.com/watch?v=aY7xASOGs3E> (Erişim Tarihi: 16 Eylül 2021).
- Kafa Sabit (2020). Hakan Şarkdemir – *Şiir ve Düşünce.* <https://www.youtube.com/watch?v=9VQCDCe0F5E> (Erişim Tarihi: 16 Eylül 2021).

- Kaliç, S. (hızl) (2012). *Tarihe Adını Yazdıran 100 Büyük Romancı*. İstanbul: Maya Kitap.
- Kanık, O. V. (2003). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: YKY.
- Kaplan, H. (2015). “Harften Sese, Harften Görüntüye Bâkî’de Ses-Ahenk-Görüntü”. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, Sayı 36, 207-225.
- Kaplan, M. (2015). *Şiir Tahlilleri I*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (2016). *Hikâye Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kara, A. (2014). *1980 Kuşağı Türk Şiiri ’nde Poetik Bir Yönelim Olarak “Gelenekçilik”*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ahi Evran Üniversitesi SBE.
- Kara, A. (2019). *1990 Sonrası Türk Şiirinde Gerçeklik Algıları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi SBE.
- Karacan, B. (2012). “Osmanlının Görsel Şiirleri”. *Gazi Türkiyat*, Yıl 2013/12, 230-233.
- Karakoç, S. (2016). *Hızır ile Kırk Saat Şiirler III*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karasslan, İ. (2009). ““Şiire Damıtılmış Hayat”tan İkinci Yeni ve Modern Türk Şiiri Üzerine Bir Söyleşi-İsmet Özel”. *Otuzuncu Harf*, Sayı 5, 20-28.
- Kartal, E. (2013). *Cemal Süreya’nın Guillaume Apollinaire Çevirileri Ve Cemal Süreya’nın Şiirlerindeki Guillaume Apollinaire Etkisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Kültür Üniversitesi SBE.
- Katue, K. (2008). “Plastik Şiir İçin Manifesto” Ayşegül Tözeren (çev.). *Karagöz*, Sayı 5, 18.
- Kaya, N. (2016). *Evlîyâ Çelebi’nin Seyahatnâme’sinde Görsel Sanat Eserlerinin Tasviri: Ekfrastik Bir Yaklaşım*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve SBE.
- Kaygın, Ş. (2019). “İkinci Dünya Savaşı Sonucunda Yaygınlaşmasının Önemi Üzerine Somut Şiir (Konkrete Poesie): Eugen Gomringer”. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı 63, 607-617.
- Kemal, G. (2015). “Garip Devinimi’nin 70. Yılında Orhan Veli Şiiri’ne Bugünden Bakmak”, Semih Gümüş (ed.). Orhan Veli Kanık (207-235). Ankara: T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı.

- Kıran, A. (1994). "Dil İle Resmin Buluştuğu Yer". *Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, (2), 89-104.
- Kızıler, R. (ed.). (2018). *Leylim Leylim Ahmed Arif'ten Leylâ Erbil'e Mektuplar*. İstanbul: İş Bankası.
- Kolcu, A. İ. (2008). *Edebiyat Kuramları*. Ankara: Salkımsöğüt Yayınevi.
- Koraltan, H. (2016). *Yazınsaldan Görsel Dile Dönüşüm*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi GSE.
- Korkmaz, R. (ed.) (2015). *Yeni Türk Edebiyatı 1839-2000*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Kozan, A. (2008). "Görsel/Somut Şiir Hareketine Bakış". *Hece*, Sayı 141, 127-138.
- Kuçlu, E. (2008). "Şiirin Tüğünü". *Karagöz*, Yıl 1, Sayı 3, 53-55.
- Kuçlu, E. (2009). "Doksanlar ve Arama Kurtarma Çalışmaları". *Karagöz*, Ekim-Kasım-Aralık, Sayı 9, 32-34.
- Marcel Duchamp, "Çeşme" (Sanat Tarihi / Dışavurumculuktan Pop-Art'a). <https://www.youtube.com/watch?v=f6OOF05ydLk> (Erişim Tarihi: 14.12.2021).
- Mehmet, Y. (2015). "Eşeğe Ters Binen Adam: 'Şiire Hazırlık' ve 'Çocukluk' Bağlamında Orhan Veli Kanık", Semih Gümüş (ed.). *Orhan Veli Kanık (153-175)*, Ankara: T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı,
- Metin, C. (2015). "Orhan Veli'yi Anlamak", Semih Gümüş (ed.), *Orhan Veli Kanık (131-145)*, Ankara: T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı.
- Moran, B. (2002). *Edebiyat Kuramları Ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moretti, F. (2005). *Modern Epik*. N. İleri ve M. Murat Şahin (çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Mozart Cultures (2021). *Mükemmel Şiir Nasıl Yazılır?*. <https://mozartcultures.com/mukemmel-siir-nasil-yazilir/> (Erişim Tarihi: 24.09.2021).
- Nayır, Y. N. (hzl) (1995). *Tevfik Fikret*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Oğuzcan, Ü. Y. (2011). *Aşka Dair Nesirler*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Oktay, O. (hzl). (2008). *Şair Ve Fikir Adamı Olarak Yahya Kemal Beyatlı*. Ankara: Türk Ocakları Genel Merkezi.

- Okday, R. (2015). “Orhan Veli’nin Ardından”, Semih Gümüş (ed.). Orhan Veli Kanık (25-31), Ankara: T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı.
- Oral, H. (2017). *Şiir Hikâyeleri*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Orhanoğlu, H. (2018). “Masallardan Görsel Şiire: Hakan Şarkdemir Şiirleri”. *Türk Dili*, Sayı 803, 44-51.
- Öksüz, Y. Z. (2016). *Türkçenin Sadeleşme Tarihi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özbahçe, O. (2006). *Sağlam Şiir*. Ankara: Ebabil Yayınları.
- Özbahçe, O. (2008). “Senin Gibileri İyi Tanırım”. *Karagöz*, Yıl 1, Sayı 5, 24-25.
- Özbahçe, O. (2008). “Türk Şiirinin Kudreti”. *Karagöz*, Yıl 1, Sayı 2, 16-17.
- Özbahçe, O. (2008). “Yeniliğin Şartı”. *Karagöz*, Yıl 1, Sayı 1, 30-38.
- Özbahçe, O. (2011). “Günümüz Şiiri Üzerine Yorumlar”. *Karagöz*, Yıl 4, Sayı 16, 24-29.
- Özbahçe, O. (2011). “Şimdi Daha Zor”. *Karagöz*, Yıl 4, Sayı 14, 42-45.
- Özbahçe, O. (2013). *Analiz*. Ankara: Ebabil Yayınları.
- Özbahçe, O., H. Şarkdemir vd. (2008). “İsmet Özel”. *Karagöz*, Yıl 1, Sayı 2, 34-38.
- Özbahçe, O., H. Şarkdemir vd. (2008). “İsmet Özel”. *Karagöz*, Yıl 1, Sayı 3, 34-37.
- Özbahçe, Ö. (2008). “Bizzat Türk Şiiri”. *Karagöz*, Yıl 1, Sayı 3, 23-26.
- Özbalcı, M. (2014). “Şiire ve Şaire Dair Bazı Notlar”. *Ondokuz Mayıs University Journal of Education Faculty*, 5 (1), 221-231.
- Özdemir, İ. (2014). “Edgar Allan Poe’nun “Annabel Lee” Adlı Şiirinin Melih Cevdet Anday Tarafından Yapılan Çevirisine Eleştirel Bir Çözümleme”. *Ana Dili Eğitimi Dergisi*, 2(4), 16-31.
- Özel, İ. (1987). *İrtica Elden Gidiyor*. İstanbul: İklim Yayınları.
- Özel, İ. (1989). *Cuma Mektupları I*. İstanbul: Çıdam Yayınları.
- Özel, İ. (1989). *Cuma Mektupları II*. İstanbul: Çıdam Yayınları.
- Özel, İ. (1990). *Cuma Mektupları III*. İstanbul: Çıdam Yayınları.

- Özel, İ. (1991). *Cuma Mektupları IV*. İstanbul: Çıdam Yayınları.
- Özel, İ. (1992). *Tahrir Vazifeleri 1*. İstanbul: Çıdam Yayınları.
- Özel, İ. (1992). *Tahrir Vazifeleri 2*. İstanbul: Çıdam Yayınları.
- Özel, İ. (1992). *Tahrir Vazifeleri 3*. İstanbul: Çıdam Yayınları.
- Özel, İ. (1992). *Tahrir Vazifeleri 4*. İstanbul: Çıdam Yayınları.
- Özel, İ. (1992). *Tahrir Vazifeleri 5*. İstanbul: Çıdam Yayınları.
- Özel, İ. (1995). *Neyi Kaybettiğini Hatırla*. İstanbul: İklim Yayınları.
- Özel, İ. (1999). “Gençleri Olmayan Ülke”. *Atlılar*, Yıl 1, Sayı 1, 14.
- Özel, İ. (2005). *Of Not Being A Jew*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Özgür, M. ve Savaşçı, Y. (2000). “Yapı Kredi Şirkine Hoşgeldiniz! Ya Da Korsan Çıkmazı’nda Tanpınar”. *Atlılar*, Cilt 4, Sayı 2, 47.
- Öztekin, Ö. (2013). “Ağaç Kültünün Görsel Şiirdeki Figüratif Anlamı: Divan Şiirinde Deyişbilimsel Önceleme Alanı Olarak Biçimsel Sapmalar”. *Milli Folklor Dergisi*, Yıl 25, Sayı 98, s. 59-72.
- Pazarkaya, Y. (2017). *Somut Şiir*. İstanbul: Dünyadan Çıkış Yayınları.
- Platon, (2011). *Parmenides*. Aziz Yardımlı (çev.). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Pound, E. (1983). *Seçme Kantolar*. İlhan Berk (çev.). İstanbul: Yazko Yayınları.
- Pound, E. (2000). “Ciddi Sanatçı”. Uğur Özdemir (çev.). *Atlılar*, Cilt 4, Sayı 2, 21-23.
- Pound, E. (2000). “Geçmişe Bir Bakış”. Serhat Eloğlu (çev.). *Atlılar*, Cilt 4, Sayı 2, 17-20.
- Pound, E. (2003). *Konfüçyüs*. Ahmet Yücel (çev.). Ankara: Hece Yayınları.
- Pound, E. (2012). *Cathay*. Ülkü Tamer (çev.). İstanbul: Jaguar Kitap.
- Pound, E. (2020). *Kantolar*. Efe Murad (çev.). İstanbul: YKY.
- Pound, E. (2021). *Kültür Rehberi*. Kemal Atakay (çev.). İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Poyraz, V. (2013). “Yusuf Bal ile Şiir ve Gözkuşağı Üzerine”. *Şiir Vakti Dergisi*, Sayı 5
- Ranciére, J. (2008). *Görüntülerin Yazgısı*. Aziz Ufuk Kılıç (çev.). İstanbul: Versus Kitap.

- Rast, E. (2021). “Yoksa Siz Hâlâ İlhamla Mı Yazıyorsunuz?”. *Buzdokuz*, Sayı 3, 72-75.
- Rosenberg, D. (2003). *Dünya Mitolojisi*. Koray Akten, Erdal Cengiz vd. (çev.). Ankara: İmge Kitapevi.
- Salihoğlu, H. (hızl.). (1995). *20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı*. Ankara: İmge Kitapevi.
- Saraç, M. A. Yekta (2007). *Klâsik Edebiyat Bilgisi*. İstanbul: 3F Yayınevi.
- Shakespeare, W. (2009). *Soneler*. Talât Sait Halman (çev.). İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Süreya, C. (2017). *Sevda Sözleri*. İstanbul: YKY.
- Şahin Çeken, K. ve Kurtlu, Y. (2021). “Sanatlararasılık Kavramı Doğrultusunda Resim-Şiir İlişkisinde İlhan Berk “Şeker Ahmet Paşa/Talim Yapan Erler”. *Euroasia Journal Of Social Sciences & Humanities*, Sayı 4, Cilt 8, 88-98.
- Şahin, Ö. (2019). “Lukacs-Brecht Tartışmasından Hareketle 2000’ler Türk Şiirinde Postmodernizm ve Görsel/Somut Şiir”. *Eğitim Bilim Toplum Dergisi*, Sayı 68, Cilt 17, 27-51.
- Şarkdemir, H. (1997). “Canavarım! Üstelik Reklam Yazarıyım...”, *Şenrengiz*, Yıl 1, Sayı 7, 7-8.
- Şarkdemir, H. (1997). “Rüyanın Kardeşi Şiir”. *Şehrengiz*, Yıl 1, Sayı 3, 6-7.
- Şarkdemir, H. (1999). “Müziksel İfadenin Şekillenışı”. *Atlılar*, Yıl 1, Sayı 1, 25-26.
- Şarkdemir, H. (2000). “Cesaretin Şiiri Ya Da II. Yeni Üzerine”. *Atlılar*, Sayı 4, 26-29.
- Şarkdemir, H. (2000). “Yenin Sınırları”. *Atlılar*, Sayı 4, 10-11.
- Şarkdemir, H. (2000). “Zorbaların Düğünü”. *Atlılar*, Cilt 4, Sayı 2, 10-12.
- Şarkdemir, H. (2000-2001). “Şiddetin Müziksel İfadesi: Emir Bereket Üzerine”. *Atlılar*, Sayı 6, 36-38.
- Şarkdemir, H. (2001). “2000 Yılı'nın Dergilerinde Şiir”. *Atlılar*, Sayı 8, 24-27.
- Şarkdemir, H. (2001). “2000 Yılların Dergilerinde Şiir”. *Atlılar*, Sayı 8, 24-27.
- Şarkdemir, H. (2001). “Amigo Celâl’in Kızmalarından Biri”. *Atlılar*, Sayı 9, 6.
- Şarkdemir, H. (2001). “Genç Arkadaşlarla”. *Atlılar*, Sayı 8, 50-51.

- Şarkdemir, H. (2001). “Şiir Sütunları”. *Athlar*, Sayı 9, 42-48.
- Şarkdemir, H. (2004). “Modern Epik Şiir Geleneği”. *Kökler*, Yıl 2, Sayı 7, 48-66.
- Şarkdemir, H. (2005). “Şarko”, *Kökler*, Sayı 8, 12-17.
- Şarkdemir, H. (2005). “Yazınsal İktidar Üzerine Bir Deneme: Adam Asmaca”. *Kökler*, Yıl 2, Sayı 8, 105-111.
- Şarkdemir, H. (2005). “Yazınsal İktidar Üzerine Bir Deneme: Adam Asmaca”. *Kökler*, Sayı 8, 105-111.
- Şarkdemir, H. (2007). *Yerçekimi Bilgisi*. Ankara: Ebabil Yayınları.
- Şarkdemir, H. (2007). *Yerçekimi Bilgisi*. Ankara: Ebabil Yayınları.
- Şarkdemir, H. (2008). “İndeks I: Ölü Pazar”. *Karagöz*, Yıl 1, Sayı 3, 14-15.
- Şarkdemir, H. (2008). “İndeks II: Âşıkların Ölümü”. *Karagöz*, Yıl 1, Sayı 5, 10-11.
- Şarkdemir, H. (2008). “İndeks III: Musica Tyrannus”. *Karagöz*, Yıl 1, Sayı 1, 9-10.
- Şarkdemir, H. (2008). “İndeks V: Marşlarım”. *Karagöz*, Yıl 1, Sayı 2, 10.
- Şarkdemir, H. (2008). “Karşılaşma”. *Karagöz*, Yıl 1, Sayı 2, 4.
- Şarkdemir, H. (2008). “Kule”. *Karagöz*, Yıl 1, Sayı 1, 4.
- Şarkdemir, H. (2008). “Mükemmel Acemilik”. *Karagöz*, Yıl 1, Sayı 1, 14-16.
- Şarkdemir, H. (2008). “Sürrealizm Üzerine Notlar I”. *Karagöz*, Yıl 1, Sayı 3, 4.
- Şarkdemir, H. (2008). “Türk Şiirinin Tabuları (Aptal Beyaz Adam!)”. *Karagöz*, Yıl 1, Sayı 2, 14-15.
- Şarkdemir, H. (2008). “Yeninin İmkânsızlığı (Türk Şiirinde Yeninin Akçesi Geçer)”. *Karagöz*, Yıl 1, Sayı 3, 20-22.
- Şarkdemir, H. (2008). “Yeninin İmkânsızlığı”. *Karagöz*, Yıl 1, Sayı 3, 20-22.
- Şarkdemir, H. (2008). *Kahramanın Dönüşü*. Ankara: Ebabil Yayınları.
- Şarkdemir, H. (2009). “Dedem Dedi Dedim Dedik”. *Karagöz*, Yıl 2, Sayı 9, 16-23.
- Şarkdemir, H. (2009). “Doksanın Dokuzu (Modernliğe Geri Dönüş)”. *Karagöz*, Yıl 2, Sayı 9, 26-31.

- Şarkdemir, H. (2009). "Firavunun Lâzımlığı". *Karagöz*, Yıl 2, Sayı 7, 9.
- Şarkdemir, H. (2009). "Süleymaniye'nin İki Şairi". *Karagöz*, Yıl 2, Sayı 7, 36-40.
- Şarkdemir, H. (2009). "Şiirin Millet Bağı (Milletin İlliyeti Milliyetin İletisi)". *Karagöz*, Yıl 2, Sayı 7, 16-20.
- Şarkdemir, H. (2010). "Karagöz'ün Genci (Gencin Direnci)". *Karagöz*, Yıl 2, Sayı 12, 28-31.
- Şarkdemir, H. (2010). "Kul Hakkı Kulak Arkası". *Karagöz*, Yıl 2, Sayı 11, 17.
- Şarkdemir, H. (2010). "Pap-Az-Ka-Ça". *Karagöz*, Yıl 2, Sayı 11, 19.
- Şarkdemir, H. (2010). "Şiir ve Devlet (Cumhuriyet'in Kontenjanından Şair)". *Karagöz*, Yıl 2, Sayı 13, 28-31.
- Şarkdemir, H. (2010). *Batık Değirmenler*. Ankara: Ebabil Yayınları.
- Şarkdemir, H. (2010). *Tadat*. Ankara: Ebabil Yayınları.
- Şarkdemir, H. (2011). "Anti-Kanon". *Karagöz*, Yıl 4, Sayı 17, 34-36.
- Şarkdemir, H. (2011). "Bab I: Kitabe". *Karagöz*, Yıl 4, Sayı 16, 14.
- Şarkdemir, H. (2011). "Bab III: Adıyy İbn Beddâ". *Karagöz*, Yıl 4, Sayı 16, 15.
- Şarkdemir, H. (2011). "D=M=O". *Karagöz*, Yıl 4, Sayı 14, 34-39.
- Şarkdemir, H. (2011). "Halayık". *Karagöz*, Yıl 4, Sayı 17, 59.
- Şarkdemir, H. (2011). "Harname". *Karagöz*, Yıl 4, Sayı 14, 33.
- Şarkdemir, H. (2011). "İlhan Berk'e Sorular". *Karagöz*, Yıl 4, Sayı 14, 72-74.
- Şarkdemir, H. (2011). "Kaygı Hanım Söylemiş Görelim Ne Söylemiş". *Aşkar*, Yıl 4, Sayı 18, 7-9.
- Şarkdemir, H. (2011). "Poetik Hikem: Şiir ve Hakikat Üzerine Bir Deneme". *Karagöz*, Yıl 4, Sayı 16, 20-23.
- Şarkdemir, H. (2011). "Tarihî Bir Karakter Olarak Şair". *Karagöz*, Yıl 4, Sayı 14, 53-59.
- Şarkdemir, H. (2011). "Tarihî Bir Şahsiyet Olarak Şair". *Karagöz*, Yıl 4, Sayı 14, 53-59.
- Şarkdemir, H. (2011). "Tozname". *Karagöz*, Yıl 4, Sayı 14, 32.

- Şarkdemir, H. (2011). "Zamk". *Karagöz*, Yıl 4, Sayı 14, 40.
- Şarkdemir, H. (2011). *Kul Hakkı Kulak Arkası*. Ankara: Ebabil Yayınları.
- Şarkdemir, H. (2018). *Poetik Hikem*. Ankara: Ebabil Yayınları.
- Şarkdemir, H. (2019). *Fiten*. Ankara: Ebabil Yayınları.
- Şarkdemir, H. (2019). *Sanatta Kurucu Bir Güç Olarak Parodi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi GSE.
- Şarkdemir, H. (2020). "Anti-Kültürel Bir Yapıt Olarak Şiir". *Buzdokuz*, Yıl 1, Sayı 1, 58-64.
- Şarkdemir, H. (2020). "Büyük Şiir Sandığı: Anti-Ödipus". *Buzdokuz*, Yıl 1, Sayı 1, 4-8.
- Şarkdemir, H. (2020). "İmge İstilasası ve Görsel Şiir". *Buzdokuz*, Sayı 2, 50-56.
- Şarkdemir, H. (2020). "İmge İstilasası ve Görsel Şiir". *Buzdokuz*, Sayı 2, 50-56.
- Şarkdemir, H. (2020). *Büyük Mukavva*. Ankara: Ebabil Yayınları.
- Şarkdemir, H. (2021). "a. Sürgün b. Sürtük c. Sürgenimsi d. Sürüngen". *Buzdokuz*, Sayı 5, 36-39.
- Şarkdemir, H. (2021). "Asamblaj, Kolaj, Montaj". *Buzdokuz*, Sayı 5, 49-53.
- Şarkdemir, H. (2021). "Ciklet Şiir". *Buzdokuz*, Sayı 8, 95.
- Şarkdemir, H. (2021). "Ciklet Şiir". *Buzdokuz*, Sayı 8, 95.
- Şarkdemir, H. (2021). "Çocukluğun Ozanı Azınlığın Şairi". *Buzdokuz*, Sayı 7, 54-55.
- Şarkdemir, H. (2021). "Gizli Dosyalar: Cengiz Düğün". *Buzdokuz*, Sayı 4, 15.
- Şarkdemir, H. (2021). "INTRODUCTION". *Buzdokuz*, Sayı 7, 12.
- Şarkdemir, H. (2021). "Malatyalı Abdo İçin Bir Kaçış Denemesi". *Buzdokuz*, Sayı 6, 14-19.
- Şarkdemir, H. (2021). "Melâl". *Buzdokuz*, Sayı 3, 10.
- Şarkdemir, H. (2021). "Mêlal". *Buzdokuz*, Sayı 3, 10.
- Şarkdemir, H. (2021). "Mit: Bâtıl Hakikat". *Buzdokuz*, Sayı 3, 40-49.
- Şarkdemir, H. (2021). "Poetik Montaj ve Montajın Politikası". *Buzdokuz*, Sayı 5, 65-71.

- Şarkdemir, H. (2021). “Üç Türü Ölümlü”. *Buzdokuz*, Sayı 5, 13.
- Şarkdemir, H. ve O. Karakaş (2008). “İlhan Berk’le Son Söyleyiş”. *Karagöz*, Yıl 1, Sayı 5, 36-40.
- Şarkdemir, H: (2020). “İmge İstilas ve Görsel Şiir”. *Buzdokuz*, Yıl 1, Sayı 2, 50-56.
- Şen, C. (2013). “Osmanlı’nın Görsel Şiirleri Üzerine Özer Şenödeyici’den Akademik Bir İnceleme”. *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 1, Cilt 11, 512-516.
- Şen, C. (2016). “Bir Deneysel Şiir İmkânı Olarak Seyhan Erözçelik’in Şiirlerinde Bartın Ağzı”. *Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi E-Dergisi*, Cilt. 3, Sayı 1, 33-45.
- Şengül, S. (2012). “Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine Şiirinin Hermeneutik Açılımı”. *Turkish Studies*, Cilt 7, Sayı 4-II, 2771-2790.
- Şengül, S. (2016). “1980 Kuşağı Türk Şiirine Eleştiriler”. *The Journal Of Academic Social Science Studies*, Kış 2016, Sayı 52, 317-324.
- Şengül, S. (2016). *Modern Türk Edebiyatında Epik Şiir*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Yüzüncü Yıl Üniversitesi SBE.
- Şengül, S. (2019). “Ahmethan Yılmaz’ın “Californian Brasserie Restoran” Şiirinin Neo-epik Yorumu”. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, Sayı 15, 147-159.
- Şengül, S. (2019). “Dijitalleşen Edebiyat ve “Elestirihaber.com” Örneği”. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. (63), 289-303.
- Şengül, S. (2019). *2000 Şiirinde Yeni Bir Tarz: Görsel Şiir*. Turan, L. ve O. Sevim (ed.) Türk Dili ve Edebiyatı Bilgi Şöleni Sempozyumu (21-23 Haziran 2019). (278-292). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınevi.
- Şenödeyici, Ö. (2008). “Osmanlı’nın Görsel Şiirleri II. Şiir Çizmek Sanatı Ve Geometrik Şekillerde Denge”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı 1/4, 543-565.
- Şenödeyici, Ö. (2009). “Osmanlı’nın Görsel Şiirleri I: Resim Yazmak Sanatı ve Sâdikî’ye Ait Bir Müşeccerin Tetkiki”. *TÜBAR*, XXVI, 217-227.

- Şenödeyici, Ö. (2009). “Osmanlının Görsel Şiirleri III. Trajedinin Gölgesinde Hüner Gösterisi”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı 2/6, 586-592.
- Şenödeyici, Ö. (2012). *Osmanlının Görsel Şiirleri*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Şirin, M. R. (hızl.) (2011). *Aynam Çocuk Sesli Bir Deniz-Çocuk Ve Çocukluk Şiir Kitabı*. Evimizin Önünden Cahit Zarifoğlu Parkı Geçiyor (Hakan Şarkdemir). İstanbul: Çocuk Vakfı Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1988). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tanpınar, A. H. (2018). *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2019). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Taşcıoğlu, M. (2014). “Tipografi, Sayfa Tasarımı ve Somut Şiir”. *Folklor/Edebiyat*, Cilt 20, Sayı 78, 215-224.
- Taşkıntuna, N. ve G. Özçürümez (2011). “Mükemmeli Ararken: Bir İç Dünya Araştırması”. *Klinik Psikiyatri*, 2011, 14, 103-114.
- Taştan, Z. ve Şengül, S., (2017). “1990 ve 2000 Kuşağı Türk Şairlerinin Şiir Algısı”. *Journal Of Social And Humanities Sciences Research*, Cilt 4, Sayı 15, 1888-1895.
- Tekerek, N. ve Tekerek, İ. (2008). “Aristoteles’te Poetik ve Etik Bütünlük Örneklerle Eylem, Karakter ve Erdem”. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı 26, 57-84.
- Tekin, K. (2009). *Görsel Yaklaşım II*. <http://www.poetikhars.com/webblog/kemal-tekun/gorsel-yaklasim-ii> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).
- Tekin, K. (2009). *Görsel Yaklaşım*. <http://www.poetikhars.com/webblog/kemal-tekun/gorsel-yaklasim> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).
- Topal, A. (2017). “Deneysel Yönüyle Müselsel Gazel” *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 2, Cilt 10, 165-178.
- Tunç, G. (2015). “Çağdaş Türk Edebiyatında Görsel Şiir”. *Bilig*, Sayı 73, 249-270.
- Tunç, G. (2021). “Avangart Kuramı, Marcel Duchamp ve Serkan Işın’ın “Dünyanın En Güzel Dört Dizesi” Adlı Şiiri”. *Söylem Filoloji Dergisi*, 6 (1), 9-18.

