eğitim bilim toplum
üç aylık hakemli dergi

Hakemli Makale

LUKACS-BRECHT TARTIŞMASINDAN HAREKETLE 2000'LER TÜRK ŞİİRİNDE POSTMODERNİZM VE GÖRSEL / SOMUT ŞİİR

Visual/Concrete Poetry and Postmodernism in 2000's Turkish Poetry with Particular Reference to Lukács-Brecht Debate

Özgür Şahin*

Öz

Bu çalışmada 2000'ler sonrası Türk şiirinde gündeme gelen görsel şiir tartışmaları Lukács ve Brecht arasında gerçekleşmiş olan sanat tartışması merkeze alınarak incelenecektir. Söz konusu tartışma, birçok farklı açıdan günümüzdeki önemini korumaktadır zira ilkin, sanatsal üretim açısından halen güncelliğini koruya bütünlük-parçalılık ilişkisine dair önemli bir başlangıç noktası sağlar. Dahası organik bütünlüğe dayanan geleneksel anlayışına karşı deneyselliği ve parçalılığı merkeze alan karşı çıkışın niteliğini gözler önüne serer. Geleneksel tiyatro -ve sanat- anlayışını, bilimsel çağa uygun bir teknik kullanımıyla aşmaya çalışan Brecht'e karşı Lukács, teknik ve bilimsel fetişizmin kapitalist şeyleşmeyle olan ilişkisine dikkat çekmiştir. Bu açıdan 2000'ler görsel şiir ve postmodernizm tartışmalarına uzanan iki ayrı hat tespit edilebilir. Bunlardan ilki, tiyatroyu bir deney alanı olarak gören ve böylece geleneksel olanı aşmak isteyen Brecht ile benzer bir şekilde sanatsal auranın yitirilmesini ve yitirilen auranın yerini teknolojik bir yeniden üretime bırakmasını umutla karşılayan Benjamin hattıdır. Göstereceğimiz gibi görsel şiirciler, çağın dijital dünyasıyla uyumlu ve gelenksel şiiri geride bırakan yeni bir şiir anlayışı benimsemekle bu hat üzerinde dururlar. Buna karşın geleneksel olanı ve bu nedenle de sanatın icracısı ve alımlayıcısı arasında organik, duygusal ve etik bir bütünlüğün korunmasını savunan Lukács ile Lukács'ın sanatta şeyleşme tespitlerini günümüz postmodernizm eleştirilerinde sürdüren Jameson'a uzanan ikinci bir hattan söz edebiliriz. En nihayetinde ikinci hattın, görsel şiirin teknik fetişizmini eleştirmek adına kullanışlı bir çerçeve sunacağı gösterilecektir.

Anahtar Sözcükler: Lukács-Brecht tartışması, postmodernizm, şeyleşme, görsel/somut şiir

* **Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü, İstanbul, Türkiye, k.ozgur.sahin@gmail.com, Orcid numarası: 0000-0001-8221-6945.**
PhD Student, Istanbul University, Department of Political Science and International Relations, Istanbul, Turkey, k.ozgur.sahin@gmail.com, Orcid number: 0000-0001-8221-6945.
Geliş Tarihi / Received: *10.06.2020* - **Kabul Tarihi** / Accepted: 08.06.2020

Abstract
By focusing on the Lukács-Brecht debate, this study will examine the discussions of visual/concrete poetry which appeared during the 2000's of Turkish poetry. Controversy between Lukács and Brecht is still holds its importance for today since first of all that it can be considered as a starting point for a proper understanding of the relation between totality-fragmentary production of art. In other words, controversy between two thinker can be linked to the nature of postmodern rejection to organic totality of art in sake of the experimental and fragmentary fashion. While Brecht had tried to transcend the traditional theatre -and art in general- by adopting a technique suitable with the scientific age, against him Lukács had emphasised the relation of technique and scientific fetishism with capitalist reification. From this it can be defined two distinct line which lies until 2000's discussions of visual poetry and postmodernism. In the first line there is Brecht who consider theatre as a laboratory which can transcend the traditional way alongside Benjamin who were optimist for disappearing of aura in art and replacement of it with scientific reproduction. As I will show that the visual poetry stands in this line by adopting completely new form of scientific poetry which is purified from the traditional one. Contrary to this, there is another line starts from Lukács who defends the traditional fashion which keeps the organic, emotional and ethical totality between art work and the audience alongside Jameson who maintains Lukács' analysis of reification in his critique of postmodernism. In conclusion I will show that the Lukács -Jameson line can provide useful framework to criticize the technical fetishism of the visual poetry.

Keywords: Lukács-Brecht debate, postmodernism, reification, visual/concrete poetry

"Hayatın tamamen yanlış olduğundan eminim, çünkü fazla görme odaklı oldu. Ne duyabiliyor ne hissedebiliyor ne anlayabiliyoruz. Sadece görüyoruz. Bunun tamamen yanlış olduğundan eminim."

D.H. Lawrence

Giriş

Gittikçe dijitalleşen günümüz tüketim ve reklam toplumunda görsel imajlar gün geçtikçe merkezi bir önem kazanmaktadır. Bu önemi tartışmaya açmak iki farklı noktadan hareketle mümkündür; ilk olarak görselleşme eğiliminin genel olarak post-modernizm, özel olaraksa sanatta biçim-öz tartışmalarıyla ilgisi, ikinci olarak bizzat post-modernizmin sermaye ve meta üretimiyle olan ilişkisinden söz edebiliriz. Tam da ikinci nokta nedeniyle geçtiğimiz yüzyılın en önemli sanat tartışmalarının Marksist bir çerçeve içerisinde yapılmış olması şaşırtıcı değildir. 20. Yüzyıl'a damgasını vuran toplumsal olayların başında gelen Bolşevik Devrimi, başka bir dünyanın mümkün olduğunu düşünen sanatçıların yüzünü Rusya'ya dönmelerine yol açmıştı. Bu bağlamda gerek Rus entelektüelleri, gerekse başta Almanya olmak üzere dünyanın çeşitli ülkelerindeki sanatçılar yeni dünya düzenine uygun, devrimci bir sanat anlayışı geliştirmek için çaba harcadılar. Bu çabayı takip eden süreç içerisinde aynı yüzyılın bir başka toplumsal fenomeni olarak Faşizmin yükselişi, yeni

dünyadan umutlu olan sanatçıları bu kez Faşizm ile mücadele edebilecek -ya da bazıları için onu meşrulaştıracak- bir sanat çerçevesi çizmeye itti. Bu nedenle, Rus Biçimciliği, Ekspresyonizm, Gerçeküstücülük, Dadaizm gibi sanat akımları dahilinde yapılmış olan tartışmaları gölgesinde şekillendikleri siyasal-ekonomik bağlamdan koparmak mümkün değildir.

Bu makale, Türkiye'de 2000'lerden sonra gündeme gelen şiir tartışmalarını eleştirel bir perspektiften inceleyecektir. Söz konusu incelemenin çıkış noktası, 2000'li yılları takiben -postmodernizm tartışmaları bağlamında ele alabileceğimiz- Türk şiirindeki deneysellik arayışlarıdır. Göstermeye çalışacağımız gibi bu yenilik arayışı, dijitalleşmeye meyleden dünya sisteminin piyasanın gereklerine uygun olarak gerektirdiği estetik üretimle yakından ilişkilidir. Bu spesifik estetik üretim biçimi "görselleşme" ve "somutlaşma" eğilimi olarak tecessüm eder. Sözünü ettiğim bu "görselleşme" veya "somutlaşma" eğilimini, Rus Devrimi ve Faşizmin yükselişi arasında - Frankfurt Okulu mensuplarının da bir şekilde katıldıkları ve etkilendikleri- Lukács-Brecht tartışmasını merkeze alarak inceleyeceğim. Meseleyi böyle bir bağlamda ele almanın zorunlu sonucu olarak, görselleşme /dijitalleşmeyle meta üretimi arasındaki ilişkiye dikkat çekeceğim ki bu dikkati çekmek için Jameson'ın "Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı olarak Post-Modernizm" tezinden faydalanmam elzemdi. Zira göstereceğim gibi Jameson'un kültür alanındaki eleştirileriyle Lukács-Brecht tartışmasının arasında görmezden gelinemeyecek bir süreklilik mevcuttur ve tam da bu nedenle Jameson, Lukács'ı günümüzde tekrar düşünmeye vurgu yapacaktır. Çalışmamın merkezinde yer alacak olan Lukács ve Brecht arasındaki tartışmayı, sonraki serüveni ve alımlanmasının bağlamından kopuk, durağan ve ölü bir tarihsel tartışma olarak değil, aksine bir başlangıç noktası olarak ele alacağımı belirtmem gerekiyor. Bu nedenle de Benjamin gibi Frankfurt Okulu mensuplarına yapılacak olan değiniler, merkezde Lukács-Brecht anlaşmazlığının yer aldığı bir tartışmanın çevresel ögeleri olarak incelenecektir. Lukács-Brecht tartışmasını merkeze alan böyle bir çalışma amaca hizmet eder; (1) dijitalleşme/görselleşme bağlamında post-modernizm tartışmalarının kökenini ve günümüze uzanan süreklilikleri vurgulamak ve (2) 2000'ler Türk şiirinde izlerini süreceğimiz postmodernizmin "biricik" doğasının altını bir kez daha kalın çizgilerle çizmek. Kaldı ki Lukács-Brecht tartışması da, önce Lukács ve Bloch arasında "Ekspresyonizm"in siyasal niteliği üzerine bir tartışma olarak başlamış, ancak bunu takiben günümüz kültür endüstrisinin ve sanat tartışmalarının temel unsurları olan montaj, fragmanların dizilişi, parçalılık, teknoloji vs. gibi birçok kavramı kapsayarak -Adorno, Benjamin ve Jameson'ın da katılmış olduğu- güncel ve canlı bir tartışmaya doğru kapsamını genişletmiştir.

