



Görsel-Yazınsal Eser Olarak Şiir¹ Poetry as Visual-Literary Work

Memet Metin BARLIK*, Merve Betül GÖRMEZ**

Öz

Geleneksel söz-dizim kurallarını en aza indirgeyerek gelişmiş görsel yöntemlerle okuyucuya hitap eden ‘görsel şiir,’ edebi ve görsel sanat dalları arasındaki iletişim ve etkileşimi özgürleştiren bir tarz olarak tanımlanmaktadır. Şiirde, belirli bir temanın görselliğini ön plana çıkaran bir yaklaşım ve hassasiyetle zemine yansıtılması öncü (avant-garde) gelenekle ortaya çıkan önemli bir yeniliktir. Şiirin yazıldığı zemin üzerindeki ‘etkisiz’ alanı etkinleştiren ‘görsel şiir,’ şairin yetisel ve anlatı dilini kullanmadaki ustalığının yansımaları olan yapısal, teknik ve semantik niteliklerin bir kenara bırakılarak, tercih edilen temanın, basılı, çizilmiş veya boyanmış bir görselle okuyucuya sunulmasını hedefler. Bu anlamda ‘görsel şiir,’ minimalist yansımalar ve neo-barok çizimler gibi anlatı ve kompozisyon stratejilerinin tüm repertuarından yararlanarak şiir diline yeni bir yöntem kazandırır. Bu çalışma, Amerikan şiirinde 20. yüzyılın başlarından itibaren ortaya çıkan görsel şiiri incelemeyi ve görselliğin şiir diline olası katkılarını irdelemeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Görsel şiir, görsel şiirin eleştiri ilkeleri, resimsel şiir.

Abstract

Visual Poetry, which appeals to the reader with advanced visual methods by minimizing traditional syntax rules, is defined as a school that liberates communication and interaction between literary and visual arts. This important innovation, which emerged with the avant-garde tradition, aims to reflect a certain theme on a space with such an approach and sensitivity that brings visuality to a poem. The feature of activating the ‘inactive’ area on the ground on which the Visual Poetry is written, allows the preferred theme to be presented to the reader with a printed, drawn, or painted image, leaving aside the structural, technical, and semantic qualities that the poet gained from his mastery in using his talent and expressive language. In this sense, Visual Poetry brings a new method to the language of poetry by making use of the entire repertoire of narrative and compositional strategies such as minimalist reflections and neo-baroque drawings. This study aims to examine the Visual Poetry that has emerged in American poetry since the beginning of the twentieth century and to examine the possible contributions of visuality to the language of poetry.

Keywords: Visual poetry, principles of visual criticism in poetry, pictorial poetry.

¹ Bu çalışma 16-18 Kasım 2022’de düzenlenen *International Anglo-American Cultural and Literary Studies Symposium*’da sunulan bildirinin genişletilmiş halidir.

* Doç. Dr. Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü. E-posta: drbarlik@yyu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3615-7240

** Arş. Gör. Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü. E-posta: mervebetulgormez@yyu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6877-7663



Giriş

Yazar veya şairin kaleminden çıkan metnin analizi için takip edilen yöntem ve/ya yaklaşımlar, hem eserin vermek istediği mesajın doğru anlaşılmasını hem de içerdiği estetik unsurların belirlenmesini sağlar. Söz konusu çözümleme sürecinde, tercih edilen yaklaşımların nasıl kullanılması gerektiği, edebiyat teorisyenlerinin odaklandığı noktadır. Ancak analiz teorileri için kullanılan yöntemler, çoğunlukla, tarihi ve sosyal olayların etkisiyle şekillenen, dönemden döneme, kültürden kültüre, hatta kişiden kişiye değişiklik arz edebilen kıstaslar içerir. Söz konusu değişiklik, hem yazar veya şairin edebî dilini hem de okuyucunun anlama ve yorumlama şeklini geleneksel normlardan uzaklaştıran veya tümüyle devre dışı bırakan boyutlarda olabilmektedir. Örneğin, modern çağda giderek önem arz eden görsellik (visuality) şiir diline de yansıdı ve ‘görsel şiir’ olarak tanımlanan bir tarzın oluşmasının zeminini hazırladı. Görsel şiir tarzının oluşum aşamalarını ve temel özelliklerini incelemek ve Batı’daki yansımalarını irdelemek bu çalışmanın birincil hedefini oluşturmaktadır. Bu amaçla, tartışmanın genel anlamda odaklandığı nokta, esinini modern Batı kültürünün ‘görsellik’ (visuality) unsuruna verdiği önemden ve sanat alanındaki öncü (avant-garde) yaklaşımın ‘yenilikçilik’ tutkusundan alan şiir dilinin uğradığı ‘değişiklikleri’ belirlemek ve söz konusu değişikliklerle şiir analizinin geleneksel yaklaşımlardan koparıma sürecine dikkat çekmektir.

“İnsan olarak var oluşun ne anlama geldiğini anlamının aracı olarak” (Brich, 1989, s. 5) tanımlanan dilin, henüz yazılı metne dönüşmemiş olan sözlü boyutu (orality), dilin hayat bulduğu, yani, konuşulduğu aktif (parole) boyutudur. Nitekim Heidegger (1971, s. 187), “insanı insan olarak tanımlamanın, konuşma yetisiyle doğrudan ilintili olduğunu” savunur. İnsan bilişinin bir ürünü olarak kabul edilen dilin, bilinen insanlık tarihinden bu yana, tüm kültürlerdeki en temel işlevinin iletişim olduğu kabul edilmektedir (Alexander, 2004, s. 1; Khan, 2015, s. 54). İnsanın kendini ifade etme aracı olmaktan soyutlanamayan dil, öznel arası iletişimden, bu iletişim ve etkileşimle oluşan folklor bağlamından ve kurumlar arası kültürel birikimin paylaşılmasından beslenir. Bu iletişimsel işleviyle dil hem sıradan deneyimlerimizin, hem de edebî alandaki sanatçının (şair, yazar vs.) birtakım sanatsal öğeler katarak okuyucuya sunduğu eserlerin ortak aracıdır. Dilin aktif olmayan, yani henüz söze dönüşmemiş ilksel bağlamı (non-verbal context), işlevsiz kelimeler dünyasıdır. İkincil olarak tanımlanabilecek aktif bağlam (verbal context) ise, sanat ve sanatçının alternatif nüshalarını yaratmak için üzerinde çalıştığı boyutudur. Dili edebî bir boyuta taşıyan yazar, şair, vs. duygu ve düşüncelerini ifade ve sunum arayışında her iki bağlamı da esin kaynağı olarak kullanır.

Sanat ve sanatçının ortaya çıkış nedeninin sanatın kendisi olduğunu savunan Heidegger (1971, s. 19), sanat eseriyle ilgili asıl önemli unsurun, onun bir anlam ile yüklü olması ve yüklendiği anlamı kamulaştırması [okuyucuya ulaştırması] olduğunu belirtir. “Retorik gelenekten bugüne, edebî sanatın dikkate alınan birincil özelliği, – Heidegger’in de işaret ettiği – anlamı ‘edebî’ ve/ya ‘şiirsel’ bir dil ile aktarmasıdır” (Brich, 1989, s. 110); yani, sanatçının dili kullanma ustalığının göstergesi olan ‘estetik’ unsurlardır. Haselstein (2003, s. 11), “üst düzey bir iletişim ve deneyim tarzını ifade eden ‘estetik’ kavram olmadan, edebî ve kültürel çalışmalarla ilgili bir hedefin ya da bir çalışma alanının varlığını ispat eden bir neden olmadığını” iddia eder. Şair veya yazarın kalem ustalığını yansıtan ve yazdığı eserin ‘estetik/edebî’ açıdan değerlendirilmesini sağlayan öğeler, - hayal ve gözlem gücü, bilgi birikimi, fikir organizasyonundaki mahareti ve dil dağarcığından seçtiği kelime ve ifadelerle oluşturduğu özgün anlatı tarzı – geleneksel edebî ölçünün temel normlarını oluşturur.