- Turan, L. ve O. Sevim (ed.) (2019). *Türk Dili ve Edebiyatı Bilgi Şöleni Sempozyumu (21-23 Haziran 2019)*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınevi.
- Türk Dili. (1985). “Gençlik Yılı Özel Sayısı”. *Türk Dili*, Yıl 34, Sayı 401.
- Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesi (2020). *Şiirimiz Ne Durumda?*. <https://www.youtube.com/watch?v=cChju8CiRpk> (Erişim Tarihi: 24 Ağustos 2021).
- Umberto, E. (2003). *Yorum ve Aşırı Yorum*. Kemal Atakay (çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Userin, A. G. (2008). “Sözden Göze Evrilen Şiir”. *Karagöz*, Yıl 1, Sayı 3, 51-52.
- Uslu, A. (2017). “Somut Şiir Bağlamında Tarık Günersel’in Şiirleri”. *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 20, 27-346.
- Ümer, E. (2020). “Leonardo Da Vinci’nin “Paragone”si ve Söze Karşı Resim”. *Tykhē Sanat ve Tasarım e-Dergi*, Cilt. 5, Sayı 8, 105-122.
- Ünal, H. (2009). “21. Raund İçin Projeler”. *Karagöz*, Yıl 2, Sayı 9, 46-53.
- Ünal, H. (2020). “Eleştirinin Yeni Yasaları”. *Buzdokuz*, Sayı 2, 44-49.
- Ünal, H. (2020). “Eleştirinin Yeni Yasaları”. *Buzdokuz*, Yıl 1, Sayı 2, 44-49.
- Ünal, H., E. Yılmaz vd. (2018). “Hakan Şarkdemir’le Şiir, Resim, Eleştiri, Parodi ve Poetik Hikem Kitabına Dair”. *Hece*, Yıl 22 Sayı 261, 118-149.
- Ünlü, O. (2016). “Edgar Allan Poe’nun “Tek Etki” Kuramı Ve Klasik Türk Hikâyesi: Nev-î-zâde Âtâyî Örneği”. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 2016, Sayı 55, 319-343.
- Üster, C. (çev.). (2016). *Kısa Öykünün Büyük Ustaları*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Üstübal, M. (2007). *Görsel Şiir Üzerine*. <http://www.poetikhars.com/webblog/ustubal/gorsel-siir-uzerine> (Erişim Tarihi: 20.12.2021).
- Üstübal, M. (2009). *Heterotopya Ve Şiir*. <http://www.poetikhars.com/webblog/ustubal/heterotopya-ve-siir> (Erişim Tarihi: 28.12.2021).
- Üstübal, M. (2010). “DeneySEL Şiir Bizim Neyimiz Oluyor?”. *Karagöz*, Yıl 2, Sayı 11, 31-34.

- Üstübal, M. (2010). *Dirim Kurgu*. Ankara: Ebabil Yayınları.
- Wilde, O. (2008). *Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil*. Esin Soğancılar, Kaya Genç vd. (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yalçın, M. (ed.) (2010). *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi-Cilt I*. İstanbul: YKY.
- Yalçın, M. (ed.). (2010). *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi-Cilt II*. İstanbul: YKY.
- Yaman, S. (2017). "Orhan Okay'ı Okurken Dinlemek: Poetika Dersleri". *TYB Akademi*, Sayı 22, 151-157.
- Yavuz, A., H. Şarkdemir vd. (2022). *Buzdokuz Ekibi Charles Bernstein İle Söyleşti*. <https://www.youtube.com/watch?v=wloWGPskqPw> (Erişim Tarihi: 01.03.2022).
- Yavuz, H. (2018). *Okuma Biçimleri*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Yeşilçay, M. V. (1962). *Edebiyatımızda On Şair*. İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- Yıldız, B. (2016). "Marceel Duchamp Eserlerinin Yıkıcı Düzlemi ve Readymade'lerindeki Anti-topografi". *Art-sanat Dergisi*, Sayı 6, 133-146.
- Zweig, S. (1969). *Bir Politikacının Portresi*. Burhan Arpad (çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.

## EKLER

### Ek. A.

#### HAKAN ŞARKDEMİR'LE SÖYLEŞİ

##### 1. Kendinizden biraz bahseder misiniz?

Sıradan bir adamım. Yaşayış olarak sıradan bir yaşantım var. Fakat düşünsel açıdan sıradan olmadığımı söyleyebilirim. Çoğunlukla insanlarla anlaşamadığımı tecrübe ettim. Bunu yeri gelirse detaylandırabilirim. İnsanın kendinden bahsetmesi zor. Çünkü insanın kendinden bahsedebilmesi için kendisiyle arasında bir mesafe bırakması gerekiyor. Fakat insan, kendini en iyi rüyalarında, eserinde ya da kriz anlarında tanıyor. Babam Fransızca öğretmeniydi, çocukluğumu Kahramanmaraş'ın Pazarcık ilçesinde geçirdim. Çevremde sanatla, şiirle ilgili fazla bir şey yoktu ama babamın kitapları ve plakları vardı ben de bunlarla ilişki kurdum. O zaman hayatımızda televizyon diye bir şey yoktu ve ben bulduğum şeylerle idare ederdim. Kâğıt bulduğumda üzerine resimler çizdim ya da kâğıdı makasla farklı şekillerde keserdim. İşte o zamanlarda sanatla bir bağ kurmuşum. Bunun dışında ilkokul çağında kitap okumaya başlayınca ilk tanıştığım ve ilk hatırladığım şair Yunus Emre'dir. Yine bu çağlarda Karagöz ve Dede Korkut okuduğumu hatırlıyorum. Çok katmanlı şiir anlayışımın nedenlerinden biri okuduğum Karagöz ve Dede Korkut kitaplarıdır. Karagöz'de yoğun bir görsel tarafın olduğunu söyleyebiliriz aynı zamanda Karagöz'ün içinde şiir, parodi, eğlence, komedi vs. var. İşte ben bu türlerle büyüdüğüm için şiirde de kafam hep o yönde işledi. Şiiri hiçbir zaman söz sanatı olarak almadım. Bunların dışında birçok şairi derslerde tanıdık. Lisede daha modern sayılabilecek şairlere (Yahya Kemal, Ahmet Haşim gibi) kafa yordum. Bunların dışında lisede Orhan Veli'yle tanıştım. Üniversiteye başlarken Orhan Veli'yle yoğun bir şekilde ilgilendim bu ilgiyle şiirini çok okuduğumdan artık ezberlemiştim. Orhan Veli dışında Nazım Hikmet'i de okudum. Şiire ciddi anlamda kafa yorduğum dönem üniversite zamanlarıydı. Yannis Ritsos'ın Boyun Eğmeyen Ülke kitabını yine bu dönemlerde okudum. Atilla İlhan'ın Sisler Bulvarı ve Duvar diye kitapları da var ve bunlar modern epik şiirle ilgi kurabileceğimiz şeyler. Boyun Eğmeyen Ülke'nin de epik yönü vardır. Ezra Pound ve Eliot'ı da o yıllarda okumaya başladım. Eliot'ı daha çok düz yazı üzerinden tanıdım. Pound'un ise şiirlerini o yıllarda okumaya başladım. Bunun dışında Sezai Karakoç'la tanıştıgımda aldığım ilk kitap Körfez-Şahdamar-Sesler'di. Bu

kitap da neo-epik şiirle doğrudan ilişki kurabileceğimiz kitaplardır. Üniversiteye hazırlanırken Hürriyet Gösteri dergisini alırdım ve orada İkinci Yeni şairleriyle tanıştım. Yanılmıyorsam o yıllarda İlhan Berk şiirlerini burada yayınlıyordu. Cemal Süreya sayısı yapmışlardı ve ben böyle böyle İkinci Yeni şairleriyle tanıştım. İkinci Yeniyle tanıştıktan sonra şiirde farklı bir dünya kurgusunun olabileceğini düşündüğüm için şiirle daha ciddi anlamda ilgilenmeye başladım. Bu okumaların dışında beni şiire, şiir yazmaya yönlendiren asıl şey memur olarak ya da belli şeylere bağlı kalarak sadece o işi yapmak istemeyişimdi. Bazı insanlar evinde veya çevresinde bu işi yapanlar olmasından dolayı şiire yöneliyor veya hiçbir şey yapamıyor ve elinden hiçbir şey gelmiyor diye şiir yazmaya yöneliyor. Ben ise şiir dışında başka şeylerin yapılmasını anlamlı bulmadığım için bağlantı kurdum. Üniversite yıllarında şiir yazmaya başladım, bu şiirler okuduğum kişilerin etkisiyle yazılmıştı ve ben bunların hiçbirini yayınlamadım. O şiirleri “nasıl iyi bir şiir ortaya koyabilirim”in bir denemesi olarak düşündüm. Bu şiirlerimi saklamadım hatta Mustafa Kutlu ağabeye göndermiştim ve o da cesaretimi teşvik edici bir cevap göndermişti. Ama onun uzun şiirlere karşı bir çekincesi vardı. Bir diğer okuttuğum kişi İsmet Özel’dir. Hakkımda söyleyebileceğim bir diğer şey baskıcı bir ortamda yetişmediğimdir. Özgür bir ortamda yetiştim. Verdiğim kararlar hep kendi başıma verdiğim kararlardır. Üniversitede modern epikle zaten bir bağ kurmuştum daha sonra bunun adı neo-epik veya modern epik olsun dediler. Yani bu şiirle zaten bir ilişkim vardı bu adlandırma sadece bir başlık koyma oldu.

2. Biraz şiirinizden söz eder misiniz? Askeri lise çıkışlı olduğunuz biliniyor, askeri liseden edebiyata yönelmenizin sebebi neydi? Bir dönem askeri kurallara bağlı olan biri için edebiyata dönüş nasıl oldu?

Askeri lisede olmak veya asker olmak şiirle bağ kurmayı engellemiyor. Asker şairler de var Fazıl Hüsnü Dağlarca gibi ya da Turgut Uyar gibi. Bunlar sadece meslek. Doktor, mühendis olabilirsin ama şiirle de bağ kurabilirsin. Askeri liseye çok severek girdim. Kuleli Askerî Lisesi’ne girdim ve orada askerliğin bana uygun bir meslek olmadığını gördüm. Benim askeri liseye girmeden önceki düşüncelerimle girdikten sonraki düşüncelerim arasında bir boşluk vardı. O boşluk dört yıl boyunca kapanmadı ve kararım okulu bitirip öyle bırakmak oldu. Askerlik mesleğini seçmedim. Oranın disiplin mantığı bana uygun değildi. Ben askeri liseden önce de şiirle ilgiliydim, askeri lisede de. Sanatla çevresel olmaktan ziyade bilişsel olarak ilişki kurdum. Dolayısıyla çevremde

sanatla ya da şiirle ilgili kişiler olduğu için ilişki kurmadım. Bu bağı varlık üzerine düşünmeye borçluyum daha çok. Çevremde pek az şey ve pek az kimse vardı şiir ve sanatla ilişki kurabileceğim. Müzik ve resim ilkokul öncesinde ilgi alanımı oluşturdu. Kendimi bildim bileli resim yaparım. Şiirle ilgim ise okumayı söktüğüm yıllara uzanıyor. Şiirin (poiesis) yapılan bir şey olduğuna ve bir şeyin şiir ya da sanat sayılabilmesi için onun ardında bir düşünce, en azından onu şiir/sanat olarak sunan bir düşünce olması gerektiğine inanıyorum. Şiiri çok katmanlı bir yapı olarak düşünüyorum. Başlangıçta çok sesli şiir diyordum. Hâlbuki “ses” şiirin müziksel yönüyle ilişkili olduğu için akla ister istemez belli bir sınırlılık düşüncesi de getiriyor. Aslında, çok katmanlı bir şiire varmanın yollarını arıyordum. Bu sanırım benim ilkokul, ortaokul yıllarımda *Karagöz ve Dede Korkut* gibi çok katmanlı eserlere ilgi duymamdan kaynaklanıyor. *Karagöz* mesela, teatraldır. İçinde şiir, düzyazı, düşünce, karakterler, anlatı, sahne düzeni, müzik vardır. Müziksel ifadedeki çeşitlilikle kayıtlı bir şiirle değil sadece, görsellikle, dille ve düşünceyle dolu bir sanatla ilgilendim hep. Çok katmanlı, yani birden fazla unsurun, tekniğin, türün devreye girdiği bir şiir. Müziksel ifade (melos), dil (lexis) ve sahne düzeni, başka deyişle görsellik (opsis) şiire varmanın araçlarıdır. Bunların varlığı, şiirde farklı katmanların oluşmasını sağlar. Klâsik anlayışta, Antik Yunan’da türler vardır: epik, lirik, dramatik. Ayrıca, şiire özgü çok sayıda teknik vardır. Son olarak farklı mecralar (medium) söz konusudur. Bunlar nasıl bir araya gelir? Ben bunları nasıl yan yana koyabilirim? Bu anlamda montajdır şiir. Ayrıca, kişisel gerçeklik ile kolektif gerçeklikten alıntıladığım parçaları nasıl bir araya getirebilirim? Arada nasıl bir ilişkisellik kurabilirim? Bazen de belli katmanları, unsurları silmek, kesintiye uğratmak da gerekir. Bu yolla epik şiire de görsel şiire de ulaşabilirim. Şiiri beyaz sayfanın dışında farklı ortamlarda da üretebilirim. Ben genel olarak şiiri bu şekilde anlıyorum. Bu işin teknik yönü elbette. Köken itibarıyla şiiri çıkarsızlık ile çıkmazın birlikteliğine dayandırıyorum. Çıkarsızlık, benim politik bakış açım. Şiire kafa yormaya başladığımdan beri bu, dünyaya, dünyanın aldığı şekle karşı tavrım. Çıkarsızlık, şiirde temelleniyor. Şairin hesaplılığının dışında kalıyor. Ekonomi-politik alanın dışında kalıyor. Karanlık, simgesel alanda kalıyor. Çıkmaz, ise meselenin varoluşsal yönünü tayin ediyor. Ontik ya da estetik açıdan mevcut şartların içinden çıkamadığımda şiir beliriyor. Yani bir mesele var ortada ve insan bir çıkar yol bulamıyorsa çıkmaz var diyebiliriz. “Ben ne yaparsam”, “ne desem” ve “nasıl anlatsam” sorusunu soruyorsak çıkmaz vardır. Bu ikisi arasındaki bağı ise

imgelem kuruyor. İmgelem, bağlayıcı ilkedir. Ontik/estetik ilke (çıkılmaz) ile politik ilkeyi (çıkarsızlık) birbirine bağlar. Bana göre imgelem, şiirin oluşum sürecidir. İmgelem, şiirin kendi kendini düşünüşüdür. Yukarıda saydığım, unsurların, türlerin, tekniklerin, şiire ne ölçüde yerleşeceği şiirin oluşum süreci içinde gerçekleşir. Buradaki tercihler, ister matematiksel bir kesinlik içinde hesaplanmış olsun isterse şansa bırakılsın imgelem tarafından belirlenir. Ayrıca, kişisel gerçeklik (otobiyografya) ile kolektif gerçeklik (topluluk ruhu) arasındaki bağı da imgelem kurar. Bu ilişki bugün sözgelimi sosyal medya ortamında kişisel hesaplar ile kitle arasındaki ilişkilere dönüşmüştür. Çağdaş sanat özünde ilişkiseldir. Ben de şiirde insani yapılar ile insani değerler arasındaki uçurumu, boşluğu araştırdım bugüne dek. Şiir bu bağlamda özgürlüğü düşünülür kılar. Bana göre özgürlüğü düşünülür kılan şiir/sanat bir hakikat uğrağıdır. Hakikat uğrağı ifadesini Alain Badiou'den alıyorum. Şiir/sanat -bir hakikat uğrağı olarak, yani hakikate uğramak üzere- dünyadan kopar; bu açıdan, tam olarak dünyaya ait değildir. Dolayısıyla, şiir ya da sanat eseri bizim dünyaya iliştiğimiz bir şeydir. Bu anlamda yapaydırlar. Fakat gerçekte iki tür yönelim vardır şiirde ve sanatta. Bir tür şiir/sanat vardır ki, işlevi dünyanın mevcut dekorunu süslemektir. Diğer tür şiir/sanat ise, dünyanın bu dekorunu aşındırır, onu bozar. İşlevsizdir. Tek işlevi, Adorno'nun dediği gibi, toplumsal bir işlevi olmayışıdır. Ben bu anlayışa (ikincisine) yakınım. Dolayısıyla, bana göre şiir, yerleşik düşünceye, kültüre, gösterge üretim mantığına karşı konumlanır. Mevcut düzenin anlam beklentisini boşa çıkarır. Bu yüzden de sistemin işine yaramaz. Yani onun tarafından görmezden gelinir. Eğer işe yarar, değiş-tokuş edilebilir bir şey gibi, meta gibi alınacak ya da istimlak edilecek olursa da bu, sistem her şeyi kendi gösterge/biçim üretim mantığına uydurma yeteneği geliştirebildiği içindir. Fakat buna karşın, şiirin/sanatın teorisi de şiirin/sanatın reklamını yaparak bu oyunu tekrar bozabilir.

3. 1990'larda yazarlar, özellikle neo-epik şiire dâhil olanlar 1980 kuşağını eleştirir ve onlar için "meselesi olmayan şiir, konuşmayan şiir" benzetmeleri yapar. Bu eleştirinin odağında Şarkdemir'in şiiri neyi konuşuyor? Neyi mesele haline getiriyor?

Modern epik şiir o zaman bir gereklilikti. 80 Kuşağı ya da 70'ler şiir adına ciddi anlamda bir gerilemeydi. İkinci Yeni ve ardından Devinim 60 gibi benzeri şairlerde bir şeyler vardı. 80'ler de sayabileceğimiz isimler çok azdır. Bu isimler 95'ten 96'tan sonraki dünyaya bir karşılık sunmuyordu. Orhan Veli ve İkinci Yeniyle gelen aşamaya rağmen ondan sonra bir boşluk var. Yani biz bu boşluk nasıl kapatılabilir, şiir kaldığı yerden nasıl

devam edebilir meselesiyle düşünüyorduk. Şiir nasıl hayatla ilişki kurabilir, şiir nasıl gündelik dille konuşma diliyle ilişki kurabilir, şiir nasıl bugünkü meselelerimizi kavrayabilir, mesele buydu. Bunun vurgusu Şehrengiz, Atlılar gibi dergilerde bir şekilde ifadesini buldu. Bu meseleye hareket olarak başlayan Şehrengiz ve Atlılar'ın ilk dönemidir. Ben de bunun kadrosunda yer aldım. Şiirin bir nevi emeklemeye/yürüme safhasına geçmesinde katkıda bulundum. 2000-2001 yıllarında derginin ilk safhası kapandı ondan sonra da şiirde başka şeyler belirmeye başladı. Özellikle 2004'ten itibaren şiirde farklı eğilimler başladı. Meselesi olmayan şiir benim aradığım bir şiir değil. En başından beri, insani yapılar ile insani değerler arasındaki açıklığı mesele edinen bir şiirle ilgilendim. Bana göre şiirin meseleleri, insanın ve onun içinde yaşadığı toplumun meseleleridir. Gündelik dil ve hayat, yerleşik düşünce benim odaklandığım olgulardır. Benim için şiir kendilik kadar, doğrudan Türkiye, Türkçe, Türk düşüncesi ve kültürel alan ile ilgilidir. İnsan şiire/sanata kendiliğini katar. Ama şiir, yine de insanın çevresinden bağımsız değildir. Şiir, şiirsel düşünce, bu yönüyle bütünüyle politiktir. Modern epik şiir de insanı ve insanın içinde yaşadığı toplumu mesele edinmiştir. Böyle bir kavrayıştan yoksun olduğu için kendimizden önceki dönemin şiir anlayışına karşı, ortada o döneme özgü kayda değer bir şiir verimi olmasa da tavır almamız gerekiyordu. Ben o yıllarda "neo-epik şiir" ifadesini kabul etsem de neo-epik ifadesi altında toplanmadan önce de şiiri bu şekilde anlıyordum. Buna senfonik ya da çok sesli şiir diyordum. Bizi neo-epik şiir anlayışına getiren şey zaten daha önceden sahip olduğumuz düşünce biçimidir. Biz o arkadaşlarla tanışmadan önce yayınlanmış şiirlerimiz üzerinden birbirimizi tanıdık. İkinci Yeni şairleriyle değil sadece, epik şiirle ilişki kurduğumuz birçok şairle ben, üniversite yıllarında tanıştım. Mesela Tevfik Fikret'i, Nazım Hikmet'i, Ahmet Arif'i, Ezra Pound'u, T. S. Eliot'ı, Ritsos'u, Lorca'yı o yıllarda okudum. Attilâ İlhan'ın bütün şiirlerinden seçerek okuduğum kitapları, *Sisler Bulvarı*' ve *Duvar*'dır. Sezai Karakoç'tan aldığım ilk kitap, *Körfez/Şahdamar/Sesler*'dir. Ne var ki benim sadece Turgut Uyar, Edip Cansever, Ece Ayhan, Cahit Zarifoğlu ve İsmet Özel ile değil, Ahmet Haşim ya da Orhan Veli ile de ilişkim sağlamdır.

4. Bugün şiirinize baktığımızda modern epik şiir türü sizin için tamamen bitti diyebilir miyiz?

Ben bu tarz sorular geldiğinde hep şunu örnek veriyorum *In my begining is my end* diyor Eliot. Yani başlangıcımdadır sonum. Ben evvelim ahirimdir diye çevirmiştım.

Karagöz’de çok katmanlı şiir gibi çok farklı teknikler kullanıldı. Bu, nasıl bugüne ait bir şeymiş gibi gerçekleşebilir meselesidir. Edebi Lied şiirimde çok farklı türlerin bir araya geldiği, kısmen parodinin de olduğu bir şey var orada. Benim kafamdaki anahtarın açıldığı şiirlerden biridir. Orada epik, lirik, dramatik şiirle ilişki kurabileceğimiz şeyler ve farklı teknikler var. Ben görsel şiire, video şiire, asemik şiire ilgi duyduğumda bu tür (modern epik) ortadan kaybolmuyor. Edebi Lied ve Büyük Mukavva kitabındaki şiirler yan yana konulsa arada bu anlamda bir fark yok. Lekenin, tipografinin, görselliğin devreye girmesi işi çok fazla değiştirmiyor. Şiire varmanın araçları var. Bunlar her sanat için geçerli. Bazen bazı katmanları kapatıp yokmuş gibi yapıyoruz. Örneğin bazı şiirlerde görsellik kapatılır müzik ön plana çıkarılır ama orada dil de vardır. Mallarmé şiire tipografik unsurları, boşluğu katar. Bir Zar Atımı şiirini istediğimiz yerden okumaya başlayabiliriz. Sayfanın hangi tarafından okumaya başlarsak oradan devam edebiliriz. Mallarmé bunu bilinçli yapıyor. Boşluğu sessizlik olarak şiire yerleştiriyor. Bir anlamda kelimeleri mekansallaştırıyor. Nurullah Ataç bu şiir için *kelimelerden yapılmış bir nesne* diyor. Bu Ataç’ın şiirlerden ne kadar anladığını gösteren bir şey. Gerçekten Mallarmé’in yaptığı şey bilmeyerek kelimelerden bir nesne, sanat eseri ortaya koymuş olmasıdır. Bunlar şiirinin bugünüyle, çağdaş sanatla alaka kurabileceğimiz bir şey. Mallarmé bilmeyerek sanatta mekân kavramını icat eden kişidir. Dante’yi saymazsak modern şiiri başlatan iki şair olduğunu düşünüyorum biri Mallarmé diğeri Baudelaire’dir. Ama Mallarmé çok daha fazlasıdır, o modern sanatı başlatır. Mallarmé bilmeyerek şiiri tregedyaya yani ilk doğduğu yurda geri gönderiyor. Şiir çok katmanlı olmasına rağmen sonrasında şiir gerileyerek söz sanatına dönüşmüş. İşte Mallarmé bilmeyerek bunu tekrar eskiye çevirmiş. Her şairin poetikası yoktur onlar şairlerin şiir anlayışlarıdır. Poetika bir tanedir o da Aristoteles’in Poetika’sıdır. Siz bunu ya yıkarsınız ya da kabul edersiniz. Kabul etmiyorsanız Platon’un anlayışına geçersiniz. Plato ve Aristo şiirin mimetik karakterinde buluşurlar. Platon benzetmeci ressam der Aristo ise sanatın kökeninde taklit yani mimesis kavramı vardır der. Plato ve Aristo’nun ayrıldığı nokta *didaktik* olmadır. Mallarmé’ye dönecek olursak onun başlattığı şey sanatta ifadesini bulmuş ama şiirde bu durum biraz sıkıntılarla karşılaşmış. Buradan Orhan Veli’ye geçiş yapacağım, Veli neyi eleştiriyordu? Sanatların birbirine karıştırılmasını eleştiriyordu. Orada eleştirdiği şair Apollinaire’dir. O kelimelerle resim yapıyordu. Benim bahsettiğim şey kelimelerle resim yapmak değil. Mallarmé ile Apollinaire’nin farkını anlarsak sorun çözülmüş olur.

