

Avangart Kuramı, Marcel Duchamp ve Serkan Işın'ın "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi" Adlı Şiiri

DOÇ. DR. GÖKHAN TUNÇ*

Öz

Görsel şiir hareketi, şiire dâhil olamayacağı düşünülen birçok malzemeyi bu türe dâhil eden, şiir için olmazsa olmaz kabul edilen ölçütleri sorgulayan ve şiire dair okuma-yazma alışkanlıklarını sarsan deneysel girişimlerde bulunur. Bahsedilen nedenlerden dolayı görsel şiir hareketiyle avangart kuramı arasında bir ilişki kurmak mümkündür. Bu makalede, ifade edilen çerçevede, Türkiye'deki görsel şiir hareketinin önemli temsilcilerinden biri olan Serkan Işın'ın "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi" adlı şiiri, avangart kuramı çerçevesinde incelenecek ve bu kuram perspektifinden yorumlandığında onun kazandığı açılımlar tartışılacaktır. Söz konusu incelemede, Serkan Işın'ın şiiri ile avangart sanatın öncü ismi Marcel Duchamp'ın "Çeşme" adlı eseri arasında estetik özerklik ve estetizm karşıtlığı, sanatçı/şairin niyeti, hazır nesne seçimi gibi açılardan koşutluklar kurulacaktır. Bu bağlamda öncelikle, tartışmalı bir içeriğe sahip olan avangart kuramı, Peter Bürger'in bakış açısından ele alınacak, daha sonra Marcel Duchamp ve "Çeşme" eserinin avangart sanat açısından taşıdığı öneme yer verilecek, son kısımda Serkan Işın'ın "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi" adlı şiiri, avangart kuramı ile Duchamp'ın "Çeşme" eseri üzerinden değerlendirilecektir.

Anahtar Sözcükler: Serkan Işın, Görsel Şiir, Konvansiyonel Şiir, Avangart Kuramı, Marcel Duchamp.

THEORY OF THE AVANT-GARDE, MARCEL DUCHAMP AND SERKAN IŞIN'S POEM "DÜNYANIN EN GÜZEL DÖRT DİZESİ"

Abstract

The movement of visual poetry engages in experimental attempts that add many materials that cannot be included in the poem into this genre, question the criteria considered as indispensable for poetry and undermine its literacy habits. Because of the mentioned reasons, it is possible to make a connection between visual poetry and theory of the avant-garde. Within the framework of this article, the poem "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi" (The Most Beautiful Four Verses in the World) by Serkan Işın, one of the most important representatives of visual poetry movement in Turkey, will be analysed in relation to theory of avant-garde and when it is interpreted from the perspective this theory, the expansions it has gained will be discussed. In the mentioned analysis, parallelism will be established between Serkan Işın's poem and "Fountain" by Marcel Duchamp, the pioneer of avant-garde art, in terms of aesthetic autonomy and opposition of aestheticism, the artist/poet's intention, selection of ready-made etc. In this context, firstly, the theory of the avant-garde which has

a controversial content will be dealt with from Peter Bürger's point of view. Then, the importance of Marcel Duchamp and his "Fountain" in terms of avant-garde art will be stated. Finally, Serkan Işın's poem "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi" (The Most Beautiful Four Verses in the World) will be analysed based on the theory of the avant-garde and Duchamp's "Fountain".

Keywords: Serkan Işın, Visual Poetry, Conventional Poetry, Avant-garde Theory, Marcel Duchamp.

GİRİŞ

Görselliği ön plana alan şiirsel ürünler ve somut şiir, sistemli bir hareket olarak 1960'larda görsel şiir türüne dönüşür. Görsel şiirin, konvansiyonel şiirin bütün ön kabullerine karşı duruşu, hâkim olan poetik anlayışa sert ve yıkıcı eleştirileri, onu çok tartışmalı bir konuma getirir. Bilhassa lirik şiirin edebî ilkelerini benimseyen okurlar için görsel şiirin önerileri ve getirdikleri çok yadırgatıcıdır. Lirizmi, ahengi, şairin edebî dil üzerinden geliştirdiği mısra anlayışını ve üst dili temel alan lirik şiir savunucuları için, ritmi ve mısra yapısını yok sayan, kelimelerin yanına görsel materyalleri koyan görsel şiir hareketi kabul edilemez niteliktedir. Nitekim Türkiye'de görsel şiir hareketinin gelişmesi de benzer süreçleri izlemiştir. Özellikle "Poetikars" internet adresinde bir araya gelen şairler, Türkiye'de görsel şiir anlayışının gelişmesi yönünde gayret sarf etmişler; ancak ürünleri sert eleştiriler almıştır. Bu konuda öncü isimlerden biri, bu makalede ele alınan şair Serkan Işın'dır. Işın, gerek şiirleriyle gerekse poetik düzyazılarıyla görsel şiirin ülkemizde tanınırlığının ve poetik kabul edilirliliğinin artması için çaba göstermiştir.

Görsel şiir hareketinin verili şiir estetiğine ve şiirin oluşturulma sürecine, anlamına, alımlanmasına dair sorgulayıcı tutumu, onun avangart kuramı ile ilişkisini gündeme getirir. Bu makalede sözü edilen ilişki nedeniyle öncelikle avangart kuramının sınırlarının çizilmesine çalışılacaktır. Farklı eleştirmenlerin değişik ölçütler getirdiği söz konusu kuramın anlamlandırılma çabasında, Peter Bürger'in *Avangart Kuramı* adlı kitabı esas alınacaktır. Bu tercihte, Bürger'in kitabının avangart sanatın özgüllüğünü ortaya koyabilecek somut ve ayırıcı olgular ortaya koyması etkili olmuştur. Makalenin ikinci bölümünde ise Marcel Duchamp'ın sanat görüşleri ve avangart sanat açısından öncü olan "Çeşme" eserinin özellikleri konu edilecektir. Son bölümde ise avangart kuramı ve Duchamp'ın "Çeşme" eseri çerçevesinde Serkan Işın'ın "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi" şiiri yorumlanacaktır.