O hâlde bu yazının ilk bölümü, Lukács-Brecht tartışmasına ayrılmıştır. Söz konusu tartışma ilk bölümde bütünlük-parçalılık /şeyleşme/teknik fetişizm kavramları arasındaki ilişki üzerinden incelenecektir. Bu kavramlar arasında Lukács-Brecth tartışmasından hareketle tespit edeceğim ilişkinin, günümüzün postmodernizm tartışmalarına kaynaklık ettiği gözler önüne serilecektir. Buradan hareketle ikinci bölümde görsel şiir tartışmalarına odaklanırken ilk bölümde tespit ettiğim ilişkilerin sürekliliklerine dikkat çekeceğim. En nihayetinde göstereceğim gibi görsel şiiri savunma hattı, Brecht'e kadar giden "geleneksel sanata karşı savaş" söyleminden geçerken, görsel şiire ve postmodernizme yöneltilen itirazlar da şeyleşme ve sanatın sermayeyle ilişkisine dikkat çeken Lukács-Jameson hattında seyreder.

Bir Meta Üretimi Olarak Sanatta Görselleşme Eğiliminin Entelektüel Kökenleri: Lukács-Brecht Tartışması, Bütünlük, Şeyleşme ve Teknik Fetişizm

Günümüz Türkiye -ve kazandığı uluslararası başarılar göz önüne alındığında aynı zamanda dünya- sinemasının önemli isimlerinden Emin Alper, hem ilk filmi *Tepenin Ardı* (2012), hem de daha sonraki filmi *Abluka* (2015) üzerine yapmış olduğu iki farklı söyleşide, Brecht-Lukács tartışmasına yer yer çok açık göndermeler yaparak söz konusu tartışmaya dair bir tutum ortaya koyar[1]. Emin Alper örneğinin bu çalışma açısından önemi, geçtiğimiz yüzyıla ait olan Lukács-Brecht[2] tartışmasının günümüzde halen koruyor olduğu canlılığı gözler önüne sermesidir. Dahası söz konusu tartışmanın günümüzün en güçlü görsel sanatı olan sinema alanında gündeme gelmiş olması da makalede kuracağımız ilişkinin önemine vurgu yapar. Bununla birlikte Lukács-Brecht tartışmasının birincil metinlerini derlediği çalışmasına yazdığı son sözde Frederic Jameson'un Lukács'a dair kaleme aldığı satırlar da, ele alacağımız tartışmanın güncel önemine işaret eder. Jameson'a göre "Belki şaşırtıcı bir akıbet gibi görünecek ama yaşadığımız şu son zamanlar için, geçici bir süre için de olsa, anlamlı bulunabilecek sözleri söyleyebilecek -bunları 1930'lardaki Lukács'ın söylemesinin zor olduğunu bir kez daha anımsatalım- yine de Lukács oluyor" (Jameson, 2008: 451-452).

Lukács-Brecht tartışmasının yukarıda sözünü ettiğimiz canlılık ve önemini ilerleyen satırlarda derinleştireceğim zira çalışmanın giriş bölümünde de belirtmiş olduğum gibi hareket noktası olarak alacağım bu tartışma, en nihayetinde 2000'ler Türk Şiirinde tespit edeceğim "görme rejimi"nin -ki bu rejim, *geç kapitalizmin kültürel mantığı olarak postmodernizme* göbekten bağlıdır- doğasını vurgulamak için olmazsa olmazdır. Lukács-Brecht anlaşmazlığının aslında çok çeşitli boyutları olan bir tartışma olduğunu ileri

sürebiliriz ve tam da bu nedenle gerek ikili arasında, gerekse tartışmaya sonrada dahil olan Benjamin ve Adorno gibi isimler arasında mutlak bir görüş ayrılığından söz etmek zordur, aksine belirli hususlarda yer yer uzlaşımlara rastlanır. Örneğin Lukács ve Brecht birçok farklı konuda görüş ayrılıklarına düşseler de, sanatın devrimci ve bireyleri dönüştürücü bir işleve sahip olması gerektiği konusunda uzlaşırlar.[3] İkili arasında günümüze kadar ulaşan süreçte birçok ismin dahil olduğu bu tartışma aslında, Lukács ve Bloch'un dışavurumculuğun devrimci niteliği üzerine birbirlerine karşı geliştirdikleri argümanlarla başlamıştır. Fakat tartışmayı alevlendiren ve Brecht, Benjamin gibi diğer başka birçok ismin de tartışmaya dahil olmasına neden olan şeyin, Lukács'ın vardığı katî yargılar olduğunu belirtmek gerek. Marksist literatüre katkılar yaptığı geç döneminde Lukács düşüncesinin temel izleği, kültür alanındaki üretimlerin Marksçı bir ideolojik analizini yapmaktır. Bilindiği gibi o, özellikle *Tarih ve Sınıf Bilinci* başlıklı eserinde geliştirmiş olduğu "şeyleşme" kavramıyla, Frankfurt Okulu başta olmak üzere birçok ismi derinden etkilemiştir. Lukács'ın gerek erken romantik dönemlerinde, gerekse *Tarih ve Sınıf Bilinci*'ini yazdığı Marksist dönemde diğer düşünürler üzerinde bıraktığı etkiye rağmen daha sonraları yine aynı isimler tarafından yapılan sert eleştirilere maruz kalmasının nedeni, onun sanat alanında kuramsal bir ideolojik analiz yapmış olması[4] ve tam da bu nedenle ideolojik analizlerden uzak durarak tartışmayı sanatsal düzeyde ele alan diğerleri tarafından eleştirilmesidir. En nihayetinde Lukács, yaptığı ideolojik analizler yoluyla birçok ismi sert bir üslupla yermiştir.

Lukács-Brecht tartışmasının yazımız açısından en önemli boyutu, bütünlük-parçalılık- şeyleşme kavramlarıyla kurduğu yakın bağıdır. Geç dönem eserlerinde Lukács'ın üzerinde önemle durduğu bütünlük ve gerçeklik ilişkisi, devrimci bir sanat için olmazsa olmazdır. Zira Lukács'a göre Marksist düşüncenin kapitalizme yönelik eleştirel bakışının temelinde, bütünlük kategorisi yatar. Ona göre;

> Marksizmi burjuva bilim ve düşüncesinden ayıran nitelik, ekonomik gerekçelerin tarihin açıklanmasında oynadığı öncel rol değil, "bütün" anlayışı denen görüş açısıdır. Bütün kategorisi, yani bütün'ün parçalar üzerindeki her yönden belirleyici öncelik veya üstünlüğü, Marx'ın Hegel'den alıp yepyeni bir bilimin temeli haline […] getirdiği yöntemin özüdür. Kapitalizmin, üreticiyi üretimin bütünsel sürecinden koparıp ayırması; çalışma sürecini emekçinin insan-bireyi olarak özelliğini hiçe sayan bölümlere ayırıp paramparça etmesi, toplumun plansız

> ve birbirinden ilişkisiz olarak habire üretmeye koşulan bireyler halinde atomlaştırılması v.b. bunların hepsinin kapitalizmin düşünce, bilim ve felsefesini muhakkak ki derinden etkilemesi gerekiyor (Lukács, 1998:87).

Lukács düşüncesinde bu kavramın yerine dair detaylı bir analiz sunmak bu yazının sınırlarını aşar. Bu nedenle onun, sanatsal eserlere yönelik ideoloji analizlerinin temelinde Marksist gerçeklik ve bütünlük kavramlarının yer aldığını belirtmekle yetineceğim. Öyle ki Lukács'a göre devrimci bir niteliğe sahip olan işçi sınıfı, gerçekliği ancak diyalektik bütünlükten doğru gelişen bir bakış açısıyla kavrayabilir. Kapitalizme karşı mücadelede, onun kendisini parçalara ayırma, bütünden koparma çabalarına karşı işçi sınıfı kapitalizmi ancak bütünsel bir perspektiften anlayarak mücadele edebilir. Zira kapitalizm bir yandan işçileri bütünden kopuk oldukları yanılsamasına sürüklerken, diğer yandan meta üretim ilişkileri toplumun bütünü için egemen bir gerçek hâlini alır (a.g.e:160), başka bir ifadeyle toplumsal alanın bütünü bir meta gibi gittikçe şeyleşir. O hâlde Lukács için bir sanat eseri, böyle bir gerçeklik ve bütünlük anlayışı çerçevesinde üretilmeli ve şeyleşmeye karşı direnmelidir. Daha doğru bir ifadeyle bir sanat eseri eğer devrimci bir niteliğe sahip olacaksa, kapitalizmin yaşamın her alanında ürettiği parçalılık fetişizmine, metlaştırıcı şeyleştirmeye karşı durmalıdır. Bu tarz bir edebi yaklaşımdan hareketle o, konumuz açısından oldukça önemli olan *"Anlatı mı Tasvir mi"* başlıklı makalesine, Tolstoy ve Zola arasında bir karşılaştırma yaparak başlar. Zola'nın tekniğe yönelik fetişizmi, karakterlerin bütünleştiği bir anlatı kurma konusundaki zayıflığına rağmen aşırı tasvirle yüklü monografik betimlemeleri, Lukács'ın hedef tahtasındadır. Zira Zola'da karakterler, olay örgüsünden bağımsız, tasvirin salt ögeleri konumuna indirgenmişlerdir ve tam da bu nedenle okuyucu ne olay örgüsüyle ne de karakterlerin yaşamlarıyla içsel bir bağlantı kurabilir. İlerleyen satırlarda değineceğimiz gibi Brecht, geliştirmiş olduğu "yabancılaştırma efekti" ile Zola'yla benzer, yani okuyucuyu/izleyiciyi eserden uzaklaştırma amacı gütmüştür ve Lukács'ın itirazları da tam olarak, izleyiciyle oyun arasında bir duvar ören, ikili arasında herhangi etik bir bağlantıyı bilinçli bir şekilde engelleyen ve okuyucuya çıplak bir gerçekliği göstermekle yetinen bu tekniğe yöneliktir. Bu nedenle Lukács'a göre, örneğin Tolstoy, Scott ve Balzac gibi yazarlarda karakterler, özleri gereği önemli olaylarla ilişkilenirken ve böylece okuyucu da karakterlerin aktif bir şekilde parçası oldukları olayların muhattabıyken; Flaubert ve Zola gibi yazarların eserleri için okuyucu, çizelgeler serisini gözlemleyen bir gözlemci statüsüne inmiştir:

> Flaubert ve Zola'da karakterler yalnızca seyirci statüsü taşırlar ve olaylarla çok az ilgileri vardır. Bunun bir sonucu olarak olayların kendisi okuyucu için yalnızca bir çizelge işlevi görür, ya da en iyi ihtimalle bir çizelgeler serisi. Okuyucu, bir gözlemci olmaktan öteye gitmez (Lukács, 1970:116).

Bunun başlıca nedeni, Zola ve Flaubert'te ayrıntılarla örülü bir tasvirin, bir metnin olmazsa olmazı olan anlatının yerini almış olmasıdır. Örneğin Zola'nın *Nana* adlı eserindeki at yarışı tasviriyle, Tolstoy'un *Anna Karenina*'sındaki at yarışı tasviri bu açıdan bariz bir farklılık arz eder. İlkinde monografik bir betimlemeler bütünüyle Zola, dönemindeki yozlaşmayı at yarışı sahnesinin çıplak bir tasviriyle sunmak istemiştir. Fakat ana karakter Nana'nın hayatıyla at yarışı arasında anlatıya özgü herhangi bir bağlantı mevcut değildir. Bunun tam tersine Tolstoy'da at yarışı, ana karakterlerden birinin yaşamsal hırsıyla bütünleşiktir ve yarışın sonucuyla birlikte olayların seyri farklı bir yöne doğru akar. Lukács'ın eleştirisi de bu bütünlüğün yitirilmesine yöneliktir; görsel bir teknik olarak tasvir, metin içinde karakter ve olaylar arasındaki etkilenişleri etkisiz kıldığında, okuyucu ve karakterler arasında bir bağlantı söz konusu olamadığı gibi sanatsal önem de yitirilmiştir, nitekim;

> […] objeler arasındaki anlatıya özgü karşılıklı ilişkinin ve bu objelerin somut insani deneyimdeki işlevlerinin kaybı, sanatsal önemin kaybı anlamına gelir. Sanatsal önem kaybolduğunda objeler yalnızca yazarın kendi dünya görüşü için elzem olarak gördüğü bir takım soyut kavramlarla doğrudan ilişkilenmeleri yoluyla bir öneme haiz olabilir (a.g.e: 131).

Yine Lukács'a göre eğer bir edebi eser salt olarak tasvir yöntemi üzerine oturtulmuşsa söz konusu olan *fetişleştirilmiş nesneler* bütününden ibarettir;

> Yazarın bakış açısı oradan oraya sıçrayıp durur, ve roman bir bakış açısından diğerine doğru sendeler durur. Yazar, epik anlatıcılara özgü olan kapsamlı bir görüş ve tanrısal bakış açısını yitirir. O bilinçli bir şekilde karakterlerinin düzeyine alçalır ve bazen durumlar hakkında karakterlerinin bildikleri kadar şeyi bilir. Tasvirin sahte güncelliği romanı kaleydoskopik bir kaosa dönüştürür. […] Tasvir edici tarz söz konusu olduğunda her türlü epik ilişki böylece gözden kaybolmuş olur. Cansız, fetişleştirilmiş nesneler biçimsiz bir yaşamın içerisinden dışarı fırlar (a.g.e: 133).

Bu durumda edebiyat, Lukács'a göre g*örsel sanatlarla bir yarış içerisine girer* fakat bu beyhude bir çabadır (a.g.e:138). Zira anlatıya özgü bütünsel kavrayıştan yoksun eserlerde insanlar birer natürmort seviyesine düşerler. Tasvir tekniği üzerinde şekillenen eserlerde insanlar yan yana dizilmiş bir çizelgeler bütününü andırırlar, ne karakterler arasında ne de karakterlerle toplumsal faktörler arasında bir ilişkiden söz edilebilir ve tam da bu nedenle insanın toplumla girdiği etkileşimden doğan hakikat, bu tür eserlerde kayıptır (a.g.e:139).

Burada Lukács'ın edebiyat alanında bir şeyleşme tespiti yaptığını ileri sürebiliriz. Şeyleşme düşüncesinde konumuz açısından en önemli boyut, üretim sisteminin gereklilikleri uyarınca tüm yaşamın bilimselleşmesi, rasyonelleşmesine yönelik eleştiridir. Çalışma süreci giderek rasyonelleştikçe insan da bu sürecin öznesi olmaktan çıkarak, sistemde mekanikleştirimiş bir parça rolü oynar. Bu rasyonelleşme örneğin, kendisini bürokraside belirli eder, hukuk, devlet ve yönetim biçimlerindeki sistematik bir çizgide ilerleyen bürokratikleşme, çalışma süreciyle kurulan sistemli üretime koşuttur. Etienne Balibar'ın da belirttiği gibi şeyleşme teorisinin merkezinde yer alan eleştiri, ekonomik kategorilere ilişkin ticari nesnelliğin her nesnelliğin, özellikle de burjuva dünyasındaki bilimsel nesnelliğin modeli olmasıdır. Bu nedenle şeyleşme teorisi, doğa bilimlerinin (buna felsefedeki akılcı sistematizasyonu da ekleyebiliriz) nasıl olup da modern çağda meta ilişkilerinin genelleşmesiyle aynı zamanda gelişmiş olduğunu anlamayı mümkün kılar (Balibar, 1996:94). Bu noktadan hareketle Lukács, edebiyat alanında tespit ettiği şeyleşme eğilimini aşağıdaki satırlarla ifade eder:

> Gözlem ve tasvir yöntemi, edebiyatı bilimselleştirme, onu uygulamalı doğal bilimlere, sosyolojiye dönüştürme girişiminin bir parçası olarak geliştirilmiştir. Fakat toplumsal fenomenlerin gözlem yoluyla soruşturulması ve tasvir yoluyla temsil edilmesi, kıymetsiz ve şematik sonuçlar doğurur ki kompozisyon biçimleri, kolayca zıt kutba, yani eksiksiz bir öznelliğe dönüşür. Bu, emperyalist dönemin çeşitli natüralist ve biçimci hareketlerinin, natüralizmin kurucularından devraldığı bir mirastır (Lukács, 1970:140).

Lukács'ın getirdiği temel itirazları, teknik fetişizm, okuyucu-metin arasındaki duygusal ve etik bağın kopması ve en nihayetinde şeyleşerek bilimsel bir hâl alan edebiyat başlıkları altında özetlemiş olduk. Buradan hareketle Brecht'in yaklaşımına geçecek olursak, Lukács'ın tam karşısında duran bir sanat

kavrayışıyla karşılaşırız. Bu kavrayış temel olarak, bir oyunda gerçekleşen eylemlerin seyircilerde bir duygu ve buna bağlı olarak bir çeşit öykünme uyandırmasının önüne geçilmesine dayanır. Örneğin o, Walter Benjamin'le yaptığı bir görüşmede tiyatronun empati duygusundan kurtulması gerektiğini ve kendi tiyatro anlayışının, sahneye aklın egemenliğini getireceğini söyler (Benjamin, 1973:51). Bu egemenliği "bilimsel epik tiyatro" anlayışı çerçevesinde kurmak için kullanacağı temel araçsa "yabancılaştırma efekti" *(verfemdungseffekt)* adını verdiği tekniktir. Yabancılaştırma tekniği dramatik tiyatro geleneğinin aşılması için elzemdir zira söz konusu gelenekte seyirciyle karakterler arasında kurulan duygusal ve etik bağlantı, izleyenleri dünyanın her zaman olduğu gibi olacağını ve değişemeyeceği duygusuna iter Brecht'e göre. Bu nedenle o, seyirciyi şaşırtarak, onda verili düzeni sorgulatma amacı güder. Bunun için seyirci ve sahne arasında bir mesafe olmazsa olmazdır. Brecht'in ifadeleriyle;

> Dramatik Tiyatro seyircisi şöyle der: "Evet, bunu ben de yaşadım. Ben de böyleyim. Eh doğal bir şey. Ve hep böyle olacak bu... Her şey ne kadar da doğal. Ağlayanla ağlıyor, gülenle gülüyor insan!" Epik Tiyatro seyircisi ise şöyle söyler: "Bak, bunu düşünmemiştim işte! Ama öyle de yapar mı adam! Çok garip, çok garip, inanılır gibi değil!... her şey ne kadar da şaşırtıcı! Ağlayanın durumuna gülüyor, gülenin durumuna ağlıyor insan." (Brecht, 1997:30-31)