Apollinaire'in yaptığı şey resim yapmaktı. Apollinaire, Picasso gibi dev bir sanatçının arkadaşı. Apollinaire'in genel olarak yaptığı şey sanatları birbirine karıştırmak ama Mallarmé'nin yaptığı şey bambaşka bir şey. Mallarmé aslında tekrar düşünceyi öne çıkartıyor. Biz o üç unsuru yani görselliği, dili ve müziksel ifadeyi Mallarmé'nin şiirinde bulduğumuz gibi asıl arkasında bir düşünce olduğunu da görüyoruz. Mallarmé'de şiirin şiir olabilmesi için arkasında bir düşünce olması gerektiği potansiyelinin ilk karşılığı vardır. Çok katmanlı şiir yani o üç katmanın da olduğu şiir ilk orada vardır. Toparlamak için soruya bir daha dönecek olursak modern, epik ve lirik şiir ayırımı yine Yunan'da var. Yani yine Aristoteles'e gidiyoruz. Epik şiir benim için vazgeçilecek bir şey değil. *Büyük Şiir Sandığı*'nı yaptığımda da epik şiir benim için terkedilmiş bir şey değildir. Ya da Büyük Mukavva'da ki şiirler de epik şiir vardı. O bir kip yani o kipi ya kapatırsın ya da geri dönersin.

5. Yahya Kemal Beyatlı şiirde mükemmelliğe ulaşmak için Türkçe ifadelerle önem verir. Şarkdemir'in de buna benzer olmazsa olmazları var mıdır?

Türkçe ifade bana yeterli bir ifade gibi görünmüyor çünkü şiir bizde modernleştikçe, Şinasi ve Namık Kemal'den itibaren hatta onun öncesinde Akif Paşa, İzzet Molla gibi şairlere baktığımızda zaten şiirin yavaş yavaş Türkçeleştiğini görüyoruz. Bizde şiirde yenilik dediğimiz şeylerin kökeni bu şairlere gidiyor. Tanzimat'taki şiirle beraber dil zaten Türkçeleşiyor. Yani Yunus Emre'de ki berraklığına kavuşuyor ki bu gözle görülebilir bir kesinliktedir. Yahya Kemal'de bunun devamında bir şairdir. Ne olmazsa şiirde olmaz, bana göre şiirde düşünce olmazsa olmaz. Ben her şeyi bir şiir olarak sunabilirim örneğin şu kahveyi, kaşığı ve altlığı gibi. Sanatçı bir şeyi sanat olarak sunuyorsa bu sanat olması için yeterlidir ama bunun arkasında bir düşünce vardır. İşte bu olmazsa olmazdır. Ben dil unsurunu kapatabilirim orada dile ait bir şey görmeyebiliriz yani sadece müziksel ifadeyi fark edebiliriz ve bu şiir olabilir. Ya da sadece görsel birtakım şeyler görürüz ve birazda dille karıştırırız ama müziksel ifadeyle karşılaşmayız buna da görsel şiir deriz, bu da olabilir. Bunlar o araçlar arasındaki tercihlerimizdir. Bezen dile bazen görselliğe veya müzikselliğe önem verilir. Bunun sebebi o şeyi nasıl anlatabiliriz/verebiliriz düşüncesinin seçimleridir.

6. “Mükemmellik” kavramını teori veya biçimsel olarak değil de sosyal fayda gütmesi açısından düşünürsek sizin şiirleriniz ve günümüz şiirleri dâhil olmak üzere “mükemmele” ulaşan şiir var mıdır?

Ben Mükemmel Kısa Şiir ve Mükemmel Uzun Şiir adında iki tane yazı yazdım çünkü o zaman şiirin kendisiyle ilgili şöyle bir problem vardı, insanlar epik şiir yazıyorum diye kötü metinler ürettiyordu yani titizlik denilen şeyden hiçbir şekilde nasibini almamış metinler ortadaydı. Bunlara tepki olarak titizlikteki üretime dikkatleri çekmek için Mükemmel Kısa Şiir diye bir yazı yazdım. Ardından İsmet Özel’in şiiri üzerinden Mükemmel Uzun Şiir diye uzunca bir yazı yazdım. Bir şiirin mükemmel olması gerekmiyor ama bunu vurgulamak gerekiyor. Mükemmellik parçayla bütün arasındaki uyumdan doğan bir aydınlanmadır. Bu aydınlanmayı veya etkiyi mükemmel olmayan bir şey de verebilir. Parça bütün uyumunu bir şair kendine ölçüt olarak belirleyebilir ama biz bunu hiçbir sanatçıya dayatamayız. Ben de şiir mükemmel olsun diye bir titizlik çabası gösteriyorum tabi ama birçoğu mükemmel olmuyordur diye düşünüyorum. Mükemmel olması için çaba gösterebilirsin ama olmadığında ve çok acemice bir şey olduğunda bir şey kaybetmiş olmuyorsun. Biz bunu Türk şiirine ve mükemmel olmayan şiirlere borçluyuz. Örneğin İsmet Özel’in Erbain adlı şiirinde de acemilik var. Biz mükemmel mısralar varmış gibi görüyoruz ama orada da acemilikler var tabi. İyice odaklandığında bunu görebilirsin. Ben odaklandığımda acemice olan şeyleri görebildim. Yani mükemmellik olmazsa olmaz değildir. Bu geçici bir amaç olabilir.

7. Mükemmel Boşluk adlı şiiriniz kart haline getirilerek Kul Hakkı Kulak Arkası şiir kitabınızda ayrı bir parça olarak eklenmiştir. Şarkdemir’in Mükemmel Boşluk’u nedir? O boşluğu dolduran bir şey var mıdır?

2011’den önce yaptım ve bu ilk olarak Karagöz’de yayımlandı. Bu kesimleri tek başıma yapamayacağım için kart ajans işi. Kare aslında mükemmel bir form yani doğada olmayan bir form. Mesela Nicolas Boileau doğada herhangi bir form yoktur der ve o konuda haklı. Mesela perspektif de doğada yok ve biz belli bir yanılısamayla o perspektife ulaşıyoruz. Burada mükemmel boşluktaki espri bu boşluğa neyi getirirseniz onu görürsünüz eğer hiçbir şey getirmezseniz hiçbir şey görmezsiniz. Boşluğa neyi bırakırsanız onu görürsünüz yani bu boşluğu nereye çevirirseniz onu görürsünüz. Ya da neyi dışarda bırakmak isterseniz bu ona yardımcı oluyor. Bu görsel şiir midir hayır

değildir ama görsel şiirle ilişki kurulabilir. Bu somut şiirde değil yerleştirmede değil yani bunun hangi türe ait olduğunu bilmiyorum. Eğer o boşluğu bir metin doldursun istiyorsak bir kitaba veya deftere bırakıp okuyabiliriz. Yani demek istediğim görülebilecek her şeyi o boşluğa dahil edebiliriz. Dahil edemeyeceğimiz tek şey ses olabilir. Burada müziksel ifadeye varamıyoruz. Kulağımızı bu boşluğa dayayıp bir şey dinlememizin bir anlamı olmaz.

8. Türk edebiyatında görsel şiirin başlangıcı olarak N. Hikmet'in bazı şiirleri örnek gösterilir. Hakan Şarkdemir'i görsel şiir anlamında etkileyen iki şairden (Türk ve yabancı) bahsedecek olursak eğer bunlar kimler olurdu?

Nazım Hikmet'in o şiirlerinin görsel şiirle hiçbir alakası yok. Mallarmé'in şiirini ben bu yüzden örnek verdim. Onun tipografiyi katması değil aynı zamanda boşluğu kattığı için görsel şiir oldu. Düşüncenin mekân kazanmasından söz ediyoruz. Bunun görsel bir tarafı var ve biz bunu okuyabiliyoruz. Bunu Nazım Hikmet'te ancak çok ilkel bir şekilde bulabilirim. Aynı şekilde Tevfik Fikret'te de Abdülhak Hamit Tarhan'da da bu kadarını bulabilirim. Tabi Nazım Hikmet'in Fikret ve Tarhan'dan ayrıldığı tarafı vardır. Görsel şair olarak Nazım Hikmet'in gösterilmesi abartıdır. Şiirinde görselliği oluşturacak mısra kesmeleri vardı ama bu Tevfik Fikret gibi sanatçılarda da vardı. Belki onlardan biraz daha farklı olması veya ayrılması Rus Fütüristlerden etkilendiği içindir. Ama bu noktada Nazım'ı eleştirmemiz lazım çünkü madem böyle şairleri gördün neden Türk şiirine getirmedin demek lazım. Nazım orada biraz gelenekçi kalıyor. Oradayken değişime karşı direnmişsen ve o değişimin sadece kırıntılarını getirmişsen o zaman ben bunu eleştiririm. Nazım Hikmet'in yaklaşımını muhafazakâr buldum. Ama bu onun büyük şairliğine gölge getirmez. Tevfik Fikret de Mallarmé ya da benzeri şair okumuştur buradan ne kadar şey almıştır bilmiyorum. Bizim şiirimiz Tanzimat ve Garipçiler dönemine kadar (Garipçiler dahil) Fransızlardan etkilenilmiştir. Nazım Hikmet farklı bir kanaldan geldiği için ve güçlü de bir şair olduğu için bunu kırabilirdi. Soruda geçen iki şaire dönecek olursak Mallarmé'den Marcel Broodthaers'dan söz ettik. Broodthaers bana göre sanatçıyken de şairdir şairken de sanatçıdır. Çok önemli bir adamdır ve Türk şiirinde bunun kimse sözünü etmez. Türk şiirinde zaten insanlar ne kavramsal sanatı bilir ne sonrasını bilir. Biraz somut şiirden bahsettiler ama aslına bakarsanız görsellik ile ilgili ilişki kurabileceğimiz isimler konusunda bizim yazarlarımız, şairlerimiz, sanatçılarımız çok geri. Hiçbir isim bilmezler. John Cage'yi duymuşlardır ama mesela Jackson Mac

Low, Steve McCaffery duymamışlardır. Böyle birçok isimden haberdar değillerdir. Bugünkü verimlerden haberdar değillerdir. Serkan Işın'ın Poetik Hars'ı bunu matbu ortamda değilse de elektronik ortamda ilk başlatandır. Karagöz bunu matbu ortamda yaptı Buzdokuz ise daha ileri bir aşamaya taşıyor. Yani şiiri görsel şiirden alıyor orada bırakmıyor daha ötesine yani farklı ortamlara, videonun şiire dahil olduğu yani bilgisayar ortamının olduğu yerlere götürür. Bilgisayar gibi, uydu gibi birçok ileri aletlere ve vericilere sahipken hala şiiri bir söz sanatı olarak düşünüyorsak bu geri bir şeydir. Türk şiirinde görsel şiirin başlatıcısı Serkan'dır. Eğer Serkan'ın ismini saymazsak ona haksızlık ederiz. O, görsel şiire 2004'te ben 2007'de başladım. Ondan önce Türk şiirinde birtakım denemeler vardı ve bunlar dikkat kesileceğimiz işler değil ya da etkisi olan şeyler değildi. Bir sürü isim sayıyorlar ama sadece sayıyorlar, bu kişilerde vardı diye. İlhan Berk dese ben bunu anlarım. İlhan Berk'in görsellikle ilgili şiire kattığı bir şeyler vardı. Ama o diğer isimler, o isimleri saymak istemiyorum çünkü şiirimizde yerleri yok, İlhan Berk gibi değiller. Bence biz bu konuda çok geri kaldık. Ama bugün için Türk şiirinin kazanımlarıyla birlikte dünya seviyesinde en üst yerlerde olduğunu düşünüyorum. Bunlar daha önce yapıldı deniliyor ve bu isimler kim diye sordüğümüzde önemsiz isimler sayılıyor. Adamlar Gomringer'in şiirini alıyor ve Gomringer'in ismini saklayıp öyle veriyor. Aslında ondan çaldığını söylese benim gözümde bu çok parodik ve değerli bir şey olur. Bunu yapmak yerine kurnazlıkla onu yeni bir şey olarak sunuyor ve insanlar bunu bilmediği için onu yeni bir şey olarak kabul ediyor. Batı'daki şeyleri alıp onların kötü taklitlerini bana sunuyorsun ve bunu şiirde yenilik olarak gösteriyorsun. Bu arada görsel şiir önceden denendi deniliyor ama dizeli şiir, mısra düzeni dediğimiz şey milattan önce 600-700 yılında da Gılgamış'ta da vardı. Peki biz bunda ne yenilik yaptık?

9. O. Özbahçe *Analiz* adlı kitabında Serkan Işın'a değer verdiğiniz için görsel şiire girdiğinizi savunur hatta daha da ilerletir ve bu türün sizin için kalıcı olmayacağını savunur. Bu konuya birinci ağızdan ulaşırsak, Şarkdemir görsel şiire bu yüzden mi başladı, yoksa verebileceğiniz farklı bir cevap var mı?

Osman Özbahçe de Serkan Işın da gerçekten değerli şairlerdir. Tabi ki ben Özbahçe'ye Işın'a değer veriyorum. Özbahçe'nin dediğine katılamamak ya da kısmen katılmakla birlikte Özbahçe görsel şiire muhafazakâr olarak değil de bir yazar, şair, sanatçı olarak eleştirmesi bakımından önemlidir. Özbahçe'nin Serkan hakkında söyledikleri veya bu konular hakkında söyledikleri önemlidir. Herkesin olduğu gibi

Özbahçe'nin de önyargıları vardır ama Özbahçe bunları şahsileştirmedeği için önemlidir. Serkan'ın başlattığı şey önemlidir ve onun önünde kimse olmadı. Serkan geçmişte bazı genç arkadaşlar görsel şiir yaptı ama bu arkadaşların Türk şiirine ilgisi/bilgisi kısıtlıydı. Türk şiirine bir eleştiriydi görsel şiir ama bence arkadaşları olmasına rağmen Serkan orada tek başınaydı. Serkan daha çok dijitali, fotokopi makinesini veya mürekkebi kullanarak bir şeyler yapar bence çok daha farklı. Belki onları ararken yanlışlıkla ortaya çıktı. Birkaç şiirim bilgisayardaki hatadan ortaya çıktı ki ben buna müdahale etmedim kendiliğinden çıktı. Biraz pedagojik şeylerde var mesela şiir atlası, Bir Söz Sanatı Olarak Şiirin Sonu. Şimdi yapsam belki daha basit daha sade olarak tasarlardım çünkü şimdi biraz karışık görünüyor bana. Orada bir atlas var, kanon var, ev şeklinde bir yapı var. Orada klasik şiirimizin divan şairleri var. Istakoz gibi takımyıldızı var ve burada melal şair dediğim Haşim gibi şairler var. At gibi takımyıldızı var orada İkinci Yeni şairleri var. Orak gibi takımyıldızı var orada da benim kurucu şairler olarak gördüğüm şairler var. Bunların üstünde bir şey var ve o önemli. Elektronik ortamla ilgili bir ifade var ve ben bugünle ilgili önceden o bağı görmüşüm. İnternet yaşama dahil olunca artık birçok şey değişti. Bundan sonra teknoloji yokmuş gibi yapabilir miyiz? Mesela kitabımız çıkıyor arkasında bir barkod var ve bu okunabiliyor, sesleyebiliyorsun. Biz bunlara yokmuş gibi davranamayız. Mesela “nasır” kelimesi nasıl yadırgandı ama günlük hayatta binlerce kelime olabilir ve bunlar şiire dahil olmuyor. Serkan bu konuda öncüdür ve onun öncesinde Tarık Günersel gibi kişiler değil de İlhan Berk sayılmalıdır. Batı'da çok daha fazla isim vardır.

10. Serkan Işın, *Tüğün* kitabında görsel şiiri Türk şiirine getirilmiş en hakiki eleştirisi olarak görür. Şarkdemir bahsedilen bu eleştiri için ne söyleyebilir, genelleştirirsek Türkiye'de var olan görsel şiir sizce neyi eleştirir?

Serkan'ın tepkisi görsel şiir için doğru bir tepki ama kesin değildir. Yani mutlak geçerliliği olan bir tepki değildir. Bu ancak en hakiki eleştirilerden biri olur. Şiir, bir söz sanatı olarak şiirden ibaret değildir. Görsel şiir bunu vurgular ve bu yüzden de değerlidir. Mesele öncesini, bunu yapmaya çalışan şairlerin ne yapmak istediğini anlamaktır. Bir şair nasıl olmalıdır dersek eğer bir şair; biraz şair biraz filozof biraz yazılımcı biraz bu işlere kafa yoran biri olmalıdır. Bunları olmamış gibi ya da Orhan Veli'den önceki şiirmiş gibi alamazsınız. Serbest vezin var da sen ortaya hiçbir yenilik koyamamışsın eğer buradan alıyorsan meseleyi yani şiiri bir söz sanatı olarak görüyorsan burada eleştirilmesi gereken

şey şudur: sen burada ne yaptın, şiire ne kattın? Batı'ya baktığımızda kolaj, montaj, asamblaj gibi teknikleri say say bitmiyor. Sen hiçbir teknik ortaya koyamazken kalkıp bunlar yeni, eski veya bunlar yapıldı diyorsun, peki sen ne yaptın? Başkasını taklit ettiğin şeyde bile bir şey yok. Görsel şiir bir aşamadır. Yenilik de bir hastalık, illa yenilik yapmalıyız diye bir şey yok. Eskiye de onarabiliriz ki bence çağdaş yolu budur. Bunu yalnızca ben söylemiyorum, birçok yazar, filozof, şair, sanatçı bunu söylüyor. Nicolas Boileau, bugünün sanatçısı eski biçimlere kendinden bir şeyler ekleyerek sanat yapmalıdır diyor.

11. Farklı anlayışlardan, yeni ve faydalı türlerden etkilendiğiniz açıktır, peki Şardemir şiir yazarken hangi kaynakları kullanır? Modern epik şiir ile görsel şiir yazarken faydalandığı kaynaklar nelerdir? Aynı kaynaklara mı başvuruyorsunuz yoksa her ikisi için farklı kaynakları mı tercih ediyorsunuz?

Hiçbirinde farklı değil. Şiire her şey girebilir. Bir sanatçı, şair kendine talimat verebilir ama şiirde talimat yoktur. Kaynaklar sınırsızdır ihtiyaçlar sınırlı. Ekonomi bunun tam tersini der. Herkes inanç sahibi olmayabilir ama ben Allah'a inanıyorum. O kaynakları Allah sınırsız bir şekilde açabilir, bereketlendirebilir. Senin üç birim gelirin vardır benim dokuz birim gelirim vardır. Sen o üç birimle benden daha güzel, bereketli yaşarsın. Bense daha çok huzursuz bir adamımdır daha fazla para harcarım. Kaynakların sınırsız, istediğin şeyi şiire sokabilirsin. Sanatçı bir şeyi ifade etmek için belirli kaynaklar kullanılabilir.

12. Dikilmiş Kalp/Ferahlık adlı görsel şiirinizde sağ ve sol taraflarda “.-.” gibi alt alta dizilmiş şekiller görmekteyiz. Bu bana aruz ölçüsünde kullandığımız açıklık kapalılık unsurunu hatırlattı. Böyle bir şeyin varlığı mümkün mü? O işaretlerin bir anlamı var mı?

Aruzla alakası olduğu doğrudur. Belki de aruzun, veznin, klasik veznin, düzenli şiirin parodisini yapıyorum. Mallarmé de bunu yapmış işte, klasik şiirde düzenlilik var ben bunu nasıl yıkarım. Mesele, şiire bunun dışında nasıl bir imkân kazandırabilirimdir.

13. Bazı araştırmacılar, yazarlar veya şairler görsel şiiri eskimiş bir tür olarak görür. Türk edebiyatında görsel şiirin yeni bir türmüş gibi gösterilmesine de karşı çıkarlar. Çünkü bu türün eskidiğini ve bitmiş olduğunu düşünürler. Türkiye’de yapılan görsel şiir geç kalınmış bir görsel şiir midir?

Bunu az önce de konuştuk bir daha tekrarlamaya gerek yok. Geçebiliriz.

14. Görsel şiir teknolojinin getirdiği olumsuzluklara karşı açılmış bir savaş halidir. Peki Şarkdemir'in teknolojiyle (televizyon, telefon, sosyal medya vb.) arası nasıldır?

Gayet iyi ama esiri değilim. Telefonu elimden düşürmüyorum diye bir şey yok. İnsanlar telefonla çok zaman geçiriyor diye yakınıyor ama ben telefonu kişisel bir araç olarak kullanıyorum. Telefon ya da bilgisayarın her yönünü kullanmıyorum ama bilgisayar benim işime çok yarıyor. Şiirimi çoğunlukla bilgisayar ortamında üretiyorum. Bilgisayar programları kullanıp bu programlarla birçok şeyi hallediyorum. Bir sürü iş benim elimin altında değil de bilgisayarda oluyor. Mesela Duchamp'ın Pisuar'ı diyoruz ama aslında yoktur o pisuar. Şu anda sergiye katmak istediği pisuar mevcut değil. Bunun düşüncesini biz konuşuyoruz. O estetik değeri sergilene bilirlik düşüncesine çeviren ilk defa Duchamp'tır. Sanatın arkasında düşünce olması meselesi Duchamp'tan sonraki asıl paradigmadır.

15. *Punctum* kavramından söz ederken bu kavramın görsel şiirde de olduğunu belirtiyorsunuz. Görsel şiir bazen tek bir odak noktasına sahipken bazen de çok karışık/iç içe olabiliyor. Görsel şiir okuyucusu bu tarz şiirlerde farklı *punctum*lar bulabilir mi?

Tez amacıyla yazdığım metinde geçiyor. O tez çalışması benim çalışmalarımı bir temele dayandırmak için gereklidir. *Punctum* kendi şiirimde bulduğum bir şey. Aynı görsel şiirde veya farklı görsel şiirlerde farklı *punctum*lar bulunabilir. *Punctum* böyle bir şey ama *studium* böyle bir şey değil. *Punctum*, *studium* gibi manipüle edilmiş bir kavram değil. Bir metne veya görselliğe baktığında sana en çok ne vuruyor, *punctum* noktalamayla da alakalı. *Studium* daha pedagojik olanla, öğretilmiş olanla alakalı. Yani benim gördüğümü bir başkası görmek zorunda değil. Başka bir şey de görebilir.

16. Parodinin üzerinde çok çalıştığımız ve araştırdığımız açık bir şekilde görülmektedir. Şarkdemir'in ortaya koyduğu şiirler neyin parodisini yapmaktadır?

Her şeyin parodisini yapabilirsin. Ama Pound ölçü olarak kendinden yüksek şeylerin parodisini yapılamayacağını belirtir. Yani ben Eliot'ın parodisini yapıyorsam ya da Eliot birinin parodisini yapacaksa en az o kadarını başarabilmeli. Mesela Eliot, Robert Browning'i ya da Shakespeare'i parodileştirecekse öyle bir eser ortaya koymalıdır ki ona denk olmalıdır. Yani Shakespeare gibi değil onu aşmalı, denk olmalıdır. Bunu yapamıyorsa o zaman şarlatanların, göz boyacıların yaptığı gibi bir hale bürünür. Anglo-Sakson şiirinde parodi üzerinde çok fazla kaynak vardır. Anglo-Sakson şiiri parodilerle

dolu, bizim klasik şiirimizde parodilerle dolu ama biz modern şiirde, postmodern şiirde bunu görmekte zorlanıyoruz. Her şeyin parodisi yapılabilir ama dilin parodisini yapamazsın çünkü kavrayabileceğimiz bir şey değildir. Demek ki kavrayamayacağın şeylerin parodisini yapamazsın. En fazla parodisini yaparmış gibi yaparsın bu da yapay bir şey olur. Dille oynayabilirsin. Ama bu bizde hoş karşılanan bir şey değildir. Geçmişe bakarsak eğer klasik şiirimiz mazmunlarla, parodiyle vs. dolu. Peki sen çağdaş şiirde ne yaptın çağdaş şiire ne getirebildin? O kötü bu kötü o olmaz bu yapıldı hep bir kötü. Her şey kötü. Asıl kötü olan şudur: çalarsın ama çaldığını saklarsın. Bu kötüdür. Sen de ondan etkilenebilirsin o da senden etkilenebilir. Bir usta senden etkilenebilir. Usta senden etkilenir ama gururuna yedirip etkilendiğini söylemez. Bir sürü sorunumuz var bunlar çözülmeyecek Serkan gibi şairlerimizi anlayamayız. Geçmişte de anlayamadılar bugün de anlayamadılar. Sen geçmişin ölçütleriyle bugünü anlamaya çalışıyorsun, problem bu. Sen tabi ki geçmişin ölçütlerini bileceksin ama bugüne karşılığı olacak şekilde yeniden teorileştirebilirsin.

17. Parodinin gereksiz kibri arındırmasından söz etmekteyiz kendi eserlerinizin parodisini yapmayı becerdiğinizde artık kimsenin kalbinizi kıramayacağını belirtiyorsunuz. İlk olarak Şarkdemir kendi şiirinin parodisini yapmayı başardı mı? İkincisi eğer başardıysa bunu hangi şiiri ile başardı?

İnsanlarla değil olgularla uğraşmamız lazım. Büyük Mukavva'da *Şöhretle Giden Yetenek / Yeteneksizlikle Gelen Şöhret* şiirinde kendi kendine konuşan düşünce tarafları var. Bunun gibi bir sürü şey var, düşünce figürleri diyelim. Düşünce figürleri birbiriyle konuşuyorlar ve bu metin önceki metinler üzerine konuşuyor. Mesela *Arayış* diye bir şiir yazdıysam o *Arayış* şiirindeki şeyler konuşuyor. Düşünce figürü konuşuyor. Bunlar hayali karakter ve bunlar parodiktir. Parodi çok esaslı bir şeydir.

18. Sizi temsil eden tek bir şiirinizi seçme hakkınız olsaydı bu hangi şiiriniz olurdu?

O çok zor, çok zor. Mesela Büyük Mukavva diyorum Edebi Lied diyorum bunların arasında bir ilişki kuruyorum. Tek bir şiire indirgeyemeyiz çünkü o zaman neden diğer kitapları, şiirleri yazdım?

19. Kendimi şair olarak görmüyorum diyorsunuz ve twitter da söz sanatı olarak şiirin yazılıyor olmasından ötürü herkesin şair olduğunu belirtiyorsunuz. Eğer onlar şairse ben

şair değilim ama onlar şair değilse ben şairim diyorsunuz. Buradan bir sonuca varacak olursak Şarkdemir bugün bir şair mi?