AVANGART KURAMI

Çok tartışmalı bir mahiyete sahip olan avangart kavramı, etimolojik olarak askerî bir içerikten doğmuştur. Savaşta ön açan öncü birlik anlamına gelen avangart sözcüğü, filozof ve sosyolog Henri de Saint-Simon'un öğrencisi Gabriel-Désiré Laverdant tarafından sanat ve edebiyat bağlamında ilk kez 1845 yılında kullanılır (Mikics, 2007, s. 31). Söz konusu kavram, geniş anlamda, sanatçıların kendi zamanlarında yeni düşünce ve ifade sınırları oluşturmasına işaret eder. Buna göre 19. yüzyılda önce romantikler, sonra sembolistler, 20. yüzyılda ise "imajist şiir" ve "saf şiir" avangart olarak düşünülmektedir (Quinn, 2006, s. 44-45). Örneğin Octavio Paz, romantizmle avangart hareketler arasında büyük benzerlikler görür (2020, s. 124). Ancak "avangard gerçekte, modernitenin berisindeki varsayımları soruşturan, son derece sorumlu, zahmetli, sebat isteyen bir mesaidir." (Aktaran Artun, 2019, s. 19). Avangardın geleneksel, hâlihazırda ve gelecekteki muhtemel sanatla ilişkisi; tarihsel ve toplumsal olanla etkileşimi gibi özellikler üzerinden birçok araştırmacı söz konusu kavramının sınırlarını çizme ve özelliklerini belirleme noktasında farklı görüşler ileri sürerler. Bahsedilen kavramsal sınır çizme girişimlerinde her ne kadar Paul De Mann (1991) gibi önemli eleştirmenlerin isimlerini anabilecek olsak da avangart kavramıyla ilgili özgün ilk iki çalışmayı yapan isim üzerinde durulabiliriz.

Renato Poggioli'nin 1968'de avangart kuram üzerine yayımladığı *Theory of the Avant-Garde* isimli eseri, her ne kadar şu anda güncel önemini kaybetse de avangart kuramı merkezinde farkındalık yarattığı ve açılımlar sağladığı için öncelikli olarak anılması gereken bir özelliğe sahiptir. Jochen Schulte-Sasse, Poggioli'nin avangartın, geleneksel ve klişeleşmiş dille deneysel dil arasındaki ikilikten türediğine ilişkin yargısının altını çizerek (1987, s. VIII). Schulte-Sasse, Poggioli'nin avangartın söz konusu dilsel tavrını, tekdüze, donuk ve yavan toplumsal konuşma biçimimizin doğasına karşı gerekli bir tepki olarak gördüğünü söyler. Poggioli'e göre, avangart sanatın "özgünlük ve hatta acayiplik tutkusu", yaşanılan kapitalist, teknolojik ve burjuva toplumunda ortaya çıkan gerginliklerin tarihsel ve sosyal arka planını açıklayabilecek bir sebeptir (1987, s. VIII). Schulte-Sasse, Poggioli'nin kriterlerini hem tarihî hem de teorik açıdan oldukça belirsiz bulur. Ona göre hem dilsel farklılık hem de tuhaflık arayışları avangart öncesinde de rahatlıkla bulunabilir. Bu yüzden Poggioli'nin kuramsal kitabı, avangart edebiyatın tarihsel özgüllüğünü açıklayamaz (1987, s. IX-X). İfade edilen çerçevede, kavramın ne'liğini ortaya koymak açısından Peter Bürger'in avangart kuramına ilişkin düşüncelerine yakından bakmak faydalı olacaktır.