Bu amaca uygun olarak geliştirdiği tiyatro anlayışı Brecht'e göre "bilimsel çağa uygun bir tiyatrodur" (Brecht 1993:109). Buradaki bilimsel vurgusunun altını, Lukács'ın şeyleşme analizi bağlamında çizmek gerekiyor. Nitekim Brecht pozitivizme meyleden bir bakış açısıyla insanın doğa üzerinde kurduğu hakimiyeti sorunsallaştırmamış, aksine yaşadığı çağdaki temel sorunu bilimin halkın geniş kesimlerinin yararına kullanılmaması olarak görmüştür.[5] Bu nedenle ona göre bilim nasıl doğayı anlamak konusunda araçlar sağlıyorsa aynı şekilde sanat da toplumu anlamak adına uygun araçlar sunmalıdır, bu nedenle kendi tiyatro anlayışı bilimsel çağa uygundur.[6] Böylece şu sonuca ulaşırız; şeyleşme kavramından hareketle edebiyatta tespit ettiği teknik, pozitivist fetişizmi eleştiren Lukács'la, bilim çağına uygun, bilinçle işlenen bir tekniği merkeze alan Brecht arasında tam anlamıyla bir zıtlık vardır. Örneğin ikili arasındaki tartışmayı Feminist bir perspektiften değerlendiren çalışmasında Janelle Reinelt, Brecht'in sanatta yaptığı bir takım post-modern açılımlara rağmen onun aslında klasik aydınlanmacı bir bakış açısına sahip olduğunu ileri sürer;

> Brecht, söylenegeldiği gibi yıkıcı, açık fikirli stratejilerinden hareketle bir takım post-modern teorilerle ilişkilendirilmişken aslında Aydınlanmanın bilimi derinleştiren, analiz eden ve nesnelleştiren projesinin bir uygulayıcısı durumundadır. Onun duygulara mesafeli olma ve eleştirel yaklaşmadaki ısrarı, kadını doğayla, kırılganlıkla, duyguyla ve çürümeyle metaforik bir şekilde bağlantılandırdığı tiyatral ve şiirsel çalışmalarındaki alt metni kurar ki bu karanlık ve tehlikeli güçler üzerinde hakim olunmalı ve kontrol edilmelidirler (Reinelt, 1994:129)[7]

Bu noktada tekrar bütünlük-parçalılık tartışmasına dönerek şunu ileri sürebiliriz; Brecht'in yabancılaştırma tekniğinden hareketle geliştirdiği sanat anlayışı, öznelliğin kuruluşunu ancak bir mesafe alarak, uzaktan ve rasyonel bir kavrayışla mümkün görür. Bu nedenle de dramatik anlatıya özgü bütünlük, karakterlerin izledikleri anlatıya özgü seyir, sıçramalara dayanan parçalı montaj teknikleriyle aşılmaya çalışılır. Bu tarz tekniklerle artık bir anlatıdan çok, sıçrayışların olduğu olaylar silsilesi ve parçalı fragmanlarla karşılaşırız. Böyle bir sanat yapıtında özne, herhangi bir organik yapıdan çok, parçalanmış bir ortamda ortaya çıkar, oluş halinde ve tamamlanmamıştır. Bu hâlde özne bilgiyi bulunduğu mesafeden duygusal etkileşimlerinden ve ruhsal deneyimlerinden kopuk, akılcı ve bilimsel bir yöntemle kavrar. Fakat Lukács için aksi bir durum söz konusudur; birey kendi tekilliği yanında çevresini kuşatan toplumsal, ekonomik, ruhsal ve tarihsel koşullar çerçevesinde girdiği etkileşimler yoluyla bilgiyi kavrar ve deneyimler. Tam da bu nedenle Jameson, günümüz geç kapitalizmi altında bireylerin karşılaştıkları şeyleşme sürecinin kültür sanat alanındaki izdüşümü olarak post-modernizme karşı bir kavrayış geliştirirken Lukács'ı yeniden düşünmeye vurgu yapmıştır zira Jameson'a göre özneyi bir parçalılıktan çok, bütünlük içerisinde düşünmek gerekmektedir:

> Bugün içinde yaşadığımız toplumsal 'totalite'nin temel yapısı bir deste sınıf ilişkilerinden oluşmuş bulunduğu için […] şeyleşme bu yapının sınıfsal karakterini bulanıklaştırmak işlevini yüklenmekte; ayrıca, gitgide artan bir anomie'nin yanı sıra, bugünün tüm 'gelişmiş' kapitalist ülkelerinde her yerde görülen toplumsal sınıfların özelliklerini ve kendi varoluş biçimlerini de git gide bulandırmaktadır. Eğer bu teşhisimiz doğruysa, […] tüm sınıfların bugün bir "total sistem" içinde yaşamaya itilmiş olduklarını anlamalarına, tıpkı sınıflar-arası mücadele 'moment'lerinde olduğu gibi, içinde yaşadıkları bugünkü

> toplumsal görüngüyü onların "gözlerine" yeniden şeffaf kılacak bir algılama ve bilişim yeteneği kazanabilmelerine önem vermek çok daha doğru olacaktır (Jameson, 2006:453).

Lukács'ın tasvir yöntemine getirdiği eleştirileri incelediğimiz paragraflarda onun tasvir tekniğinin merkezileşmesini, natürmortlar yaratan ve bu yolla sanatsal anlatıyı çizelgeler bütününe dönüştüren bir süreç olarak gördüğüne değinmiştik. Bütünlük kavramına verdiği önem hususunda Lukács'la aynı yerde duran Jameson'un, post-modern sanatın dikkat çekici örneklerini sunan Warhol'a getirdiği eleştiri bu bakımdan önemlidir; Jameson, Warhol'un *Elmas Tozlu Papuçlar* adlı eserini herhangi bir gerçekliğin ipucuna sahip olmayan, rastlantısal, kopuk ve ölü bir nesneler bütünü olarak görür (Jameson, 2008:67).

Lukács-Brecht tartışmasına ayırdığımız bu satırları sonlandırırken ayrıntılarına daha sonra değineceğimiz bir hususa ilişkin Fırat Mollaer'e (ve yürüttüğü Benjamin tartışmasına) bir değini yapmamız gerekiyor. Brecht'in geleneksel sanat anlayışının ideolojik bir dönüşüm uğruna aşılmasına dair iyimser görüşlerine benzer bir şekilde Benjamin de sanatta "aura"nın yitirilmesini olumlu karşılamıştır. Bu nedenle günümüzde bir şekilde "derinlik" ve "anlam" yoksunluğundan muzdarip olan postmodern sanatla Benjamin'in fikirleri arasında sıklıkla bir süreklilik kurulur, ancak Mollaer'e göre her ne kadar postmodern sanatta aura yitimiyle beraber bir anlam ve derinlik kaybı gerçekleşse de, Benjamin'in iyimserliği bir anlam kaybından çok daha geniş bir anlam ve gerçekliği görünür kılmaya yöneliktir (Mollaer, 2015)[8]. Buradan hareketle benzer bir tespiti Brecht için de yapabiliriz; onun teknik bilimselliğe ve parçalılığa verdiği önem; günümüzde aynı kavramların kapitalizm ve postmodernizmde rastladığımız yüzeysellik, anlam ve gerçeğin reddedilişiyle olan ilişkisinden bağımsızdır. Dahası Brecht'te, söz konusu anlam kaybının bir sonucu olan pasif bir nihilizmden çok dünyayı değiştirme umudu vardır. Buradan hareketle varabileceğimiz sonuç; erken dönemde yapılan sanat tartışmalarında yeni tekniklere ve geleneksel sanat anlayışının çözülüşüne dair iyimser tutumların, günümüz dünyasında bambaşka bir yöne doğru evrildiğidir. Bu noktaya değinmemin bir diğer nedeni de, farklı entelektüel bağlamlarda düşünce üretmiş isimleri değerlendirirken metodolojik bir hataya düşme tehlikesidir. Nitekim belirttiğim gibi, her ne kadar günümüz postmodern sanatçı ve düşünürleriyle Brecht gibi isimler arasında bir süreklilik tespit edebilsek de, bu düşünürlerin üretim verdikleri farklı tarihsel-entelektüel bağlamlar ihmâl edilmemeli ve farklı bağlamlarda yer alan düşünürler arasında mutlak bir indirgeme yapmaktan kaçınılmalıdır.