İsmet Özel benden sonra şair yok diyorsa ona ne diyeceksin? İkincisi herkes şiir yazmaya kalkıyor, şiirin yazılı bir şey olduğu iddia ediliyor ve görsel şiire iyi bakılmıyor ve bununla alakalı kötü şeyler yazılıyorken senin gibiler hakkında bir sürü şey yazılmış. Senin dikkate aldığın Hilmi Yavuz, hıncından iki tane köşe yazısı yazmak zorunda kalıyor. Beni kötü beğeniyle suçluyor ve buna Mikail Söylemez'in postmodern şiirle ilgili yazı yazmasından dolayı yola çıkıyor. Şimdi, senin hakkında düşmanın olan insan ne konuşuyor, yakın olan insan ne konuşuyor. İki tane durum var. İsmet Özel'in etkisi ve insanların etkisi. Özel, benden sonra şair yok diyor insanlara göreyse herkes şair. İki kişilik bir evren düşündüm ya ben şair olurum ya sen ya da ikimiz birden şair oluruz ya da şair olmayız. Birkaç olasılık var, bir kişilik evren olsa o zaman tek bir durum olurdu. Bu da pek doğru olmaz. Şöyle bir şey düşündüm eğer siz şairseniz ben şair olmak istemiyorum. Tevfik Fikret, İsmet Özel ya da Mallermé şairse ben şair olmak isterim çünkü onlara bakınca ufukum açılıyor ama sana bakınca öyle bir şey olmuyor. Senin bende hiçbir etkin yok. Sen bana sadece gürültü yapan biri olarak görünüyorsun.

20. İlk şiirlerini yazan Şarkdemir ile son şiirlerini yazan Şarkdemir arasındaki en belirgin farklılıktan söz edecek olursak bu ne olurdu?

Bunu kısmen konuştuk. Şiirin yazılan bir şey değil de yapılan bir şey olduğunu düşünüyorum. Poiesis. Yapılan bir şey. Şiir kelimesinin etimolojisine bakarsak eğer şiir şuurla, bilinçle alakalı bir şey. Dediğim gibi şiir düşünceyle alakalı. Şiire başladığım zamandaki bakış açımı şimdiki bakış açım arasında farklılaşan/değişen her şey teknik üzerinedir. Ama şiiri temelde çıkmaz ile çıkarsızlığın birleştiği yere oturtuyorum. Bu ikisinin birleştiği yer imgelemdir. Şiir bir arada yaşanılabilir düşüncesini özgür kılıyor. Bu anlamda da şiir bir hakikat uğrağı oluyor. Benim için bu hiç değişmedi ama bunu teorik olarak modellemem belki 25 yılımı aldı. Politik ve ontik üzerinde birleştirme yaptığımda böyle bir formül çıkarıyorum.

21. Poetik Hikem adlı kitabınızda üniversitede şiire başladığınızı ve rüyanızda “o” büyük şairi görüp şiirlerinizi okuttuğunuzu ve bu rüyanın gerçekleştiğini belirttiniz. Bunu açıkladıysanız bile ben “o” büyük şairi söylediğinizi henüz duymadım. “O” büyük şair kimdir ve hangi şiirlerinizi okuttunuz, son olarak Şarkdemir için bugün yeri nerededir?

Rüyada gördüğüm kişi İsmet Özel. Rüyamda bir köprü'nün üzerinde İsmet Özel'e İngilizce şiirler okuyor veya gösteriyordum. 1995 veya 1996 İstanbul'dayken otobüse bindim ve otobüs koltukları karşılıklıydı yani insanlar arka arkaya değil de karşılıklı oturuyordu. Ön sıralarda otururken yaşlı teyzeler geldi ve ben de yerimi onlara verip arka taraflara ilerledim ve ben kalkmadan önce İsmet Özel'in otobüse binip arkaya doğru ilerlediğini gördüm. Üçlü koltukta İsmet Özel, bir adam ve oğlu/torunu oturuyordu. O adam çocuğu kaldırıp ısrarla benim oturmamı istedi ve ben de oturdum böylece İsmet Özel'in yanına oturmuş oldum. Otobüsün hareket etmesini bekledim ve otobüs hareket edince İsmet Özel'le tanıştım. Ona da hiç yayımlanmamış olan şiirlerimi gösterdim. Hiç yayınlanmayan şiirleri göstermek cesaret işi. O da şiirleri uzun uzun okudu ve şiirle ilgili bayağı konuştuk. Hikâye bu. En son görüşürüz demişti o benim çok hoşuma gitmişti. İsmet Özel'in orada dediği "şairsen kimseye ihtiyacın yok" cümlesini ben kulağıma küpe yaptım.

22. Kısaca dergicilik serüveninizden bahsedebilir misiniz? Önceki dergileri tercih nedeniniz ve Buzdokuz'da yer alma nedeniniz nedir?

Her zaman müstesna bir azınlık vardı ve ben onun içinde/yanında yer aldım. Bu müstesna azınlık illa benim tanıştığım olmak zorunda değil, başka müstesna azınlıklar da olabilir ve ben bunların içinde yer almamış da olabilirim. Ama benim dahil olduğum dergiler o müstesna azınlık dediğim şeye uygun davranıyorlardı. Atlılar'da birileriyle ne için bir araya geldiysem Karagöz ya da Buzdokuz'da da bu nedenlerden ötürü bir araya geldim. Tersten başlayacak olursak eğer Buzdokuz, Türk şiirinin bugünkü seviyesini yansıtan, gösteren bir dergidir. Buzdokuz da Karagöz gibi daha çıkmadan eleştirilen dergilerden biridir ve bunlar etkili dergilerdir. Dergide geçen somut, deneysel, görsel şiiri eleştirenler var, sosyal medyada ki duruşunu eleştirenler var. Ben de Karagöz'ü Atlılar'ı ya da Buzdokuz dergisinde olan şeyleri eleştirebilirim ama o eleştiriye yapabilmek için bunlara vakıf olmak lazım. O eleştiriye yapabilmek için görsel şiirin tarihini bilmek lazım. Bugün Batı'da Avrupa'da Kanada'da ne yapıldığını bilmiyorsan o zaman konuşmayacaksın. Demek ki şiiri, eleştirdiğin şeyi bilmiyorsun sen ve bu yüzden bunu eleştirmek için masaya getiremezsin, o masaya farklı konular gelmelidir bilmediğin işler değil. Bu anlamda dergiyi "şiiri savunan bir kale" olarak görüyorum. Buzdokuz'un farkıysa kolektif olmasından ötürüdür. Diğerleri hareket dergisiydi özellikle Atlılar ve Şehrengiz ama Kökler biraz daha farklıydı. Karagöz ise bazı şeyleri tekrar tesis etti.

Mesela İsmet Özel, Karagöz’de şiir yayınladı ve Özel’in şiirinde görsel şiirin bir etkisi var. Sen bunu nasıl görmüyorsun? 80 Kuşağı’ndan ismini vermek istemediğim ayrıca ağabey dediğim kişinin yaklaşımı bana tuhaf gelmişti. Onun şiir bilgisini az da olsa var olduğunu düşünüyordum. İsmet Özel’in Erbain’i ile Of Not Being A Jew kitabını kastediyorum, orada olan şiirleri ile farklı olarak İsmet Özel’in gerilediğini düşünüyorum. İsmet Özel yalnızca kendi şiirini değil Türk şiirinin de ufku genişletiyor. Of Not Being A Jew etkilere açıktır. Hem seni etkiler hem de senden etkilenir. Bu böyle bir kitap. Erbain birçok şairin duvarına tosladığı bir kitap yani bunun altında ezilmişlerdir ama Of Not Being A Jew öyle değildir, ufuk açıcı bir kitaptır. Dergi mevzusuna geri dönecek olursak İsmet Özel orada, o tür şiirler dahil olmak üzere şiirler yayınlamıştır. Mesela Karagöz deneysel şiirlerle uğraşanları belli dosyalarla dahil ediyor ama Buzdokuz bunu çok daha ustalıkla yapıyor. Buzdokuz mesela Amerika, İngiltere, Yunanistan gibi yerlerde bir şair, sanatçı varsa onlarla iletişim sağlıyor. Önemli isimlerle bağlantı içindedir. Buzdokuz dergisinde seçtiğimiz yabancı isimler değerli isimlerdir, başarılı işlere veya değerli işlerle uğraşan isimlerdir. Türkiye’de hiç tanınmamış ya da bilinmemiş sanatçılar, düşünürler, şairler var. Bazı dergileri şimdi açıp bakıyorsun hala Pound, Eliot çevirileri yapıyor. 25 yıl önce bunları biz yapıyorduk ki bizden önce de yapılıyordu. İlhan Berk de Pound’u çevirdi. Bir sürü isim çevirdi bunları biz de çevirdik, o zaman çevirmemiz lazımdı çünkü epik şiir konulurken bunlara ihtiyaç vardı. Biz bunlara artı olarak Amiri Baraka’yı kattık. Bu adam modern epik şiire hareket heyecan katacak biriydi ve biz bunu da kattık. Burada eleştirdiğim nokta bir yerlerden bir isim duyuyorsun sonra kalkıp onu çeviriyorsun. Bunun en iyi örneği Louise Glück, nobel aldı duydun adını ve kalktın onu çevirdin. Bu önemsiz bir şair olabilir. Nobel verilmiş olabilir ama bu onu önemli yapmaz. Emma Wouldman’ı ya da Susan Howard’ı çevirmiyorsun kalkıp bunu çeviriyorsun çünkü ismini duydun diye çeviriyorsun. Falanca bir dergide, İngiltere’de çıkan beşinci sınıf dergide bir şiir buluyor ve kalkıp onu çeviriyor. Türk şiirinde mesela Ziya Osman Saba zamanında bu gibi şairlerle aşılmış şeyi kalkıp bana bugün getiriyorsun. Çok eski bir anlayışı bana yeni diye getiriyorsun, bu olmaz. Benim söylediğim isimlerse böyle değil, dizeli şiirle bilgileri/donanımları var. Hem deneysel şiiri hem de geleneksel olan şiiri bir arada okuyabiliyorsun. Bu yüzden Buzdokuz’da ki isimleri buraya koyabiliyorum. Karagöz de böyle bir dergiydi. Atlılar da zamanında belli isimleri konu etti. Ama hepsinin ortak özelliği müstesna bir azınlık olarak yerleşik düşüncesin

karşısında yer aldılar. Yani hepsi bir tavrı sahiplendi. Ben şimdi 20'li yaşlarda şiire kafan yoran bir şair olsaydım Buzdokuz'da olmak isterdim.

23. Genel olarak günümüz Türk şiiri ne durumda, siz neredesiniz? Günümüz şairlerinden hangilerini beğeniyorsunuz veya kimler öne çıkıyor?

İsim konuştuk, gençlerin direk ismini vermek istemiyorum ama gençlerle ilgili problem var. Bu arkadaşlar belli bir şeyi yakalıyorlar öyle ya da böyle bir şeyi başarıyorlar ama bunların donanımıyla ilgili eksikliği oluyor. Mesela Türk şiirini ya çok iyi bilmiyorlar ya da dünya şiirleriyle alakalı fikirleri olmuyor. Mesela şiir türlerini ayırt edemiyorlar. Sanat alanının da sıkıntı oluyor mesela sanatçı sorduğumda bana hala Picasso gibi isimleri sayıyorsa bu olmaz. Bu tür isimler geçmişte kaldı. Sen sanatı bilmek zorundasın, felsefeyi az çok bilmek zorundasın. Bugün ekonomik, politik şeylere vakıf olman lazım. Buna bir karşılık üretmen lazım. İnsani meselelere müdahil olman lazım. Birilerinin propaganda aracı olmandan bahsetmiyorum işin politik tarafında uyanık olman lazım. Türk şiirinin hem bugününün hem geçmişini çok iyi bilmek lazım. Ve bunları teoriyle beslemen gerekiyor. Poetik düşünümle şiirsel düşünümü aynı anda ilerletmen lazım. İki kanadı birden açman lazım. Sadece eser ortaya koyarak uçamazsın. Deneysel şiir ortaya koymak yetmez, teorik bir dayanak gereklidir. Emek isteyen bir şey. Bu konularda eksiklik oluyor. Bir kitap çıkıyor bunu insanlar hemen benimsiyor. Peki ikinci kitap? Yani sen Türk şiirine ne katıyorsun. Şiirle sanatın temelini bilmek gerekiyor. Babamın, amcamın kitapları vardı diye mi ilgileniyorum acaba, diye soruyor mu kendine. Belki onun için uğraşılıyor olabilirsin, çok yanlış bir yerde olabilirsin ve başka bir meslekte çok daha iyi olabilirsin. Ya da sen hiçbir mesleği başaramadın da bu yüzden mi şiirle ilgileniyorsun, kendine yazık etmeye gerek yok. Bu hepimiz için gerekli olabilir. İlhan Berk'in şair olmakla alakalı sorusunu sormuştun ya (ÇESA üzerinden gerçekleşen görüşme) burada onun demek istediği şey şiir senin hayatında bir şeylere mal oluyor demek istiyor. Ben yolda şiiri düşünmekten Edibe'yi (İlhan Berk'in eşi) unutturdum diyor. Şiirin bir maliyeti var ve o maliyete değer mi? Sen bu zorluğu çekmeden iyi bir yere gelemezsin, okunamazsın.

24. Bugün için Şarkdemir'in şiir rotası nereyi gösteriyor? Yani bugünden itibaren Şarkdemir'in şiiri nereye gidecek?

Türk şiirinin seviyesi için çabalayan o müstesna kişiler iki elin parmaklarını geçmeyecek kadar insan var. Bu her dönem aynı. Türk şiirinin seviyesi gayet üst

seviyede. Ben dediğim gibi iki kanadı birlikte çalıştırmaya çalışıyorum. İlla yeni bir şey ortaya koymak zorunda değiliz. Bugün biz neye ihtiyaç duyuyoruz, bizim için vazgeçilmez olan neyse onun peşine düşmeliyiz. Bu onun Kuzey Yıldızı yani o rota hep o yönde. Elbet bazen eleştiri getirirsin mesela Büyük Şiir Sandığı dersin ve içeri boş bırakırsın ama bu Türk şiirinin içinin boş olduğunu göstermez. Ya da Profilden Şair dersin ama şiirdeki eğilimleri şakavari bir şekilde parodileştirirsin. Aslında onların değerini bir anlamda tesis etmiş olursun. Bunlar da Türk şiirini zenginleştirir. Bunları okumak bir çabadır. Ben şimdilik bu aşamadayım. Nöbetçi Şair’le siz şairseniz ben şair değilim demekle aynı şey bence.

25. Akademinin yaşayan edebiyatı incelemesi gerekir mi, neden?

Akademi bence değişiyor ama değişirken birtakım teknik şeylere takılıyor. Resim bölümü diye bir bölüm var heykel bölümü diye bir bölüm var, seramik, grafik var. Buna Rosalind Krauss post medium şartlar diyor. Aslında esas olan şey hep buydu çünkü sanatlar hiçbir zaman özerk olmadı. Şiirde de böyle bir şey var, onun için tragedyayı Mallarmé’i konuştuk. Bugün şu anlamda kırılabilir mesela Güzel Sanatlar Bölümü’nde yüksek lisans tezimde hocalarım sen saçma resimler yapıyorsun demediler tam tersine desteklediler. Video şiir diye bir şey olur mu demediler, buna karşı çıkmadılar. Görsel şiire burun kıvırmadılar. Ortam odaklı sanat diye bir dersimiz var bu derse bize bu tür şeyler yapıldı. Okulda resim iki, heykel üç boyutlu diye bir şey yoktu ama o kurumsallık içinde yaptığın resim ama sen video şiir yapıyorsun. Resim bölümünde sadece resim yapmıyorsun. Kolaj yapıyorsun fotoğraf çekiyorsun video şiir yapıyorsun ya da düşünceyle ilgili bir şey üretiyorsun. Buna hocalar karşı çıkmıyor ama yapı resimle alakalı. Kurumsal bir düzen var. Akademiye genel olarak baktığımda bize birçok şeyi kazandırmak ve öğretmekle beraber birde şunu görüyoruz ki birçok konuda da geri kalmıştır. Geriden geliyor. Bence akademi bunu kaliteli hocalar ve öğrencilerle aşıyor. Ama kurumsal yapı öyle kalıyor belki bu anlamda bir reform gerekecek. Akademinin kendi içerisinde akademiye eleştiri de var.

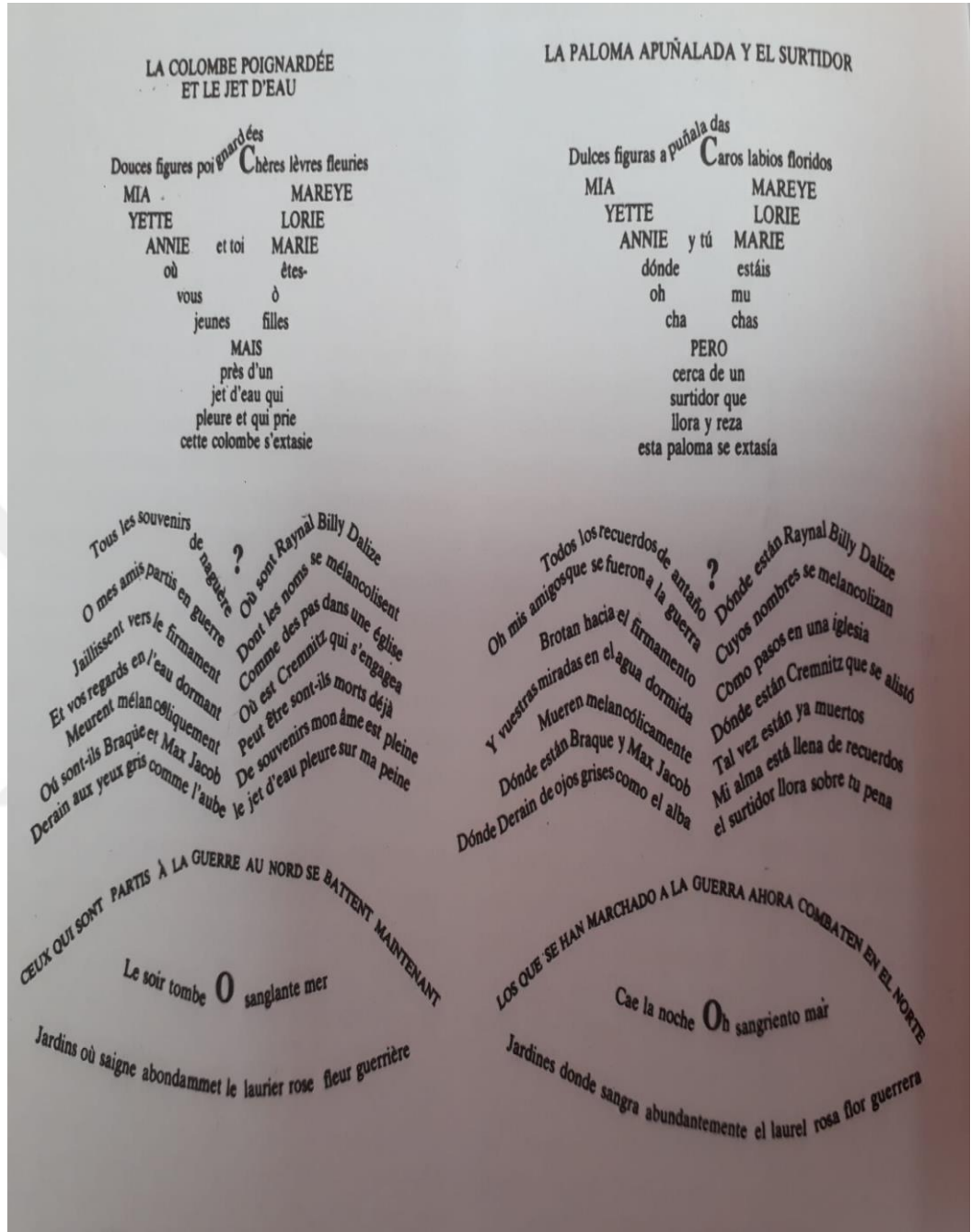
Bu bilgilere kavuştuğumuz ve kendisiyle yüz yüze görüşme fırsatını bulduğumuz Hakan Şarkdemir ile 14 Ocak 2022 tarihinde Ankara’da kıymetli bir röportaj gerçekleştirdik. Değerli bilgilerden sonra kendisini Mükemmel Boşluk ile çekmek istedik

ve kendisi bu ricamızı geri çevirmedi. (Bk: Ek.57.) Tüm samimiyeti ve içtenliği ile yaşayan bir değer olarak bizi kabul eden sayın Hakan şarkdemir'e teşekkürü borç biliriz.





Ek 2.



**Kaynak:** G. Apollinaire, Hançerlenmiş Güvercin ve Fıskiye. Karagöz 5. Sayı.

Ek 3.



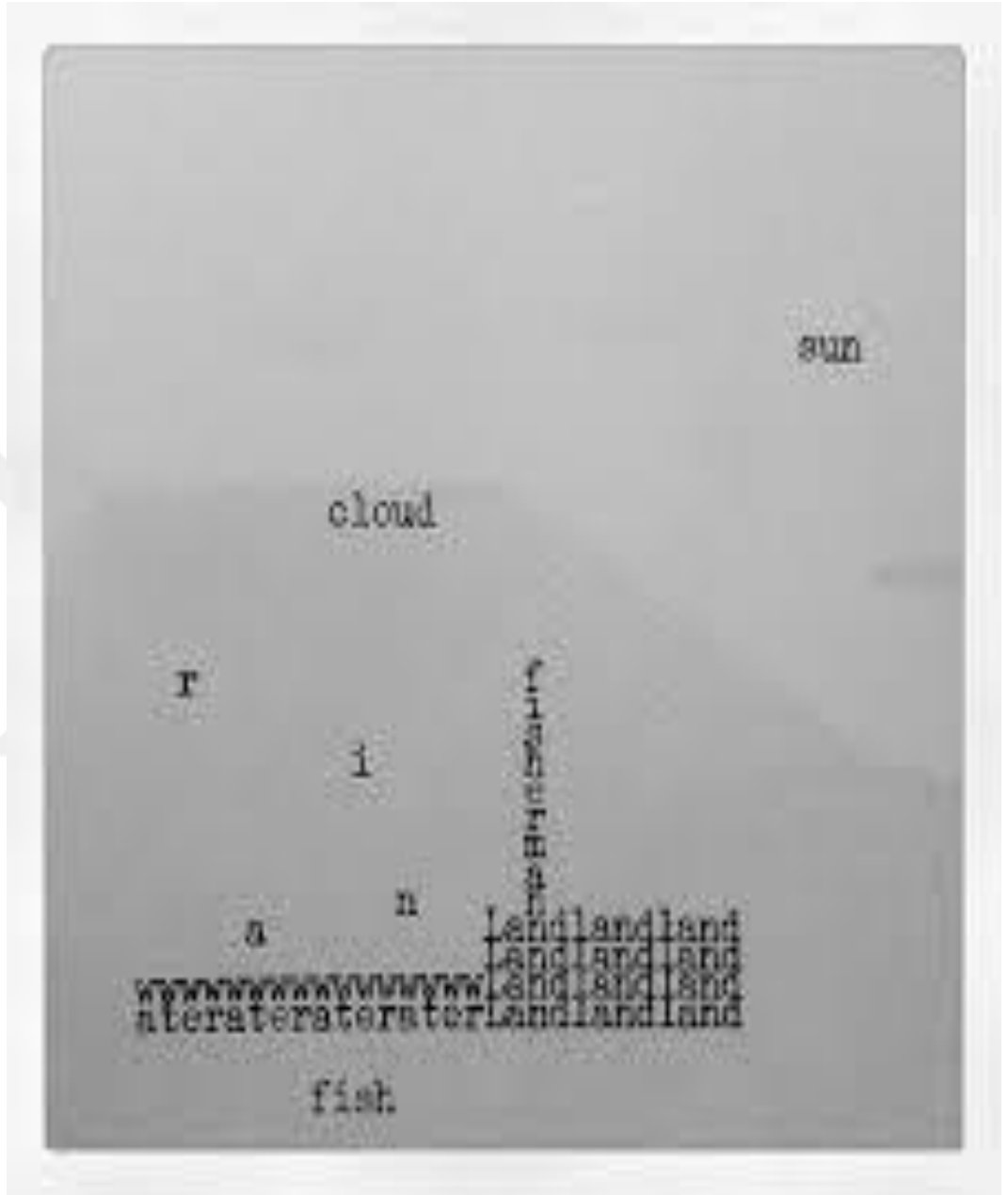
**Kaynak:** S. Mallarmé'nin Un Coup De Dés (Bir Zar Atımı) adlı şiiri. (Alıntılanan Çulhan, 2016: 575-578).

Ek 4.



**Kaynak:** Gomerger'in Wind yani Rüzgâr adlı şiiri. <https://tr.pinterest.com/pin/546202261053196248/> (Erişim Tarihi: 25.10.2021).

Ek 5.



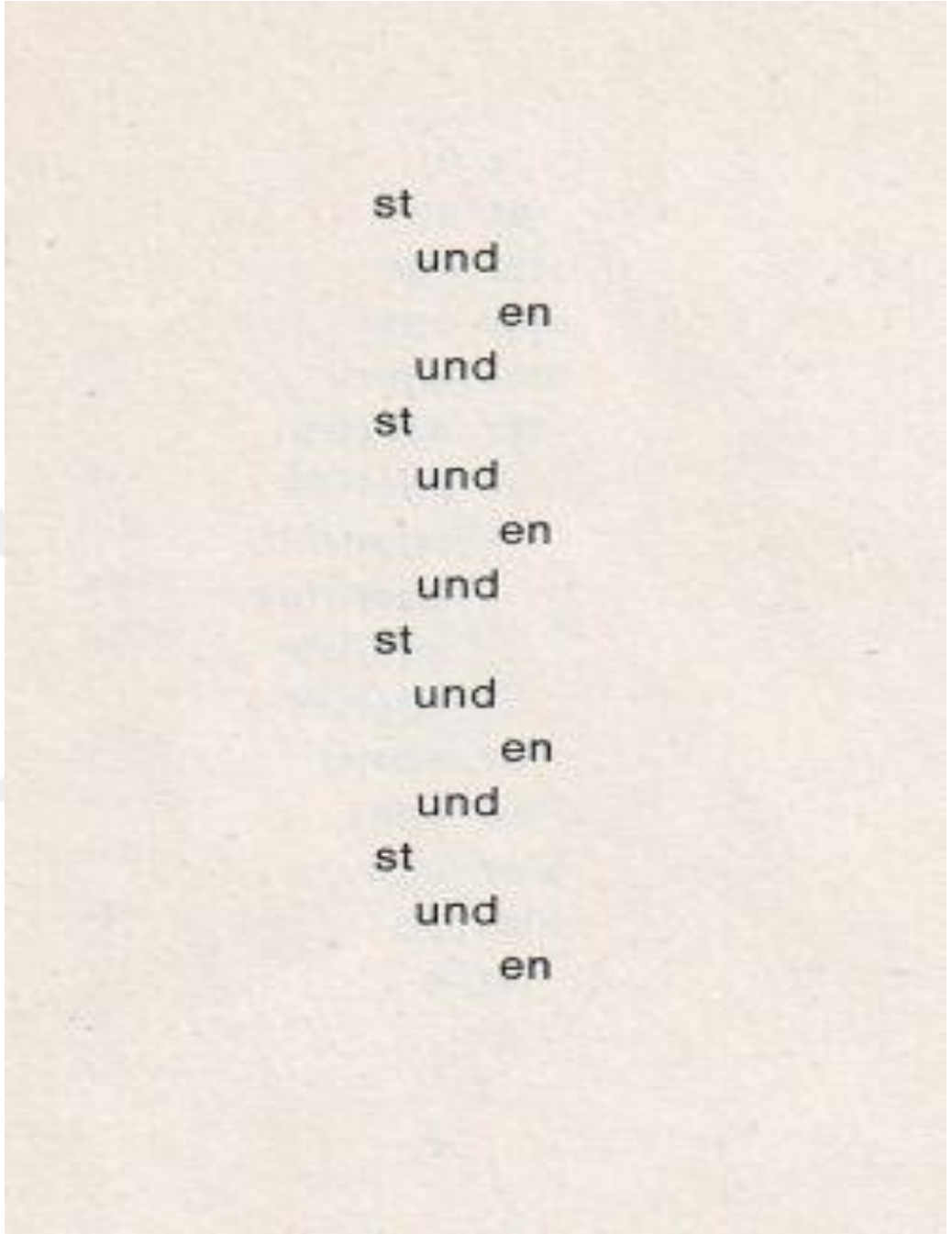
**Kaynak:** Dom Sylvester Houedard (<https://www.pinterest.co.uk/pin/499829258615138562/>) (Erişim Tarihi: 25.20.2021).

Ek 6.



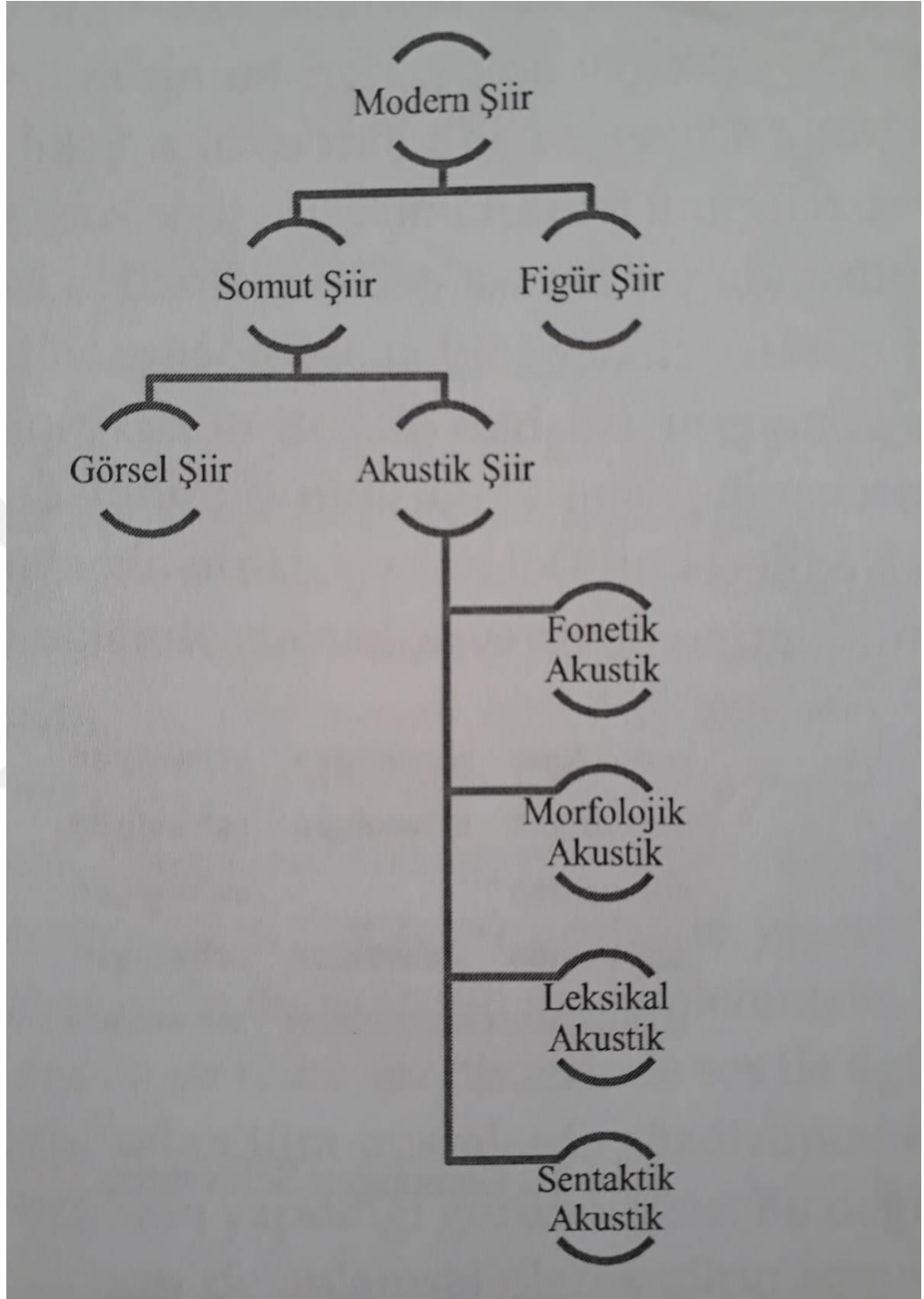
**Kaynak:** Reinhard Döhl, Apfel <https://tr.pinterest.com/pin/46021227414874456/>  
(Erişim Tarihi: 08.11.2021).

**Ek 7.**



**Kaynak:** Jandl'ın Stunden (Saatler) adlı şiiri. <https://tr.pinterest.com/pin/228557749828572601/> (Erişim Tarihi: 09.11.2021).

Ek 8.



**Kaynak:** Umut Balcı'nın oluşturduğu şema.

**Ek 9.**



**Kaynak:** René Magritte, İmgelerin İhaneti [https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0mgelerin\\_%C4%B0haneti](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0mgelerin_%C4%B0haneti) (Erişim Tarihi: 18.11.2021).

Ek 10.



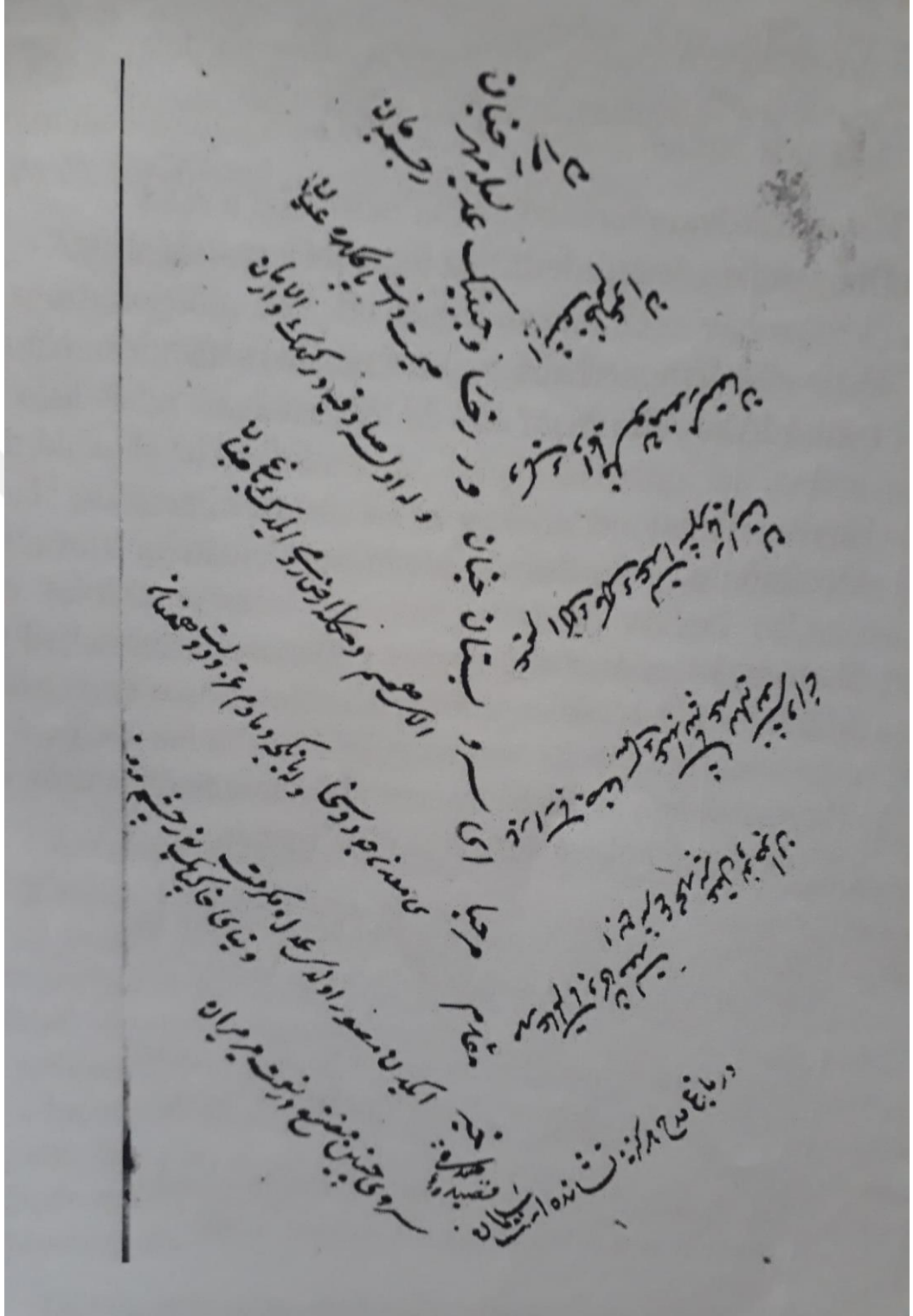
**Kaynak:** R. Magritte, İki Gizem

Ek 11.



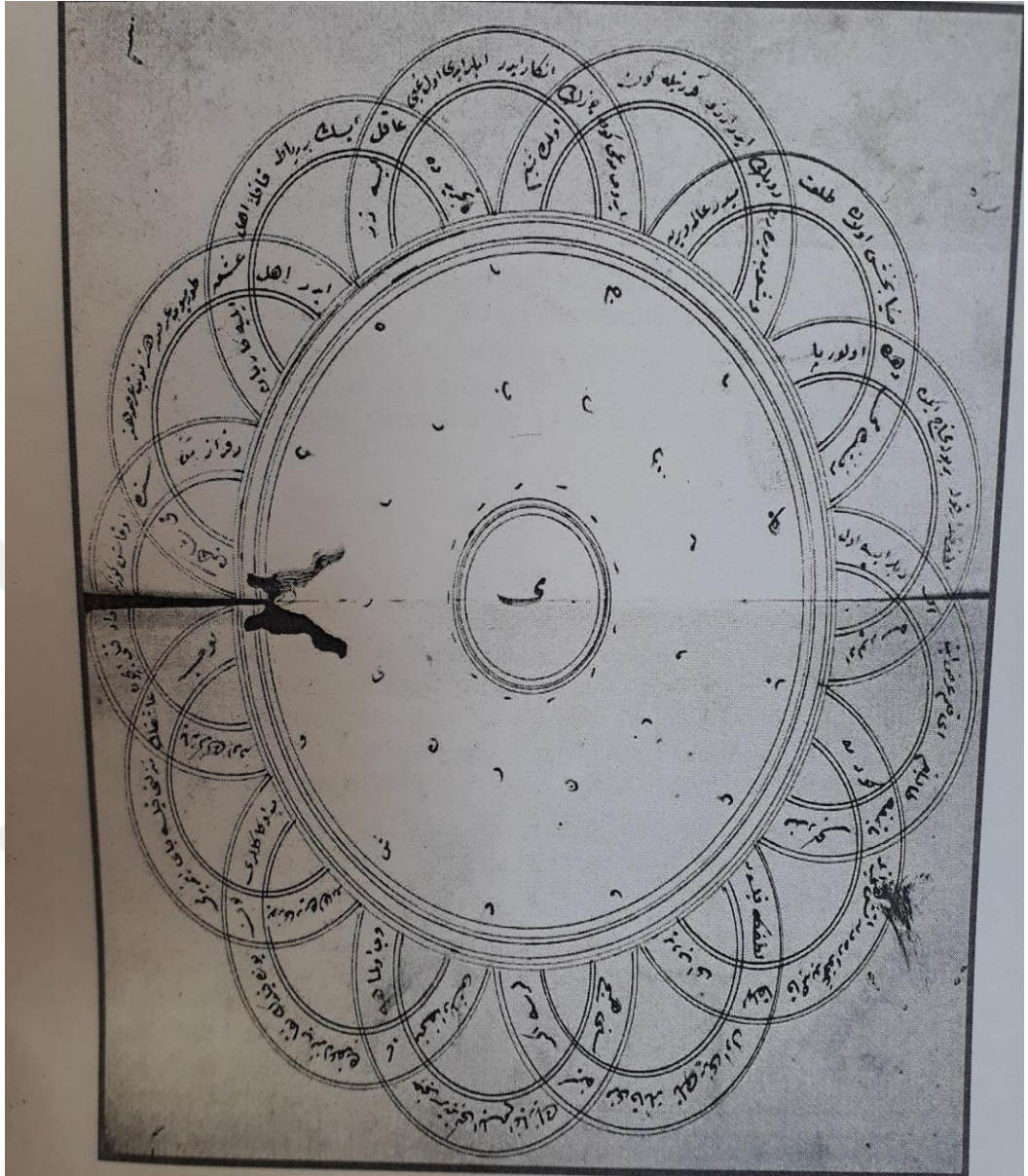
**Kaynak:** <https://semazen.net/hasan-leylek-dede-ressam-hattat-mesnevihan/> (Erişim Tarihi: 30.11.2021).

Ek 12.



**Kaynak:** Şenödeyici, Ö. (2009). “Osmanlı’nın Görsel Şiirleri I: Resim Yazmak Sanatı ve Sâdıki’ye Ait Bir Müşeccerin Tetkiti”. *TÜBAR*, XXVI.

Ek 13.



Kaynak: Şenödeyici, 2009: 587.

Ek 14.

Atlılar atlılar kızıl atlılar,  
atları rüzgâr kanatlılar!  
Atları rüzgâr kanat...  
Atları rüzgâr...  
Atlari...  
At...

Rüzgâr kanatlı atılar gibi geçti hayat!

Akar suyun sesi dindi.  
Gölgeler gölgelendi  
renkler silindi.  
Siyah örtüler indi  
mavi gözlerine,  
sarktı salkımsöğütler  
sarı saçlarının  
üzerine!

Ağlama salkımsöğüt  
ağlama,  
Kara suyun aynasında el bağlama!  
el bağlama!  
ağlama!

1928

**Kaynak:** Hikmet, 1992: 15.

Ek. 15.

A R

T

I

K

uyanmıyorlar  
gözleri açık rüya görür

dudak dudağa  
sofrasında kargaların..

T

E

L

hâturamızda

Ö

R

G

Ü

L

E

R

İ

N

D

E

konuşurlar

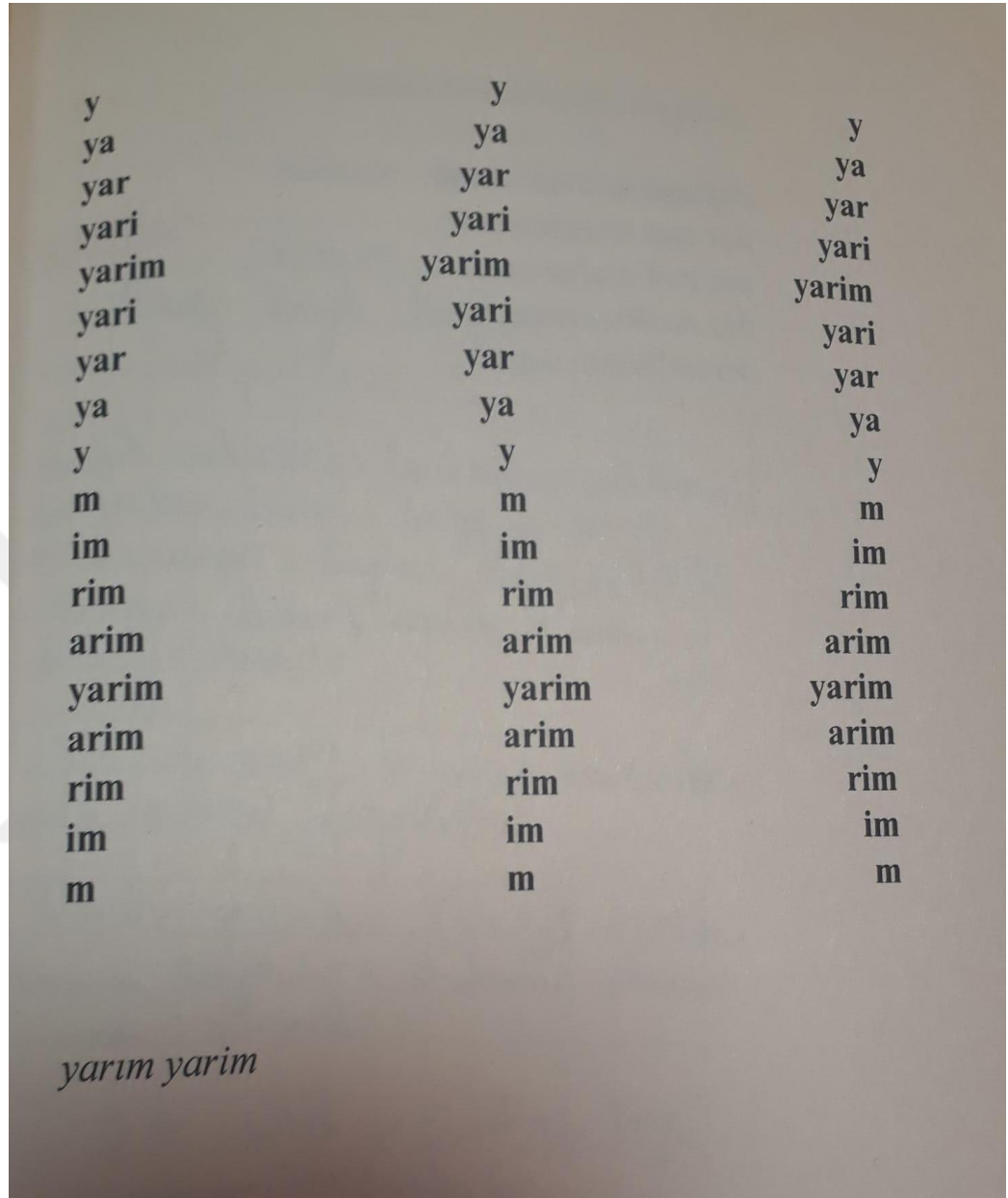
BAŞ

LAR

korkuluk

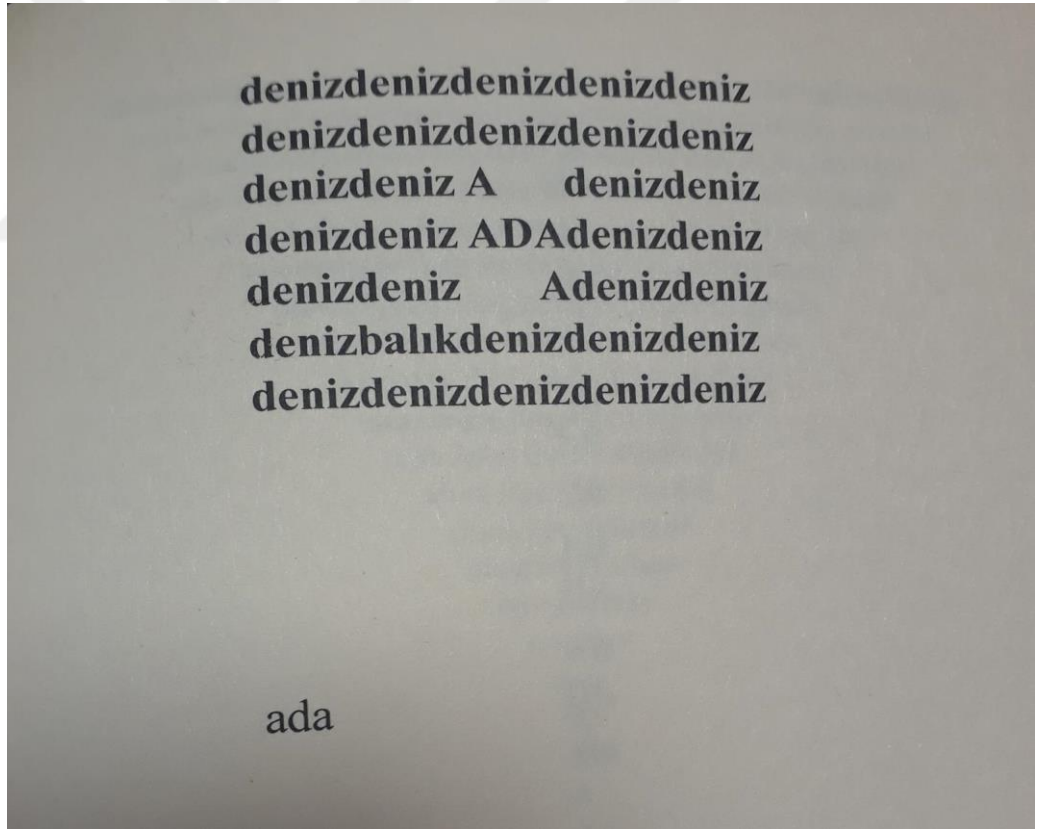
Bir korkuluk biçimini andıran bu şiir, Ercüment Behzat'ın deneysel şiir örneğidir. Şiiri okunacak değil algılanacak bir nesne olarak sunan deneysel şiir bir bakıma somut/görsel şiir olarak nitelendirilebilir. Buna göre:

Ek 16.



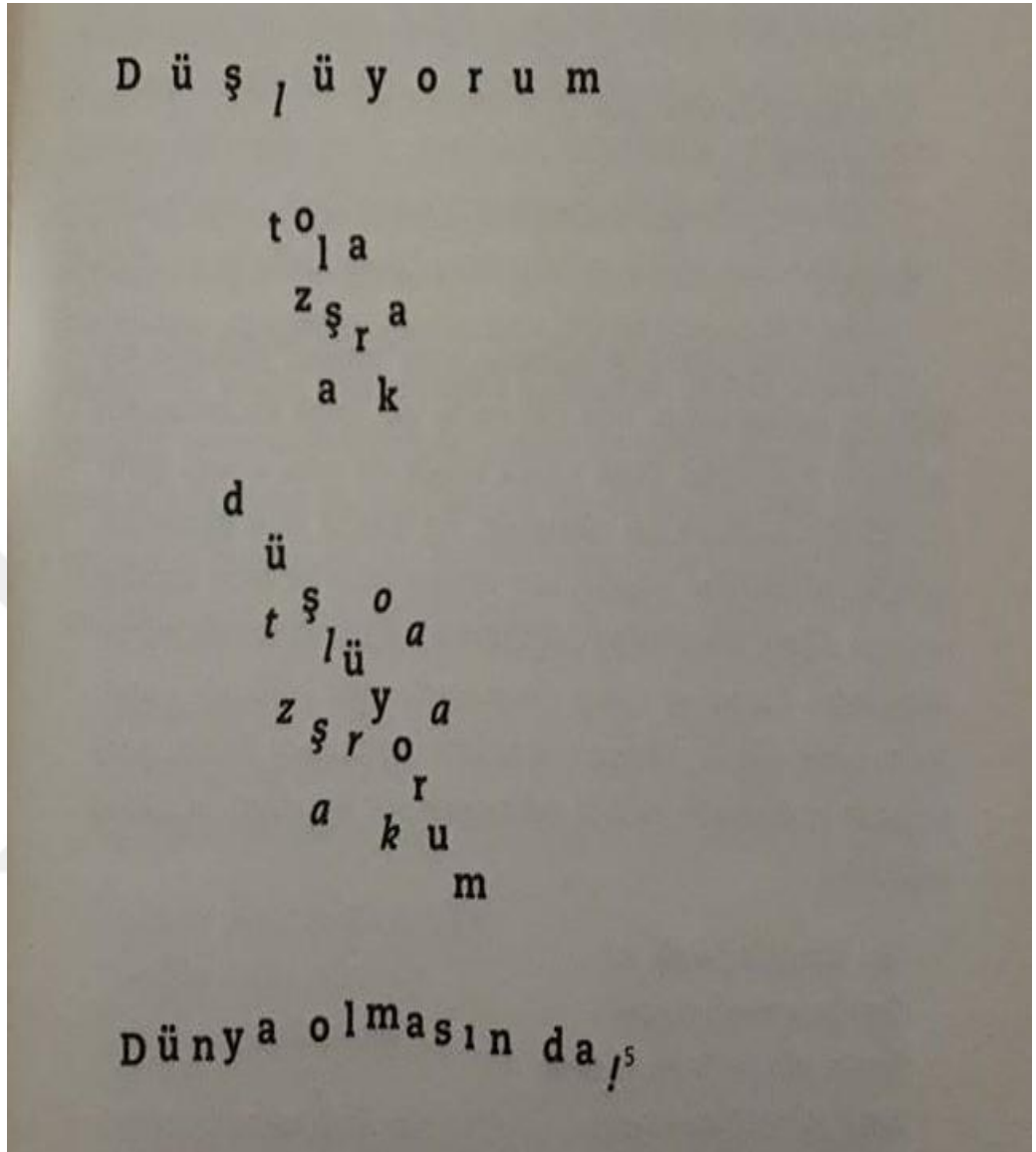
**Kaynak:** Pazarkaya, 2017: 7.

Ek 17.



**Kaynak:** <http://sanatokuma.blogspot.com/p/kavramsal-sanat.html> (Erişim Tarihi: 07.12.2021). Ve Pazarkaya, 2017: 41.

Ek 18.