Peter Bürger'in avangart kuramına bakışının tarihsel bir nitelik gösterdiği vurgulanmalıdır. "Estetik kuramını tarihselleştirmelidir." diyen Bürger, nasıl ki estetik kuramları tarihselse bu kuramları inceleyen eleştirel sanat kuramının kendisinin de tarihselliğinin öz bilincine sahip olması gerektiği vurgusunda bulunur (2019, s. 51). Ancak Bürger'in tarih alımlamasının ilerlemeci, evrimci, tek yanlı ve çizgisel olmadığı bilhassa dile getirilmelidir. Bürger'e göre sanatın toplumsal süreci, asırları kapsayan ve birbirine karşıt akımlar nedeniyle kesintiye uğramış bir süreçtir ve bu süreç tek bir nedenle anlaşılabilir (2019, s. 85). Ayrıca o, daha önce ortaya konmuş kuramları, kendi avangart kuramına götüren bir adım olarak yorumlamaz, ona göre bu durum, fragmanları kökensel bağlarından çıkarıp yeni bir bağlama yerleştirmektir. Bürger'in tarihselleştirmekten kastı şöyledir: "Bir nesnenin kendini açması ile, bir disiplinin ya da bilimin kategorileri arasındaki bağın kavranması" (2019, s. 52). Bir nesnenin kendini açması ile kategorilerin geliştirilmesi, kuramın tarihsel olmasının ön koşuludur (Bürger, 2019, s. 52). Bu noktada avangart kuramının özgüllüğü açığa çıkar. Bürger, avangart kuramıyla birlikte ilk kez sanat eserinin belli bazı kategorilerinin genelliğinin ortaya çıktığını savlar. Buna göre sanat fenomeninin gelişim evreleri avangart kuramından hareketle anlaşılabilir; fakat sanatın önceki evrelerinden hareketle avangart açıklanamaz. Çünkü sanat araçlarının genelliğini ilk kez tanınabilir kılan avangarttır (2019, s. 56-57). Bir başka ifadeyle avangart kuramı, sanat üzerine sorgulama yaparak, "özeleştir" de bulunarak, sanatı "nesnel anlama" tabi kılarak, sanatı anlamlandırma çabasında bize daha önce yapılmadık şekilde kategorik düzlemler sunar. Söz konusu aşamada Bürger'in avangart kuramını değerlendirme açısından hayati iki kavram görünürlük kazanır: "özeleştir" ve "nesnel anlam". Bürger'a göre tarihsel avangart hareketiyle birlikte sanat özeleştir evresine girmiştir. Sanatı "nesnel anlama" ise sanatın özeleştir evresine girmesiyle mümkün olacaktır (2019, s. 60). Özeleştir evresi, sanata tarihsel süreci ve şimdiki anıyla birlikte bütüncül bir şekilde bakılabilmek imkânı verir. Avangart kuramı, özeleştir evresine girerek "kurum olarak sanat" mefhumunu olumsuzlar. "Kurum olarak sanat" mefhumuyla "sanat içerisindeki üretici ve dağıtıcı aygıtın yanı sıra, sanatla ilgili olarak belli bir zamanda hâkim olan ve eserlerin algılanışını önemli ölçüde belirleyen fikirler kastedilmektedir." (Bürger, 2019, s. 61). Avangart, hem sanat eserinin bağlı olduğu dağıtım aygıtına hem de sanatın burjuva toplumunda sahip olduğu özerk statüye karşı çıkar (Bürger, 2019, s. 61). Bu bağlamda avangart kuramın önemli bir ögesi olan estetik özerklik karşıtlığı gündeme gelir. Avangart kuramına göre 19. yüzyıl estetiğiyle sanat kendini hayat pratiklerinden koparmış ve böylelikle toplumsal etki yaratma gücünden yoksun kalmıştır. Öte yandan avangart, söz konusu duruma karşı çıkararak sanatı hayat pratiğiyle yeniden bütünleştirme amacını taşır. Bu şekilde daha önce söylendiği gibi sanat özeleştir evresine girmiş olur ve sanatın geçmiş gelişim evrelerine dair "nesnel anlama" mümkün hâle gelir (Bürger, 2019, s. 61).

Yeni akımlar ve kuramların, kendilerinden önceki akım ve kuramla mücadeleleri ve onları olumsuzlamaları alışılmalıdır bir durumken avangart hareketler önceki bir sanat formunu değil, “insanların hayat pratiğiyle ilgisi kalmamış sanat kurumunu olumsuzlar.” (Bürger, 2019, s. 99). Ancak şu noktanın altı çizilmelidir: Avangardistlerin bahsedilen talepleri, sanat eserlerinin içerik açısından toplumsal bir anlama sahip olmasına gönderimde bulunmaz. Onların beklentileri sanatın toplumdaki işlevine yöneliktir. Burjuva estetizminde hayat pratiğinden uzaklık eserlerin konusu hâline gelir. Avangardistler ise sanatın yok edilmesini değil, Hegelci anlamda ortadan kaldırılmasını, ancak dönüşmüş bir şekilde muhafaza edilmesini amaçlarlar. Onların gayesi, temelini sanatta bulan “yeni” bir hayat pratiği örgütlemektir (Bürger, 2019, s. 99-100). Yeni hayat pratiğini ortaya koymak bakımından işlevsel öneme sahip “eser” kavramı ise burada bambaşka bir kimlikle karşımıza çıkar. Avangardistler her ne kadar sanat eseri kategorisini ortadan kaldırmaları da ciddi anlamda değiştirmişlerdir. Sanat eseri, özellikle Duchamp’ta bir gösteri aracına dönüşür (Bürger, 2019, s. 101-103). Özerk sanatta hâkim olan organik sanat eseri düşüncesi avangartlar tarafından yıkılmıştır. Tarihsel avangart hareketlerinde, özerk sanatta hiçbir şekilde eser kategorisinde değerlendirilmeyecek etkinlikler geliştirilmiş ve onlara eser başlığı atılmıştır (Bürger, 2019, s. 110). Avangardistler, eser kategorisini hem canlandırır hem de genişletirler. Burada “objet trouvé” (bulunmuş nesne) kavramı gündeme girer. Söz konusu olgu, hayat pratiği ile sanatı birleştirme amacının sonucunda rastlantısal bir şekilde bulunur ve sanat eseri olarak kabul edilmeye başlanır (Bürger, 2019, s. 112).

Eseri üreten sanatçının bireysel niteliği ve onun dehası da avangartlar için eleştiri konusudur. Özerk sanat için radikal farklılığı olan sanatçı, bireysel olarak sanatsal üretimde bulunur. Avangardist sanatta, makalenin ilerleyen bölümlerinde Duchamp’ın “Çeşme” eseri üzerinden daha da ayrıntılandırılacağı gibi, bireyi sanat eserinin üreticisi kabul eden zihniyet sert bir şekilde eleştirilir (Bürger, 2019, s. 105). Sanatçının yanı sıra alımlayıcının konumu da avangart metinlerde bambaşka bir niteliğe bürünür. Bürger, avangardist metinlerde, üretici ve alımlayıcı kavramlarının anlamsızlaştığından söz eder. Ona göre artık “üreticiler ile alımlayıcılar yoktur, yalnızca hayatı olabilecek en iyi şekilde yaşamak için şiiri kullanan birey vardır.” (2019, s. 105). Böylelikle sanat kurumunun ortadan kaldırıldığını, özerk sanat anlayışının son bularak sanatla hayat pratiğinin örtüştürüldüğünü görürüz.