Modern Batı kültürünün yapısal öğelerinden biri olan ve sosyal gerçekliğiyle ‘görselliğin’ (visuality), edebî sanatlarda, kitap merkezli bir kültürden ekran merkezli bir kültüre geçişte etkin bir rol oynadığı gözlenmektedir. Görsel kültürün çağdaş yaşamın önemli bir parçası ve keşfedilmesi gereken önemli bir yaşamsal varlığı olduğunu savunan Foster (1988, ss. 3-4), özellikle, Modern Batı kültüründe sanatsal yaklaşımların görsel duyuya (sense of sight) hitap etme eğilimine sahip olduğunun altını çizer. Örneğin, modern kültürle birlikte, doğrusal yazın teknikleriyle zemin üzerine aktarılan şiirin, geleneksel dil yapısı bakımından ciddi bir değişime uğradığı ve görselliği merkeze alan sanatsal eğilim ve avant-garde (öncü) akımın yenilikçi girişimlerinin etkisiyle, çeşitli ‘görsel’ yöntemler kullanılarak okuyucuya/izleyiciye sunulduğuna tanık olunur. Diğer bir deyişle, şairin dili kullanma ustalığını yansıtan yapısal, teknik ve semantik nitelikler bir kenara bırakılarak, basılı, çizilmiş veya boyanmış resimlerle belirli bir temayı temsil

eden görsel formlar da şiir dilinin yenilikçi formları olarak kabul edilir. Boylan (2020, ss. 3-4), *Görsel Kültür* adlı eserinde, görsel ifadenin kavramsal anlamıyla, bir mekâna yerleştirilen malzeme ve o malzemenin düzenlenmesiyle ilgili her kararın, bütünsel ve sürükleyici bir deneyim yaratma amacı güttüğünü, doğa ve öznelilik hakkında birtakım fikirler, ilişkiler ve duyguları işaret ettiğini ve nesnelere, varlıkların ve mekânın karşılıklı birtakım ilişkilerini yansıttığını belirtir. Boylan'ın işaret ettiği boyutuyla şiir diline yansıtılan görselliğin, sınırsız öznel ifadeleri içeren karmaşık bir resim oluşturacağı ve okuyucu/izleyicinin anlamlandırma seçenekleri ile gerçek mesaj arasında muğlaklık, farklılık ve çelişkilerin olabileceği öngörülebilir.

Aslında Batı kültüründeki görsellik olgusu, Rönesans ve bilimsel devrimle başlayan Modernitenin oküler (görme merkezli) yapısı, matbaa, teleskop ve mikroskop gibi icatların keşifleriyle pekişen bir sürecin ürünüdür. Bu süreç, 19. yüzyılda fotoğraf ve sinema alanında yaşanan gelişmeler ve Batı'da fotoğraf merkezli teknolojik değişimlerle devam eder (Foster, 1988, s. 5). Batı kültüründeki görselliğin, hem kapsamlı ve önemli bir tarihe sahip olduğunu, hem de Batı tarihinin kilit noktalarından birini oluşturduğunu iddia eden Mirzoeff (2011, s. xiv), görsellik ve onun tarihi görselleştirmesinin, Batı'nın kendini nasıl tarihselleştirdiğinin ve diğerlerinden nasıl ayırt ettiğinin bir parçası olduğunu savunur. Öte yandan, Haselstein (2003, s. 7), son iki yüzyıl boyunca görsel kültürün gelişiminde rol oynayan en belirleyici unsurun “yetkilendirme ve yetkiden arındırma diyalektiği” olduğunu iddia eder. Sanat dünyasında da modern çağın temel sanatsal dokusu olarak ön plana çıkan görselliğin, görsel alt kültürlerin farklılaşmasıyla karakterize ekollerin oluşmasını sağlayan önemli bir etken olduğu gözlenmektedir. Bu sürecin etkisiyle, yirminci yüzyılın başlarında, görsel sanat yaklaşımı, belirli görsel özerklikleri kavrama anlayışına dayanan eğilimlerin ortaya çıkmasını sağlar ve 1910 ile 1913 arası yıllarda, ressamlarla birlikte çalışan şair ve yazarlar, yaratıcı tipografi, yeni şiirsel ritimler, yaratıcı dil biçimleri ve sanatsal görüntüler içeren avant-garde kitaplar yayınladılar (Sackner, 1986, s. 70).

Şiir dilinin böylesi bir değişime uğramasının nedenlerinden biri de bilimsel gelişmelerin görselliği önemsemesidir. Nitekim Altieri (2006, s. 3), bilim alanındaki gelişmelerin gün yüzüne çıkardığı gerçekliğin, şairlerin hassas betimleme ve sembolik temsil ideallerinden uzaklaşmalarına ve bilimsel gerçeklikle uyuşan şiirsel bir sunum tarzı keşfetme arayışına girmelerine yol açtığını belirtir. Bu anlamda, yirminci yüzyılın bilim dünyasının önemseydiği görsel veya resimsel yaklaşım, dönemin şiirinin yansıtılış şeklini de etkilediği ve şairlerin, izlenim, renk, kompozisyon, biçim ve diğer görsel formlarla okuyucu/izleyiciye ulaşmayı tercih ettiği bir eğilimin oluştuğu gözlenmektedir. Çünkü şairler bilim çağının şairleriydi ve üslupları bilimsel yönetime olan inançlarını pekiştiren ve bilimin gerçeği ele alma yöntemini onaylayan bir tarz olmalıydı. Yani, pozitivist bilimin epistemolojik temelini yansıtan gerçekler, şairler için de geçerli bir esin kaynağı oldu. Böylece klasik şiirin zorunlu özellikleri olan olay örgüsü, mekân ve zamanın birliği önemini yitirdi ve onun yerine, modern bilimin görselliğini (visuality) öne çıkaran pozitivist öğeler tercih edildi ve bu epistemoloji, şiirin görsel kalitesinin temel dayanaklarından biri haline geldi. Sonuç olarak, modern bilimin temelinde öncelikli etkinliği olan ‘görsellik’ edebi sanata da yansımış oldu ve insan ile dış dünya arasındaki entelektüel iletişimi resmeden ‘görsel algı,’ şairin bireysel yansımalarını resmettiği bir ekol haline geldi; çünkü hayal gücüyle oluşturulan görsel ifade tarzının daha kalıcı bir fiziksel etkiye sahip olduğuna inanıldı.

Bu bağlamda, bu çalışmada, yirminci yüzyılın başlarından itibaren ortaya çıkan görsel Şiir mercek altına alındı. Çalışmanın birinci bölümünde, görsel unsurların şiir dilinde meydana getirdiği değişikliğe dikkat çekmek amacıyla, klasik/geleneksel şiir dilinin kısa bir tanımlaması yapıldı. İkinci bölümde, sanat dünyasındaki avant-garde (öncü) akımın görsel şiir üzerindeki etkisi incelendi. Üçüncü bölümde, görsel Şiirin belirgin özellikleri ve Amerikan şiirindeki yansımaları özetlendi ve Sonuç ve değerlendirme bölümünde, görsel şiirin şiir diline yaptığı olası katkılar ve değerlendirme kıstasları tartışıldı.

Klasik/Geleneksel Şiir Dili

Edebi olarak kabul edilen bir eser hakkında yazılan deneme, onun neden edebi olarak değerlendirildiğinin bir açıklaması niteliğindedir. Ancak detaylı bir eleştirel bilgi ile donanımlı eleştirmenler bile, bir metnin edebi olarak değerlendirilmesinde farklı veya zıt görüşlere sahip olabilir. Edebi bir eserin, örneğin Batı edebiyatının estetik manifestosunu belirleyen duayenler olarak bilinen Homer, Vergil, Dante,

Cervantes, Shakespeare ve Goethe'nin eserleri gibi klasikleşmiş büyük kitaplardan biriyle gözlemlenebilir özellikleri paylaşmış paylaşılmadığına dair bir araştırma, belirli kalıplara göre çerçevesi daraltılmış bir incelemeyi yansıtır. Diğer bir deyişle, klasikleşmiş büyük edebi eserlerin tanımlayıcı özelliklerinin edebî, estetik ve etik değerler konusunda belirleyici olduğu savıyla hareket eden bir eleştirmen, birçok roman, tiyatro oyunu veya şiirin, beklenen değerlere sahip olmadığı gerekçesiyle edebi olmadığına karar verebilir. Ancak, daha geniş bir perspektiften bakıldığında, edebi düzeyi yüksek veya düşük eserlerin, yani hem iyi hem de kötü örneklerin olabileceği ve edebi üstünlüğün türün tanımlayıcı özelliğiyle aynı şey olmadığı anlaşılır.

Eagleton (1996, s. 9), “‘edebiyatın’ çok değerli bir yazı türü olduğu” önermesinin mantıklı görüldüğünü, ancak bu kıstasın, ‘tarafsızlık’ ögesini bir yanılısamaya dönüştürebileceğini, bu tür bir yaklaşımla, her şeyin edebiyat olarak değerlendirilebileceğini ya da sorgulanamaz bir şekilde edebi kabul edilen her şeyin edebi olmaktan çıkabileceğini savunur. Bu tür bir önermeden yola çıkıldığında, ‘edebi değer yargılarının’ öznel olmasından kaynaklanan sınırsız değişkenlik unsurunun, ‘edebi dil’ konusunda standart bir değerlendirme ölçütünün oluşturulmasına engel olduğu sonucuna varılır. Çünkü sözlü ya da yazılı herhangi bir metni ‘edebi’ veya ‘şiirsel’ olarak değerlendiren okuyucunun değerlendirme kıstaslarının, onun özgün doğası ve sosyal yaşamıyla bağı olan, algı ve değer yargılarıyla doğrudan ilintili olan bir kapsam içerdiğinin unutulmaması gerekir. Dolayısıyla, dilin ‘edebi’ ya da ‘şiirsel’ olduğunu ölçen ve/ya yüzde yüz geçerliliği olan edebi bir eleştirel yargı veya yorum ölçütü pek olası görülmemektedir. Ancak öznel değer yargılarının neden olduğu değişkenliğe rağmen, klasik veya geleneksel şiir dili için, geçmişten bugüne, birtakım eleştirel kıstasların olduğu söylenebilir.