Geleneksel Olana Karşı: Şiiri Görselleştirmek

Lukács-Brecht tartışması, günümüzün postmodernizm tartışmalarıyla bir takım süreklilikler arz etmektedir. Dahası bu yazının devamında Görsel/Somut şiir bağlamında tespit edeceğimiz görselleşme eğiliminin de entelektüel kökenini teşkil eder. Her şeyden önce Lukács, eleştirilerinde Jameson'a kadar uzanan bir etkiyle, tasvir edici yöntemin görselleşmeyle olan ilişkisini, "görsel sanatlarla adeta bir yarış" olarak vurgulamıştı. Eşdeyişle Lukács, tespit ettiği görselleşme eğilimine karşı karamsar bir tutum takınmıştır. Oysa Brecht'le yakın bir entelektüel ilişki kurmuş olan Benjamin, tam tersi bir iyimserlikle fotoğrafı, gerçek bir devrim niteliğindeki ilk yeniden üretim aracı" olarak (Benjamin, 58) olarak karşılamıştır. Yine Benjamin için fotoğrafa verilen öneme paralel bir şekilde, bütünlük karşısında parçalılık vurgusuyla karşılaşırız. Lukács düşüncesini karakterize eden bütünlük anlayışının terk edildiği yerde parçalı fragmanların kazandığı önemden bahsetmiştik. Bürger bu iki farklı sanat anlayışına ilişkin şunu belirtir: "Organik (simgesel) sanat eserinde, evrensel ile tekilin birliği dolayımsızdır; buna karşılık organik olmayan (alegorik) sanat eserinde söz konusu birlik dolayımlıdır […] Eser artık organik bir bütünlük olarak yaratılmaz, fragmanların bir araya getirilmesiyle oluşturulur" (Bürger, 2003:114). Kültürün görselleşmesinin ardında yatan temel neden de organik bütünlüğün yerini alan, fragmanlara dayalı bu bakış açısıdır. İmgenin temsil ettiği nesneden özerkleşmesi, herhangi toplumsal ve tarihsel bir göndermeyi reddetmesi ve bu bağlamda somutlaşması arasında görmezden gelinemeyecek bir paralellik mevcuttur. Klasik sanat anlayışının olumsuz bir unsuru olarak Benjamin'in "aura" adlandırması, Brecht'in "geleneksel tiyatro" olarak eleştirdiği ve ilerleyen satırlarda göstereceğimiz gibi görsel şiircilerin "şairanelik" olarak yerdikleri şey, aynı kavramsal çerçeveye dayanmaktadır. Üç örnekte de imge ve nesneler arasında bütünlüğe dayanan bir ilişki kurma çabası sanatçı tarafından terk edilmiş, yerini teknik ve soluk bir uzmanlaşmaya bırakmıştır. Bu Lukács'ın ifadeleriyle "uzmanlar için sanat"tır.[9] Bunu elbette kapitalist işbölümünden ayrı düşünemeyiz. Nitekim eğer gerçekten de artık sanatta "aura" kaybolduysa, bunun anlamı "arua"nın yerini alacak teknik bilgiye sahip olmayan kişinin sanatçı olamayacağıdır. Bu nedenle Benjamin'in sanatta aura ya da hâlenin yitirilmesini olumlu karşılaması tıpkı Brecht'te olduğu gibi bilimsel, pozitivist bir eğilim taşır. Örneğin o, *"Tekiniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı"* başlıklı makalesine Valery'den yaptığı şu alıntıyla başlar:

> Sanatların bütününde artık eskisinden farklı gözlemi ve işlemeyi gerektiren fiziksel bir yan vardır; bu fiziksel yanın kendini çağdaş bilimin ve uygulamaların etkilerine daha fazla kapayabilmesi

> olanaksızdır […] ne madde, ne uzam, ne de zaman eskiden beri olduğu konumdadır. Bu denli büyük yeniliklerin sanatların tekniğini olduğu gibi değiştirmesine, böylece doğrudan buluş yeteneğini etkilemesine ve sonunda belki de sanat kavramının kendisini düşünülebilecek en sihirli biçimde değiştirmesine hazır olmalıyız (Benjamin, 2004: 50).

Görsel şiir de benzer bir teknik ve teknolojik ilerleme anlatısına dayanmaktadır. Türkiye'de görsel şiir alanında yaptığı güncel çalışmalarla bilinen Serkan Işın'ın aşağıda yer alan ifadeleri bu bakımdan oldukça anlamlıdır:

> Dilin fark edilmesi, Türkçenin imkanlarının edebiyatla değil belki ama reklamlar, reklam panoları, diziler, VJ'ler, müzik parçalar, pop müzik vb. gibi iletişim tüketimi canavarları ile genişletildiğini görürken, şiirin tarihsel görüntüsünün nostaljik bir biçimde 12 punto Times New Roman ve tek aralı, 1000 dize civarında "dondurulması" çok hince değil mi? (Işın, 2019:6)

Görsel Şiir, 2. Dünya Savaşı'ndan bu yana şiirdeki yenilik arayışlarını adlandırmak üzere kullanılan terimlerden biridir. Bu açıdan kullanabileceğimiz daha genel ifade, 'somut şiir'dir. Somut şiir, dilin imkânlarının dışında şiire montaj, pastij vb görsel imkânların dahil etmeyi, şiirin oluşturulmasında teknolojiden olabildiğince faydalanılarak şiiri somutlaştırmayı, simgesel ve tarihsel göndermelerden arındırmayı ifade eder. Dünyanın farklı bölgelerinde eş zamanlı olarak somut şiir ifadesi kullanılmış ve somut şiir manifestoları kaleme alınmıştır. 1953 yılında bir somut şiir manifestosu kaleme alan Öyving Fahlström[10] ve aynı tarihlerde benzer bir manifestoyla uluslararası alanda ses getiren Augusto De Campos'u[11] bu isimler arasında gösterebiliriz. Elbette şiir ve görsellik arasındaki ilişki, antik dönemlere (mısır hiyeroglifleri vb.) kadar götürülebilir ancak geleneksel şiire karşı bir tepki olarak kavramsallaştırılmış bir görsel şiir anlayışı ancak İkinci Dünya Savaşı sonrasında gündeme gelmiştir. Bu nedenle tıpkı Lukács-Brecht tartışmasının unsurlarını teşkil ettikleri gibi Rus Biçimciliği, Dadazim, Sürrealizm gibi deneysellik içerisindeki akımların görsel şiire kaynaklık ettikleri söylenebilir.[12] Görsel şiir, konvansiyonel şiirin genel özellikleri olan ritim, kafiye, uyak vb. unsurlarını reddeder (McCulloug, 1989:7). Görsel şiirin somut olarak nitelendirilmesinin nedeni, geleneksel şiirin organik bir bütünlük içerisinde kazandığı imgesel anlamları reddedip, kelimeleri göründükleri gibi bırakması ve sahip oldukları anlamın dışında herhangi bir anlama gönderme yapmalarını engellemesidir. Görsel şiirde kelimeler şiire belirli bir anlam dahilinde yerleştirilmez, bu

nedenle şiirin yazılması için belirlenmiş bir uzamdan bahsetmek söz konusu değildir (akt. Tunç, 258). Geleneksel şiirin ve dilin kalıplarını yıkmakla somut şiir, okuyucuyu yadırgatmayı amaçlar. Brecht'in görüşleriyle paralellik arz eden bu düşünceye göre yerleşik düzeni değiştirmek için geleneksel dilin kalıplarını yıkmak gerekmektedir (Tunç, 259). Bu çerçevede somut şiirin genel özelliklerini şu şekilde sıralayabiliriz:

1. Anlatımsal ve öyküleyici bir çizginin bulunmaması
2. En önemli ve ilk öğe olarak anlamın, duygu ya da düşüncenin değil yapının kabul edilmesi
3. Dilin kırılmaya uğraması ve sınırlarının zorlanması
4. Günlük dilin olağan sözcüklerinin gerçekliklerinden soyutlanması ve yeniden yapılandırılması
5. Dilsel olmayan malzemelerin şiirde kullanılması
6. Şiirin okunacak değil algılanacak bir nesne olarak sunulması (Gökalp, 2005:4-5).

Görüldüğü gibi temel ilkelerden biri, anlatımsal bir çizginin ve buna bağlı olarak organik bir sanatsal bütünlüğün bulunmamasıdır. Bu bakımdan görsel şiir icracıları tarafından görsel ve konvansiyonel şiir arasında bir ayrım yapılmıştır. Brecht'in geleneksel tiyatroya karşı çıkışı ya da Benjamin'in sanatta aura yitimini savunmasını hatırlatan bir şekilde görsel şiirciler, radikal bir şekilde eski geleneğe savaş açarlar:

> Görsel şiire göre insanların şiir diliyle öğrenebileceği hiçbir hakikat kalmamıştır. Öyleyse bilgisayar, cep telefonu, i-pod, dvd, fotoselli torna tezgâhı ya da televizyon gibi teknolojik aletlerin gerçekliğinden istifade etmelidir. "Bu araç gereçler de tekniğin "şimdi ve buradaki" görünüşlerinden, kabuklarından başka şeyler değildirler. Onlar, bir amacın aracı olarak varlığa getirilmişlerdir ve burada gizli / gizemli hiçbir taraf yoktur, bir şekilde bilginin gövdeleşmiş halleridirler (Şengül, 2016:124).

Görsel şiirin, "şiir"e karşı açtığı savaş, hem Brecht'in geleneksel olana karşı açtığı savaşı, hem de Benjamin'in "aura" yitimi tartışmasını akıllara getirir. Bu savaş anlatısının başlangıç noktası, benzer bir şekilde "kutsallaştırıldığı" varsayılan şiiri tahtından indirmek, onu gündelik hayata yaklaştırmaktır.

Örneğin görsel şiire yönelik bir savunma niteliğindeki metninde Gökçen Ertuğrul (2014), sözünü ettiğimiz savaş anlatısının öncüllerini şu şekilde özetler;

> Şiir, 'zamansal ölçekte' 'ilk ve kadim' olma konumundan kaynaklı, neredeyse insani tasarımdan bağımsız bir kutsallık ve gizemlilik halesiyle çevrelenmiştir […] Antik Yunan'da ve Ortaçağ'da, 'kol-emeğinin' küçümsenmesinin bir tezahürü olarak, şiir, sınıf ilişkilerinin bir uzantısı olarak, sanatlar hiyerarşisinde hep üst sıralarda yer almıştır. Resim ve müzik gibi pratikler, kendilerine model teşkil eden şiire karşı şiirsel olanın egemenliğinden kurtulmak ve bu türlerin indirgenemezlikleri için uzun zaman mücadele etmek zorunda kalmışlardır […].