Bürger, avangart kuramla neredeyse birlikte anılan “yeni” kavramını sorunlu bulmaktadır. Ona göre “yeni” kavramı, avangartın özerk sanatla kurduğu ilişkiyi ve ondan kopuşunu tanımlamak için yeterli değildir. Bu şekilde “yeni” kavramı, avangart için fazla genel ve elverişsiz bir özelliğe sahip olur. Çünkü tarihsel avangart hareket, “yeni” kavramının gönderimde bulunduğu anlamın ötesinde, “gelenekten kopuşla birlikte temsil sisteminde bir değişime” yol açar (Bürger, 2019, s. 119-120). Bürger, bilhassa sürrealist hareketin ayırt edici özelliklerinden biri olan rastlantı kavramının avangart hareket içindeki yerini sorgular. Bürger’e göre avangardist harekette rastlantı ideolojik bir kategori olarak kendini gösterir. Avangart kuram için algılanan değil, üretilen rastlantı söz konusudur (2019, s. 123-124).

Daha önce söylendiği gibi Bürger’e göre avangart kuramının en önemli özelliklerinden biri organik olmayan sanat eseri üretmesidir. Söz konusu durumu Bürger, Benjamin’in alegori yorumundan hareket ederek açıklamaya çalışır. Nasıl ki alegorist, bir unsuru bağlamından koparıp yalıtır ve işlevinden ayırırsa, organik olmayan eser üreten avangart sanatçı da aynı tutumu takınır. Avangart sanatçı öncelikle unsurları bağlamından koparır, yalıtır ve fragmana dönüştürür. Daha sonra fragmanları birleştirip anlamın ortaya çıkması için çaba verir. Avangardist için bağlamından kopardığı malzeme, boş bir gösterge işlevindedir (Bürger, 2019, s. 126-129). Bu noktada, hem söz konusu kav-

ramı daha iyi somutlaması hem de makalede konu edinilen şiirin yorumlanmasına zemin hazırlaması için avangart sanatın öncü ismi Marcel Duchamp'a ve onun "Çeşme" eserine yer verilebilir.

MARCEL DUCHAMP VE "ÇEŞME" ESERİ

Marcel Duchamp, avangart sanat söz konusu olduğunda öncelikli olarak anılması gereken bir sanatçıdır. Nitekim Bürger de avangart sanatçıların, sanatın özerkliğiyle ilişkili tavırlarını açıklama çabasında onu özellikle örnek gösterir. 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.

Duchamp sanat dünyasında, yaptıklarından çok yapmadıklarıyla kendisine yer edinen tek ressam olarak anılır (Bourdieu, 1999, s. 377). Duchamp'ın olumsuzlamaları, reddedişleri ve karşı çıkışları birçok sanat tarihi eleştirmeni tarafından odak noktası yapılmıştır. Donald Kuspit, *Sanatın Sonu* kitabında, Duchamp'ın estetiği kötüleyişini nedenleriyle ve sonuçlarıyla birlikte sorgular. Kuspit, Duchamp'ın, sanat eserinin hiçbir estetik çekiciliğinin olmaması gerektiğini söylediğini aktarır. Duchamp'a göre sanatçı zevkli olmaya çalışmamalıdır, çünkü zevk değişen, olumsal bir niteliğe sahiptir. İyi olmasına da gerek yoktur. Sadece var olmaya çalışmalıdır (Kuspit, 2006, s. 36). Bu şekilde Duchamp'ın, estetizm karşıtlığı, onu geleneğin dışına çıkarır; ancak bu durum onu paradoksal şekilde bir başka geleneğin temsilcisine dönüştürür (Kuspit, 2006, 37). Maurizio Lazzarato da, Duchamp'ın kullandığı tekniklerin, bütün değerleri, bilhassa estetik değerleri alaşağı etme işlevi taşıdığını vurgular (2017, s. 39).

Duchamp, estetizmle birlikte sanat kurumunu ve bireysel yaratım kategorisini radikal bir şekilde olumsuzlar (Bürger, 2019, s. 102). Bunu ise "hazır nesnelere" (ready-made) aracılığıyla gerçekleştirir. Duchamp özerk sanat eserinin sanatçı tarafından bireysel olarak üretildiğine dair yerleşik kanıyı, rastgele seçtiği bir seri üretim nesnesi üzerine attığı imza ile radikal bir şekilde alaya alır (Bürger, 2019, s. 102-103). Bürger'in ifadesiyle Duchamp'ın hazır nesnelere, birer sanat eseri değil, birer gösteridir. Duchamp'ın hazır nesnesini, konvansiyonel eserlerde olduğu gibi, biçim ve içerik uyumu açısından değil, seri üretim nesnesi ile imza ve sanat sergisi arasındaki karşıtlığa bakarak anlamlandırmanın mümkündür (2019, s. 103). Kuspit de, hazır nesnenin çelişkili ikili doğası olduğu tespitinde bulunur. Ona göre hazır nesnenin, aynı anda hem sanat olması hem de olmaması nedeniyle sabit bir kimliği yoktur. "Sanat olarak gördüğünüz an sanat olmaktan çıkmıştır artık. İzleyici onu sanat olarak ciddiye aldığı an sıradanlığa düşer, izleyici onu sıradan bir nesne olarak gördüğü anda da ciddi sanat oluverir" (2006, s. 39). Aynı paradoksal duruma Bürger de işaret eder ve imzalanmış şişe süzgülünün müzede sergilenmeye değer bulduktan sonra provokasyon ve avangart değerini yitireceğinden söz eder (2019, s. 104). Böylelikle hazır nesneye gücünü ve değerini veren şeyin karşı çıktığı, olumsuzladığı estetik şartlar olduğu söylenebilir. Kendisi geçerli estetiği yıkıp yerine geçtiği anda işlevini de yitirecektir. Bahsedilen olguya, Duchamp'ın en önemli hazır nesnelere biri olan "Çeşme" üzerinden daha yakından bakabiliriz.