Şiir, aşk, adalet, sadakat, nefret, korku, ölüm vs. gibi temalar hakkında ne düşündüğümüzü ve kendimizi nasıl ifade ettiğimizi gösteren ve neden bu tür duyguları yaşadığımızı sorgulamamızı sağlayan edebi bir metindir. Bu yönüyle şiir, şair ve okuyucularına, dili farklı boyutlarda kullanabilen bir varlık olmanın ne olduğunu, farklı zaman ve mekânlarda, karmaşık kurumsal ve bilişsel boyutlarda yaşayan toplumların, zaman ve enerji harcayarak dönüştürdüğü değerlerin içeriğini görmelerini sağlar. Aktarım tarzında bireysel farklılıklar olsa da genel anlamda şiir, edebi yazın dallarından biri olarak, insanlık tarihinin sanat sayfalarından birini dolduran önemli bir güç barındırır. Şiirin birincil boyutu bir iletişim aracı olmasıdır; yani şiir, her şeyden önce, şairin deneyimini okuyucuyla paylaşma aracıdır. Şiirsel ifadenin içerdiği estetik işlevde ise, dikkat şairin tarzını belirleyen dilsel tercih üzerine yoğunlaşır ve bu boyut, şiirin salt iletişim aracı olma amacından fazlasını içerir. Şiir dilinin salt güzellik simgeleriyle sınırlandırılması, onun anlam ve kapsamını daraltır; yani, şiir dili dendiğinde yalnızca süslü ifadeler akla gelmemelidir. Şiirin, duygusal deneyimleri aktaran veya duygu ve deneyimleri somutlaştıran dil veya ‘mecazla’ tanımlanması da onu tüm özellikleriyle yansıtmaz; örneğin, özgünlük ve bireysellik de şiirsel dili karakterize eden temel öğelerdendir. Bu nedenle, şiirsel dilin seçki ve yansıtma üslubunun, şairin paylaşım tercihi kadar özgün bir konu olduğunu belirtmek gerekir.

Örneğin, *Lyrical Ballads*'ın (1800) önsözünde, İngiliz Romantik Şiiri'nin ilkelerini ilan eden W. Wordsworth, (1770 – 1850) şairin “insanlara hitap eden bir insan” ve kullandığı dilin, “gerçek dünyada yaşayan insanlar tarafından konuşulan doğal dilden bir seçki” olduğunu belirtir (Gamer ve Porter, 2008, s. 171). Ancak, aynı dönemin önemli isimlerinden S. T. Coleridge, (1772 – 1834) *Biographia Literaria*'da, (1817) “gerçek hayatta konuşulan doğal dilin, üst düzey şiirsel bir üslubun oluşturduğu yaratıcılıktan ve yansıtıcı olma özelliğinden yoksun olduğunu savunur” (Welsh, 1978, s. 4). Wordsworth'ün anlaşılabilir halk dili seçkisi ilkesine ek olarak altını çizdiği ikinci bir öğe ise tutkudur: Wordsworth, “bir şiirin konusunun, ifade edilme aracının ve sonuçta ortaya çıkan etkinin ‘tutkudan’ kaynaklandığını, şiir dilinin, üslubunun ve biçiminin, aslında şiirin yansıtmak istediği ‘tutkuya ulaşma’ aracı olduğunu iddia eder” (Robinson, 2010, s. 18). Wordsworth'ün işaret ettiği şiirsel dili gündelik dilden ayıran ‘tutku’, aslında, Coleridge'in “üst düzey şiirsel dili” tanımlayan öğe olarak da değerlendirilebilir. Wordsworth'ün şiir dilini tanımlarken altını çizdiği ‘tutku’ ile yansıtılan “doğal seçkinin içerdiği ritim, mecaz ve diksiyon gibi sanatsal araçlar,” dilin ham halinden şiirsel dile dönüştürülmesini işaret eder; ancak şairin, ham dilden aldığı seçkinin sade ve anlaşılır estetiğini koruması ve tarzı görünmez kılan süslemelerden uzak olması gerekir (Galce, 1978, s. 4). Worsworth'ün şiir dili tercihindeki ‘doğal seçki’ yaklaşımını bir adım daha ileri götüren Andrew

Welsh (1978, s. 3), “şiiir dilinin, doğanın saf/katıksız hazinesinden alınan esinden uzaklaştıkça yozlaştığını, hileler, tuhaf hiyeroglifler ve bilmecelerden oluşan rengârenk, maskeli bir baloya dönüştüğünü” savunur.

Şiiirdeki işitsel ve görsel sanatı yansıtan öğeler şiiir dilindeki temel parçacıklardır ve bu öğeler arasındaki bağ şiiirin temel yapısını oluşturur. Ölçü kullanımıyla oluşan ‘ritim’, şiiiri gündelik konuşma dilinden ve diğer edebi sanat türlerinden ayıran özelliklerinden biridir. Vezinsel ritmin yanında, tekrarlanan kelimelerin sesleriyle oluşan armoni (iç ritim), aliterasyon, asonans, tekerleme ve diğer melodik tonlar, şiiir dilinin işitsel akordunu ve şairin tonlama algısıyla oluşturduğu özgün tarzı yansıtır. Şiiirsel dilin özelliklerinden biri de resimsel ve mekânsal (spatial) yansımalarıdır; şiiirin yazıldığı zemin üzerindeki görüntüsünü oluşturan görsel öğelerdir. Söz konusu görsel öğeler, sembolik ve/ya kavramsal imgeleri, temeli amblem geleneğine dayalı kapsamlı bir sanatı ve görsel bir tasarımı yansıtır. Bu anlamda, görsel yansımayı güçlendiren birtakım sanatsal öğelerden de söz edilebilir. Örneğin, mecazi mesajlar içeren yapıtlar bunlardan biridir. Mecaz, mekânsal yapılanmayı düzenler ve şiiirdeki imge hiyerarşisi, resimsel veya mekânsal formun oluşturulmasında etken bir kavramsal öğedir. Diğer bir deyişle, şiiir dilinin derin yapısını yansıtan sentaks, yüzeysel yapısını ortaya çıkaran ses ve ritim “şiiirsel yapıların mekânsal/sessiz ve zamansal/akustik boyutu arasındaki karşılıklı ilişkinin” önemini gösterir (Bradford [a], 1993, s. 128).

Bir şiiiri görmenin (okumanın) ve onu duyarak anlamının iki ayrı bilişsel boyuta sahip olduğunu düşünmek, sessiz/görsel dilin de bir anlam ifade edebileceği ve bunu şiiirin akustik boyutundan bağımsız yapabileceği anlamına gelir. Ancak, sesler ve sözcükler arasındaki bu özel ilişkiyi birbirinden ayırmak, yani, şekil ve konuma farklı bir anlam yüklemek, lineer ifadeyi temsil eden kelimelerin anlam kaybına uğramasına neden olabilir. Diğer bir deyişle, şiiiri oluşturan üç temel öğeyi, – ‘yazımsal/görsel,’ ‘akustik’ ve ‘semantik’ – birbirinden ayırarak, her birinden farklı bir edebi/estetik tat alma beklentisi içinde olmak, ya da birinin diğerinden daha az veya daha çok değerli olduğunu düşünmek, klasik şiiir anlayışıyla çelişen bir yaklaşımı işaret eder.

Yirminci yüzyılın şiiir dilini analiz etmenin önceki yüzyıllara göre daha zor olduğunu belirten Jeffries (1993, ss. 4-5), şiiir dilinin özellikle 1960’ların “her şey uyar” felsefesinden kalıcı olarak etkilendiğini ve sonuç olarak, uyum ve devrim arasındaki dalgalanmalardan etkilenen ekollerin, şairlerin bireysel form ve üsluplar kullanmakta özgür oldukları bir yaklaşımı yansıttığını aktarır. Yüzyılın ikinci yarısında şiiir alanındaki en yeni ve en cüretkâr özgürlüklerden birinin, şiiirsel formdan tamamen vazgeçmek olduğunu iddia eden Jeffries, yüzyılın sonlarında ise, somut form seçeneklerinin sınır tanımazlığının dikkat çektiğini belirtir.