Yukarıdaki anlatının, "kutsala karşı savaş açan" aydınlanma söylemini tekrar ettiğini belirtmek gerek. Nitekim Brecht'e feminist cepheden yöneltilen benzer bir eleştirinin örneğini önceki satırlarda vermiştik. Bu açıdan tartışılması gereken diğer husus, deneysellik ve üretim ilişkileri arasındaki bağlantıdır. Zira hem Brecht'te hem de Benjamin'de, teknik olanın imkânlarıyla donanmış sanata karşı iyimser tutumun iki temel nedeni; (1) daha ileri bir formu teşkil etmesi ve (2) kapitalist sömürüye karşı özgürleştirici olmasıydı. Görsel şiir tartışmalarında da bu iki saik, temel önemini korumaktadır. Nitekim Ertuğrul'a (2014) göre "İktidar ilişkilerinin dil ve imajlar yoluyla yeniden üretildiği koşullarda dilin ve imajların uyguladığı sembolik şiddete karşı, karşı-sembolik şiddet uygulamak (ya da "onların bize yaptığını geri ödetmek" (Işın 2006: 152)) başından sonuna kadar politik bir pratiktir."

Özet olarak görsel şiiri savunmanın temel dayanağı, üretim ilişkilerinin değiştiği, dönüştüğü bir çağda aynı tekniklerle bir karşı savaş başlatmanın zorunluluğudur. Eşdeyişle, deneysel olanla üretim ilişkileri arasındaki ilişki, bir tarihsel ilerleme anlatısının yanında, zorunluluk ilişkisi çerçevesinde kurulur. Bu anlatıya tam karşıt bir başka anlatı için Jameson'a dönebiliriz zira o, postmodernizm tartışmalarındaki deneysellik arayışıyla geç kapitalizm arasında oldukça önemli bir bağlantı kurar. Geç kapitalizmin en belirgin özellikleri Jameson'a göre yeni bir uluslararası işbölümü, uluslararası bankacılığın ve borsaların dinamizmi, medyalar arası yeni ilişkilerin gelişimi, bilgisayarlar ve otomasyon, üretimin gelişmiş Üçüncü Dünya alanlarına kaydırılması, geleneksel iş gücünün krizi, yuppie kesiminin ortaya çıkması ve artık globalleşen bir boyutta tabakalaşmadır. (Jameson, 2008:22). Dahası böyle bir sistemde meta üretimiyle estetik üretim arasında bir bütünlükten

söz edebiliriz. Nitekim meta üretimindeki değişimler, sanatta deneyselciliği zorunlu kılmaktadır:

> Olan şudur ki, bugün estetik üretim genelde meta üretimi ile bütünleşmiş durumdadır: Daha geniş ciro sağlayacak şekilde (giysiden uçağa kadar) sürekli daha yeni görünen ürünlerin imal edilmesine yönelik çılgın ekonomik zorunluluk, bugün estetik ilerleme ve deneyselciliğe giderek daha önem kazanan yapısal bir işlev ve konum atfetmektedir (a.g.e:33).

Serkan Işın, Deniz Tuncel ve Barış Özgür tarafından Zinhar dergisinde yayımlanan görsel şiir kılavuzuna göz attığımızda, Jameson'ın tespitini akla getiren satırlarla karşılaşırız. Zira söz konusu kılavuzda görsel şiirin kaynakları ve dayanakları olarak karşımıza küresel kapitalizmin unsurlarıyla iç içe geçmiş önermeler çıkar. Örneğin üçlüye göre;

> Şiiri görselleştirmek, şiirin sustuğu veya zaten hiçbir zaman konuşmadığı yerde başlar ve biter. Söz edilebileceklerin, söz gelimi gelenlerin, gelip gelebilecekleri yerin, eninde boyunda sayfanın, 1.4 mega piksel ekranların, 17 inç ekranların, 51 ekranların her yerine ancak bakabilirken, göze insaf ediniz. Gözün vazifesi, söz edilene kadar söz ettirenin ufkunda, görüşün sınır çizgisinde, görülebileceklerin ve zaten gördüklerimizin, görülebildikleri yerden çalmaktır. Harfin ve harflerin içine veya dışına sığabilecek bütün belleğimiz; saylar ve ytl, post makineleri, bankamatik numuneleri, röntgen filmleri, sigara paketleri, 34. Hafta puan durumu, warner bros kahramanları ve özellikle tişörtlerin etiketleri ve hatta kasiyerin gömleği […] (Işın vd, 2005:24).

Aynı satırlarda görsel şiir yazımına dair öneriler olarak çevrede karşılaşılan kodları, dolar kuru tablolarını, kredi kartı ekstrelerini, döviz bürolarını örnek olarak incelememiz salık verilir (a.g.e:25).

Lukács-Jameson hattı üzerinde yapacağımız olası bir okumaya göre bu yaklaşım, şiirin nesneleşmesi, şeyleşmesi anlamına gelir. Görsel şiirin öncü isimlerinden Campos'un da açıkça belirttiği gibi somut şiir, "kendi içinde de, kendi başına da bir nesnedir, dışsal nesnelerin ya da özel duyguların bir yorumu ve onların bir yorumcusu değildir" (akt, Kahraman, 1993:43). Görsel şiire dair yapmış olduğumuz tespitler, Lukacs ve Brecht'ten beri

izini sürdüğümüz sanat/kapitalizm tartışmalarıyla dikkat çekici tutarlılıklar arz eder. Bunun başlıca sebebi, sanatta organik bütünlüğün yitirilmesinden dolayı fragmanlara dayalı bir yaklaşıma paralel olarak tekniğe verilen önemin artmasıdır. Mollaer'in de belirttiği gibi "kültürün görselleşmesi, fragmanlara bölünmeden doğan yeni estetik, imgenin kurduğu egemenlik ve görmenin nesnenin temsilinden özerkleşmesi bu modern görme rejiminin anahatlarıdır" (Mollaer, 2015). Dahası işlevsel açıdan üst düzeyde farklılaşmış ve parçalara ayrılmış bir toplumda yeni teknik, imgelerin toplanması ve montajlanması olacaktır. Görsel şiir de benzer bir temel üzerinden yükselir, imgeler ve imgelenenler arasında kurulan "şairane" bağın reddi, imgelerin özerkleşmesi ve oldukları gibi, yalnızca göze hitap eden bir nesne olmaları anlamına gelir. İmgenin nesnesinden kopuşu, imajın mekanik üretim çağından dijital özgünlük ve kopyalamaya doğru ilerlemesinin hikayesidir (Robins, 2003:240).

Görsel şiir imgelerden uzak durmalı, somut olana yönelmelidir ve ancak böyle hayat ile şiir arasındaki mesafe kapanabilir (Şengül, 2016:121). Lukács-Brecht tartışması ve görsel şiir arasında kuracağımız sürekliliklerden biri de hayat ile şiir arasında varsayılan bu mesafedir. Zira hem Brecht hem de Benjamin geleneksel olanın aşılmasını sanatın yaşam ve politikayla buluşması olarak olumlu karşılamışlardır. Ancak Lukacs'a göre kapitalizm altında zaten şeyleşmiş, nesneleşmiş bir yaşamın "görsel sanatlarla bir yarış" içerisine girer gibi bire bir aktarımı, yahut şeyleşmenin unsurlarından olan teknik ve bilimsel gelişmelere yönelik bir fetişizmi sanata uygulamak, söz konusu nesneleşmenin izdüşümünden başka bir şey olamaz. Bu açıdan eğer söz konusu olan "şeyleşmiş, bir bütün içerisinde parçalanmış" bir yaşamsa, böyle bir yaşamla sanatın birleşmesi, daha doğru bir ifadeyle sanatın bu yaşamın unsurlarına bürünmesi bir başka nesneleşme türü olarak görülmelidir. Görsel şiire teorik olarak kaynaklık eden postmodernizmin, gündelik yaşamın sıradanlaşmasıyla koşut olduğu sıkça tartışılan bir husustur. Örneğin Altıyaprak'a (2008) göre 2000'ler şiirindeki deneysellik arayışlarını ve eklektik yapıyı, gündelik yaşamın sıradanlaşmasından ayrı düşünmek mümkün değildir:

> […] her şeyin görselleşmesi, yüzeyselliğin ve anlamsızlığın hayat biçimi hâline getirilmesi, pop müziğin yükselişi ve medyanın etkisi, şiirin medyatikleşmesi bu dönemde gerçekleşen unsurlardı. Tüm bunların etkisindeki bu dönem şiirinin kompleks bir yapı arz etmesi doğaldı (117).

Aynı konuyla yakından bağlantılı olan bir başka husus da Benjamin'in aura yitiminin olumlu bir sonucu olarak gördüğü sanatın politikaya açılmasıdır

(Benjamin, 2004:78-79). Bu açıdan örneğin görsel şiirciler de, yaptıkları işi aynı zamanda bir çeşit politik mücadele olarak görürler. Bu politik mücadele iki boyutludur; her şeyden önce eski geleneğe karşı topyekun bir mücadele başlatmış olmanın kendisi "politik"tir. İkinci olarak görsel şiirin, kapitalist sistemde meta egemenliğine karşı olduğunu ileri sürerler (Şengül, 2016:123). Burada konumuz açısından önemli olan şu soruyu sorabiliriz; bir sanat eserinin politik olması, doğrudan verdiği politik mesajlara mı bağlıdır? Örneğin sanatla politika ya da yaşam arasında böyle doğrudan bir birleşme öngörmeyen Lukács için her sanat yapıtı (daha doğru bir ifadeyle bütünsel bir sistem içerisinde bulunan, üretilen her şey) zaten doğası gereği politiktir. Lukács'ın ifadeleriyle;

> İnsana ait her türlü eylem, düşünce ve duygu ayrılmaz bir şekilde toplumun yaşamı ve mücadeleleriyle bağlıdır, eşdeyişle politikayla; insanların kendileri ister bunun bilincinde olsunlar ister olmasınlar ya da isterse bundan kaçmak istesinler, eylemleri, düşünceleri ve duyguları yine de nesnel olarak politikadan kaynaklanır ve yine politikaya döner (Lukács, 1964:9).