Duchamp'ın hazır nesnelere arasında en çok tartışılan ve konuşulan eseri olan "Çeşme", onun New York'taki "Mott Works" mağazasından satın aldığı pisuvarı ters çevirmesinden ibarettir. Duc-



(Marcel Duchamp'ın "Çeşme" eseri.
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Fountain_\(Duchamp\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Fountain_(Duchamp)))

hamp, 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. Duchamp’ın kışkırtıcı ve olağandışı eseri, nihayetinde Duchamp’ın ifadesiyle örtbas edilir ve sergi kataloğunda ona yer verilmez (Erenus, 2014, s. 84). Duchamp bu eseri ile hayat pratiğinin içerisinden bir unsuru seçerek bağlamından soyutlayıp bir fragmana dönüştürmüştür, tıpkı Bürger’in avangardistlerde gözlemlediği gibi. Burada özellikle seçme eylemi üzerinden durmak gerekir. 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, derseniz genel anestezi diyebileceğim ölçüde her şeyden yoksun bir başka içeriğe yerleştirmekti.” (Aktaran Lazzarato, 2017, s. 40). Duchamp bu şekilde sanata yönelik bambaşka bir algı geliştirir ve sanata dair yerleşik ilkeleri altüst eder. Sanat konvansiyonel algıda öğrenilebilir, yenilenebilir eylemler gerektiren bir uğraş ya da beceri iken Duchamp sanatçının niyetini esas alır (Erenus, 2014, s. 85). Sanatçı, gündelik hayat pratiğinden bir nesne seçip yeni bir bağlama oturtur, ona sanatçı niyeti doğrultusunda yeni bir içerik atfeder. Duchamp, faydacı içeriğinden çıkardığı pisuvarı ters çevirip ona “Çeşme” (Fountain) diyerek ve sergiye yollayarak sanat eseri üretmiş olur. Burada sanatçının niyeti çok kıymetli bir hâle gelir. Slavoj Žižek, *Sanat: Konuşan Kafalar* adlı kitabında Duchamp’ın pisuvarının hangi açıdan yaratıcılık faaliyeti sayılabileceğini sorar. Ona göre sanatçının görünüşte yaptığı şey, kaba bir nesneyi almak ve onu bir sanat eseri olarak göstermektir. Ancak Žižek, söz konusu olgudaki gerçek yaratıcılık faaliyetinin, sanat eserinin mekânını ve bu mekânı belirleyen kuralları örtülü bir şekilde yeniden tanımlaması olduğunu dile getirir (2009, s. 107). Žižek, burada sanatçının niyetinin yanı sıra alımlayıcının konumunu da sorgular. Yazar, pisuvarın sanat eseri olabilmesi için bizim ona sanat eseri gözüyle bakmamız gerektiğini vurgular. Çünkü sanat eseri olmak nesneye içkin olan bir özellik değildir. İnsanlar nesneye sanat eseriymiş gibi davrandığı için o sanat eserine dönüşür (2009, s. 107-108). Gerek sanatçının niyeti gerekse alımlayıcının ona bakışıyla hazır nesne sanat eserine dönüşür. Ancak daha önce de altı çizildiği gibi söz konusu nesne, paradoksal bir şekilde, sanat eseri olarak kabul edildikten sonra gücünü kaybeder. Çünkü ona gücünü veren temel dinamik, mevcut sanatsal faaliyettir. Özerk sanat anlayışına karşı sorgulayıcı niteliği pisuvarı sanatsal bir özelliğe taşır. Pisuvar, Bourriaud’nun ifade ettiği gibi, sanatçının el becerisinin yerine zihinsel çalışmayı ön planda tutar. Seçme edimi, yaratmak, resim çizmek ve heykel yaratmak kadar sanatsal süreci kurmada yeterli olur. Bahsedilen bağlamda “[y]aratmak bir nesneyi yeni bir senaryoya sokmaktır, onu bir öyküde bir karakter olarak ele almaktır.” (Bourriaud, 2004, s. 41) 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.

AVANGART BİR ŞİİR OLARAK “DÜNYANIN EN GÜZEL DÖRT DİZESİ”

Serkan Işın’ın “Dünyanın En Güzel Dört Dizesi” adlı görsel şiiri, avangart bir metin olmasının yanı sıra Duchamp’ın “Çeşme” eseriyle hem üretim tarzı hem de sanatın ne’liğini sorgulaması ve kurumsal sanata karşı yıkıcı etkisi açısından büyük benzerlikler göstermektedir. Ayrıca inceleme konusu şiirin avangardist niteliğinin temel belirleyicisi Dadaizm akımıyla ilişkisidir. “Dünyanın En Güzel Dört Dizesi” adlı şiirin içinde yer aldığı kitabın adının *Dada Korkut* olması bu bağlamda önemlidir. *Derleme Sözlüğü*’nde dada sözcüğünün; “büyük kardeş, ağabey”, “bebek, bir aylıktan iki yaşına kadar olan çocuk”, “hala”, “teyze”, “dilsiz, küçük çocuklara verilen oyuncak hediye”