Öncü (Avant-Garde) Akımın Görsel Şiiirin Oluşmasındaki Etkisi

Yirminci yüzyılın başından itibaren, sanat alanındaki öncü yaklaşımın ‘görsel’ deneyimle etkileşim sürecini, dönemin sosyal altyapısı ile ilintilendiren Cotington (2015, ss. 27-28), sanatsal faaliyetlerin özelleştirilerek tüketim alanlarına sunulmasının, güzel sanatlar ile dekoratif sanatlar arasındaki ayrımı bulanıklaştırdığını, bu faktörün, sürekli yenilik arayışı içinde olan avangardizmin ortaya çıkışında büyük rol oynadığını iddia eder. Bu anlamda avant-garde kesimin, kültürel ve sosyal akımların dışında kalan, ancak yol gösteren ya da onları eleştirebilen marjinal sanatçı toplulukları temsil eden bir rol üstlendiği söylenebilir. Cotington, toplum ve toplumsal ilişkiler giderek daha fazla yönetilir hale geldikçe, sanatçının yaratıcı yetileriyle alternatif değerler dizisi üretmede etkin rol aldığını, böylece, sanatın giderek ‘yaşam tarzı tüketimi’ denilen şeyle daha fazla bütünleştiğini ve avant-garde teriminin, otoriter ile özgürlükçü, radikal siyaset ile estetikçi özerklik arasındaki çelişkiyle oluşan tüketimci yeniliği benimsemeyerek, bu yenilikçiliği sanat dünyasına da taşıdığını savunur. Adorno (1984, s. 295), Cotington’ın belirttiği, toplum, ekonomi ve sanat etkileşiminin hız kazandığı kültür ortamında, “paradoksal bir şekilde, burjuvanın ekonomik saygınlık gibi estetik erdemlerinin, anti-burjuva olarak avangard sanata aktarıldığı” görüşündedir. Peter Bürger (1984, s. 49), Adorno’nun ‘anti-burjuva’ görüşünü bir adım daha ileri götürür ve Avrupa’daki avant-garde hareketin, “burjuvanın toplumdaki statüsüne bir saldırı olarak görülebileceğini” belirterek, avant-garde yaklaşımın “yalnızca sanatın bireysel üretimini değil aynı zamanda bireysel algısını da reddettiğinin” altını çizer (1984, s. 53).

Ekonomi ve sanat dünyası arasındaki bu etkileşim ünlü sosyolog Bourdieu'nun "kültürel üretim alanı" ile ilgili öne sürdüğü ilkleri hatırlatır: Bourdieu (1993, s. 9), modern batı toplumlarındaki kültürel üretim alanının, iki karşıt ilke olan "heteronomi" (dış güçlere bağımlılık) ve "özerklik" (onlardan bağımsız olma) ilkeleriyle yapılandırıldığını ileri sürer. Birinci ilkeye göre, bir sanat eseri veya başka herhangi bir kültürel ürün, niceliksel açıdan tutulduğunun göstergesi olan ticari başarısının derecesine göre değer kazanır. İkinci ilkeye göre ise, bir sanat eserine veya başka herhangi bir kültürel ürüne, niceliksel başarının eksikliğinden dolayı, geniş izleyici kitlesi tarafından değil, benzer işleri yapan kitle tarafından değer verilir. Avant-garde yaklaşımın yenilikçi ilkesinin de sosyal ve ekonomik alanda bu tür bir zihniyet ile işlevsel bir alan elde ettiği söylenebilir.

Oxford Edebi Terimler Sözlüğü, "öncü/yenilikçi" ifadesinin, Fransız kültüründe, askeri ve politik terminolojide kullanılan ve bir ordu veya siyasi hareketin öncüsü anlamına gelen 'avant-garde' teriminden geldiğini ve 19. yüzyılın sonlarından bu yana, "geleneğe karşı çıkış argümanı ile ortaya çıkan sanat anlayışında yer alan sanatçı ve yazarlar topluluğu" için kullanıldığını aktarır (Baldick, 2001, s. 23). *Çağdaş Sanatın Tarihsel Sözlüğü* ise 'avant-garde,' 'advance guard' veya 'vanguard' terimleriyle, "geleneğe karşı bir geleceğe öncülük etmek için yaratıcı entelektüel veya politik çabaların işaret edildiğine" dikkat çeker: 'Avant-garde' ifadesinin, genellikle 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında gerçekleşen yenilikçi yaklaşımı, deneysellik ve/ya uyumsuzluğu çağrıştırdığını ve görsel sanatlar, müzik, edebiyat ve diğer sanat dallarında ortaya çıkan bir dizi akımın yer aldığı bir dönemi simgelediğini aktarır (Morgan, 2016, s. 16).

Sackner'a göre (1986, s. 61), avant-garde şair ve yazarlar, yirminci yüzyılın başlarında adından söz ettiren, toplumun sanatsal tercihlerini etkilemeyi umarak, yenilikçi edebi formlar sentezleyen ve 'Somut' ve 'görsel şiirin' (Concrete and Visual poetry) oluşmasında rol alan çağdaş sanatçıları ve onları takip eden Dadaist ve Sürealist akımları etkileyen kuşaktır. Şiirde dekoratif bir edebi niteliği benimseyen avant-garde yaklaşım, tipografik yapıyı yansıtan harfler, kelimeler, paragraflar ve resimlerin sayfa üzerindeki olağandışı yerleşimiyle hem edebi, hem de yapısal açıdan önem arz eden tasarım ve sembollerle okuyucu/izleyiciye dinamik mesajlar vermeyi hedefler. Avant-garde şair ve yazarlar, sanat eserlerindeki resim, desen, ikon, sembol, kod ve harflerin kullanımını; boyut, biçim, mürekkep, boşluk, kâğıt ve ciltlemeyi, metnin kendisi kadar önemli bir yaratıcılık ürünü olarak kabul ederler. 1960 ve 1970'lerde metin ve görüntü uyumu ile çalışan bu şair ve sanatçıların ürettiği eserler, somut ve görsel şiirin temelini oluşturur ve söz konusu akım, 1980'lerde görsel materyal kullanımını zenginleştirerek eser üretmeye devam eder (Sackner, 1986, s. 62). Cotington (2015, s. 29), 'sanatsal avant-garde' teriminin kapsayıcı anlamıyla, güzel ve dekoratif sanatların yanı sıra, edebiyat, müzik, tiyatro, fotoğraf ve film alanlarındaki sanatsal medyayı, özellikle deneysel uygulamalara kendini adanmış ve görselliği ön plana çıkaran sanatçıları işaret ettiğini, ancak bu medyatik uygulamaların her birinin, farklı faktörlerle şekillenen kendi topluluklarının olduğunu belirtir.

Öncü hareketin ulus ötesi alanlarda, sistematik estetik çabalar şeklinde yürütüldüğünü ve nadiren tek ülke, tek dil veya tek milliyetle sınırlı olduğunu belirten Hjartarson (2019; xii), ulusal bir çerçeve içinde değerlendirildiğinde, avant-garde girişimlerin genellikle izole, dağınık ve parçalı görüldüğünü; kimi girişimlerin uzun süre garip, anlaşılmasız veya okunamaz olarak kaldığını; bunun nedeninin, düşünsel ve kültürel bir çerçeveden yoksun olmasından kaynaklandığını iddia eder. Hjartarson'un tespitlerini onaylar bir görüşe sahip olan Morgan (2016, s. 16), modern yaklaşımın teşvik ettiği ve gelişen-değişimi simgeleyen bir evrilmeyi vaat eden avant-garde yaklaşımın, ortak bir hedefe sahip olmadığını, ilerleme, gelişim, yenilik ve değişim kavramlarının zamanla değer kaybına uğradığını belirtir. Avant-garde akımda ortak bir hedef birliğinin oluşmama nedeninin iç farklılıklardan kaynaklandığını altını çizen Hjartarson (2019, s. xiii), biçimcilik, gerçekçilik, ezoterizm ve dışa dönük politik eylem, toplumdan kopuş, yenilenen sanat ve günlük yaşam füzyonları arayışında olan bu gruplar arasında karmaşık çatışmaların devam ettiğini iddia eder.

Rimbaud'dan çağdaş öncü sanata, yasak olana karşı çıkma eğiliminin hiç bitmediğini ve gerçekleşen değişikliğin toplumun temel yapısından daha ileri bir boyuta ulaşamadığını savunan Adorno (1984, s. 295), 'modern' kavramının, geçmişle olan ilişkisinden dolayı, büyümlü bir keşifle uzlaşmayan soyut bir kavram olduğunu, bu nedenle, yakın gelecekte olacak olanı söyleyemediğini, ancak yine de hep aynı olanın tekdüzeliğine karşı çıkmak için yeniyi aramak zorunluluğu hissettiğini iddia eder. Öte yandan, "çağdaş sanatın tarih meleşiminin geçmişe dönük olduğunu, ancak geçmişi bir felaket yığını olarak gördüğünü"

belirten Zhilyaev (2015, s. 22), Adorno'nun sanatçının 'geçmiş,' 'modern' ve 'gelecek' ile ilgili kaygılarının, üretilen sanat eseri üzerindeki etkisini onaylayan bir görüşe sahiptir: Zhilyaev, "sanatçının daha iyisini keşfetme hedeflerinin onun geçmişte kalmasına izin vermediğini," bu nedenle, gelecekte "sanatsal umutların tüm özlemlerini barındırabilecek mutlu bir cennet yaratma hayaliyle" kayda değer eserler üretme çabasında olduğunu savunur.