Burada karşımıza tekrar bütünlüğe dair farklı önkabuller çıkar. Nitekim sanat ve yaşamı birleştirme çabası, bu ikisi arasında bir ayrım olduğu önkabulüne dayanır. Daha önce de belirttiğimiz gibi Brecht ve Benjamin hattında söz konusu olan ayrıma dayalı bu varsayımken Lukács-Jameson hattı, hali hazırda tüm yaşamın ve yaşamı kuşatan politik-ekonomik sistemin bütünlüğünü bir başlangıç noktası olarak alır ve dahası bu bütünlüğün yarattığı nesneleşme sürecine karşı durur.

Daha önce Lukács-Brecht tartışmasında öznenin konumuna ve bilgiyle kurduğu ilişkiye değinmiştir. Belirtmiş olduğumuz gibi Lukács'ta özne, bilgiyi çevresindeki politik-duygusal etkleşimler yoluyla kavramaktaydı. Bunun sanat anlayışındaki izdüşümüyse, karakterler ve anlatı arasında kurulan sıkı bağlantıydı. Buna karşın Brecht, özneyi bu bağlantıdan koparark onu eleştirel-rasyonel bir konuma yerleştirmeye çalışmıştı. Bu tartışma çerçevesinde Benjamin, Brecht'e benzer bir şekilde rasyonel-teknik ilerlemeye vurgu yaptığını, buna karşın Jameson'un Lukács'ı izleyerek, öznenin bütünsellik içerisindeki konumunu korumak istediğini belirtmiştik. Bu makalede Marksizm dahilinde yapılan özne-nesne tartışmasına değinmemiz mümkün değil. Ancak şunu ileri sürmekle yetinebiliriz: Hem Lukács hem de Brecht, farklı açılardan da olsa öznenin önemine vurgu yaparak bu önemi muhafaza etmişlerdir. Ancak günümüz görsel şiir ve genel olarak postmodernizm

akımlarında öznenin ortadan tamamen kaldırıldığını ileri sürebiliriz. Nitekim, Türkiye'de görsel şiir üzerine yaptığı nitelikli katkılarla bilinen Efe Murad (2017), görsel şiirde "öznenin ölümü"nü (*death of agency,* s.1) şu satırlarla dile getirir:

> Türk avangardı herhangi bir özne formunu reddeder; ve harflerin görselleşmesiyle birlikte montajlanmış ses kayıtları gibi materyallerin kullanılması, "romantik şair" ya da "mükemmel dize ya da mısra" gibi geleneksel kodlardan kopuştur. Yaratıcı sürecin ayrılmaz parçası olan şey şair değil, metin ve performansın kendisidir. (3)

Son olarak tekrar Mollaer'e dönecek olursak, onun Benjamin üzerinden yaptığı sanat ve yaşam arasındaki boşluğa dair tespitlerinden faydalanabiliriz. Mollaer ilgili makalesinde sanat ve yaşamı birleştirmeye yönelik deneysel çalışmalara yönelen Gerçeküstücüler ve Dadacılar'ın bu çabalarının, postmodernizmde sanatın sonu tezleri, piyasaya radikal açılımı ve ticarileşmesiyle farklı bir yöne aktığını belirtir (Mollaer, 2015). Benjamin'in politik sanat idealinde yer alan sanat ve yaşamın birleşmesi, Mollaer'e göre kapitalizm tarafından gerçekleştirilmiştir. Ayrıca Avangard'ın şok, şaşırtma gibi teknikleri medyanın ve eğlence dünyasının trükleri içerisinde girmiş ve sıradanlaşmıştır. Brecht'in de benzer bir şekilde bilimsel gelişmelere dayanan bir yadırgatma, şok tekniğine yaslandığını belirtmiştik. Görsel şiir de kelimelerin anlam ve imge bütünlüğünü parçalayarak benzer bir amaç gütmüştü. Bu amacın sonucunda Brecht geleneksel tiyatroyu aşmak isterken Benjamin sanatta aura'nın yitirilmesini ummuş, görsel şiirciler de konvansiyonel şiire ve şaireneliğe savaş açmışlardı. Fakat tüm bunların sonucunda, eğer Jameson'u dikkate alacak olursak, geç kapitalizmin kültürel mantığı olarak sanatta bir yüzeysellik, bir derinlik yoksunluğuyla karşılaşırız. Bu derinlik yoksunluğunu Jameson, postmodern mimarinin dikkat çekici örneklerinden biri olan Bonaventure Oteli üzerine yaptığı analizlerde tespit eder. Görsel şiirde karşılaştığımız toplumsal olana göndermenin yokluğu ve yalnızca göze hitap eden tekniğe indirgenmiş yüzeysellik, burada binanın hacmini algılamayı imkansız kılan bir teknik olarak karşımıza çıkar. Jameson'a göre söz konusu otelin içerisinde bilinçli bir şekilde öznelerin bir hacim, derinlik duygusuna sahip olmaları engellenir ve bu postmodern yazında gördüğümüz derinliğin baskı altına alınmasının teknik bir örneğini teşkil eder (Jameson, 2008:88). Görsel şiirin bir özneye ait olan duygu ve coşkudan uzakta, borsa kurlarına indirgenmiş fragmanlara dayanan yapısı da özneyi benzer bir derinlik duygusundan uzakta, yüzeyselin alanında tutar.

Sonuç

Sanatta deneyselliğin kurucu bir önem kazanmasını, dünyayı değiştirme çabası ve umudundan ayrı düşünmek mümkün değildir. Zira bu çalışmada göstermeye çalıştığımız gibi, başka bir sanat tasavvurunun altında başka bir dünya tasavvuru yatar. Bu açıdan geçtiğimiz yüzyılın en önemli tartışması Lukács ve Brecht arasında gerçekleşmiştir. Bu tartışmanın önemi her şeyden önce yeni bir dünyanın imkanına yönelik bir umut olarak Bolşevik Devrimi ve yeni bir dünyaya dair başka büyük umut ve korkuların omuzlarında yükselen Faşizmle yakından ilişkili olmasından kaynaklanır. Bu güçlü tarihsel bağlam, söz konusu tartışmanın günümüzde neden hala güncel olduğunu açıklar niteliktedir. Günümüz sanat -özellikle postmodern sanat- tartışmalarında alacağımız bir konum bizi zorunlu olarak Lukács-Brecht arasında bir yere konumlandırır. Bu konumlanmanın parametrelerini, bütünlük-parçalılık-deneysellik kavramları oluşturmaktadır zira örneğin, eğer içerisinde yaşadığımız sistemi bir bütün olarak kabul ediyorsak, bütünsel bir yaşam felsefesi yahut büyük bir anlatı benimsememiz gerekir. Böyle bir felsefe bütünsel perspektife dayanan bir sanat anlayışını da beraberinde getirecektir. Ancak bütünlüğün yerini parçalılık, auranın yerini deneysellik aldığında söz konusu olan bambaşka bir dünya görüşü ve sanat anlayışıdır. Brecht'ten Benjamin'e ve günümüz postmodern sanatına ulaşan çizgi, deneyselliğe verdiği önemle geleneksel olana karşı teknik/politik bir savaş açmıştır. "Eski/geleneksel/konvansiyonel" olanın aşıldığı/aşılması gerektiği kabülünden hareket eden bu yaklaşımların, tüm "postmodern" niteliklerine rağmen, pozitivist, ilerlemeci bir tutum içerisinde oldukları dikkate alınmalıdır. Bu açıdan belki de postmodernizmin büyük anlatıları aşmak şöyle dursun, çok daha büyük bir anlatıyla karşımıza çıktığına yönelik eleştirileri aklımıza getirebiliriz. Tüm bunlar dikkate alındığında 2000'ler sonrası Türkiye şiirindeki somutlaşma, görselleşme eğilimi, Lukács-Jameson hattından hareketle yapılacak eleştirileri doğrular niteliktedir. Bunun öncelikli nedeni, şiirin tüm derinliğini kaybederek, fabrikada işlenen bir ürün gibi gittikçe nesneleşmesi, şeyleşmesidir. Teknolojinin yararlı olup olmadığı gibi genel bir tartışmayı bir köşeye bırakarak şunu ileri sürebiliriz; günümüz teknolojisinin en zararlı boyutları belki de göze ilişkin olanlardır. Ekranlar her anlamda bir çeşit kontrol mekanizması olarak işlev görmektedir, gerek telefon, bilgisayar, televizyon gerekse kamera ekranları, yaşamın her alanının ideolojik bir kontrol altına aldığının ifadesidir. Böyle bir durumda görsel şiir tarafından cevapsız kalan bir diğer önemli soru da, birden farklı duyuya hitap edebilen bir derinliğe sahip olan şiirin, neden yalnızca gözle sınırlandırılması gerektiğidir. Ya da başka bir ifadeyle gözün, diğer yaşamsal duyulara karşı ontolojik bir üstünlüğü olup olmadığı sorulmalıdır. Her şeyin gittikçe görmeye

dayandığı günümüz gösteri toplumunda bu soruyu yanıtlamak bir gereklilik olarak karşımızda durmaktadır.