(<https://sozluk.gov.tr/> erişim 15.12.2020) gibi anlamları bulunmaktadır; ancak kitabın, Dadaizm’de olduğu gibi yerleşik estetik değerlere karşı oluşu nedeniyle başlığında Dadacılık akımına işaret edildiği söylenebilir. *Dada Korkut*’la, fonetik açıdan Türk kültür ve edebiyatında çok önemli bir yeri olan *Dede Korkut* kitabına gönderimde bulunulur. Işın, avangardistlerin yaptığı gibi Dada ve *Dede Korkut*’u, var



(Işın, 2009, s. 71)

olan bağlamlarından soyutlar, onları yalıtıp fragmana dönüştürür ve son noktada organik olmayan bir şekilde bu iki sözcüğü birleştirir. Başlıkta *Dede Korkut Kitabı*’na atıfta bulunulmasının farklı anlamsal gönderimlere sahip olduğu söylenebilir. Buna göre *Dede Korkut Kitabı*, destan döneminden halk hikâyeciliğine geçiş için çok büyük bir öneme sahiptir. 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.

Işın, tartışma konusu olan şiirinde Dadacılık edebî anlayışını sürdürür ve Duchamp’ın “Çeşme” adlı çalışmasıyla koşut eylemler gerçekleştirir. Bu aşamada öncelikle Dadacılarla Duchamp arasındaki ilişkinin de netleştirilmesi gerekmektedir. Duchamp, kendini bir Dadacı olarak tanımlamaz, fakat hazır nesnelere birçok kişi tarafından “Dadacı nesnelere” olarak kabul edilmektedir (Erenus, 2014, s. 105). Burada Dadacıların, Duchamp’ın hazır nesnelere çok etkilendikleri de bilhassa vurgulanmalıdır. Şimdi bahis konusu şiire geçilerek onun avangart sanat ve Duchamp’ın “Çeşme” eseriyle ilişkisi tartışılabilir.

Işın, Duchamp’ın hazır nesnelere yaptığı (avangartların da onu takip ettiği) eylemi gerçekleştirir ve hayattan kopuk lirik şiire karşıt 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. Işın’ın sanatsal tavrı, yine Bürger’in avangart sanat için belirttiği durumla da örtüşür. Bürger, hatırlanacağı gibi, tarihsel avangart hareketlerinde, özerk sanatta hiçbir şekilde sanat eseri olarak değerlendirilmeyecek etkinliklerin geliştirildiğinden ve onlara eser başlığı atıldığından söz eder (2019, s. 110). Işın, kitabın göz önünde olmayan alt kısmında yer alan barkodu yukarı, arka kapağa ve kitabın içerisine taşır. Böylelikle barkod, gündelik hayat pratiğinde içerdiği bütün bağlamdan soyutlanır, yeni bir senaryoda yer alır. Barkodun içinde bulunduğu yeni mekânsal düzlem, onun niteliğini dönüştürür. Kitabın arka kapağında kendisine küçük bir yer bulan barkodu Işın’ın kitabın içerisine taşıması ve mekânını değiştirmesi barkodun ticari işlevinden soyutlanarak artık sanatsal bir ürüne dönüşmesi sonucunu doğurur. Bu noktada şairin niyeti önem kazanır. Şair, “Dün-

yanın En Güzel Dört Dizesi" başlığıyla okurla okuma kontratı kurarak ondan barkodu dize olarak alım-lamasını bekler. Gerçekte barkodun ne anlam ifade ettiği önemli değildir; Işın bir konuşmasında konu edinilen eser için "Benim nezdimde bu şiiirdir." (2018, s. 97) diyerek kendi niyetini okur alım-laması için belirleyici kılmıştır. Duchamp nasıl ki sanatçının niyetini hazır nesnelere alımlanması için temel ölçüt olarak alıyorsa Işın'ın da barkodla ilgili tasarrufu konusunda benzer bir tutum ta-kındığı ileri sürülebilir.

Diğer taraftan Işın'ın barkod sözcüğüyle dizeye işaret etmesi, gösteren ve gösterilen arasın-daki uzlaşımın da sorgulanmasına aracılık eder. Barkod ile dizenin işaret ettiği anlam arasında konvansiyonel düşüncede bir özdeşlik olmamasına rağmen Işın, okurdan barkodu dize olarak anlamasını bekler. Ona göre "Dize/mısra artık şiirin taşıyıcı mecrası olamayacak kadar yıpranmış halde"dir (www.poetikhars.com erişim 11.01.2021). Bu minvalde Işın bizim dizeden beklediğimiz işlevi pekâlâ barkodun da üstlenebileceği mesajını verir. Ancak şiirdeki esas çarpıcı nokta, onun gücünü anlattığı şey olmamasından almasıdır. Burada ikili bir özellik devreye girer. Algıladığımız hem dizedir hem değildir. Şairin okuma kontratını esas alırsak gördüğümüz şey dizedir, ancak geleneksel algımızda şiir ve dize farklı bir konsepttedir. Okur, verili şiirsel algıda, karşılaştığı şeyin dize olmadığını bil-mektedir. Ancak algılananın dize olmadığını bilen okur için barkodun dize olarak alımlanma çağrısı çarpıcı olur. İfade edilen çerçevede "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi", başlığının aksine gücünü es-tetik bir iddiadan değil, avangardist ürünlerde olduğu gibi, alışlageldik şiir ve dize algısına karşı çıkıştan alır. Bir okur olarak bahse konu olan şiiri alışlageldik biçim ve içerik yorumlarıyla değerlendirmemiz anlamlı olmaz. Bunun yerine kapitalist bir gönderime sahip olan barkodla şiirin anlam kümesinde yer alan dize arasındaki karşıtlıkla şiiri yorumlayabiliriz. Böylelikle Işın, bize şiire ilişkin bütün ön kabullerimizi yeniden gözden geçirme çağrısında bulunur. Okur bu şiir aracılığıyla şu so-ruları sorabilecektir: Konvansiyonel şiir algımızı belirleyen ölçütler nelerdir? Konvansiyonel şiir al-gımızı belirleyen ölçütler mutlak mıdır? Bir şiirin anlamı neye göre belirlenir? Şairin bir şiirin üretimindeki rolü nedir? Şiirin alımlanmasında şairin niyeti ne kadar önemlidir? Bu şekilde avan-gardistlerin sanat kurumuna yönelik sorgularını, özeleştirilerini Işın şiir türüne getirir ve böylelikle nesne anlama ulaşmaya çalışır.