Hobbs (1997, ss. 15-16), avant-gardın çöküşünün, metalaşmanın kitle kültürüne dönüşmesi, Soğuk Savaş'ın politik iklimiyle sol kanadın liberal-demokratik ideolojiye evrilmesi ve avant-gardın entelektüel ve kurumsal olarak akademi ve müze alanlarına kabulünden kaynaklandığını iddia eder. Greeme (2016, s. 2), bu feragatle, "avangardın yalnızca burjuva kültürünün bir ürünü olmakla kalmadığını, aynı zamanda burjuva ideolojisinin bir üreticisi olduğunu" savunur. Huyssen (1986, s. 11) ise avant-garde yaklaşımın hatasının, kaderini dikkat çeken makineler ve kitle iletişim araçları yığına bağlamaya çalışması olduğunu, "böylece hem burjuvanın teknoloji algısını hem de 'doğal,' 'özerk' ve 'organik' olan sanat kavramlarını göz ardı ettiğini" iddia eder.

Görsel Şiirin Belirgin Özellikleri ve Amerikan Şiirindeki Yansımaları

Özellikle bilgisayar teknolojisinin aracılık ettiği alanlarda, sanat dalları arasındaki iletişim ve çapraz etkileşimi mümkün kılan farklı şiirsel uygulamaların ortaya çıktığı dönemin bir ürünü olan 'görsel şiir' tartışılırken, 'somut şiir' sonrası dönemde, yazılı veya basılı dili temel alan hiper-medya ve video sanatını içeren bir kapsamla ele almak gerekir. Örneğin, 1950 ve 1960'lardan sonraki dönem şiirindeki görsel dönüşümü etkileyen önemli öğelerden biri kişisel bilgisayarla sanatın dijital bir boyut kazanmasıdır. Bu anlamda, sanal dünyanın sağladığı olanakların, şiirin nitel ve nicel anlamda estetik alanın sınırlarını aşmaya ve görselleştirilen şiiri yeniden tanımlamaya teşvik ettiğini belirtmek gerekir. Sonuç olarak, 'medya şiiri' olarak sınıflandırılan, kinetik şiir, video şiiri, etkileşimli şiir, animasyonlu şiir, kuantum şiiri, göçebe şiiri, sanal şiir, biyo-şiir ve dijital şiir gibi şiir türleri gelişir. Böylece, teknolojik olanaklarla ortaya çıkan 'görsel şiir' akımları, hem radikal yansımalarıyla, hem de estetik ve karmaşık entelektüel yapılarıyla dikkat çeken bir ivme kazanır ve teknolojinin sağladığı imkânlar, çağdaş şairlerin sanatlar arası iletişimi sağlayan yeni bir dil yaratma hayalini deneyimlemelerine destek olur (Bohn, 2011, s. 141).

Polkinhorn'a (1993, s. 391) göre, geleneksel anlatıma dayanan lineer şiir ile görsel sanatlar arasında bir 'ara-ortam' alanını işgal eden görsel şiir, negatif alanı vurgulayan, sıklıkla eserin basıldığı, çizildiği veya boyandığı alt zemini etkinleştiren çeşitli yansımalarla okuyucu veya izleyiciye hitap eden şiirdir. Higgins (1987, s. 109), "şiirsel dışavurumun görsel yansımalarından ve şiirin görsel sanatlarla olan etkileşiminden doğan gücü ön plana çıkaran 'görsel şiiri' edebi ve görsel sanatlar arası bir ekol olarak" tanımlar. Görsel şiirin, dili görsel sanatlarla harmanlayan yapısı, okuyucu veya izleyiciye ulaşma yöntemini sorgulamayı da beraberinde getirir. Bu yöntemlerden biri, dizesel ve/ya sözdizimsel kavramsallaştırmayı vurgulayan kitap şeklindeki sunumdur. İkincisi ise, mekânsallık ve görsel algıyı vurgulayan yöntemdir; yani, eserlerin bir galeri veya müzede sergilenmesidir. Willard Bohn görsel şiirin iki boyutlu hitabını şöyle tanımlar:

Görsel şiiri, görülmesi gereken şiir olarak tanımlayabiliriz. Resim ve şiiri birleştiren bu form, ne bir uzlaşma ne de bir kaçınmadır, ancak her iki aracın bir sentezidir. Dönemin yeni radikal icatlarından (veya yenilenen icatlarından) biridir. Yazılı sözcüğün getirdiği ikili bakış açısını ortadan kaldırmayı amaçlar. Her harf sözel bir dizine bağlı bir birim olmanın yanında, aynı zamanda görsel bir dizine de aittir. Okuyucu dilsel mesajı deşifre ederken, görsel mesajı satır satır takip eder. Böylece eser, şiir ve resim olarak aynı anda var olur. Hemen hemen her durumda görsel boyut, sözlü metni geliştiren ve genişleten şiirin ayrılmaz bir parçasıdır. En iyi şiirde, bu iki düzey arasında deneyimimizin derinliğini ve genişliğini artıran sürekli bir diyalog vardır. (1990, ss. 229-230).

Görsel şiir, geleneksel sözdizim ile oluşturulan, ancak yatay dizelerin algılanabilir bir şekli yansıttığı Desen Şiir'den (Pattern Poetry); sentaks ve anlambilimden tamamen ayrı olan ve dile karşı materyalist bir tutum sergileyen Somut Şiir'den, (Concrete Poetry) William Blake'in "kelime + resim" uyarlamasından ve

1970'lerin popüler şiir tarzı olan Poesia Viva'dan farklıdır (Kostelanetz, 2019, s. 659). Görsel şiirin, Somut şiir akımının ikinci aşaması olarak kabul gördüğünü ve sözsüz şiir arayışıyla karakterize edilen Süreç-şiirindeki dil ve şiir iletişimine son verme deneyimiyle doruğa ulaştığını belirten Polkinhorn (1993, s. 397), bu hareketin altyapısını, 1950'lerin ortalarında grafik ve görsel unsurları sözlü işaretlere dönüştüren Wladimir Dias-Pino'nun somut şiirlerinin oluşturduğunu iddia eder.

Lineer şiiri, baskı ve şövale tablosu gibi sanatlarla, kültürel ve göstergebilimsel etkileşimle paylaşan ve güçlendiren görsel şiir, grafiksel unsurlardan ve dili birleştiren karma bir formdan oluşur. Bu nedenle hem lineer yazının hem de dil dışı görsel imgenin altında yatan epistemolojik varsayımların sorgulamasını teşvik eder. Bu unsur, görsel şiirin biçimsel açıdan farklı bir anlam ürettiğine ve yeni bir sanatsal formula, genellikle incelenmemiş kavramsal boyutların vurgulandığına işaret eder (Polkinhorn, 1993, s. 392).

Bohn (2011, ss. 13-14), 1978'den bu yana, biriken deneyimler ve saygın teorik bilgi dağarcığıyla meşru bir tarz olarak okuyucu/izleyiciye hitap eden görsel şiirin, son otuz yılda meşru bir şiirsel akım haline geldiğini, sanatsal formunun incelenmesini ele alan birçok kitabın yayınlandığını ve dünyanın dört bir yanından binlerce çağdaş görsel şiirin bu tarzı desteklediğini aktarır. Öte yandan, görsel Şiir meraklıları için, "Poem Generator" adlı bir web sitesinin oluşturulduğu ve Miami Üniversitesi'nde ve Rhode Island Tasarım Okulu'nda, görsel şiirin eğitim ve öğretimi için kredi verildiği ve bu akımı tanıtan Ruth ve Marvin Sackner müzesinde, yetmiş binden fazla somut ve görsel şiir arşivinden oluşan eserin sergilendiği bilinmektedir.

Davidson (2004, s. 99), görsel şiirin tipik yapısını yansıtan özelliklerden, sözel olmayan işaretlerin, silinmiş veya gizlenmiş sözlü malzemenin ve olağan sözdizimsel yapıların dışında bir dilin kullanılmasının, şiirlerin hem anlamsal hem de biçimsel yönlerinin dikkate alınmasını gerektiren okumayı zorlaştırdığını belirtir. Görsel şiiri okumanın belirli bir ön çalışmayı gerektirdiğini işaret eden Polkinhorn (1993, s. 393), görsel şiir eleştirisinde, her şeyden önce yer, tarih ve toplumsal konuları içeren altyapının, örneğin, sanatçıların çalışma koşulları, eserleri somutlaştırma ve dağıtım şekilleri, ilgili ülke veya sınıfa özgü koşullar ve alternatif kültürel alanların belirli bir toplumundaki görece mevcudiyeti gibi unsurların önceden araştırılması gerektiğini belirtir. Bu tür bir ön araştırma, görsel şiirin sunduğu biçimsel sınırların, olması gereken bir perspektiften okunmasını sağlayacaktır. Çünkü görsel şiir, sunduğu 'imgenin' politik ve psikanalitik boyutlarıyla ele alınmasını sağlayan bir özellik arz eder. Örneğin, belirli bir toplumun görsel medyasından (basılı reklam, televizyon, video, film, fotoğraf) yararlanarak, o toplumdaki görsel imgenin rolünün farklı açılardan sorgulanmasını gündeme getirebilir.