DİPNOTLAR

1 Örneğin Emin Alper'in kendisine Alman Dışavurumculuğundan yararlanıp yararlanmadığı üzerine yöneltilen bir soruya verdiği yanıtta şu satırlara rastlarız: "[…] modernist edebiyat aşırı bireyci midir yoksa bu anlatıların toplumsal eleştiri boyutu var mıdır? Bir zamanlar meşhur Lukács, Adorno, Brecht ve Benjamin arasında geçen dörtlü tartışmaydı bu. Lukács, klasik tutucu Marksist pozisyonu savunarak 19'uncu yüzyıl gerçekçiliğini, derin edebiyat olarak görürken, Adorno ve Benjamin çizgisi de Modernist edebiyatı kucaklayıp, buradaki muhalif damarları ön plana çıkarmaya çalışıyordu. E tabi zaman içerisinde Adorno ve Benjamin çizgisinin daha haklı çıktığını söyleyebilirim kendi adıma." Bkz., https://baslangicdergi.org/abluka-altinda-yasam-emin-alperle-soylesi/ Bir diğer söyleşideyse, Lukács'ın Brecht'e karşı savunduğu Aristoteles'in "katarsis" kavramına karşı, Brecht'in "yabancılaştırma" efektini savunduğunu şu satırlarla dile getirir: "Selanik Film Festivali'nde jüride bir üyeyle tartışmıştık. O, "Biz Yunanlıyız, Aristo geleneğinden geliyoruz. Burada nerede katarsis, nerede başrol?" demişti. Ben de ona, "Eyvallah Aristo var da, Brecht diye bir insan da var" dedim. Bu anlamda filmin yapısının Brechtyen olduğunu düşünüyorum. Özdeşleşecek herhangi bir karakter yok. Film hiçbir anlamda özdeşlemeye davet etmiyor seyirciyi. Sürekli karakterlerin gerçekliğiyle seyircinin gerçekliği arasında bir mesafe bırakıyor. Bu mesafe finalde müzikle doruk noktasına ulaşacak." Bkz., https://www.altyazi.net/soylesiler/emin-alper-aristo-varsa-brecht-de-var/
Bilindiği gibi, Lukács'a karşı Brecht'in savunduğu "yabancılaştırma efekti", seyirciyle oyunun karakterleri arasındaki özdeşleşmeyi ortayan kaldırmanın bir aracı olarak kullanılır.

2 Lukács ve Brecht arasındaki söz konusu tartışma, kimi zaman "Gerçeklik Tartışması", "Eskpresyonizm Tartışması" yahut "Modernizm Tartışması" gibi isimlerle de anılır.

3 İkili arasındaki ortaklıklara odaklanan bir çalışma için bkz., (Kiralyvalfi ,1990).

4 Örneğin Jameson, Lukács'ın yapmış olduğu analizlerin, günümüzde yapılan ve psikanaliz gibi farklı alanlarla desteklenen ideoloji analizlerinin ilk örneklerini teşkil ettiğini yazar; (Jameson, 2006: 429).

5 "Me-ti şöyle dedi: insanların yararına ve zararına pek çok buluş yapılıyor. İnsanların yararına olan buluşlara baskı uygulanıyor, ötekiler ise yüreklendiriliyor. Biri, yıllarca sönmeyecek bir lamba bulduğunda, bu buluş lamba yapımcılarınca satın alınıyor. Satın almanın amacı ise bundan böyle bu tür lambaların yapılması değil, yapılmasının önlenmesi. Biri yakıtın fiyatını yükselten bir buluş ortaya atıp da yoksulların evlerini karanlığa gömdüğünde ise, bu buluş, gerçekleştirilmek üzere satın alınıyor" (Brecht,1994:25-26).

6 Brecht'in kendi dönemindeki mantıksal pozitivistlerle olan ilişkisi için bkz. (Serin, 2009:90 -92).

7 Metinle yapılan tüm İngilizce alıntıların çevirisi bana aittir.

8 Mollaer'in E-skop'ta çevrimiçi yayımlanan makalesine yapılan göndermeler başta olmak üzere çevrimiçi yayınlara yapılan göndermeler sayfa numarası içermez.

9 Lukács Zola'nın tasvire yönelik saplantısını eleştirirken şu satırları kaleme almıştır: "Böylece Zola, "apartman binaları" hakkında profesyonel olarak konuştuğu gibi, her mümkün olduğunda, ressama göre bir stüdyodan ve işçiye göre bir demirci dükkanından bahsedebilir. Bunun sonucuysa, uzmanlar için bir edebiyattır ki böyle bir edebiyat, onunla ilgilenen uzmanların teknik bilgi ve jargona ilişkin bu zahmetli uğraşı özümseyip benimsemelerini gerektirir" (Lukács, 1970:136).

10 Söz konusu manifesto için, bkz. http://www.ubu.com/papers/fahlstrom01.html

11 Campos'un ortak bir çalışmayla kaleme aldığı manifesto için bkz. (Campos & Haroldo, 2006).

12 Brecht'in yabancılaştırma tekniği ve görsel şiir arasında kurulan bir ilişki için bkz. (Tunç, 2015).

KAYNAKÇA

Altıyaprak, Y. (2008), *İkinci Yeni ve Türk Şiirinde Modernizm,* (Ankara: Ebabil Yayınları).

Balibar, E. (1996), *Marx'ın Felsefesi* (İstanbul:Birikim), (Çev. Ömer Laçiner)

Benjamin, W. (1973) Conversations with Brecht, *New Left Review*, 7:51-58

Benjamin W, (2004) *Pasajlar*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları), (Çev. Ahmet Cemal)

Brecht, B. (1993), *Tiyatro İçin Kiiçük Organon*, (İstanbul: Mitos Boyut), (Çev. Ahmet Cemal)

Brecht, B (1994), *Me-Ti*, (İstanbul: Mitos Yayınları), (Çev: Ahmet Cemal).

Brecht, B (1997), *Epik Tiyatro*, (İstanbul: Cem Yayınevi), (Çev: Kamuran Şipal)

Bürger, P. (2003), *Avangard Kuramı*, (İstanbul: İletişim), (Çev. Erol Özbek)

Campos, A. & Campos, H (2006), *Teoria da poesia concreta: Textos criticos e manifestos 1950-1960,* (Cotia: Atelie Editorial).

Murad, E. (2017), *Visuality, Non-Agency and Found Footage in heves: New Trends in Contemporary Turkish Poetry* (2003-2010), erişim: https://www.academia.edu/40155534/Visuality_Non-Agency_and_Found_Footage_in_heves_New_Trends_in_Contemporary_Turkish_Poetry_2003-2010_

Ertuğrul, G. (2014) *İmkan Olarak Görsel Şiir: Başlangıç Düşünceleri* (Çevrimiçi makale), erişim: https://zamancuvali.wordpress.com/2014/03/22/imkan-olarak-gorsel-siir-baslangic-dusunceleri/

Gökalp, G. (2005), Türk Edebiyatında Somut (Görsel) Şiir, *Türkbilig*, 10:3-16

Işın, S, Tuncel, D, Özgür, B (2005), Şiiri Görselleştirmek için bir *Kılavuz, Zihnar,* 4: 22-26

Işın, S, (2019), O Ayrımı Yapmak Gerekir mi?, *Zinhar*, 10:4-8

Jameson, F, (2006), *Estetik ve Politika*, (İstanbul: Alkım Yayınevi), (Çev: Ünsal Oskay)

Jameson, F. (2008), *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı* (Ankara: Nirengi Kitap, 1. Baskı) (Çev. N.Plümer, A. Gölcü)

Kahraman, H.B (1993), Ut Pictura Poesis, *Sanat Dünyamız*, 51:46.

Lukács, G. (1970), *Writer and Critic and Other Essays,* (New York: The Merlin Press)

Lukács, G. (1964) *Studies in European Realism.* (New York: Grosset and Dunlap)

Lukács, G. (1998), *Tarih ve Sınıf Bilinci* (İstanbul: Belge), (Çev: Yılmaz Öner)

Mccullough, K. (1989) *Concrete Poetry (An Annotade International Bibliography with an Index of Poets and Poems)*, (New York: The Whitson Publishing Company)

Mollaer, F (2015), Estetik Modernizm Postmodernizme Karşı: Benjamin, Baudelaire ve Postmodernizm, *E-skop*, (Çevrimiçi makale), erişim: https://www.e-skop.com/skopbulten/estetik-modernizm-postmodernizme-karsi-benjamin-baudelaire-ve-postmodernizm/2291#_ednref60

Kiralyvalfi, B. (1990), The Aesthetic Effect: A Search for Common Grounds between Brecht and Lukacs, *Journal of Dramatic Theory and Criticism, 4*:2, Spring, 19-30.

Reinelt, J. (1994), A Feminist Reconsideration of the Brecht Lukacs Debates, *Women and Performance: a Journal of Feminist Theory*, 7:1, 122-139

Robins, K. (2013), *İmaj: Görmenin Kültür ve Politikası*, (İstanbul:Ayrıntı), (Çev: Nurçay Türkoğlu)

Serin, F (2009), Modern Bilim Hayranlığından Bilim Çağının Tiyatrosuna: Bertlot Brecht, *Dil ve Yaratıcılık*, 5: 85-97.

Şengül, S. (2016), *Modern Türk Edebiyatında Epik Şiir* (yayımlanmamış doktora tezi), erişim: https://www.academia.edu/23903956/Modern_T%C3%BCrk_Edebiyat%C4%B1nda_Epik_%C5%9Eiir_1990_ve_2000_Ku%C5%9Fa%C4%9F%C4%B1_T%C3%BCrk_%C5%9Eiiri

Tunç, G (2015), Türk Edebiyatında Görsel Şiir, *Bilig*, 73:249-270.