Işın'ın arka kapakta barkodun altına, kitabın içinde ise üstüne "Dünyanın En Güzel Dört Di-zesi" 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.

Duchamp'ın estetizm karşıtlığına paralel olarak Işın'da şiirsellik karşıtlığı bulunmaktadır. Bahsedilen durumu Işın, "şiirselliğin reddi" olarak tanımlar (2007, s. 33). Ancak estetizm karşıtlığı bahis konusu şiirde, avangardistlerde olduğu gibi, paradoksal bir özellik arz eder. "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi", gücünü karşı çıktığı konvansiyonel şiir algısından aldığı için ileri sürdüğü poetik anlayış hâkim duruma geldiğinde, konvansiyonel şiir tarzının geçerliliği son bulduğunda ya da bar-kod dize olarak kabul edildiğinde bütün gücünü yitirmiş olacaktır. Örneğin başka bir şairin barkodu kullanarak kaleme aldığı şiir, bir dergide yadırganmadan kolaylıkla yayımlanabilir bir duruma gel-diğinde bahis konusu şiir aynı yıkıcı ve sorgulayıcı etkiye sahip olamayacaktır. Bürger'in avangart sanat için belirlediği paradoksal durumun bu bağlamda "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi" şiiri için de geçerli olacağı söylenmelidir.

Serkan Işın'ın genelde görsel şiirlerinde özelden ise "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi"nde kar-

şısına aldığı poetik tavır lirik şiidir. Mehmet Rifat'ın *Gösterge Avcıları* adlı kitabında gösterdiği gibi lirik şiir üzerine kaleme alınan poetik yazılarda sıklıkla Mallarmé'nin "şiir fikirlerle değil sözcüklerle yapılır (yazılır)" (Aktaran Rifat, 1997, s. 38-42) düşüncesi alıntılanır. Bu şekilde bir yandan şiirde fikirlerin işlev ve önemi göz ardı edilirken diğer yandan sözcüklere ve onların ahenk değerine vurgu yapılır. Öte yandan Işın, kelimelerin artık talebi karşılamadığını dile getirir: "Kelimelerin şiirdeki zayıf ve talebi kıskırtmayan hâlleri neon ışıkları karşısında mum gibi tükenektir, tükenmektedir." (2007, s. 16) Bu bağlamda ele alınan şiirde ne sözcük ne de buna bağlı bir ahenk vardır. Yazma edimi de bu ürün için söz konusu değildir. Bununla birlikte sözcüklerin yerini barkod imleri almıştır. Ancak lirik anlayışın şiirin fikirlerle yazılamayacağı düşüncesine karşıt olarak "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi"nde düşünce merkeze alınmıştır. Bu şiirde esas olan yarı hazır bir malzemeyi kavramsal bir sınıra taşımak ve düşüncüyü ön plana çıkarmaktır. Işın, estetiğin yerine düşüncüyü ön plana alır ve kavramsal bir sorgulama edimiyle şiirin ne olduğu, ne olması gerektiği yönünde okuru bir sorgulamaya davet eder. Bahsedilen çerçevede Duchamp'ın yaptığı gibi kavramsal değere sahip sanat eseri ortaya çıkar.

Şiir, ilham ve sanatçı dehası arasındaki ilişki çok tartışılmalı bir konu olmuştur. Birçoklarıncı şair, görülemeyeni gören, ilhamla yazan bir kişidir. Söz konusu verili düşünce bu şiirde kendisine yer bulmaz. Işın, kendi misyonunu doğru malzemeyi "seçmek" ve onu farklı bir mekânda, özgün bir kompozisyon içinde sunmakla sınırlar. Işın, barkodu, gündelik hayat pratiğinden seçtikten sonra artık o, "anamlı bir nesne"ye dönüşmüştür. Söz konusu anlamlı nesne farklı okurlar için birçok farklı anlamsal gönderime sahip bir niteliğe dönüşür.