Amerikan şiirinde, yüzyılın başındaki edebi ortam, 1920'lerin Amerikan şairlerinin sıra dışı bir başarıya imza atacaklarına dair bir ipucu vermez, ancak yenilenen bir şiir diline dönüşün, Pound geleneğindeki imgeci şiirin somut görselliğini benimsemekle mümkün olabileceğine inanılır (MacGowan, 2004, s. 11). Bu anlamda, eleştirmenler Amerikan şiirindeki 'görsel' eğilimin altyapısının William. C. Williams tarafından hazırlandığı görüşünü savunur. Örneğin, Sayre (1983, s. 3), Williams'ın yazılı metnin yanı sıra sözü ve sunumu önemseyen şair kuşağı olan Charles Olson, Robert Creeley, Robert Duncan, Allen Ginsberg ve Denise Levertov gibi şairler tarafından yeterince anlaşılmadığını, onun şiir dilindeki değişken yapısının dayandığı şeyin, 'ses' değil, 'görsel' unsur olduğunu iddia eder. Sayre'm dikkat çektiği noktadan hareketle Williams'ın, modern ressamlarla olan iletişiminin de etkisiyle, şiir dilini 'görsel' öğelerle yeniden şekillendirme ve özne-nesne ikiliğini bir araya getirerek hem bakılan hem de duyulan bir metin yaratmak eğiliminin olduğu anlaşılmaktadır. Öte yandan, Charles Olson, Robert Creeley, Robert Zukofsky ve E. E. Cummings'i 'Amerikan İdeogramı' olarak tanımlayan Bradford (1993, s. 146), söz konusu kuşağın, deneysel yaklaşımlarla keşfetmeye çalıştığı şeyin, semboller dizisinin veya onların zamansal ilişkilerinin aktarılma istenen fikir veya izlenim üzerinde etkili olabileceği fikri olduğunu belirtir (1928, s. 112).

Amerika'da, şiir dilinde 'somut' ve 'görsel' unsurların Beat Kuşağı tarafından benimsenmediği dikkat çekicidir; nitekim Marjorie Perloff (1991, ss. 93-133), "somut söylemin siyasi potansiyeli olan Allen Ginsberg ve onun kuşağı tarafından önemsenmediğini" dile getirir. Ancak Amerika'da soyut dışavurumculuğun sanat camiasında 1950'lerin başından itibaren etkili olmaya başladığının izlerinin görülmeye başladığını belirten Polkinhorn (1993, ss. 483-489), 1960'larda Fluxus sanatçılarının ortaya çıkmasıyla, dilin 'görsel' özelliklerine ve 'görsel şiirin' farklı biçimlerine ilgi duyulmaya başladığını ileri sürer. 1950'lerin sonları ve 1960'ların başındaki şairlerin somut tekniklere yönelmesini, biçimciliğin öz-

yeterliliğine olan inancın ve modernizmin belirsizliğinin bir yansıması olarak değerlendiren Moraru (1998, s. 253), bu dönemde yetişen şairlerin, ahlaki ve politik açıdan daha net bir tutum sergilemek adına, anlatı biçimine bir yenilik getirmeyi hedeflediklerini savunur. Hickman (2015, s. 7), Amerikan avant-garde şiirinin, alternatif politik görüşler yansıtmayı ve deneyimsel form çatışmalarının ötesinde bir tarz oluşturmayı hedef edinmesini, içinde yaşanan dönemin özgün ve somut siyasi karakteriyle ilintilendirir ve söz konusu dönemin, devrim niteliğinde değişiklikleri gerektiren bir potansiyele sahip olmasının bireyselci yaklaşımları teşvik ettiğinin altını çizer.

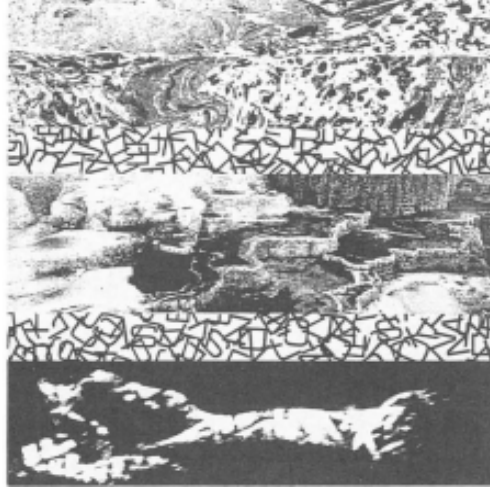
Yirminci yüzyıl Amerikan şiirinin avant-garde kanadının en belirgin özelliklerinden birinin, ezoterik öğretilerle, geleneksel kültür karşıtı doktrinler oluşturan şairlerin, (Örneğin, Ezra Pound'un 'vortisizmi,' Louis Zukofsky'nin 'nesnelciliği,' Charles Olson'un 'projektivist' eğilimi, Robert Bly'nin 'derin imge' keşfetme iddiası ve Charles Bernstein'in 'dil şiiri' gibi) daha anlaşılabilir olmak adına, bir tür mistik liderlik anlamına gelen 'şair-guru' olarak, müstakbel takipçilerden bir dizi sezgisel veya rasyonel olmayan önermeleri kabul etmelerini istediklerini iddia eden Fredman (2020, s. 13), Amerikan avant-garde şairlerin yalnızca 'inanmaları' kendi saflarına davet ettiklerini ve anlayamayan veya yanlış olarak kabul edilenleri uzak tuttuklarını belirtir. Fredman, bir doktrine bağlılığın, estetik bir karardan fazlasını içerdiğini, çünkü ustanın, şiiri ve poetikayı göksel, politik veya erotik alemlere bağlayan ezoterik bir anahtar olarak gördüğünü, bu anlamda, yirminci yüzyıl Amerikan şiirindeki birçok hareketi çevreleyen ve kısmen felsefi veya yarı-dini bir boyutu içeren mistik bir üslubun var olduğunu savunur.

Creeley (1966, s. 16), "Biçimin, içeriğin uzantısından başka bir şey olmadığına" inanmanın, görsel şiiri oluşturan temel yaklaşımın merkezinde olduğunu savunur. Diğer bir deyişle, görsel şiirdeki, harfler, çizgiler, sözcükler ve kıtaların tipografik ve ikonik yapılandırılmalarıyla oluşturulan imge veya figürler kastedilen anlamı mecazen temsil eden tablolarıdır. Gertrude Stein'in avant-garde metinlerinin, Ezra Pound, T. E. Hulme, H. D., William Carlos Williams ve E. E. Cummings'in imgeci şiirleri ve teorik denemelerinin ve Wallace Stevens'in geç modernist çalışmalarının, Amerika'da görsel şiirin oluşmasında etkin bir rolü olduğunu savunan Moraru (1998, ss. 253-254), hem Louis Zukofsky hem de Charles Olson'ın pek çok şiirde görsel araçlar kullandığını ve lineer yazımın somut şekillere dönüştüğü görsel metinler ürettiklerini aktarır. Görsel şiirin ortaya çıkışının bir birikim meselesi olduğunu savunan Higgins (1987, s. 3), 1950'ler ve 1960'larda görsel şiirler üreten şairlerin, dada ve fütürist öncülerinin ve onların şiirlerindeki ikonoklastik geleneğin bilincinde olduklarını belirtir.

Güney Amerika ülkelerinde Somut şiirdeki gelişmeleri büyük ölçüde etkileyen Sembolizm (Mallarmé) ve avant-garde (Guillaume Apollinaire) akımların, Amerikan şiirindeki Imagists (imgeci) kuşaklar tarafından tüketildiğini belirten Moraru (1998:253), 1950'ler ve 1960'ların başlarındaki Amerikan şiirinin, bu nedenle, tarihsel, politik ve estetik açıdan yabancıların izini süremediğini, ancak bu iddianın, dönemin şairlerinin somut (Concrete) ya da görsel (visual) şiir yaratmadığı anlamına gelmediğini belirtir. Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren Amerika'nın deneysel şiirinin, programlı bir şekilde, politik konulara ilgi duyduğunu belirten Hickman (2015, s. 2), Fransız [sembolizm] teorisinden ve onu Amerikan şiirsel bağlamına başarılı şekilde aktaran Dil şiirinden (Language Poetry) etkilenen şair ve eleştirmenlerin, şiir tekniği ile ilgili konuları, geniş tarihi süreçler içinde, anlam üretmeyi, metalaştırmayı ve gelenekten özgürlüğe geçişi teorik olarak uygulamayı başardıklarını iddia eder. Şiirdeki görsel formlara duyulan eğilim, kavramsal sanat (conceptual art) ve minimalist hareketin öncülerinden Solomon Sol LeWitt (1928 – 2007), Lawrence Weiner (d. 1942) ve John Baldessari (1931 – 2020) gibi isimlerin katkılarının olduğunu dile getiren Moraru (1998, s. 253), Amerika'daki çağdaş şiirsel akımların, Mary Ellen Solt, Jonathan Williams, Emmett Williams, Aram Saroyan, Richard Kostelanetz, Ronald Johnson, Robert Lax, Carl Fernbach-Flarsheim, Dick Higgins veya Larry Freifeld gibi isimler tarafından 'görsel şiir' yansımalarıyla örneklendirildiğini belirtir.

Somut şiir sonrası dönemde, yazılı veya basılı dili temel alan hipermedya ve video sanatının, özellikle de daha önce ayrı olan sanatsal uygulamaların çapraz etkileşimlerini mümkün kılan bilgisayarın görsel şiirin çoğalarak yayılmasında etkin rolü olduğunu belirten Polkinhorn (1993, s. 489), Amerika'da görsel şiirin, *Central Park*, *PhotoStatic*, *Score*, *Inkblot*, *Generator*, *Kaldron*, *American Book Review*, *Lost & Found Times* ve *Afterimage* gibi dergiler aracılığıyla düzenli olarak yayımlandığını ve Kuzey Amerika'da görsel şiiri temsil eden sanatçı-yazarlar arasında, Mikel And, Guy Beining, John Bennett, Jake Berry, Dick

Higgins, Crag Hill, Karl Kempton, Richard Kostelanetz, Stephen-Paul Martin, Mike Miskowski, Liz Was, Chris Winkler, Karl Young ve Paul Zelevansky gibi isimlerin sayılabileceğini aktarır.



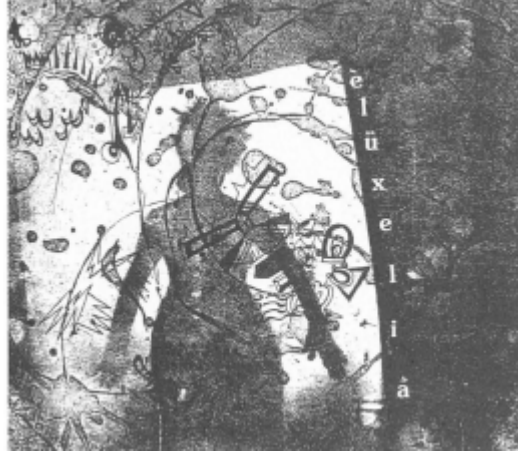
Şekil 1. Miekal And'in "The Electric Samara Lightbook" şiirinden (Kaynak: Polkinhorn, 1993, s. 491)

Üç ayrı katmanlı bu şiirin üst katmanında karmaşık bir desen yer alır. "Samara" kavramının anlamı "doğada rüzgarla yayılan tohumlar" demektir. Buradan yola çıkıldığında desenlerin doğayla ilişkili olduğu söylenebilir. Böylelikle ilk katmanda doğanın kaotik yapısının veya evrenin karışıklığının simgelendiği görülür. İkinci katmanda ise görselin yanı sıra karmaşık ve üst üste binmiş harf veya sözcükler bulunur. Okunması zor olacak şekilde dizilmiş bu harf veya sözcükler dil ve iletişimin bazen çok karmaşık hale gelebileceğini düşündürür. Siyah- beyaz kontrastı ile öne çıkan alt katman ise zıtlıkları veya ikilikleri simgeler. Bu yönüyle insanın içsel çatışmalarına da bir gönderim vardır. Şiirin başlığından da yola çıkıldığında burada teknolojinin çift yönlü etkilerinin de konu edilmiş olabileceği sonucuna varılabilir. Şiirin genel değerlendirmesi yapılacak olursa, metin ve görsel katmanların iç içe olması izleyiciyi farklı yorumlara yönlendirir. Kaotik yapı, modern dünyanın karmaşıklığını, doğa ve teknoloji arasındaki etkileşimi, insanın bu ikisi arasındaki yerini ve dilin iletişimdeki sınırlarını yansıtır gibidir.



Şekil 2. John M. Bannett'in "Utter Utter" şiirinden (Kaynak: Polkinhorn, 1993, s. 490)

Bannett, bu şiiriyle dilin sınırlarını zorlayarak okuyucunun dil ile olan ilişkisini yeniden değerlendirmesini sağlar. Anlam, sözcüklerin geleneksel anlamlarının ötesinde, bu sözcüklerin görsel konumlarından, tekrarlarından ve dilsel yapıların bozuluşundan ortaya çıkar. Böylece Bannett, dilin sadece anlam olarak değil aynı zamanda biçim olarak genişletilerek çok katmanlı bir anlatıya dönüşebileceğini okuyucuya gösterir.



Şekil 3. Liz Was'ın "Onion Leaves, Her Map Untended" şiirinden (Kaynak: Polkinhorn, 1993, s. 491)

Was'ın bu görsel şiiri, kaotik bir düzen ve soyut şekillerin birleşimiyle dikkat çeker. Anlamsız harfler de anlam karmaşası ve belirsizliğin bir göstergesi olarak kendini gösterir. Görselde diğer her şey kaotik bir görüntü sunarken belirgin hatlarla çizilmiş olan insan figürü görselin merkezinde yer alır. Bu durum insanın anlam arayışını ve kaotik, belirsiz durumlarla yüzleşmeye çalışmasının bir göstergesidir.



Şekil 4. Stephen-Paul Martin'in "Feeling" şiirinden (Kaynak: Polkinhorn, 1993, s. 488)

Bu görsel şiirde anlam hem kelimelerin anlamıyla hem de kelimelerin sayfa üzerindeki yerleşimleriyle şekillenir. Martin, duygusal bir deneyimi aktarmak için kelimeleri belirli bir şekilde düzenler. Diğer bir

kavramının sınırlarını zorlama girişimidir. Modern dönemin karşı karşıya kaldığı önemli tarihsel ve sosyal olaylar, – dünya savaşları, bilimsel ve teknolojik gelişmeler, hızlı kentleşme, küresel pazarların yaygınlaşması, insan haklarını, ırksal farklılıkları, cinsiyet rollerini ve küresel kültürü yeniden tanımlayan liberal yaklaşımlar, inançsal ve felsefi değerlerin yeniden yorumlanması ve demokrasi, komünizm, faşizm ve milliyetçilik gibi kitlesel yönetim modellerinin tartışılması – avant-garde yaklaşımın altyapısını hazırlayan gelişmelerdir. Bu nedenle, sanatsal avant-garde, hem sanat ve siyaset arasındaki ilişkiyi hem de sanat ve modern deneyimler arasındaki ara yüzü masaya yatıran bir karaktere sahiptir. Görsel şiir, söz konusu öncü yaklaşımın bu tür bir sorgulamayı yaparak, verilmek istenen mesajı iletmek için denenen bir sanat biçimi olarak değerlendirilebilir.

Şiirin ‘görsel’ olarak nitelendirilmesi, şiir dilinde baskın olan boyutunun ‘görsellik’ olduğunu önceleyen bir tanımlamadır ve ‘akustik ve ‘semantik’ yapıyı ikincil plana atmaktadır. Anlambilim açısından bulanık bir boyut içeren ‘görsel şiir,’ dil olarak veya dil yerine kullanılan sembol ve/ya göstergelerin statü ve işleyişleriyle ilgili genel bir teoriden yoksun görünmektedir. Çünkü görsel şiir için kullanılan semboller farklı nedenlerle sınırlansa bile, genel bir sembol teorisinin dışında kalan sembollerin kullanılmasının sınırlarının belirlenmesi sorunu ortaya çıkar. Öte yandan görsel şiiri, dil kullanımının tamamen farklı ve benzersiz bir biçimi olarak değerlendirmek, şiir dilini tümüyle bireysel bir kanaatle tanımlamak anlamına gelir. Bu durumda, görsel şiiri kapsamlı bir şekilde karakterize etmek gerekir ki, bu girişim, hem metin oluşturma ilkelerinin bir tipolojisinin veya sınıflandırmasının belirlenmesi, hem de söz konusu dilin kavramsal olarak altında yatan estetik ve değerlendirme ilkelerinin açıklaması demektir. Bu tür bir yaklaşım kolay görünse de özellikle anlamlandırma konusu ile ilgili kıstasların muğlak kalacağı açıktır.

Farklı bir görselliği yansıtan kaligramlarla okuyucuya hitap eden ‘Somut şiir’ ve 1960’larda İtalya’da ortaya çıkan ‘poesia visiva’ın anti-entelektüel deneysel formlarının etkisiyle ortaya çıkan görsel şiir, işaretler arası anlamların okunup anlaşılması için bir göstergeler zinciri sunar. Bu nedenle, geleneksel görsel sanatlar veya onlardan yararlanarak oluşturulan teorik yaklaşımlarla tanımlamak yetersiz kalır. Çünkü eserin biçimsel sınırlarının detaylı bir şekilde araştırılması, yani, yer, dönem ve sosyal bağlamların dikkate alınması gerekir; örneğin, sanatçıların içinde yaşadığı koşullar, somut anlatıların yansıttığı kültür, okuyucunun kitleye ulaşma şekilleri, ilgili toplum veya sınıfa özgü koşullar; alternatif kültürel mekânlar ve toplumun görece yapısı gibi etkenler göz önünde bulundurulmalıdır.

Salt duyuşsal ve anti-entelektüel yansımaların dışında, farklı anlam düzeylerinin kazanılmasını teşvik eden görsel şiir, okuyucuya sunulan klasik avant-garde geleneğin deneysel formüllerine yeni bir boyut kazandırır. Sergilediği ‘tümel resmin’ ortaya koyduğu somut tarzın belirgin ve dolaysız olması, görsel şiirin, politik ve psikanalitik mesajları aktarmada, diğer ilgili sanatsal formlardan daha etkili olabileceğini öngörür. Ancak semantik seçimi karakterize eden tümel resim, görsel şiiri izleyen kişiyi, her çalışmada sunulan işaret kombinasyonunu dikkatle deşifre edeceği bir tür okumaya zorlar ve bu tür bir okuma, resmin içerdiği göstergeler ve görsel ikonlarla simgeleşmiş sembollerin oluşturduğu sözdiziminin deşifre edilmesini gerektirir. Çünkü bir manzara veya bir gün batımının aksine, görsel bir şiir doğal dünyaya ait olmayan bir resim sunar. Tıpkı duygu ve düşünceleri temsil eden bir metin gibi, şairin farklı bir dil ile kendini veya vermek istediği mesajı aktaran bir resimdir. Diğer bir deyişle, sanatçı belirli bir mesajı görsel unsurlar kullanarak kodlar ve okuyucu/ izleyici onu çözmeye çalışır. Edebi metinlerde olduğu gibi, şair-ressamın oluşturduğu görsel kodlamalar içinde yaşanan dünya ile ilgili yorumlar aktarır. Bu anlamda görsel şiirlerin her birinin, önemli bir estetik işlev olan entelektüel boyut ile sanatın sezgisel boyutunu birleştirdiği ve bu ikili bileşimle, okuyucu/izleyiciye hem edebi hem de sanatsal ilhamı buluşturan estetik deneyimler sunduğu söylenebilir.

Sonuç olarak, görsel şiirin oluşum süreci, basit bir yansıtma/aktarım tarzının öyküsü değil, görsel ve edebi duyguları birleştirmenin ve/ya bu iki alanın kapsadığı deneyimi estetik bir bütün olarak bir araya getirmek için süregelen insanî bir arzunun öyküsüdür. Bu arzunun bir akıma dönüştürerek yaygınlaşması, modern/postmodern okuyucunun basılı sayfayı, yazılı (okunacak) sayfaya tercih etmesi anlamını da taşımaktadır. Ancak şiirin görsel/resimsel boyutu, okuyucunun tam olarak emin olamadığı karmaşık gözlemler, dikkat çekici deneyim ve anlamlar içermektedir ve asıl sorun, bu minimalist imgeler, kabataslak çizimler, şematik figürler ve afişsel öğelerle aktarılan mesajların ve yüzeysel anlamın sınırlarını aşan mecazların okunabilirliğini sağlayan bir yöntemin belirlenmesidir.

Yazar katkısı:	Kavramsallaştırma: MMB; Veriyi düzenleme: MMB, MBG; Veri Analizi: MMB; Araştırma: MMB, MBG; Yöntem: MMB; Proje yönetimi: MMB; Kaynaklar: MMB, MBG; Yazılım: MBG; Gözetim: MMB, MBG; Onaylama: MMB, MBG; Görselleştirme: MMB, MBG; Taslak metin yazımı: MMB; Gözden geçirilmiş metin yazımı: MMB.
Çıkar çatışması:	Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Mali destek:	Yazarlar bu çalışma için mali destek almadıklarını bildirmiştir.
Etik kurul onayı:	Yazar bu çalışmada etik kurul onayına gereksinim duymadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (1984). *Aesthetic theory*. Routledge.
- Altieri, C. (2006). *The art of twentieth-century American Poetry: modernism and after*. Blackwell Publishing.
- Baldick, C. (2001). *The concise Oxford dictionary of literary terms*. Oxford University Press.
- Bohn, W. (1990). Theory and practice of visual poetry. *Neohelicon*, 17(2), 229-237.
- Bohn, W. (2011). *Reading Visual Poetry*. Fairleigh Dickinson University Press.
- Boylan, A L. (2020). *Visual culture* MIT Press.
- Bradford, R. (1993). *A linguistic history of English Poetry*. Routledge.
- Bradford, R. (1993). *The look of it: a theory of visual form in English Poetry*. Cork University Press.
- Birch, D. (1989). *Language, literature and critical practice*. Routledge.
- Bürger, P. (1984). *Theory of the Avant-Garde* (M. Shaw, Trans.). University of Minnesota Press.
- Alexander C. M. S. (2004). *Shakespeare and language*. Cambridge University Press.
- Clüver, C., Engelberts, M., & Plesch, V. (Eds.). (2015). *The imaginary: Word and image*. Brill Rodopi.
- Conrad, P. (1928). Visual Poetry. *Poetry*, 32(2) 112-114.
- Creeley, R. (Ed.) (1966). *Selected writings of Charles Olson*. New Directions.
- Davidson, I. (2004) Visual poetry as performance. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 9(2), 99-107.
- Eagleton, T. (1996). *Literary theory: an introduction*. Blackwell Publishing.
- Pound, E. (1954). The Later Yeats. In Eliot, T. S. (Ed.). *Literary Essays* (p. 380). New Directions.
- Foster, H. (1988). *Vision and visibility*. Bay Press.
- Fredman, S. (2020). *American poetry as transactional art*. The University of Alabama Press.
- Haselstein, U., Ostendorf, B., & Schneck, P. (Eds.) (2003). *Iconographies of power: the politics and poetics of visual representation*. Universitätsverlag Winter GmbH.
- Heidegger, M. (1971). *Poetry, language, thought* (A. Hofstadter, Trans.). Harper Perennial.
- Hobbs, S. D. (1997). *The end of the American avant-garde*. New York University Press.
- Hickman, B. (2015). *Crisis and the US avant-garde: poetry and real politics*. Edinburgh University Press.
- Higgins, D. (1987). *Pattern poetry: guide to an unknown literature*. State University of New York.
- Hjartarson, B. (2019). *A cultural history of the avant-garde in the Nordic countries 1925-1950*. Brill Rodopi.
- Huyssen, A. (1986). *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Indiana University Press.
- Israel-Pelletier, A. (2012). *Rimbaud's impressionist poetics vision and visibility*. University of Wales Press.
- Jeffries, L. (1993). *The language of twentieth-century poetry*. Macmillan Press Ltd.
- Kostelanetz, R. (2019). *A dictionary of the avant-gardes*. Routledge.
- Lord, A. B. (1991). *Epic singers and oral tradition*. Cornell University Press.
- MacGowan, C. (2004). *Twentieth-century American poetry*. Blackwell Publishing.
- Mirzoeff, N. (2011). *The right to look: A counterhistory of visibility*. Duke University Press.
- Moraru, C. (1998). Topos/typos/tropos: Visual strategies and the mapping of space in Charles Olson's poetry. *Word & Image*. 14(3), 253-266.
- Morgan, A. L. (2016). *Historical dictionary of contemporary art*. Rowman & Littlefield.
- Perloff, M. (1991). *Radical artifice: writing poetry in the age of media*. The University of Chicago Press.

- Polkinhorn, H. (1993). Visual poetry. *Visible Language*, 27(4), 391-493.
- Porter, D., & Gamer, M. (2008). *Lyrical ballads: 1798 and 1800 William Wordsworth and Samuel Coleridge*. Broadview Press.
- Robinson, D. (2010). *William Wordsworth's poetry: a reader's guide*. Continuum.
- Sackner, R. (1986). The Avant-Garde Book: Precursor of Concrete and Visual Poetry and the Artist's Book. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 2(Summer - Autumn, 1986), 60-77.
- Sayre, M. H. (1983). *The visual text of William Carlos Williams*. University of Illinois Press.
- Shawcross, J. (ed.) (1907). *Biographia literaria*. Oxford University Press.
- Welsh, A. (1978). *Roots of lyric primitive poetry and modern poetics*. Princeton University Press.
- Zhilyaev, A. (2015). *Avant-garde museology*. V-A-C Foundation, University of Minnesota Press.