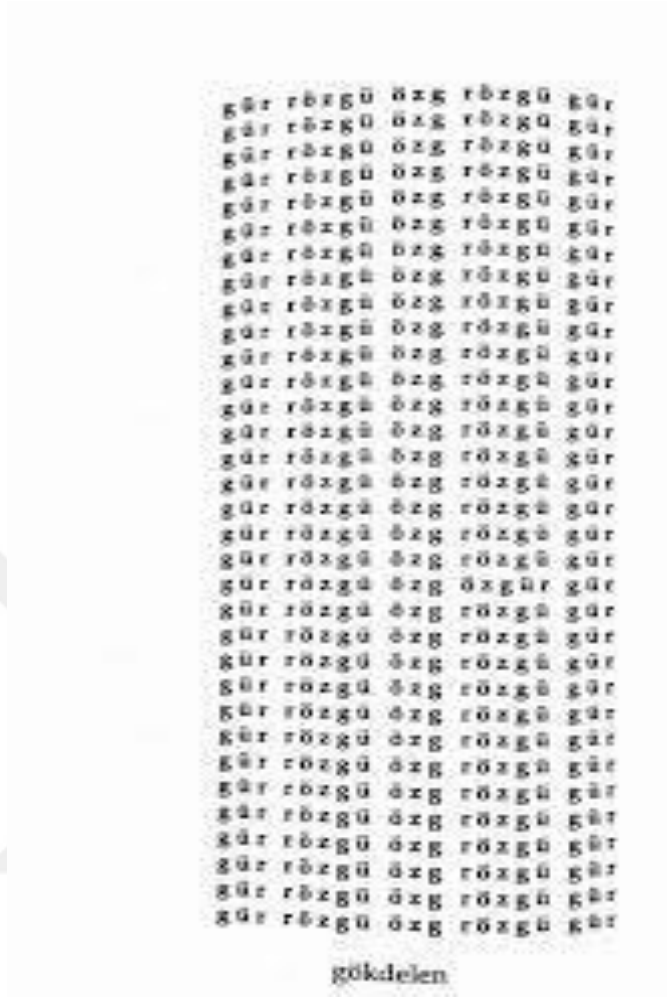


**Kaynak:** <https://besincisanat.tumblr.com/post/173387201567/k%C3%BC%C3%A7%C3%BCk-y%C4%B1ld%C4%B1z%C4%B1n-son-balad%C4%B1-nida-oda%C4%9F%C4%B1nda-ahmet> (Erişim Tarihi:: 08.12.2021).





Ek 21.



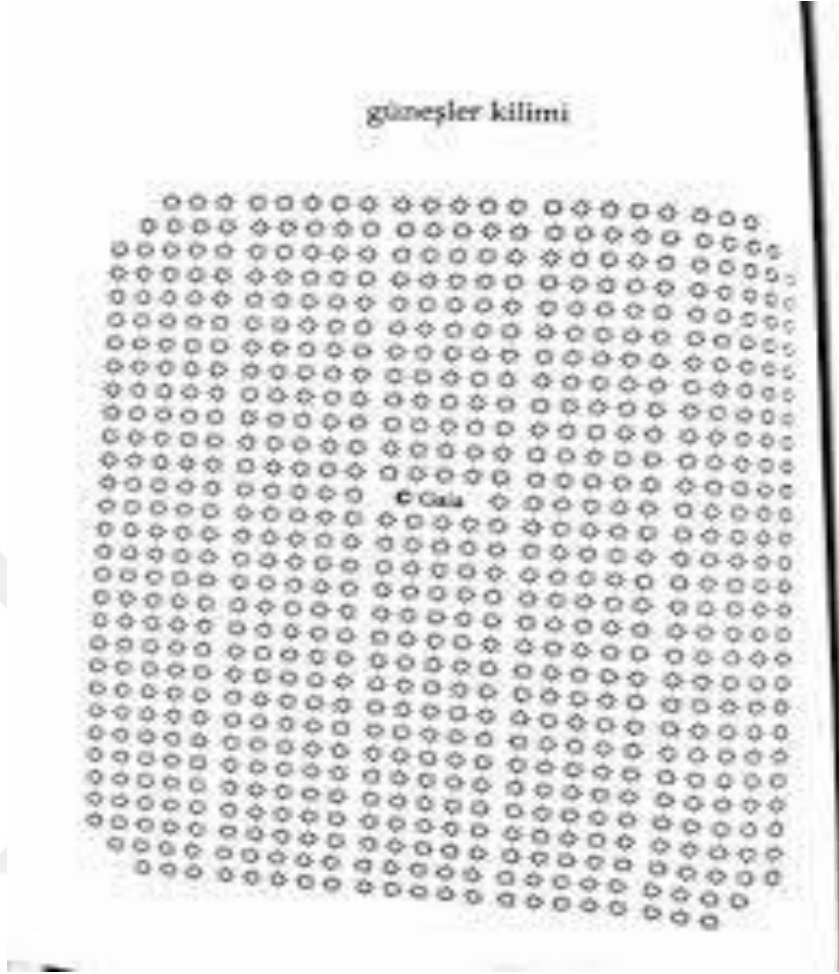
**Kaynak:** Uslu, 2017: 345.

Ek 22.



**Kaynak:** Uslu, 2017: 346.

Ek 23.



**Kaynak:** Uslu, 2017: 346.

**Ek 24.**



**Kaynak:** Yıldız, 2016: 141.

Ek 25.



**Kaynak:** Işın, 2009: 71.

Ek 26.

MAKİNALAŞMAK

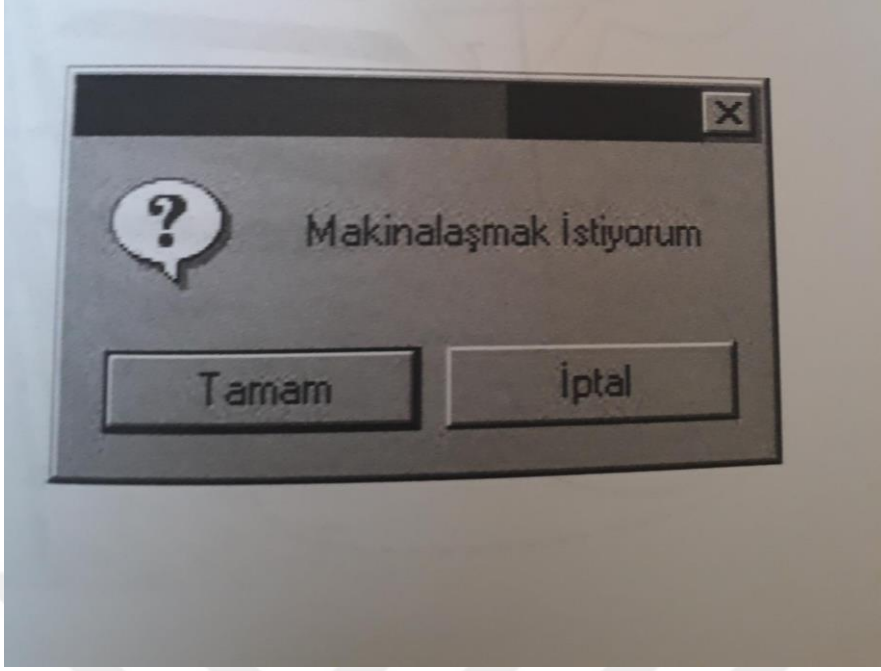
trrrrum,  
trrrrum,  
trrrrum!  
trak tiki tak!  
Makinalaşmak  
istiyorum!

Beynimden etimden iskeletimden  
geliyor bu!  
Her dinamoyu  
altıma almak için  
çıldırıyorum!  
Tükrüklü dilim bakır telleri yalıyor,  
damarlarımda kovalıyor  
oto-direzinler lokomotifleri!

trrrrum,  
trrrrum,  
trrrrum!  
trak tiki tak  
Makinalaşmak  
istiyorum!

22

trum trak  
trum trak trum trak  
trum trak trum trak  
trum trak trum trak  
trum trak trum trak  
trum trak trum trak trum trak  
trum trak trum trak  
trum trak  
trum trak  
trum trak  
trum trak



**Kaynak:** Hikmet, 1992: 22. Ve Işın, 2009: 38-39.

Ek 27.



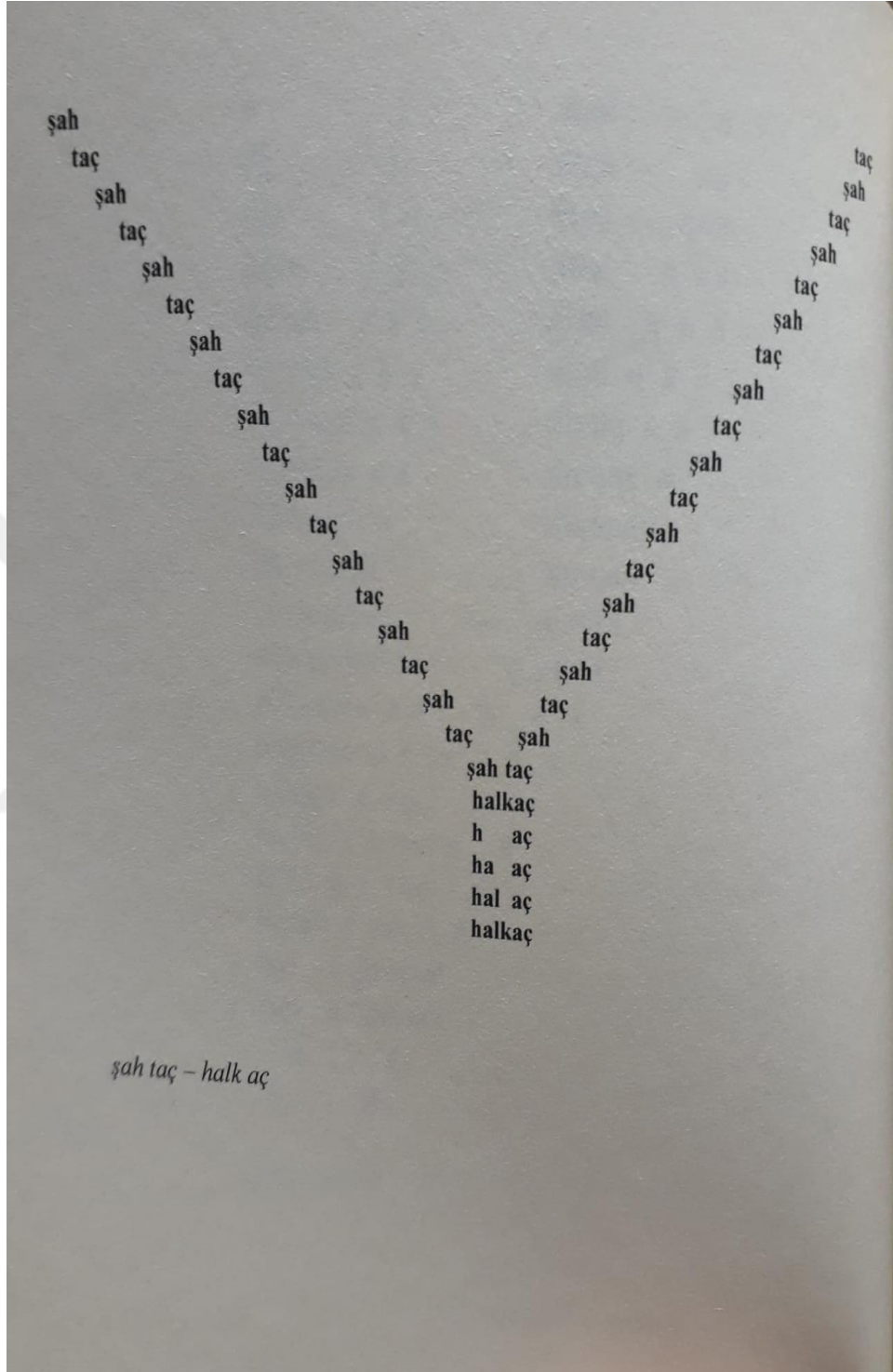
Kaynak: Işın, 2009:40.

Ek. 28.

BİR HAZİN SEYİR  
Eriyen karların  
Su olup düşüyor  
Önce gölgeleri,  
Sonra kendileri  
D  
A  
M  
L  
A  
D  
A  
M  
L  
A  
Dertli bir insanın  
Ölüm anı gibi.<sup>30</sup>

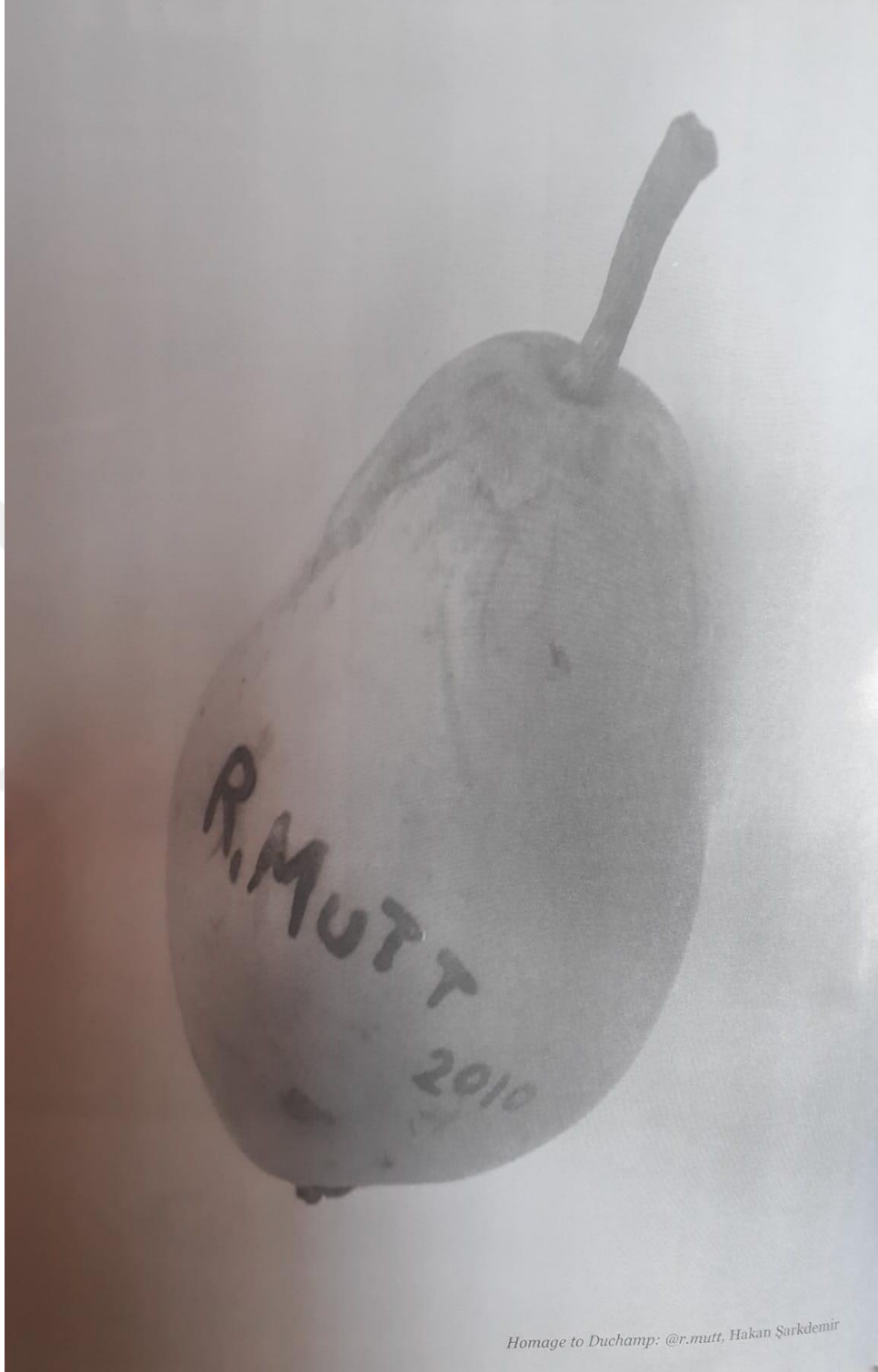
**Kaynak:** Şenödeyici, 2012: 21.

Ek 29.



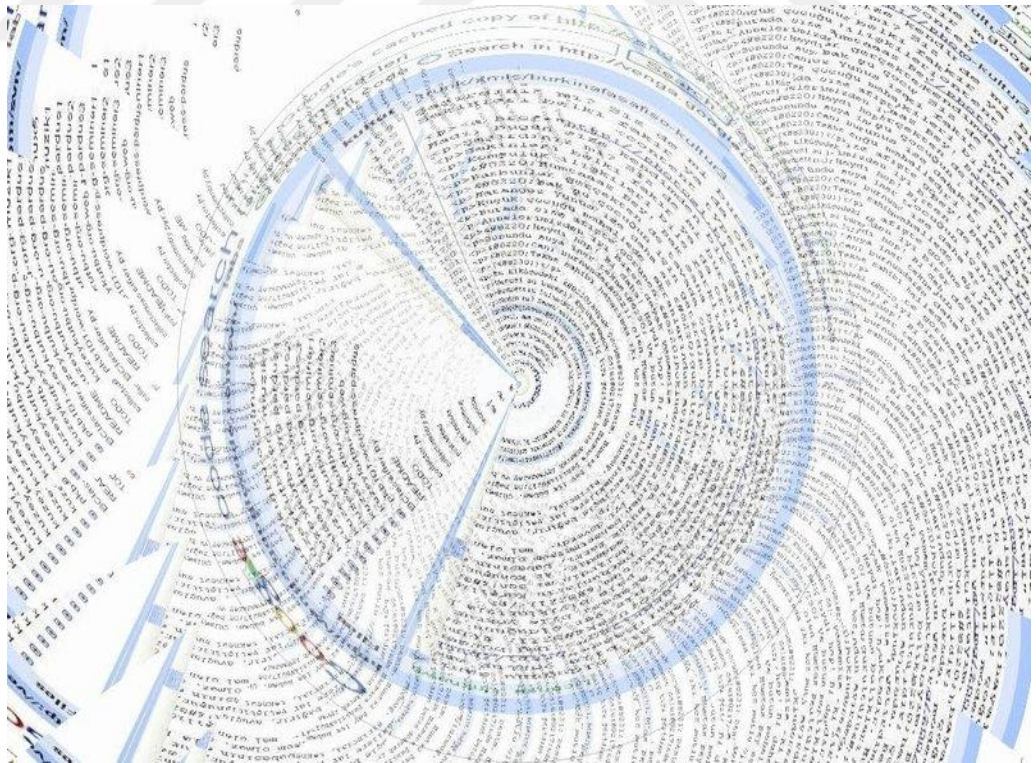
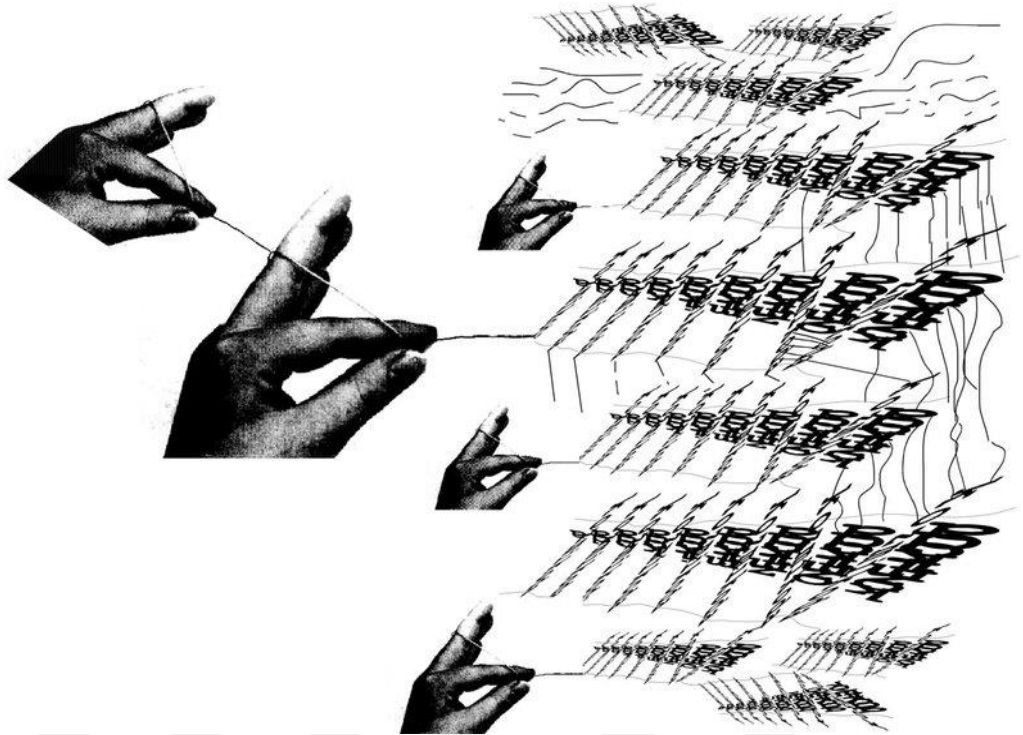
**Kaynak:** Pazarkaya, 2017: 20.

**Ek 30.**



**Kaynak:** Karagöz, Sayı 13, s.4.

Ek 31.





**Kaynak:** <http://cercisanat.com/dergi/6/turkce-gorsel-siir-tarihi-icin-bir-kolaj-denemesi-21/> Erişim Tarihi: 28.12.2021. Görsel şiirlerin sırası: Serkan Işın, Ayşegül Tözeren, Derya Vural

Ek 32.

DÖNEMEÇ

Geçiyoruz bir dönemeci  
Yıkıyoruz bir dönemeci  
Belirince bir dönemeç

Ellerin ellerimle bu dönemeçte  
Köklerin köklerimin dönemeci  
Savruluyor saçların saçlarımdan  
Gözlerin benim gözlerim artık  
Bir dönemeç

Dönemeç sonra bu bir K dönemeci  
Bir L dönemeci V  
Ve -i- dönemeci  
E E E E  
A A A  
UUUUUUUUUU  
Eteklerinde her şey kırılıyor bu yükseltinin

Ey ışıkları bölük pörçük eden meçler  
Kim çözer ipliğini gecenin  
Kim kurar bu ölümcül zembereği  
Kim çeker evrenin pimini

Geçiyor bileklerim bileklerinden  
Damar damar üstüne biniyor damar  
Çıkıyor doruklara kan  
Gövde dayanamaz bu ateşe

Geçiyoruz kanlı bir çemberin içinden

Kaynak: Şarkdemir, 2007: 26-27.



## Dedem Dedi Dedim Dedik

Hakan Şarkdemir

L a l E l e  
i A e l E  
a l e l E  
A L

İçindeki o sesleri dindir  
Düşünmezsen düşlerin bile ağdığını göreceksin  
Gerçeküstü bir sirkte  
Yolunu kaybetmiş gibidir herkes,  
Yolu bir tek  
İstiklâl Harbi gazileri bilir  
Anayolu takip et



[Herkesin evinin önünden geçer –bir kere  
Sabahları bir kere öğlende ikindidir akşamleyin yatsı vakti bir kere...]

Sirk...  
Evrenin hayvanlarını getiren bir gemidir...  
Genzinde engin denizin  
Stabil bir gezinti istersen benzersiz bir gezinti  
Tersine dönen dolapların üzerinden yükselen  
Sümbülümü bulutların kambur otobüsüne bin  
Gemini bırak o küllüstür salyangozun gemiden in  
Kamaradan bakarken parkın kapısına ramak kala ay  
Aya bak  
Şair bir aydır çünkü minicik  
Sirke kokan bir sirkte  
Maymunudur şair çemberinde sirkin bir timsah şairiyle  
Zebrası şairse şair mi labutların  
Hortumunu dolaştırırken, korku tüneline  
Kaybolan fil de at o zaman şairinin  
O benim trapezim bi'kere  
O benim biskletimin gidonu  
O benimdir o benim  
Ben şairsem benden başka kimse yok evreninde  
Sirkin  
Çadırının iplerini kemiren hep fareler şairdir  
Her keresinde sirk bankanın köşesinde  
Polisin uğradığı her keresinde  
Dansçı kızların uğradığı bir kafe  
Milletvekilleri de ordadır her keresinde  
Güvenini tazeler millete  
Sirksem ben  
Sirkin güvercini bir cüce

Haberi ilk o getirir  
Her gün pislediği yere

Düşünsene  
Düşünmessen  
*Düşleşin bile ağdığını göğeceksin*

Görmezsen nerden bileceksin  
Öcü möcü bücüler  
Böcü bücük büve böy  
Ölög mölög  
Bög!  
Ölümücü müdürler bügeleyen sürekli  
Mücvet yer bücür zabıt okullarında, pireler hep uyur iken,  
Durup durup seni öper, mücevher seven periler  
Develer belini doğrultah beridir  
Kulaç atar cüceler  
Ey geri kalmış saatlerin gücü  
Ey kızıl çatıların hörgücü  
Ey toprağın hırıltısı, kalk borusu, böğürtüsü ey  
O levanten sıralarda parmak kadar çocuklar  
Sana sormadık soru bırakmadılar

Ne miydi  
Ufacık şişme bir sirk  
Ham beylik, tüzük çiğ  
Tuğunu nereye dikecek ki  
Kesik süt yasak et  
Düşük bel  
Dişi zift  
Köşeyi dönüverince hemen matik  
Bozuk asansörü bile belli  
Hadi tırman merdivenlerini bir bir  
O elementer sorularınla boğma beni  
İlk orta yüksek dört *suture* yetmedi mi  
Atar dikişlerini birden pörtleyerek

<param> <param> <param>

Par-amp-arç-a  
Bir meta anlatı kılınmamış değilse vatan  
Başibuyukluk yoksa boyunduruk  
Zelvesi çıkmaz hiç boynundan  
Çift veyle ve vavsız diyonuz yak bokunu al çiftçiye kırılarak çift öküz  
Traktörlerle terakki ederek terk ederken terekesini hâlâ mı türk  
Cümlesi *Tractatus*'tan da büyük  
Kırk satır ne de kör  
Biraz köylü biraz bolşevik  
Ata merakı da var  
Saltanat kayıkları onun için *large*  
Hakikatı yüklenecekmiş şuna bak –ne zahmet  
Dekorunda demir ağlar hazretin  
Gözünde ne anızdır ne tren  
Yalnız dızdız eden o dayaklık bızdık  
İşin özü fritöz be zındık

19p  
Sandık ki ancak sandıklarla açılacak bahtımız  
Sancakları sarıp odalara kaldırıp  
Yıllarca susa kalmışsa bir ulus  
Sutrenin gerisinde pusu kurmuşsa rus  
A evet, şu tatarcık mı  
Kalkan kabuğunu kaşıyan kuş  
Bütün yaz  
Gagasını kapan yapıp  
Karasinek yakalar  
TRAP

TRAP

TRAP

Hep ağacı kakalar  
Kalkınabilir mi katırlarla memleket  
Hatırna kuzunun vaz geçer mi huyundan kurt  
Kim olsa kim farkedemeyen kaybolsa bir firka  
Ruha çarpan koku neden *frappant*  
Fırkaların farikası frenkçe \ fök \  
*Fiaccolu* bir tarak mı yoksa tarayarak  
Kalsın, tarak yoksa briyantın sür  
Partide dans etmeyi bilmiyeni it pistten  
Beri kalma, varsın belini kırsın damın  
Sen valsın kralısın  
Kavalyesin sen  
Sen gelene dek bilmezdik ne demek  
Ahşap parkelerden uçup uçup yükselmek  
Kolalıydı frak jantıydı kalp  
Bütün herkes seni sansın  
Bırak  
Lozanın ozanı sır  
O zaman  
Asrın adabıydı bıyık  
Sakalın sakladığı akıl  
Ayıp ayol ayıl  
Çöp ile samanın  
Farkını  
Sorsalar sana  
Aksırırsın  
E gördün de ne oldu  
Bin dereden ayrı geliyordu su  
Macardı gök çingeneydi şal slavdı vals  
Tortop olmuş italyanlar sirkinde topunuz domuz  
Beynelmilel pozu kesip bizi illet eden her müttefik  
Etinden ve sütünden alıp domurmak mı lâkin tokuz  
Fütüvvet için  
Bir istiklâl umanlara derlerdi ki umacı  
Uykuluk derlerdi uykuyu getirirse kitap  
Yutkunarak uyananı avutursa korkuluk  
Uyuya kalanı basınca fak  
Korkma hiç derlerdi bir yudum su iç  
Altı üstü sirkti sirk  
Çiftlik de öylesine bir çiftlik  
Hayır, o değil, onun değil hiç  
Bu dil  
Ne kopçadır ne iplik

L 1 1 1 L 1 1 1  
1L 1 1 1 L 1 L 1

Ötesi:

Aşağısındadır düşlerin;



düşüncenin bile aşağısındadır ötesi,  
Tabyaların aşağısı, aşağısı karelerin

Varolmak için kendine bir kahraman seç  
Kahramanı geç kahrımı çe  
Kan revan içinde kanaviçe  
Şansı dönen her romanın  
Kâh Rolandı var

Ganturalı  
Bir  
Lan-celot

Kâh var olan

[Herkesin gözünün önünden geçer –bir kare  
Sabah sabah bir kare öğlenleri ikindide akşam akşam bir kare  
Yatsıyken]

Sirk kurumsallaşmak ister  
Durakalmış bir gezegende  
Bilimkurgusal olarak  
Kurtulmak ister sirkliğinden  
Ciddiye alınacak bir şey olmak için  
Bir şeydir çünkü sirk  
Bir türlü bir şey  
Makinalaşmak ister biraz  
Sıçrayan fareleriyle  
Tıkırdayan bir boşluktur  
Bir orkestra bir ev  
Her kuruluş yıldönümünde her kurtuluş töreninde her kurban bayramında her birey  
Ant içer  
Bayrağı göndere çeker kurşun askerler  
Hapşırır içlerinden biri bazen  
Alerjisi vardır polenlere  
Kurşuna dizilmeden evvel  
Düşünür sirki sirk yapan ne  
Düşünür aslanagzına bakan o güzel kızı  
O kız mıdır onun alınyazısı  
Düşünür kaç konturu kaldı diye geriye

Eğer

Kırmızı ışıkları

takip edersen

Ve yolun sirke düşerse,

Sola her dönüşünde...

Basamaklardan inerken

..bir kare bir nota bir rakam bir harf

Bir harf göreceksin, bir işkence, bir gerilim  
Bir harfin diğerine uyguladığı bir kuvvet,  
(Bir kedi bir kediyi ısırır gibi  
Yani öyle bir kerrat cetveli ki  
O bütün işaretler  
Aralık bir kapıyı örter gibi  
Her biri bir kas lifiymişçesine  
Gülen bir suratın gamzesinde birikmiş  
Mutluluğun harabesi  
Sanki  
Bir yakıt tankının içinde  
Yoğuşan gazların hep birlikte çıkardığı  
Bir ses bir parlıtı bir hece  
Ya da tıpkı  
Bir pamuk helva gibi  
Pembeleşen bir leke)

Harfler arasında, harflerden kalan,  
Hurufat,  
Hafriyat de sen buna istersen,  
Her şeyin bir fiyatı olduğunu göreceksin  
Düşünmezsen nereden bileceksin  
Hiç çaba sarf etmeksizin kesp etmektir marifet

Rakamlar göreceksin  
Apoletlerinde ölen askerlerin  
Harıl harıl yanan  
bu ateşte göreceksin eridiğini notaların  
Korlar içinde alev alev...

L a l L a l e l i E l i z A

Düşünmezsen, düşünsene,  
Düşlerin ağdığını bile görebilirsin  
21. yüzyılda  
Her türlü gerçek yan yana poz verirken  
Teeddüp etmeden hiç  
Aslında pek fark etmez  
hangi yüzyıl olursa olsun bize uyar  
Babil'i ararken siz  
Çorum gibi bir yerde  
...  
Sevsek de sevmesek de  
Yarı Elvis yarı Orhan Gencebay bir Aborjin  
Victoria Salı Pazarında şarkı söyler  
Akbiniz tükenirse  
Papa razı gelir elbet sizden  
Ey arazi olan erler  
Her Pazar tatildir katillere  
Görünmez gerçeklerden başka hiçbir şey  
Görünenler şüpheli  
Çadır zevki Pazar keyfi  
Paparazzilerde çünkü bebeğim!  
Bir oda salon mutfak banyo tuvalet  
Sana yer yok  
Son model bir plazma ekranda bile

a 1L e l E ll i A  
1L a 1L 1L 1L 1L 1L

Mankenler!

Ellerinde lazer tabancaları  
Soydular Pizza Hut'ı  
İskitlerin ilk günleri,  
Sözdiziminde grev...  
Balık, prezervatif ve jazz...  
Bu çadır zevki bu pazar keyfi  
Bir oda salon mutfak banyo tuvalet,  
Bir dünya taşınır bir dünyanın üstünde dört tekerlek  
Çinliler süpernovaları kayda geçerken,  
Sen boşalan kovaları doldura dur  
Kozyatağı'ndaki çeşmeden  
Çalınan kurnanın hesabını devlete sor  
Veba, kuyruklu yıldız ve haset  
Çıtır çıtır yanar biter rasat  
Bir Japon göğsüne bir şarapnel isabet edince  
Şarampole yuvarlanan şempanze

Harput!



İçindeki sesleri durdur:

Nal seslerini, makas seslerini, çamaşır makinasının dönen merdanesini  
Bir yazılımcının tuşlara dokunacakkenki  
Biz hiç mi filli saat yapmadık, hayal kurmadık mı hiç  
Lale Devrinde bile  
Yeniliklerle gelen herşeyin  
Şiirin bile  
Bu şirin sirkte  
Düşünmezsen her şeyin ağdığını görecek-

sin  
İstop edince hemencecik  
İneceksin

Gündoğusu

Keşişleme

Karayel

Poyraz




"Let's shake some dust"

## Ek 34.

**Harname**

*Hakan Şarkdemir*



Kovalardım güneşi o sağır tepelerde  
Ovalardım güneşi içi boş tenekelerde

Aldanıp da bir kere kovacak oldum onu ben  
Tutuştı ellerim birden terk ederken güneşi


Yıllarca gezdim sandım kahırlar teknesinde  
Eridim bittim ben kaynayan terkisinde  
Dolaştım sanki hep ölümler ülkesinde

Kovacaktım da onu  
Kovacaktım bıraktım


Farkım kalmazdı kovsam şu bayat ketelerden  
Mahrum kalırdım yoksa bilinmez terekemden  
Sorarlardı adımı o uyuz tekelerden

Açılırdı kapılar kapanırdı kapılar  
Kuşlar acırdı bana acıkırdı sincaplar

Bir kara ışığa koşarak bufalolar  
Bir acı balçığa batarak karacalar



...valardım güneşi içi bo...




...yuz tekelerden


Açılırdı kapılar kapanırdı kapılar  
Kuşlar acırdı bana acıkırdı sincaplar

Bir kara ışığa koşarak bufalolar  
Bir acı balçığa batarak karacalar

Güneşi kovalardım o ağır tenekelerde  
Ovalardım güneşi başıboş tepelerde


Bunu bana kim dedi  
Kim dedi  
Bunu bana  
Dilimde tekerleme  
Bana bunu kim dedi






Ne keler ne semender  
Soyumda yok sürüngen  
Yok soyumda kemirgen  
Ya kaplanım ya ejder

Bir güneştim bambudan alan ben lekelerini  
Leopardan öğrendim tutuşmak eylemini  
Bir ok gibi bakışım şaşırın hedefini



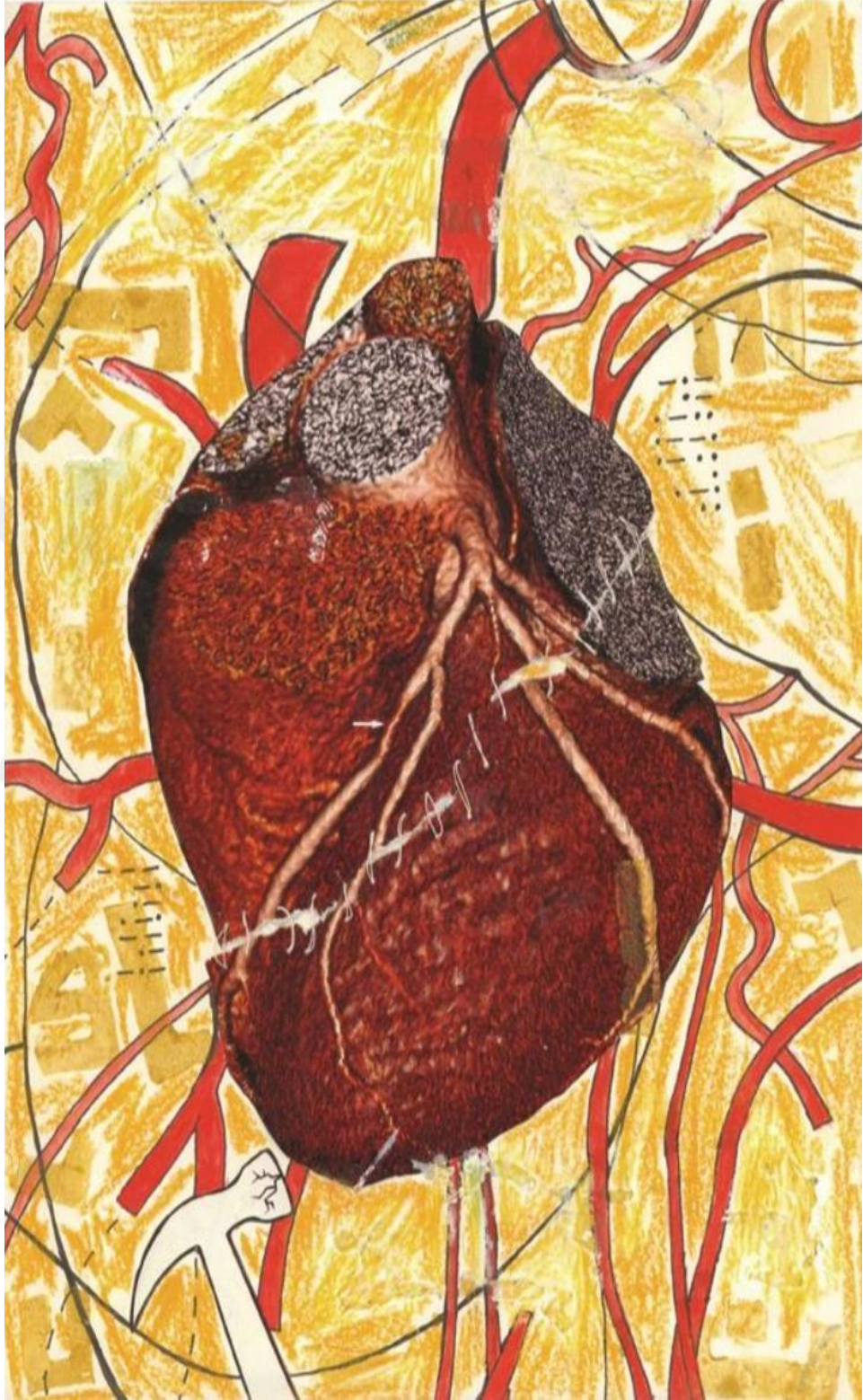
...mez bir asker

Bir lekeydim güneşten / Bir neşterdi sağ eli



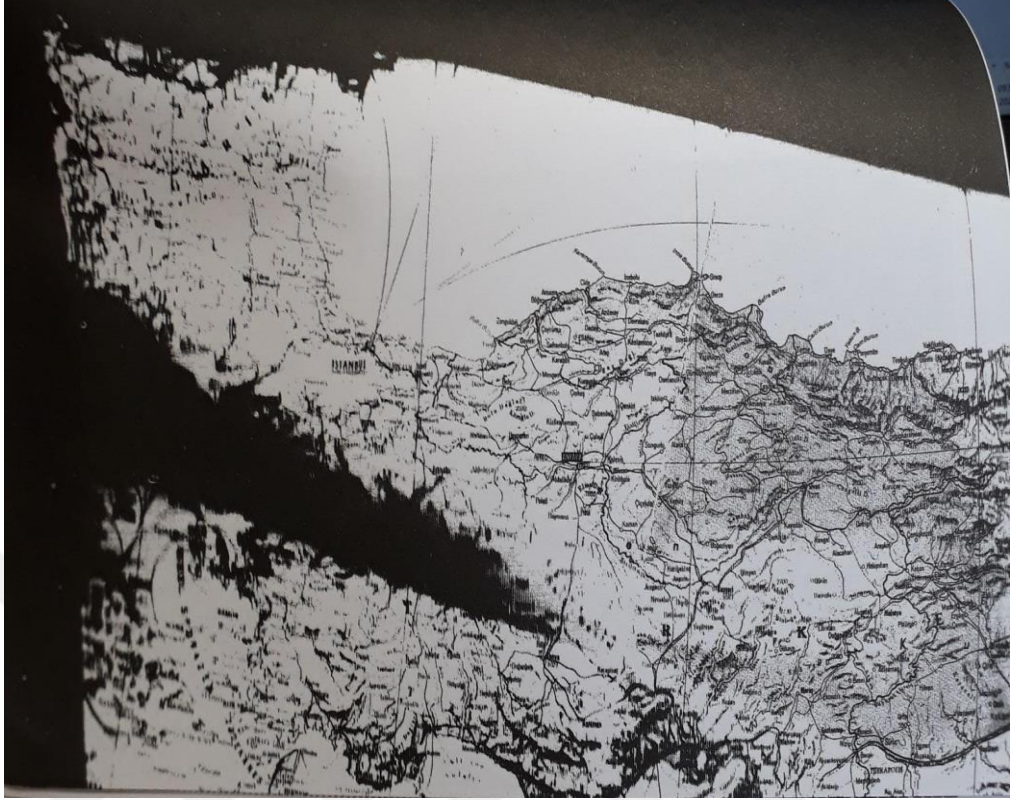
**Kaynak:** Şarkdemir, 2011: 33. (Karagöz 14)

Ek 35.



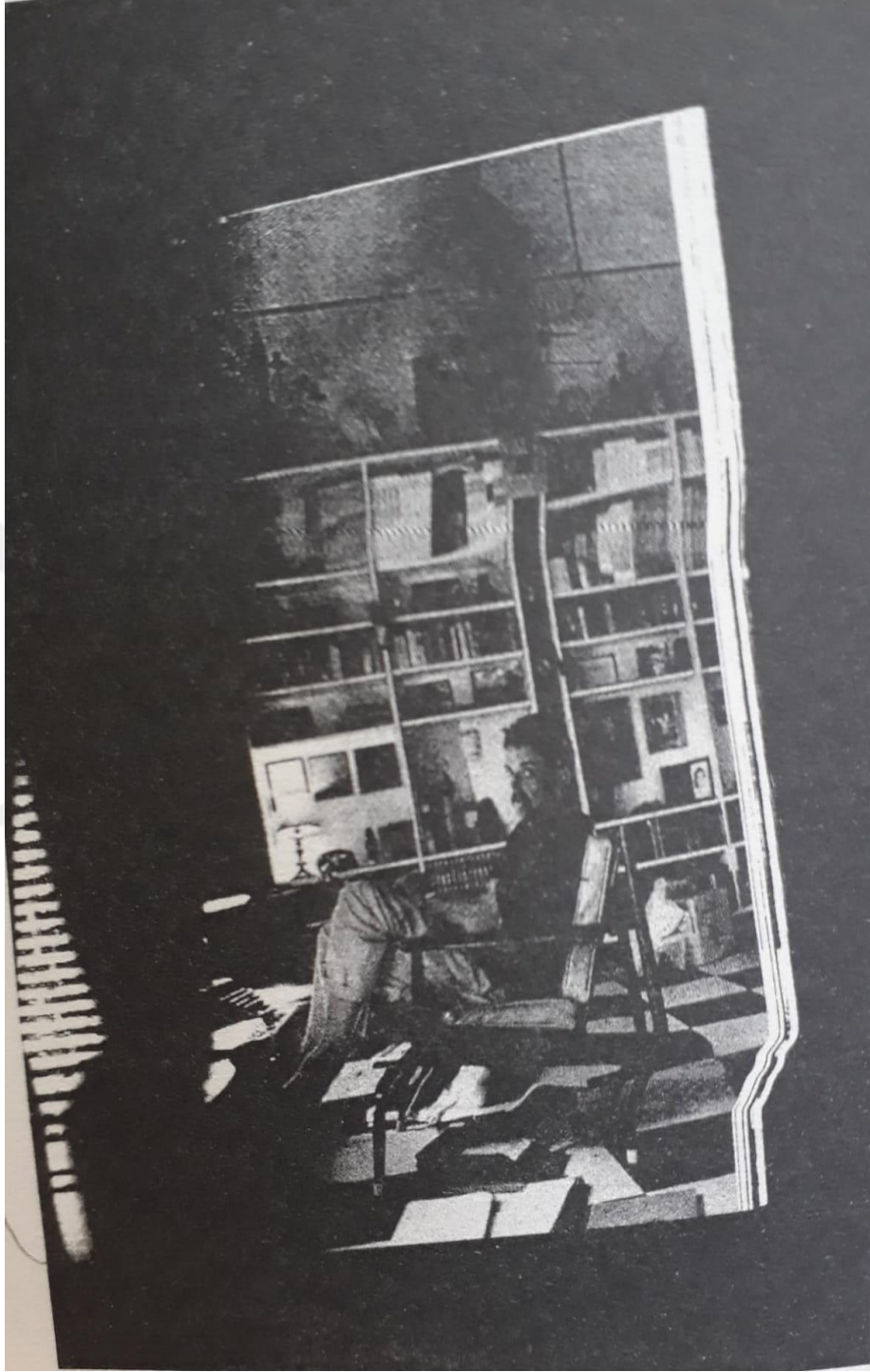
**Kaynak:** Şarkdemir, 2019: 195.

**Ek 36.**



**Kaynak:** Şarkdemir, 2011.

Ek. 37.



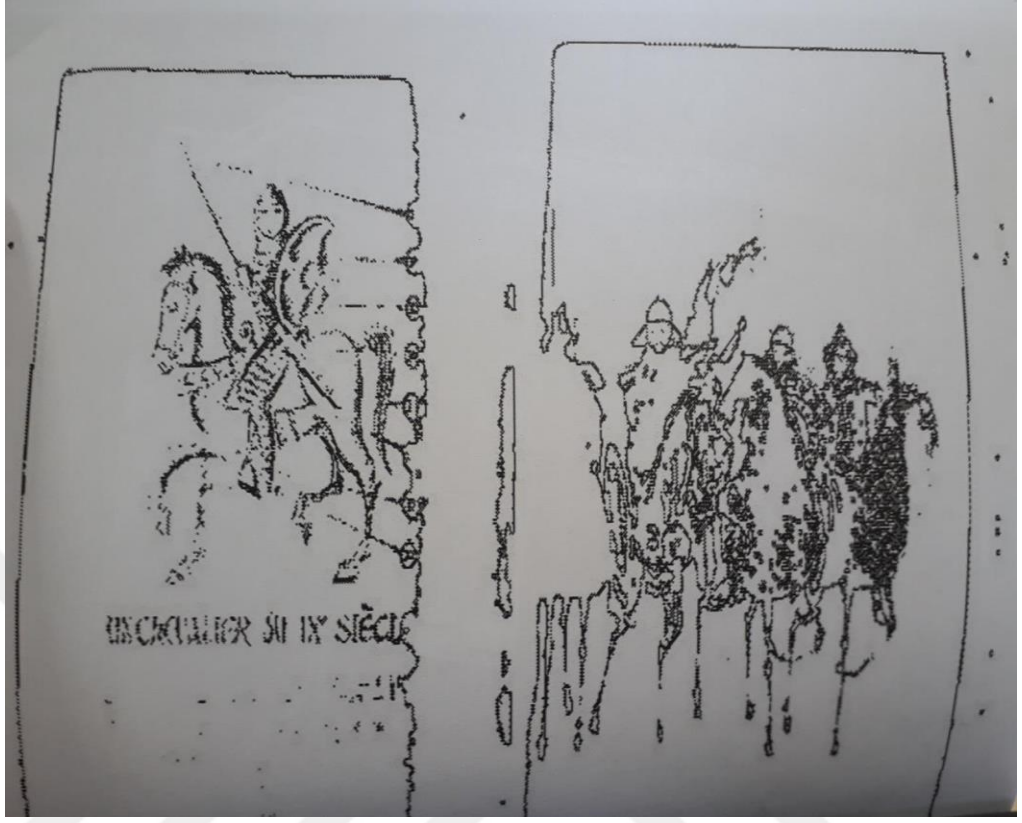
**Kaynak:** Şarkdemir, 2020:53. (Buzdokuz 2)

Ek.38.



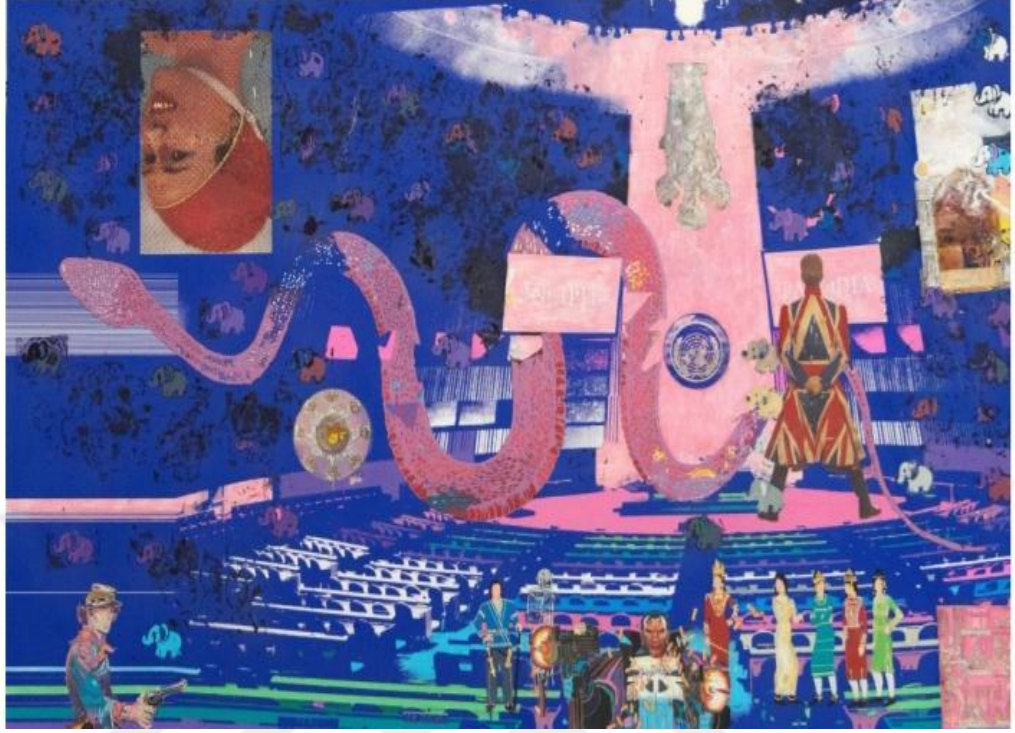
**Kaynak:** Şarkdemir, 2020: 53. (Buzdokuz 2)

**Ek. 39.**



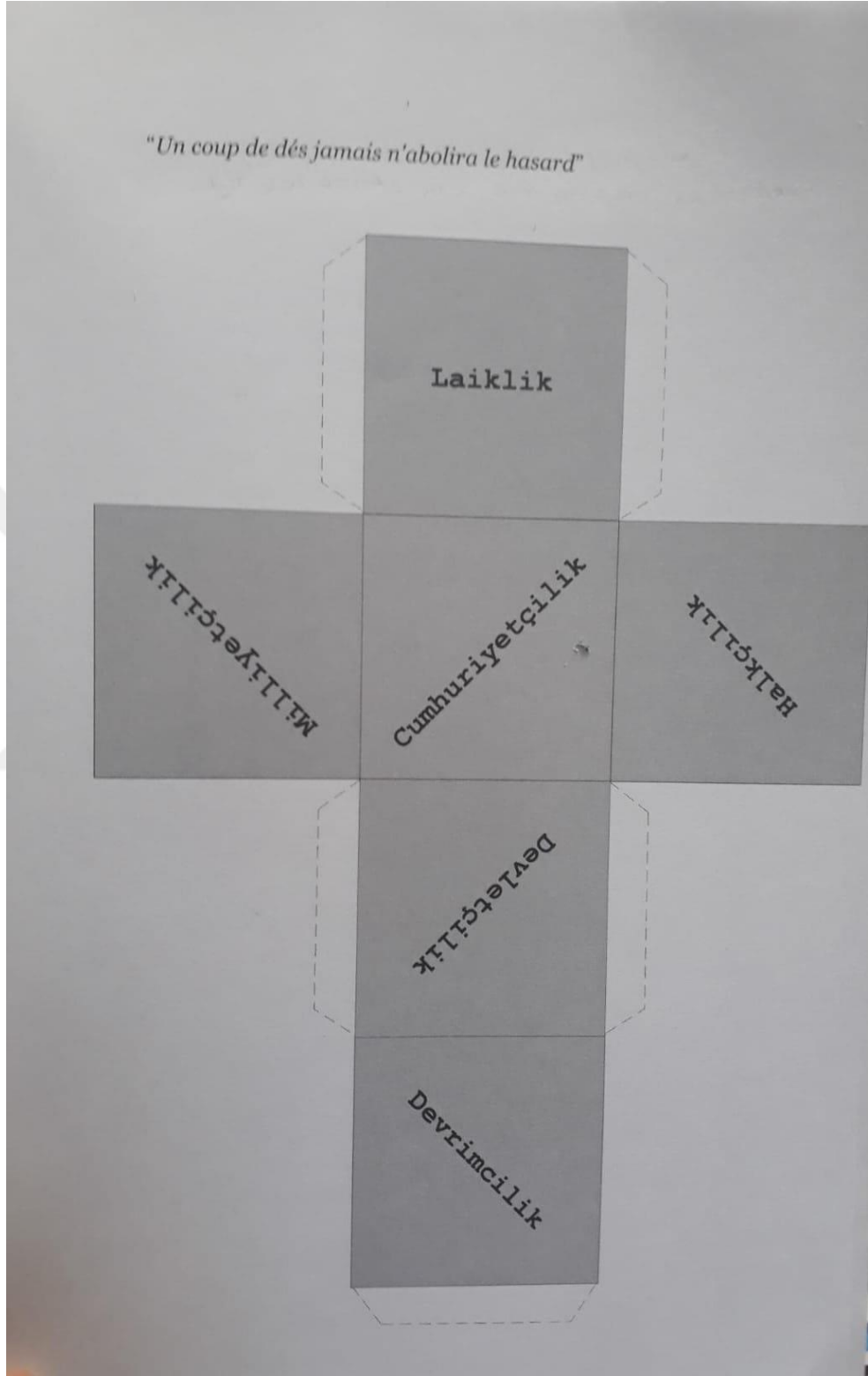
**Kaynak:** Şarkdemir, 2011.

Ek. 40.



**Kaynak:** Şarkdemir, 2019: 198.

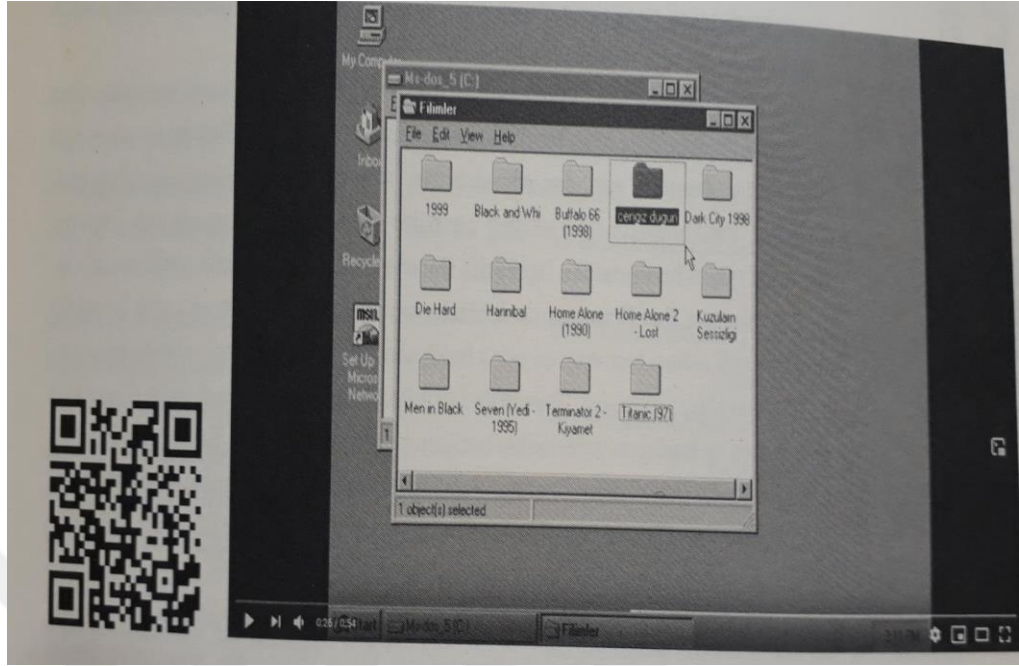
**Ek 41.**



**Kaynak:** Şarkdemir, 2011.



**Ek 43.**



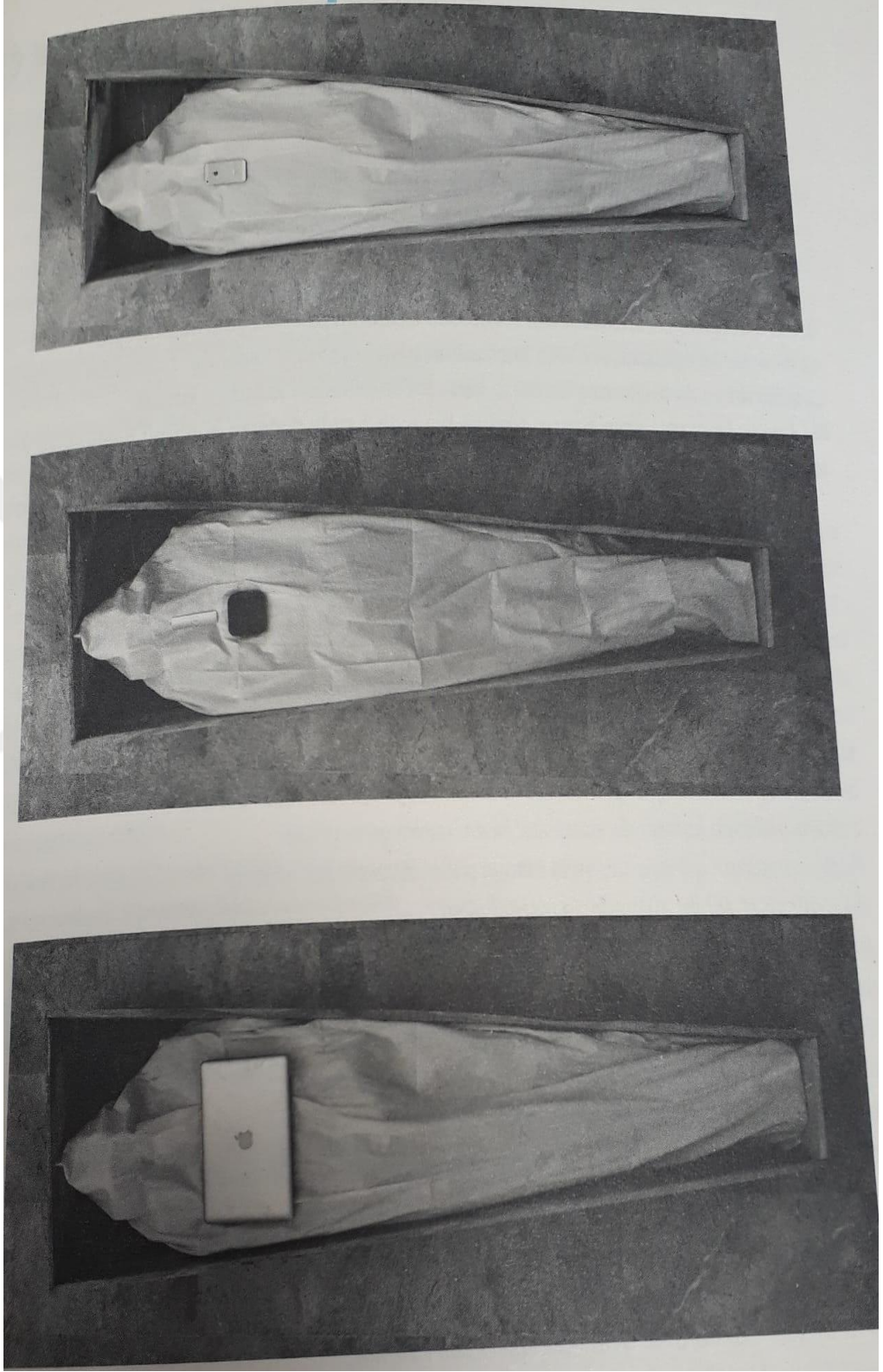
**Kaynak:** Şarkdemir, 2021: 15. (Buzdokuz 4)

**Ek 44.**



**Kaynak:** Şarkdemir, 2021: 16. (Buzdokuz 6)

**Ek 45.**



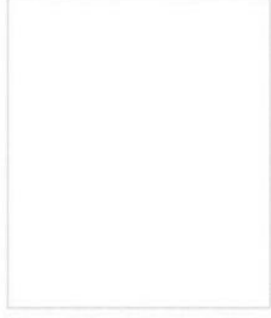
**Kaynak:** Şarkdemir, 2021: 13. (Buzdokuz 5)

**Ek 46.**



**Kaynak:** Şarkdemir, 2021: 12. (Buzdokuz 7)

**Ek 47.**



**Kaynak:** Şarkdemir, 2019: 210.

Ek 48.



**Kaynak:** Karagöz, Sayı 1, s. 4.

**Ek 49.**



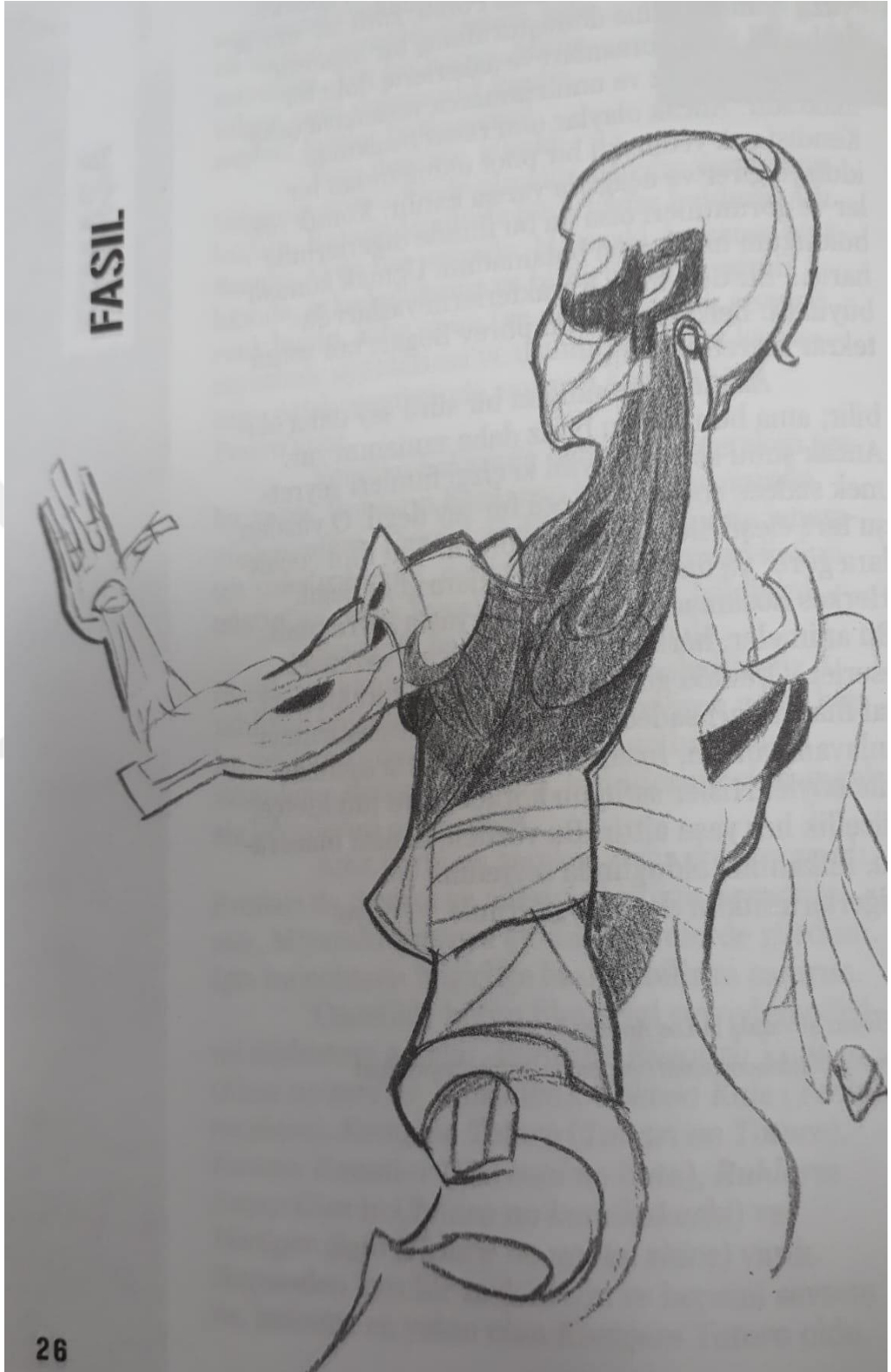
**Kaynak:** Karagöz, Sayı 2, s. 4.

Ek 50.



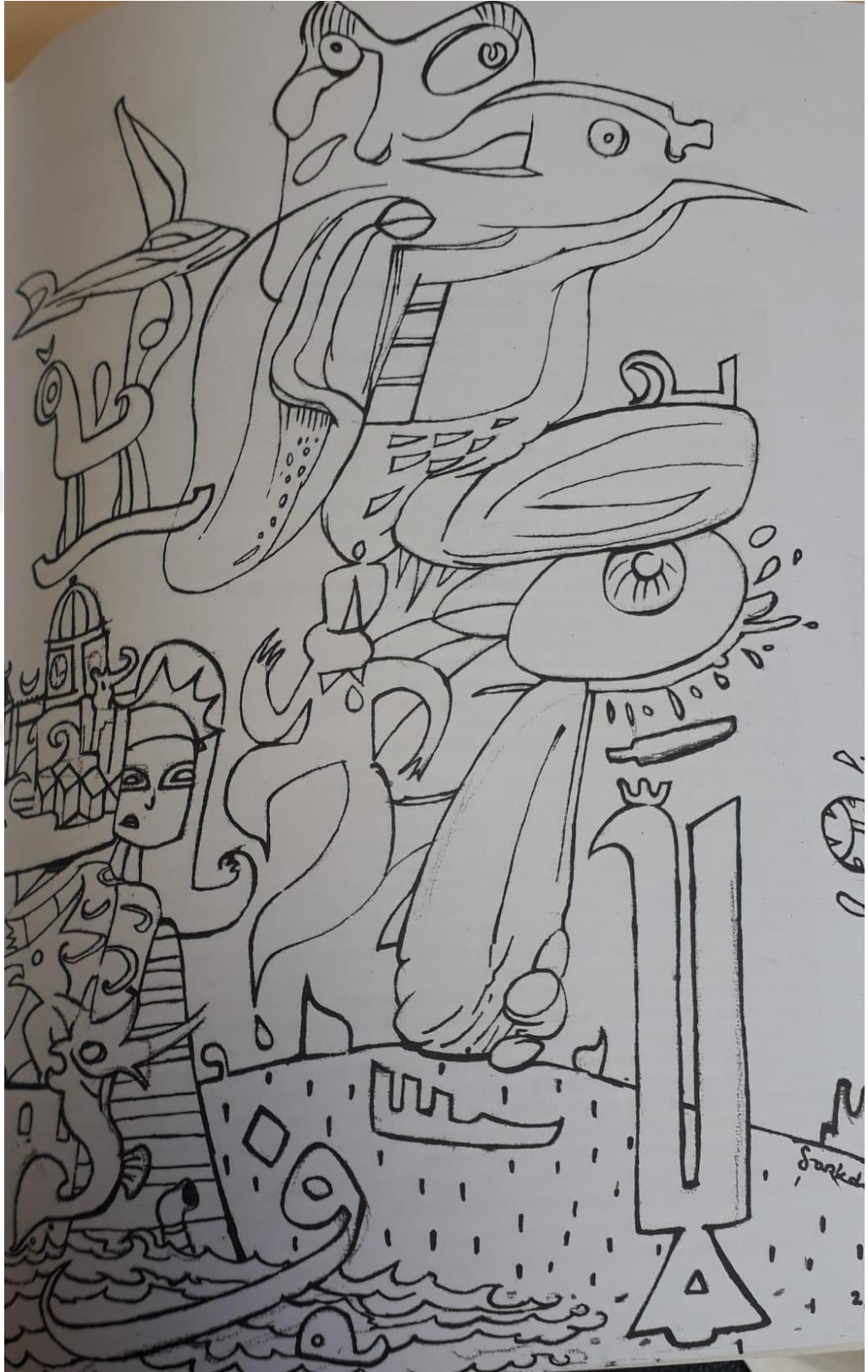
**Kaynak:** Karagöz, Yıl 1, Sayı 3, s. 4.

Ek 51.



**Kaynak:** Karagöz, Sayı 9, s. 26

Ek 52.



**Kaynak:** Karagöz, Sayı 17, s. 59.

Ek 53.

## BÜYÜK ŞİİR SANDIĞI: ANTI-ÖDİPUS

Hakan Şarkdemir

Fotoğraflar: Uğur Ersinadım





Ek 54.



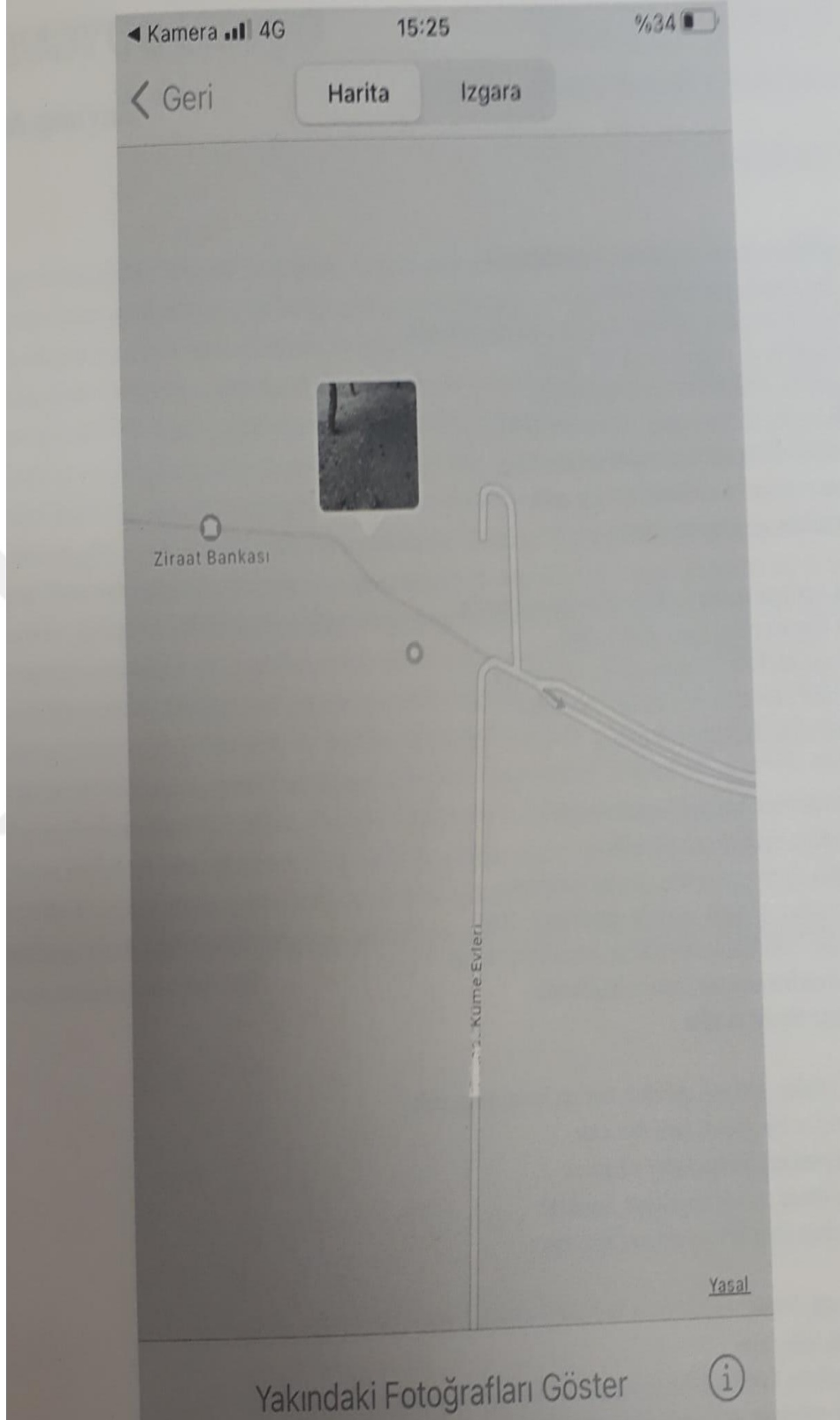


**Kaynak:** Buzdokuz, Sayı 8, s. 95.

Ek: 55.

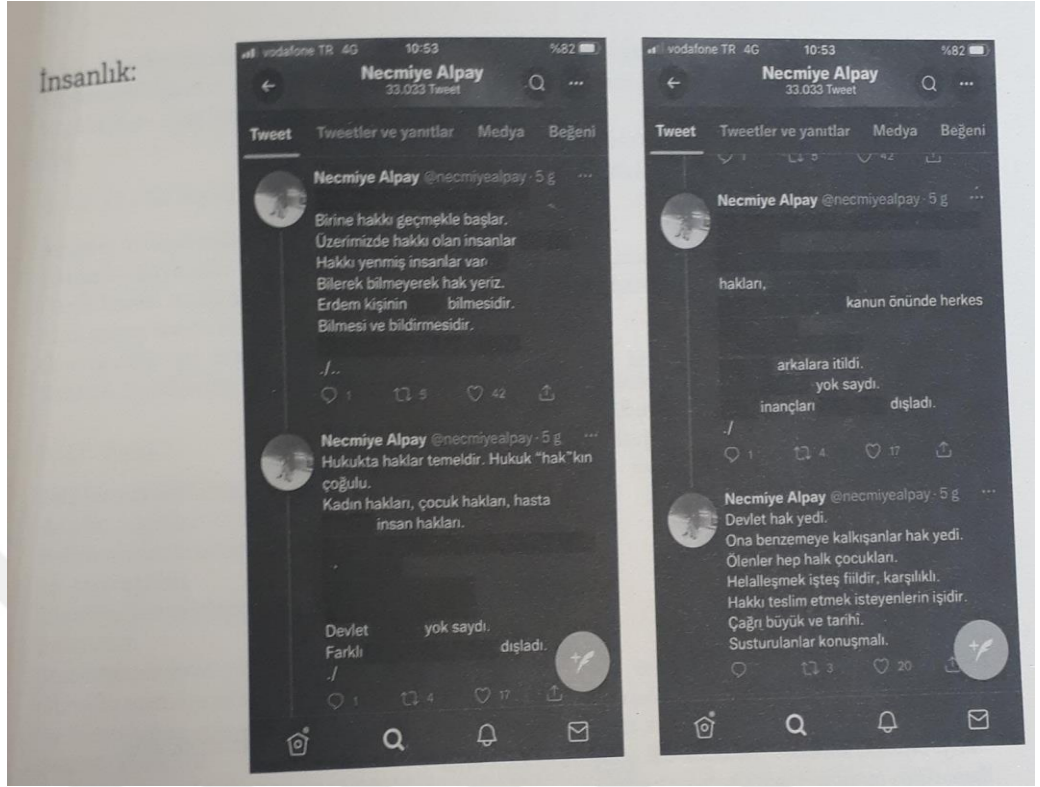


KAYBOLMAK 1



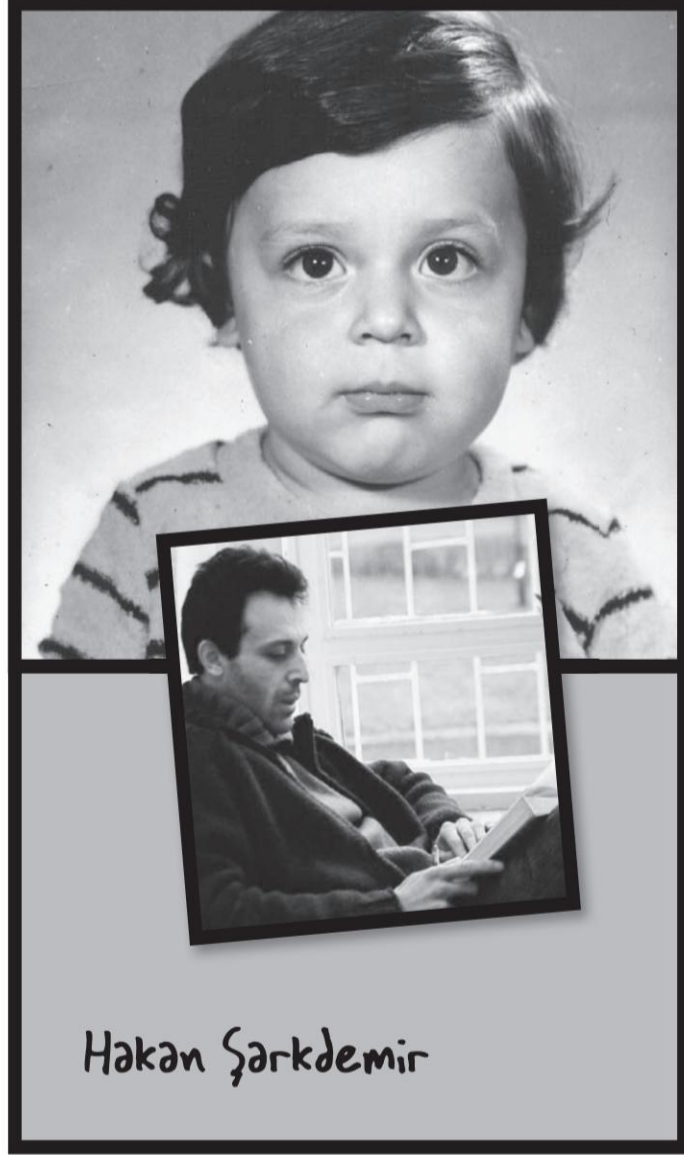
**Kaynak:** Buzdokuz, Sayı 9, s. 10-11.

**Ek 56.**



**Kaynak:** Buzdokuz, Sayı 9, s. 37.

Ek 57.



Hakan Şarkdemir'in Çocukluğu ve Gençliğinden Bir Kare.

**Kaynak:** Çocuk ve Çocukluk Şiir Kitabı: Evimizin Önünden Cahit Zarifoğlu Parkı Geçiyor (Hakan Şarkdemir), 2011, s. 126.

**Ek 58.**



**Kaynak:** Mükemmel Boşluk ve Şarkdemir. 14 Ocak 2022, Ankara.