SONUÇ

Serkan Işın'ın "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi" adlı görsel şiiri, barkod imlerini sözcük, barkodu da dize olarak adlandırarak okur için yadırgatıcı bir tavır takınır. Ancak Işın'ın söz konusu tavrını, avangart kuram ve Duchamp'ın "Çeşme" eseriyle anlamlandırabilmek olanaklıdır. Işın, barkodu merkeze aldığı metniyle avangart kuramın sanat üzerine yaptığı sorgulamayı şiir sanatına taşır. Şiir kavramına getirdiği sert ve tahrip edici değişikliklerle şiire dair bir özeleştirici getirir. Bizim şiirin ne olduğuna veya ne olması gerektiğine yönelik kalıp yargılarımızı sorgulamamıza neden olur. Benzer şekilde avangardistlerin kurum olarak sanat ve estetik özerklik karşıtlığı tutumlarını Işın'ın hem genel poetikasında hem de "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi" şiirinde gözlemleyebiliyoruz. Duchamp'ın estetizm karşıtlığına paralel olarak Işın'da şiirsellik karşıtlığı bulunmaktadır. Konvansiyonel şiir için olmazsa olmaz olan dize ve sözcük de Işın için kurtulunması gereken unsurlardır. Işın, Duchamp'ın "Çeşme" eserinde yaptığı gibi gündelik hayat pratiğinde yer alan bir nesneyi, malzemeyi seçer, onu bağlamından koparıp fragmana dönüştürür. Böylelikle avangardistler gibi, gündelik hayattan uzak, özerk şiir anlayışının karşısında durur Işın. Gündelik hayat pratiğinden seçtiği barkod, avangardistlerde olduğu gibi, onun gündelik hayatla sanat/şiir arasında bir ilişki kurma çabasını somutlar. Bunun yanı sıra Duchamp'ın hazır yapım pisuvarı alıp onu ters çevirerek "Çeşme" olarak adlandırmasıyla paralel olarak Işın, yarı hazır barkod malzemesini kullanıp onu "dize" olarak vasıflandırır. Burada Duchamp gibi Işın da mekânı ve bağlamı değiştirerek ürünün bambaşka bir şekilde anlamlandırılmasının önünü açar. Duchamp'da eserin alımlanmasını belirleyen sanatçının niyeti Işın'da şairin niyetine dönüşür. Oluşturduğu ürüne, "Benim nezdimde şiidir." diyen Işın, okurun şiire bakışını belirleyen bir perspektif sunar. Duchamp ve avangardistler için seçme edimi, yaratmak, resim çizmek ve heykel yaratmak kadar sanatsal süreci kurmada yeterli bir hâle gelir. Aynı durum Işın'da da geçerlidir. Işın, yazma eylemi yerine seçme ve oluşturma sürecini ön plana alır. Barkod malzemesini gündelik hayattan seçer ve bu seçme eylemi sanatsal etkiyi oluşturur. Son olarak kavramsal sanatı merkeze alan Duchamp gibi Işın da yarı hazır bir malzemeyi alarak onu kavramsal bir

sınıra taşır. Işın'ın şiirinde düşünce böylelikle ön plana geçmiştir. Sonuç olarak, buraya kadar özetlenen özelliklerin, Işın'ın "Dünyanın En Güzel Dört Dizesi" şiirinin avangart niteliğini ortaya koyduğu söylenebilir.

KAYNAKLAR

- Artun, Ali (2019). "Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı". Peter Bürger. *Avangard Kuramı* içinde. Çev. Erol Özbek-Şeyda Öztürk. İstanbul: İletişim Yayınları. 7-33.
- Bourdieu, Pierre (1999). *Sanatın Kuralları*. Çev. Necmettin Kâmil Sevil. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bourriaud, Nicolas (2004). *Postprodüksiyon*. Çev. Nermin Saybaşı. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bürger, Peter (2019). *Avangard Kuramı*. Çev. Erol Özbek-Şeyda Öztürk. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erenus, Özlem Kalkan (2014). *Marcel Duchamp*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- <https://sozluk.gov.tr> (erişim 15.12.2020)
- Işın, Serkan (2007). *Tüğün*. Ankara: Ebabil Yayınları.
- Işın, Serkan (2009). *Dada Korkut*. Ankara: Ebabil Yayınları.
- Işın, Serkan (Aralık 2018). "Serkan Işın ile Görsel Şiire Dair". *Söyleşiyi Yapanlar*: Hakan Şarkdemir vd. *Hece* 264: 77-117.
- Işın, Serkan, "Haydan Gelen Huya Gidiyor mu?" www.poetikhars.com/webblog/serkanisin/haydan-gelen-huya-gidiyor-mu (erişim 11.01.2021)
- Kuspit, Donald (2006). *Sanatın Sonu*. Çev. Yasemin Tezgiden. İstanbul: Metis Yayınları.
- Lazarato, Maurizio (2017). *Marcel Duchamp ve İşin Reddi*. Çev. Selcan Çalçı. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Mann, Paul de (1991). *The Theory-Death of the Avant-Garde*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mikics, David (2007). *A New Handbook of Literary Terms*. Yale University Press: New Haven & London.
- Paz, Octavio (2020). *Çamurdan Doğanlar: Romantizmden Avangarda Modern Şiir*. Çev. Kemal Akatay. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Quinn, Edward (2006). *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*. Facts On File: New York.
- Rifat, Mehmet (1997). *Gösterge Avacıları: Şiiri Okuyan Şairler 1*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Schulte-Sasse, Jochen (1987). "Foreword: Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde". Peter Bürger. *Theory of the Avant-Garde* içinde. Minneapolis: University of Minnesota Press. vii-xlvi.
- Žižek, Slavoj (2009). *Sanat: Konuşan Kafalar*. Çev. Mine Yıldırım. İstanbul: Encore Yayınları.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

HATİCE FIRAT
YASEMİN MUMCU
OKTAY YİVLİ
OĞUZHAN KARABURGU
BERNA AKYÜZ SİZGEN
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU
SEFA YÜCE
HANİFİ ASLAN
METİN AKYÜZ
MEHMET SÜMER
YAKUP ÖZTÜRK



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN

