

ŞAİRİN BORCU, ŞİİRİN HARCİ İLHAN BERK POETİKASINDA RİTMİK EKONOMİ, TEMPO, VURGU VE NEFES

*THE POET'S DEBT, THE POEM'S BINDING MATTER
RHYTHMIC ECONOMY IN İLHAN BERK'S POETICS, TEMPO, ACCENT,
AND BREATH*



İclal Didem ARVAS

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Öğr. Görevlisi Dr., Gebze Teknik
Üniversitesi, Türkçe Bölümü,
Kocaeli, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-8995-0066

E-mail: didemarvas@gtu.edu.tr

Geliş Tarihi/Submitted: 15.12.2025

Kabul Tarihi/Accepted: 23.02.2026

Kaynak Gösterim / Citation:
Arvas, İclal Didem (2026). "Şairin
Borcu, Şiirin Harcı İlhan Berk
Poetikasında Ritmik Ekonomi,
Tempo, Vurgu ve Nefes", Yeni
Türk Edebiyatı Araştırmaları.
18/35, 029-048.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.631>

Öz

Bu makale, Berk'te "kapalılık"ı anlamın üstünü örten bir perde olarak değil, dizeyi hız, vurgu, nefes ve yerleşim üzerinden birlikte kuran bir ritmik ekonomi olarak yeniden tanımlar. Bu nedenle tartışmanın odağı, "ne anlatıyor?" sorusundan çok söyleyişin nasıl zamanlandığına kayar: yoğunlaşma ve dağılma ritmine, yüklem in ertelenişine, hitabın yer değiştirmesine ve beyaz alanın açtığı duraklama etkisine. Böylece anlam, tamamlanmış bir varış noktası olmaktan ziyade satır eşiklerinde kurulan bir zaman örgüsü hâline gelir. Amaçlı örnekleme ile seçilen iki eşik kitap -*Galile Denizi* ve *Mısırkalyoniğne*- bu ekonominin iki yüzünü karşılaştırmalı biçimde görünür kılar: ilki süreklileşen dize akışı içinde yakın plan bir tempo ayarı kurarken, ikincisi liste/katalog, kesinti ve tipografik dağılımla parçalı bir yüzey açar; okur da bu yüzeyde yalnız çözmez, icra eder. Üstelik bu ritmik prosedür, "Şiir Sokakta" akımı gibi dolaşım örneklerinde sayfadan taşıp tekrar yazım, küçük noktalama/kiplleme kaymaları ve karşılık verme (uptake) üzerinden kamusal bir ileti rejimi olarak yeniden kurulur. Bu yüzden Berk'te "zorluk", dışlama değil; yorumun aceleyle kapanmasını erteleyen ve anlamı nefesle paylaşan bir okuma disiplini olarak belirir.

Anahtar Kelimeler: *Galile Denizi, Mısırkalyoniğne, İlhan Berk, İkinci Yeni, Şiir Sokakta.*

Abstract

This article reads what is often labeled "opacity" in İlhan Berk not as a veil over meaning but as an operative device that calibrates the reader's pace: a rhythmic economy in which speed, stress, breath, and the page's surface work together through the line's micro-decisions. The guiding question shifts from "What does the poem say?" to procedural inquiries: where does utterance thicken or disperse; how far is the predicate deferred, by what minor displacements does address migrate; when does white space become a pause. Meaning emerges less as a point of arrival than as a temporal weave, formed at line-thresholds and sustained by such calibrated delays. Two threshold volumes selected through purposeful sampling -*Galile Denizi* and *Mısırkalyoniğne*- make the two faces of this economy legible: the former fine-tunes tempo within a continuous line-flow, while the latter opens a discontinuous surface through list/catalog sequences, interruption, and typographic dispersion; the reader does not merely decode but performs. This rhythmic procedure also exceeds the page in circulation sites akin to "Şiir Sokakta," where reiteration, slight shifts in punctuation and modality, and practices of uptake reconstitute it as public address. In Berk, "difficulty" names a reflective discipline that delays premature closure and collectively shares meaning through breath.

Keywords: *Galile Denizi, Mısırkalyoniğne, İlhan Berk, İkinci Yeni (Second New), Şiir Sokakta (Poetry in Streets).*

Extended Summary

This article argues that İlhan Berk's so-called "opacity" is best understood as a readable set of timing procedures: micro decisions of lineation, stress, breath and spacing that regulate when meaning becomes available to the reader. Across *Galile Denizi* and *Mısırkalyoniğne*, the analysis shows two contrasting rhythmic regimes-continuous line flow and discontinuous list/catalog surfaces-through which the reader is positioned not as a decoder but as a co-performer of tempo. The article further suggests that this deferred judgment, visible in both page-based technique and urban re-circulations such as Şiir Sokakta, is where Berk's public force resides.

The analysis proceeds through close reading, tracking how line-level shifts and page-space decisions modulate pace, emphasis, and breath. In *Galile Denizi*, poems remain anchored in childhood, everyday life, and biographical materials, yet they already contain self-reflexive signals that expose the poem as a site where writing is being thought. Here the article develops the notion of the place as a line-internal distribution of attention: instead of asking who the speaking "I" is, it asks where, within the line, speech gathers, shifts, or disperses. A reading of "II. Gençlik" demonstrates how the poem moves from third-person narration and outward address toward the intimate vocative "my soul," while inanimate entities acquire grammatical agency. "Youth," in this sense, functions less as a biographical theme than as the name for a linguistic threshold staged through delayed verbs and subtle changes of address.

To clarify why such delays matter, the article draws on Édouard Glissant's concept of *opacité*, which defends a right to relation without compulsory transparency (Glissant 6–7). Read in this light, Berk's pauses, breaks, and spacing do not "hide" meaning; they resist premature closure and keep meaning shareable without being exhaustively explained. Opacity thus names a formal ethics of postponement: a way of preventing reading from collapsing too quickly into recognition, verdict, or slogan.

By contrast, the representative examples in *Mısırkalyoniğne* are structured around lists, catalogues, and fragmented sequences. Proper names, numerals, and place names appear in linked but discontinuous series; words are stretched or disarticulated; punctuation is withdrawn and later reintroduced. The reading of selected poems from "Us Çarşafı" shows how such configurations fold time and space into a layered surface rather than merely accumulating information. Names and numbers work as hinges rather than steps in a linear narrative: every break in or within the line forces the reader to reorient attention. Here the page becomes legible as a score-like surface: typographic decisions indicate when to draw out a sound, when to cut it short, and when to leave a gap. Situating this practice alongside debates on projective verse and "breath as measure," the article argues that Berk internalises such ideas into a rhythm

of listing, repetition, and interruption shaped within Turkish poetic practice—where the politics of reading emerges through enforced hesitation rather than overt statement.

A further part of the argument concerns the implications of this micro-formal work for readership and publicness. The brief poem “Marble Arch” serves as a condensed example: a place name as title, and a single line that shifts address from “you” to a weather event, unsettles the assumption of a human interlocutor, while the line break delays interpretive closure. The poem’s politics resides less in propositional content than in the discipline it imposes: a pedagogy of deferred judgment, in which agreement is postponed so that attention can dwell on how statements are made.

This perspective is extended by a glance at the afterlife of İkinci Yeni fragments in urban space, particularly practices gathered under the label *Şiir Sokakta*. When a line migrates from page to wall, spacing and placement translate page-based distributions of pause into another material setting; authorship becomes porous; address becomes exposed; response becomes immediate. The article suggests that this shift makes visible what is already implicit in Berk’s poetics: the poem’s public force lies in how it trains a shared tempo of reading: how it compels bodies to slow down, to hesitate, to re-enter the line.

The conclusion draws three implications. First, Berk’s opacity is best understood as the visibility of procedures by which meaning is generated in time, not as wilful obscurantism. Second, these procedures belong to a longer tradition in Turkish poetry that privileges listening, from Haşim’s emphasis on inner sound to İkinci Yeni experiments with syntax and neologism; in Berk, this tradition is intensified at the scale of the line break and even the letter. Third, the article argues for an analytic approach to modern Turkish poetry that treats rhythm, lineation, and typography as decisive sites where aesthetic form, ethical address, and political possibility intersect. In this framework, Berk’s poems appear not only as difficult texts to be decoded, but as devices that invite readers into a shared rhythm of reading—where meaning becomes collective not by consensus, but by co-inhabiting the time of the line.

GİRİŞ

İlhan Berk’in şiirini tartışmak, iki ayrı güçlüğü birlikte düşünmeyi gerektirir. İlk güçlük, Berk’i “kapalı”, “imgeci” ve “zor” bir şair olarak etiketleyen yaygın okuma alışkanlığının aşılmasıyla ilgilidir. İkinci güçlük ise, ritim ve tipografiye dayalı bir şiiri düzyazı biçiminde incelemenin getirdiği kaçınılmaz sınırlamalardır. Bu çalışma, “kapalılık”ı yeniden üretmek yerine, onu okuma hızını ve vurgu dağılımını ayarlayan bir “ritmik ekonomi”¹ olarak kavrayarak bu sınırları yoklar.

İBu makalede “ritmik ekonomi” terimini, ritmi ölçüden (meter) ayırarak söyleyişin zaman-örgüsüne yerleştiren ritim kuramlarıyla (özellikle Meschonnic) ve okumanın “durak/nefes/ara” üzerinden düzenlenmesine odaklanan modern şiir tartışmalarıyla (ör. Charles Olson’ın

Ritmik ekonomi burada tempo düzeniyle birlikte vurgu yerleşimi, satır kırığı, *enjambman*, zamir/hitap kaymaları ve boşluk kullanımıyla anlamın satır içinde nerede yoğunlaşıp nerede dağıtılacağını belirleyen mikro kararlardır. Berk'te şairin borcu, devraldığı şiirsel ritimlere temas etme cesaretinde; şiirin harcı ise bu temasın tempo, vurgu ve nefes içinde yeniden karılmasında aranacaktır. Böylece mesele "anlam var mı yok mu?" sorusundan, "anlam ne zaman belirir?" sorusuna kayar. Bu noktada Berk'in *Poetika*'sında (1997), düzyazı metinlerinde ve defterlerinde yer alan ipuçları, bu güçlükleri aşmak ve şiiri kendi kavramlarıyla (ritim-tempo-vurgu) ele almak için yöntemsel bir dayanak sunar. Buradaki yönelim, Berk'i "zorluk" başlığı altında sınıflandıran eleştirel alışkanlığın kör noktasına da yönelir. Bu nedenle makalenin asıl önerisi, Berk'te kapalılığı çözülecek bir anlam eksikliği olarak değil, okurun karar hızını düzenleyen ve anlamı satır eşiklerine paylaştıran bir poetik işleyiş olarak okumaktır.

Eleştirel literatürde Berk'in şiiri çoğu zaman coğrafya, tarih, mitoloji, nesneler veya erotizm gibi izlekler üzerinden tasnif edilmiştir. Bu tür okumalar, şiirin ritmik ve biçimsel işleyişini ikincilleştirerek, onu çoğu kez belirli temalar üzerinden ve anlamın ilk okumada ne ölçüde "kolay" çözüldüğüne göre tayin edilen tartışmalı bir "zorluk derecesi" üzerinden sınıflandırır (Armağan 30).² Bu nedenle tartışmanın çıkış noktası, şiiri temalar üzerinden tasnif etmek değildir. Asıl mesele, Berk'te şiirin "ham, ilkel dili bulma" olarak kuruluşunun ritim-tempo-vurgu kararlarında neyi görünür kıldığıdır (Berk, Kanatlı At 40, 53). "Kapalılık" bu çerçevede, okuma temposu ve vurgu rejimi aracılığıyla anlamın "ne zaman" ve hangi ritimde kurulduğunu izlenebilir kılan ritmik bir ayar olarak belirir.

Bu çalışma, İlhan Berk'in bütün şiir üretimini kapsama iddiası taşımayan, amaçlı örnekleme (*purposeful sampling*) ile oluşturulmuş sınırlı bir korpus üzerinden ilerler. İnceleme evreni Berk'in *Toplu Şiirler*'i (1947-1975) olmakla birlikte poetik ve biçimsel eşik niteliği taşıyan iki kitapla sınırlandırılmıştır: *Galile Denizi* (1958-1960) ve *Mısırkalyoniğne* (1962)³. Bu seçim tematik çeşitlilikten çok ritmik ekonominin iki karşıt yüzeydeki işleyişini karşılaştırılabilir kılmak için yapıldı. Nitekim *Galile Denizi*, görece süreklileşmiş dize akışı ve kontrollü kırıklar üzerinden ritmik

projective verse hattı) diyalog içinde, Berk'in dize-sayfa kararlarını birlikte adlandırmak üzere kullanıyorum. Terim, "özgün bir kavram icadı" iddiası taşımadan, mevcut teorik hatların Berk'e uygulanırken gerektirdiği operasyonel bir yeniden adlandırma olarak da düşünülebilir. Bkz: Henri Meschonnic, *Critique du rythme: Anthropologie historique du langage*. Verdier, 1982; Charles Olson, "Projective Verse." In *Collected Prose*, edited by Donald Allen and Benjamin Friedlander, 239-249. University of California Press, 1997.

2 İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinin aldığı eleştiriler, modernizm içindeki konumları ve bu bağlamda İlhan Berk'in şiirinin yeniden konumlandırılması üzerine kuramsal ve ayrıntılı bir tartışma için bkz. Yalçın Armağan, *İmkânsız Özerklik: Türk Şiirinde Modernizm*, İletişim Yayınları, 2021. Bu makalede Berk'in İkinci Yeni içindeki konumuna dair tartışma, Armağan'ın sunduğu bu çerçeveye örtüşen ve kısmen onu genişleten bir zemin üzerinde yürütülmektedir.

3 İlk baskı Dost Yayınları, 1962; burada YKY 2018 tıpkıbasım kullanılmıştır.

kararların “yakın plan” düzeyinde izlenmesine elverişli bir zemin sunarken; *Mısırkalyoniğne*, liste/katalog dizilişi, kesinti, tipografik dağılım ve nesre yaklaşan söyleyiş aracılığıyla anlamı daha parçalı ve ucu açık bir yüzeyde dolaşıma sokar. Başka bir ifadeyle, *Galile Denizi*’nde anlamın gecikmesi daha çok iç hitap, kip kayması ve dize akışı içinde örgütlenirken, *Mısırkalyoniğne*’de aynı gecikme liste, katalog, harf dağılımı ve tipografik kesinti aracılığıyla yüzeye yayılır. Yakın okuma, her iki kitap içinden seçilen ve makalenin iddiasını taşıyan temsilî örnekler üzerinde yoğunlaşır; metinde atıf yapılan şiirlerin listesi dipnotta verilmiştir.⁴

İlhan Berk’e göre şiirde dilin bağlı kalmak zorunda olduğu bir anlatma işlevi yoktur. Dil, bir şeyi “ifade ettiği” ölçüyle sınırlı değildir; ses olarak işitildiğinde, anlam bağları gevşediğinde ya da aracılığı askıya alındığında da şiirsel bir imkân üretir (Berk, *Poetika* 9-10). Berk’in “dil aracılığının sıfırlandığı” yeri şiirle baş başa kalınan yer olarak düşünmesi, bu imkânı yalnız anlamsal bir gevşeme değil, okuru doğrudan söyleyişin zamanına çeken bir karşılaşma olarak kavramayı mümkün kılar (Berk, *Poetika* 22). Bu perspektif, onu şiir tarihini bir “dil tarihi” olarak okumaya götürür ve şiiri “bir dil sorunsalı” diye adlandırmasına zemin hazırlar: “Şiir bir dil sorunsalıdır; dili bulmadır.” (40). Bu makale, söz konusu sorunsalı “anlamın hızı” kavramı üzerinden somutlar; bunu da dizinin okuma temposu ile anlamın okur tarafından ne zaman “anlaşılmış” sayıldığı arasındaki mesafede izler. Şu ayrıntı belirleyicidir: alımlama, yalnızca yorumlama olmanın ötesinde ritim-nefes-vurgu ilişkileri içinde metni zamansal olarak icra etme deneyimi olarak okunur.

Bu makaledeki okuma hattı biçimsel farklılaşmayı “kopuş” diye adlandırmaz; Berk’in şiiri anlamın belirleş hızını düzenleyen ritim-tempo kararlarını izlenebilir bir problem hâline getirir. Bu nedenle soru, bir şiirin “bir anda” anlaşılıp anlaşılmadığından çok, anlamın hangi gecikmeler, yoğunlaşmalar ve dağılımlar içinde okura açıldığıdır. Geciktirilmiş yüklemeler, kırık sözdizimi, boşluklar, özel adlar, listeler ve kesintili dizilişler bu açılmanın hızını her metinde farklı biçimde ayarlar. Bu makalede ele alınan örneklerde kimi şiirler ayrıntı ve adlandırma aracılığıyla daha yavaş, yakın plan bir okuma talep ederken, tarihsel ve mitolojik diziler ya da katalog düzenleri daha geniş, sıçramalı ve parçalı bir ritim üretir. Dolayısıyla burada mesele, şiirin “ne anlattığı” kadar, okuru hangi hızda, hangi dikkat rejiminde ve hangi duraklarla konumlandığıdır. Bu çerçevede Berk’in şiiri, farklı hız ve ritim rejimlerinde çalışan bir deney alanı olarak okunur; anlam da satır düzeyinde tempo, vurgu ve yerleşim kararlarıyla zamana yayılan bir kuruluş kazanır.

Makale üç bölümden oluşur: İlk bölüm, *Poetika*’daki ritim ve tipografi kavrayışını 4 *Galile Denizi*’nde “II. Gençlik”, “Saint-Antoine’da Sevişme Vakti”, “İlyâ Avgiri’nin Karısının Acı Türküsü”; *Mısırkalyoniğne*’de “Us Çarşafı”, “Han Yü Yazıtı”, “İskenderiye’de Bir Homeros Yazısı”, “Marble Arch”, “Pavurya”, “G”, “İhtiyarintiharımak”, “Kartaca” şiirleri incelemenin konusudur.

"anlamın hızı" sorusuna bağlayarak çerçeveleştirir; ikinci bölüm, *Galile Denizi* ve *Mısırkalyoniğne* odaklı yakın okumalarla bu çerçeveyi sınar; üçüncü ve son bölüm ise okur konumu ve kamusal boyutunu tartışır. Çalışma; dize kırığı, enjambman, boşluk, hitap/zamir kaymaları ve ses örüntüleri gibi mikro işaretleri anlamın zamansal kuruluşunu görünür kılan ritmik göstergeler olarak izleyen yakın okuma yöntemine dayanır. Bu kuramsal hatlar makalede eşit ağırlıklı açıklama modelleri olarak değil, Berk'in şiirindeki zamanlama, gecikme ve muhataplık düzenlerini farklı düzeylerde görünür kılan yardımcı mercekler olarak kullanılmaktadır. Bu yaklaşımla şiir, önceden verilmiş bir içeriğin pasif taşıyıcısı olmaktan çıkar; anlamın hangi anda, hangi ritimle "okunmuş" sayılacağını belirleyen işlevsel bir düzeneğe dönüşür.

Ne Oluyor? - Dizede Olay ve İfadenin Dize İçinde Örgütlenişi

Bu bölüm, Berk'in şiirine "Şiir ne anlatır?" sorusu yerine "İfade dize içinde nasıl örgütlenir?" sorusu üzerinden yaklaşır. Çünkü burada şiir, önceden verilmiş bir temayı taşıyan şeffaf bir kanal değil; söyleyişin dilsel, sözdizimsel ve ritmik kararlarla kurulduğu bir düzendir. Bu nedenle "yer", konuşanın kimliğini geri plana alarak sözün satır üzerinde nerede yoğunlaştığını, nerede gevşediğini, hangi eşiklerde yön değiştirdiğini ve okurun dikkatini nasıl yeniden yerleştirdiğini işaret eder.⁵ Berk'in şiiri bu anlamda, Orhan Koçak'ın "özne kaydırma" diye tarif ettiği hatla buluşur: "Kim konuşuyor?" sorusunu askıya alıp "söz satırda nasıl kuruluyor?" sorusunu öne çıkarır; ritim-vurgu-nefes ilişkileri de bu kuruluşun ağırlık merkezini satır içinde taşıyan işlevsel göstergelere dönüşür (Koçak 45-70).

Bu çerçevede "dize içi olay", anlamın dize içinde hangi anda, hangi gecikme ve kaymalarla görünür hâle geldiğini düzenleyen mikro eşiklerdir: bir hitabın devreye girmesi (muhatapın kurulması), kişi kipinin genişleyip daralması (ben-biz), deiktik göstergelerin dışarıyı işaretlemesi (bu/bunlar), -miş'li kipin fark edilişi geciktirmesi ve satır düzeninin (kırık/merdivenlenme/boşluk) nefes ile vurguya müdahalesi. *Galile Denizi*'ndeki "II. Gençlik" şiiri, bu eşiklerin şiirin bütününe yayılan bir bilinç hareketini nasıl kurduğunu gösteren en bereketli örneklerden biridir.

Şiir "Ruhum," diye açılır ve hemen ardından dışarıya dönük bir çağrıyla konuşmayı bir ilişki sahnesine yerleştirir:

Ruhum,
İlhan Berk köprüden geçiyor duyuyor musun?
Bir serçe yavaş yavaş uçuyor
Bir balık başını suyun yüzüne çıkarmış bakıyor
Düştü düşecek dalından bir yaprak.

⁵ Burada "yer", şiirin coğrafi göndergesinden çok sözün satır üzerinde aldığı konumu, yoğunlaşma ve dağılma noktalarını işaret eder.

Lambodis raftan bir şişe aldı açtı
 Bir bulut durdu pencerede
 Lambodis işine devam etti
 Elleri sildi, hıyar, domates doğradı
 Sonra oturup gençliğini düşündü
 İstanbul'un her tarafı kahve
 Kapalı kahve açık kahve
 Evet
 Sen de bak diyor bana
 Bak insanlar geçiyor
 Ben sıkıldım mı insanlara bakarım (Berk, Galile Denizi 11).

Şiirin açılışındaki "İlhan Berk köprüden geçiyor duyuyor musun?" dizesinde "duyuyor musun?" sorusu, lirik sesi görünmezleştirmez; tam tersine, sesi muhatabın varlığıyla birlikte kurar. Ardından eylem alan öznelere insandan taşması (serçe uçuyor, balık bakıyor, yaprak "düştü düşecek") dış dünyayı dekor olmaktan çıkarıp hareket yüzeyi hâline getirir; "Bir bulut durdu pencerede" dizesi ise dışarının iç mekâna fiil olarak (durmak) girdiği bir eşik kurar. Benzer bir kaydırma, aynı şiirin öncülü izlenimini veren "İ. Eleni'nin Elleri"nde⁶ gökyüzü ve deniz gibi doğa unsurlarının edilgin birer fon olmaktan çıkarılıp hareket eden varlıklar gibi kurulmasıyla daha belirgin hâle gelir. "Gökyüzü niçin kalkıp gelmiş / Deniz niçin başını alıp gitmiş onunla anlıyoruz" (Berk, Galile Denizi 11). Burada doğa unsurlarına yüklenen fiiller ve "anlıyoruz" kipinin çoğulluğu, lirik bilinci ortadan kaldırmadan deneyimin ölçeğini genişletir; söyleyişin hareket merkezini kısa süreli olarak yerinden oynatan bir kayma yaratır. Bu düzlemde lirik bilinç ortadan kalkmaz; yalnızca "ben" in iç monoloğuna kapanmadan önce dünyayı dışarıdan kuran bir ölçek ayarı geliştirebilir.

Bu ölçek ayarı, "Lambodis" etrafında üçüncü tekil anlatı akışıyla sürer: gündelik işlerin art arda dizilişi -aldı, açtı, devam etti, sildi, doğradı, oturup düşündü- bir "hikâye" kurmaktan çok ritmik bir sıralama oluşturur. Şiirin devamında "İstanbul'un her tarafı kahve / Kapalı kahve açık kahve" dizeleri, bu sıralamayı merdivenlenmiş bir yüzeye taşır; okurun vurgusu tematik genişlemeden çok satır sonlarında oluşan kısa duraklara yerleşir. "Evet" ise bu akışın kritik eşiğidir: tek sözcüklük bu durak, söyleyişin temposunu keserek bakışın yön değiştireceği bir eklem yeri açar. Hemen sonrasında kişi ve hitap düzeni hızla hareketlenir: "Sen de bak diyor bana / Bak insanlar geçiyor / Ben sıkıldım mı insanlara bakarım." "di-yor" ile aktarılan çağrı, konuşmayı tek bir iç sese kapatmaz; lirik konum, bir başkasının çağrısı üzerinden yeniden yerleşir. Ardından "Hiçbir şeyim kalmaz / Hiçbir şeyimiz kalmıyor" kırılması, öznenin hükmünü kaybettiği bir çözülmeden 6 Aynı kitabın komşu şiirlerinden biri olduğu için bu makalede yer verilmiştir.

çok, bilincin tekilden çoğula açılıp yeniden toparlandığı bir eşik kurar: ben ile biz aynı duygulanım hattında ardışık biçimde belirir.

Şiirin ikinci yarısında bu hareket, kip ve zaman ekseninde iyice belirginleşir. "Her iş bunun gibi ruhum" iç hitabı yeniden sabitler; ardından gelecek zaman, lirik bilincin sürekliliğini doğrudan görünür kılan bir etkiye sahiptir: "Ben birazdan kalkıp Sirkeci'ye gideceğim / Sevgilim trene binip gidecek." Burada özne erimez; "ben... gideceğim" çekirdeği, şiirin ortasında açıkça durur (Berk, Galile Denizi 11). Hemen sonra "korkacağız" çoğul gelecek kipini açar; "dünyada değilmişiz gibi" ifadesinde -miş'li kip, fark edişi gecikmenin içine yerleştirir. Böylece şiirin gerilimi, "ne oldu?"dan çok "fark ediş nasıl zamanlanıyor?" sorusuna kayar.

Bu zamanlama rejimi, şiirin son bloğunda deiksis-hitap-kip zinciriyle yoğunlaşır: "Bunlar hep olacak ruhum / Bir gün bakacağız İstanbul güzel ... / Bu bulutlar bu gökyüzü uzanınca dokunacağımız bir yerdeymiş / Şimdi şiirdeymiş bunlar / Her şey bu hesap ruhum" (Berk, Galile Denizi 11). "Bunlar/bu..." dışarıyı işaret eder; "ruhum" bu dış referansı içe çeker. Burada zamir ve hitap, bakışı "dışarıdaki şeyleri gösterme" (bunlar/bu...) ile "içe çekilmiş mahrem sesleniş" (ruhum) arasında gidip gelen bir söyleyiş mekaniğine çevirir. Şiirin hareketi yalnız dış referanstan iç hitaba geçiş değil; iç hitapla açılan sesin dışarıyı kurup yeniden şiirin içine katladığı bir iç-dış-iç dolaşımıdır. "Bakacağız/dokunacağımız" deneyimi geçici bir "biz" ufkunda kurar; "-miş" fark edişi geciktirir. "Şimdi şiirdeymiş bunlar" dizesi, bu yön değiştirmeyi metapoetik bir adlandırmaya çevirir. Böylece dışarıdaki şeyler artık dokunulacak bir yer olarak kurulan bir dış mesafe olmaktan çıkıp şiirin içine taşınmış bir varlık kipine dönüşür. Şiirde lirik bilinç süreklidir; hareket eden, bilincin konumu ve ölçeğidir: dışarıya açılır, içe katlanır, tekilden çoğula genişler, sonra yeniden hitapla toparlanır. "Zamir ekonomisi" derken kastedilen, dar anlamda zamirlerin dolaşımından çok, şiirdeki kişi-hitap-deiksis düzeninin kip ve zaman hareketleriyle birlikte kurduğu yönlendirme ekonomisidir. Bu ekonomi, şiirin yalnız son bloğunda değil; açılıştaki hitap ve çağrıdan, Lambodis etrafındaki üçüncü tekil anlatı akışına, "Sen... bana... Ben..." geçişine, "Hiçbir şeyim / şeyimiz" kırılmasına ve gelecek zaman kiplerinin çoğullaşmasına kadar metnin farklı eşiklerinde yinelenerek işler.

Bu nedenle "gençlik", kronolojik bir dönem adıyla sınırlanmaz; bilincin genişleme-daralma hareketini ritmik eşikler üzerinden kuran bir kip kazanır. "Hesap" sözcüğü de dışarıya dönük bir muhasebe mantığına kapanmadan tempo-vurgu-nefes düzeyinde işleyen ritmik düzenin parçası hâline gelir. İmgelerin artışı, süsleyici bir yoğunlaşma görüntüsünü aşarak dikkatin ve nefesin satır üzerinde nasıl dağıtılacağını belirleyen bir örgütlenmeye dönüşür. Okuma da bu eşiklerde hızını ve vurgusunu yeniden ayarlamak zorunda kalır: şiir, anlamı tek hamlede teslim etmek yerine, satırın kuruluş ânına bağlayan bir zaman disiplini kurar. Bernstein'ın *absorption/anti-absorption* ayrımı burada

açıklayıcıdır: okuma, metne kapılma ile akışı eşikler üzerinden görünür kılan anti-emilim arasında gidip gelir; bu gidip gelme, karar hızının yönetildiği protokolü adlandırır (Bernstein 13-15).

Nitekim "Han Yü Yazıtı"ndaki "benim ülkemin güney sınırına yakın bir deniz sık sık kabarmakta" dizesi, Berk'te "yer" in ad verme işlemiyle sınırlanmadığını, okurun bedeninde duyulan bir konumlanma rejimi olarak kurulduğunu gösterir (Berk, Mısırkalyoniğne 18). "Benim ülkem" mülkiyet ve aidiyet kipini, "güney sınırı" yön ve eşik mantığını, "yakın" ise mesafeyi gerilimli bir yakınlık duygusuna çevirir. Ardından gelen "sık / sık / kabar-" dizilişi, tekrarın ritmik yoğunluğunu artırır; /k/ sesinin geri dönüşü ile /b/ patlamasının yarattığı itiş, betimlemeyi okurun nefesinde hissedilen bir kabarma etkisine taşır. Böylece yerellik, yer adlarının toplamı gibi durmaz; sınır, yakınlık ve ritmik yoğunluk aracılığıyla işitilir bir konumlanma hâline gelir.

Bu gerilim, hemen ardından gelen "Hey, yağmur! Doğa, hey! Girin sığınaklarınıza / Baskıyı yazacağım" buyruğunda kip, ünlem ve kesintiyle yoğunlaşarak işitilir hâle gelir (18). Söyleyiş alarm kipine geçer; hitap insandan doğaya kayarken, emir ve ünlemin dizilimi okuru eşige çağrılan bir muhataba dönüştürür. "Baskı" temsil edilip tüketilecek bir tema gibi kapanmaz; ritim, durak ve vurgu düzeni içinde duyulan bir gerilim olarak çalışır. "Baskıyı yazacağım" vaadi de bu gerilimi çözüme ulaştırmadan, onu yazılabilir kılacak tempoyu kurar. Kapalılık, tam bu düzeneğin -deksis, eşik, tekrar ve kesinti- okura işletilmesinden doğar.

Aynı düzenek "Saint-Antoine'da Sevişme Vakti" şiirinin "Şiirde bu düzen kaygusu onun için / Bu gökyüzünün başka anlamı olamaz" dizelerinde de işler (Berk, Galile Denizi 67). Yazma edimi burada okura açıklayıcı bir bilgi sunmaz; şiirin kendi kuruluş koşullarını sahneleyen öz-göndergesel bir eşik açar. "Düzen kaygısı" ahlaki ya da normatif bir çağrıya indirgenmeden, sözün nasıl yerleştirildiğini, dizilişin hangi ritimle açılıp kapandığını düşündüren bir işleyiş sorunu hâline gelir. Boşlukların açılıp kapanması, sözcük kümelerinin birbirine yaklaşması ve ses tekrarlarının belirli noktalarda yoğunlaşması, okuru hazır bir hükme götürmez; dikkatini söyleyişin gerilim noktalarına yaklaştırır. "Vakit" de bu nedenle takvimsel bir saat dilimi gibi durmaz; okurun nefesinin kısılp uzadığı, vurgunun yer değiştirdiği ve dikkatin satır üstünde toplandığı kuruluş ânının adı olur.

Bu örneklerin asıl yaptırımı, anlamı okurun hız-vurgu ayarıyla birlikte katıldığı bir kuruluş içinde düşündürmesidir. Okur, şiiri hazır bir sonuca taşımaz; metnin nasıl kurulduğunu izleyerek onun iç mekânında dolaşır. Berk'in "şiir dilden başka bir şey değildir" önermesi de bu dolaşımı kapatmak yerine dili okurun hareketine açılan bir çalışma alanı hâline getirir (Berk, Kanatlı At 104). Aynı dizede beliren çoğul okuma hatları, "belirsizlik" etiketiyle sabitlenmeden, yorumun tek bir hüküm altında kapanmasına direnç üreten bir işleyiş olarak düşünülebilir: anlam satır boyunca farklı eşiklere paylaştırılır; imgeler tek bir

resimde donmaz, birbirini devindirir; metin bir dorukta toplanmadan içeriden katmanlanarak ilerler.

Bu bölümde "yer" in bir tema etiketi olmaktan çıkıp satırın içinde kurulan bir yerleşim/dağılım mantığına dönüştüğü görünür hâle gelir: yerellik adların toplamından ziyade vurgu, tekrar ve kesinti üzerinden işitilir bir konumlanma olarak belirir. Buradan hareketle bir sonraki bölüm, bu yerleşimi belirleyen mikro kararların -yüklem ertelemesi, *enjambman*, durak, beyaz alan ve tipografik dağıtımın- okuru hangi hız ve hangi dikkat rejimine yerleştirdiğini ritmik ekonomi kavramı etrafında ayrınıltıracaktır.

Ritmik Ekonomi: Tempo, Vurgu, Nefes ve Dizilişin İşaretleri

Girişte tanımlanan ritmik ekonomi, Berk'te en belirgin biçimde üç teknik düzeyde çalışır: (i) yüklemcin geciktirilmesi, (ii) *enjambman* ve *caesura*, (iii) beyaz alan ve tipografik yerleşim. Bu teknikler anlamın belirliğini zamana yayar: yüklem ertelenerek karar ânı gecikir; *enjambman* ve *caesura* (sezura/durak) vurguyu satır eşiklerine taşır; beyaz alan ile tipografi ise nefesin nerede kısılıp nerede uzayacağını, temponun nerede yoğunlaşıp nerede gevşeyeceğini işaretler. Böylece mikro kararlar metni bir partiyon gibi işler. Okur anlamı bir "sonuç" olarak yakalamaz, satır eşiklerinde beliren ağırlık değişimlerini izler; tempo kırıklar boyunca kademeli biçimde kurulurken anlam da tek bir merkezde olmak yerine eşikler arasında dağılarak belirir.

Ritmik ekonomi, Berk'te ritmi yalnızca "yavaşlatma" başlığı altında toplayan rahat tanımlara sığmaz. Çünkü ritim, metnin açıklama arzusuyla kapanma ihtiyacını aynı anda idare eden bir ilişki düzeni olarak çalışır ve okurun "hemen anladım" diye verdiği erken hükmü zamana yayar. Glissant'ın *opacité* kavrayışı bu noktada işlevsel bir eşik açar: Metnin okurla bağ kurabilmesi, kendini bütünüyle şeffaflaştırmasına değil, belirme hâlini, yani anlamın satır eşiklerinde toplanıp dağılmasını, koruyabilmesine bağlıdır (Glissant 6-7). Okurdan beklenen, metni açıklık talebiyle hızla tüketmektense oluşturma eşlik etmesidir: duraklarda soluğu yeniden ayarlamak, vurgunun yer değiştirdiği noktalarda dikkat eksenini yeniden kurmak, cümlelerin karar ânını yüklemcin gecikmesinde beklemek. Böyle bir eşlik, "kapalılık"ı eksiltme ya da saklama jesti olmaktan çıkarır; anlamın kuruluş anını görünür kılan ve onu paylaşılabılır bir tempo hâline getiren bir geciktirme rejimi olarak öne çıkarır. Teknik seçimlerin toplam etkisi de burada belirir: metin, yorumun tek bir merkeze kilitlenmesini engelleyen bir dikkat disiplini kurar. Rıza aceleyle verilmez; ritmin açtığı aralıklarda durarak, düşünerek ve yeniden tartarak oluşur. Hız ile vurguyu yeniden ayarlayan bu bekletme biçimi, Mısırkalyoniğne'deki "Us Çarşafı" şiirinde özellikle belirgindir:

MISIRBALIKLARI prensesi nefertiti/ cebi kuş üzümüyle dolu İzmirli tüccar

///. mısırkalyoniğne (devam)

baktım geçiyordu (Berk, Mısırkalyoniğne 12).

Buradaki kırıklar, cümlelerin anlamının belirdiği âni geciktirir, karar ânını yüklem gelişine erteler. Dizenin sonunda beliren “geçiyordu” yüklemi, bu ertelenmiş çözülmenin düğüm noktası hâline gelip hem önceki imge dizisini kendine ekler hem de vurguyu tek bir sözcükte toplar. *Enjambman* böylece satır sonunu bir “tamamlanma” eşiği olmaktan çıkararak anlamın ağırlık merkezini kırığın iki yanına dağıtır; caesura ise dize içi mikro-duraklar açarak nefesin ve okuma hızını yeniden ayarlar. *Mısırkalyoniğne*’de sıkça rastlanan liste ve katalog dizilişiyle birleştiğinde bu kırıklar, okuru anlatıyı çözüp kapatmak yerine, dizilişin hareketini ve bu ertelenmiş kararlarının ritmini takip etmeye davet eder. “Us Çarşafı”ndaysa özel adlar ve sayılar ritmin hızlanıp yavaşladığı küçük duraklar gibi çalışır. Aşağıdaki alıntı, özel adların, sayıların ve coğrafi göndergelerin çizgisel anlatı kurmak yerine kesintili bir ritim yüzeyi oluşturduğunu gösterir:

geçiyordu soğuk tüccarları, bunalım tüccarları majestelerinin sakalı, tüccar
tüccarı deniz tüccarları / 4, 6, 8 / alplerin ötesindeki galya / kral yolu ramses
II / daha ağaçlı bir dünyada XII. paris kralları / küçük bir barbar kenti u n c h
e u v r e i l a s s ı s / krezüs ve lidyalıların sonu (Berk, Toplu Şiirler I - Eşik 291)

Parçalı diziliş, yalnızca dağınıklık etkisi üretmek için değil, düşünmenin ritmini görünür kılmak için iş başındadır. Özel adlar ve sayılar, şiire zaman ve mekân çıpaları atar; böylece ‘us’, tek merkezli bir imge olmaktan çıkıp katmanlı bir anlam yüzeyi hâlinde algılanır. Liste ve katalog dizilişleri, başı ve sonu belli tek bir anlatı kurmaktan çok, anlamın yön değiştirdiği ve yoğunlaştığı bağlantı noktaları olarak işler. Okur bu bağlantıları izledikçe şiir, tek çizgili bir rota olmaktan çıkar; farklı yönlere açılan ama aynı bütüne bağlanan bir okuma alanına dönüşür.

Bu bağlamda beyaz alan, “eksik bırakılmış” bir yer olmanın ötesinde okuma ritminde bilinçli bir durak noktasıdır; tipografi ise bu ritmi görünür kılan yüzeydir. Harf uzatmaları, büyük/küçük harf kullanımı ve sözcükler arasındaki boşluk, okurun hızını ve nefesini yönlendirir. “İskenderiye’de Bir Homeros Yazısı”ndaki “Denizi gördüm öbür denizlere bakıyordu / eee T aa uu SSe C nnn EEE ee” (Berk, Çivi Yazısı 91) dizelerinde bu işleyiş somut biçimde izlenir. Özellikle harf uzatmaları, okuru heceleri tek tek söylemeye zorlayarak satırı yavaşlatır; büyük harfler aynı dize içinde ani bir vurgu ve ses yükselmesi yaratır; sözcükler ve harf grupları arasındaki geniş aralıklar kısa duraklara işaret eder. Nefesin nerede kısılıp nerede uzayacağı böylece doğrudan satırın görsel düzenine bağlanır. Bu noktada tipografinin yalnız görsel değil, okuma eylemini zamanlayan bir işitsel yönlendirme olarak çalıştığı görülür. Charles Olson’ın “breath as measure” ilkesini çağrıştıran bu kullanımda dize, dışarıdan dayatılmış sabit bir ölçü kalıbına bağlanmaz; şairin ve okurun nefesine göre belirlenen bir birim gibi işler (Olson 239-249). Ölçü, şiirin içindeki zamanlamayı ve öznenin konumunu ayarlayan bir düzeneğe dönüşür. Berk’in tipografisi de bu bağlamda işitsel bir okuma çizelgesi gibi düşünülebilir. Satırın görsel düzeni, nerede hızlanıp nerede

durulacağını işaret eden bir okuma yönlendirmesi olarak çalışır; okur şiiri, bu işaretleri izleyerek kendi nefesiyle icra eder.

Noktalamanın ritmikleşmesi, şiiri iç konuşmaya yaklaştıran bir tercih olarak okunabilir. Berk'te virgül çoğu kez kısa bir durak işlevi görerek nefesi kısaltır; nokta ise kesin bir bitişten çok, sonraki dizeyi daha yüksek bir gerilimle açan bir eşik gibi çalışır (Ginsberg 4). Örneğin "Han Yü Yazıtı"ndaki "Hey, yağmur! Doğa, hey! Girin sığınaklarınıza." (Berk, Mısırkalyoniğe 18) dizesinde ünlemlerin ardışıklığı, okuru kısa, kesik nefeslerle ilerlemeye zorlar; sonda beliren nokta ise söyleyişi bir anda keser ve gelecek dizeyi daha yüksek bir gerilimle açacak bir eşik kurar.

Berk'in poetikadaki bu görme-işitme gerilimi, şairin çalışma alışkanlıklarıyla da bağlantılıdır. Şairin defterlerine düştüğü ve *Poetika*'da da izlenen listeler, isim katalogları, yer adları ve parçalı dizilişler hâlinde notlar düşmesi, şiirdeki katalog ritminin yalnız biçimsel bir tercih olmaktan ziyade düşünmeyi düzenleyen bir yazı pratiği olduğunu düşündürür. Çünkü burada göz, malzemeyi diziliş içinde bölümlere ayırır; kulak, bu bölümler boyunca dolaşarak vurgu noktalarını tayin eder. Bu yüzden Berk'te tipografi bir "sayfa estetiği" olmanın ötesinde şiirin işitsel ritmini görünür kılan bir görsel-işitsel eşleme zemini olarak belirir; şu dizeler de bu eşlemeyi doğrudan görünür kılar: Gökyüzü duyuluyor, dedim. / Baskının sessiz ülkesine vardım. / Seni yürüyorum. (Berk, Mısırkalyoniğe 19)

Ritmik ekonominin politik boyutu, tam da temponun karar üretme biçiminde görünür olur. Hızın düşürüldüğü, hükmün zamana yayıldığı her durakta okur, sloganın onayı hızlandıran temposundan çekilir; ifadeyi "hemen kabul" etmektense onu yeniden tartacağı bir gecikme aralığına yerleşir. Burada politik olan, içerikten önce okurun hüküm verme hızının kesintiye uğratılmasıdır: şiir, yargıyı hazır bir sonuca bağlamaz; onun hangi ritmik ve sözdizimsel işlemlerle kurulduğunu görünür kılar.

Bu çerçevede Berk'in çok tartışılan "yatak değişimi"ni, şiirinin farklı dönemlere yayılmış yön değiştirmelerini, şiirin temposunu ve okuma hızını sınavan bir arayış olarak okumak mümkündür. Bu arayış, sözün açıklayıcı iktidarını gevşeterek şiirin kendi egemenliğini çokanlamlılık, kesinti ve ritmik karar içinde kurma çabası olarak da düşünülebilir. "Toplumcu gerçekçi" ilk evrelerden "imgeci" ve "kapalı" şiirlere, İkinci Yeni'deki öncülükten nesneleri, otları, böcekleri ve sokakları konu edinen sonraki şiirlere uzanan hat, şair kimliğinin parçalanmasından ziyade dilin kendisini arama ısrarının biçim değiştirmesiyle açıklanabilir. Bu yüzden Berk, aynı temel soruyu, yani dilin hangi hızda anlam kurduğu ve bu anlamı okurla nasıl paylaştığı sorusunu, her defasında başka bir kurulumla yeniden sınar; liste ve katalog dizilişleri de tam burada devreye girerek bakışı satır üzerinde dolaştıran, kulağı tekrar düğümlerinde sabitleyen ve ritmi belirli yoğunlaşma noktalarına bağlayan yerleşik bir çalışma tarzı olarak işler.

Bu arayışın sayfada aldığı biçim, *Mısırkalyoniğne*'nin son bölümlerinde daha keskin görünür: büyük harf kullanımıyla klasik noktalama rejiminden sapmalar çoğalırken tipografik yoğunluk belirginleşir. "İhtiyarintiharırmak"ta yazı dilinin yerleşik noktalamasını neredeyse tümüyle geri çeken Berk, "Kartaca"da bu işaretleri bu kez kendi ritmik gereksinimine göre yeniden dolaşıma sokar (Berk, *Mısırkalyoniğne* 19). "W'den [ters m] gelerek sana, / Giderek seni / diyerek" dizelerinde harflere atırılan bu "takla", sözcüğün ilk bakışta verdiği bütünlük duygusunu çatlatır; kelimeyi tek parça bir ad olmaktan çıkarıp eklemenebilir, yeniden kurulabilir bir yüzeye çevirir. Böylece şiir, sahneyi betimleyip kapatan bir temsil düzeni kurmaz; çağrışımı hareketlendiren bir yazı mekânı üretir. Neolojizm metne sonradan takılmış dekoratif bir ayrıntı gibi durmaz; algının otomatikliğini kesen bir mikro müdahale olarak işler. Yeni kelime, bilinmeyeni hazır bir içerik gibi getirmektense bilinen malzemenin içinde bir kırılma hattı açar; harf ve heceler farklı biçimlerde kıvrıldıkça her dönüş vurgunun yerini ve okuma hızını yeniden ayarlar. Anlam silinmez; yön değiştirir, okur da bu yön değişimini izleyerek şiirin işleyişine dâhil olur.

Bu nedenle Berk'te "teknik", dışarıdan eklenmiş bir süs gibi durmaz; şiirin nasıl çalıştığını belirleyen bir alışkanlık, bir çalışma tarzı olarak metnin dokusuna siner. *Poetika*'daki "bilinçli bilinçsizlik" formülü bu bağlamda anlam kazanır: akıl dışarı atılmaz; geri çekilerek sahnenin arkasında kalır ve şiirin iç mekanizmalarına emek verir (Berk, *Poetika* 12). Berk'in "kapı kulluğu" ve "ölü yıkayıcılığı" benzetmeleri, sözü fazla toparlamadan tutmayı, düzeni kurarken aynı anda gevşetmeyi, ritmin içinde çalıştırmayı tarif eden bir işçilik dili kurar (Berk, *Poetika* 80). Bu yüzden "aklın düzensizliği"nden yararlanmak bir savruluk değil; iç ritmin taşıdığı imkânı devreye sokma biçimidir (Berk, *Poetika* 52). Berk'in poetik arayışı, "anlam var mı?" sorusuyla yetinmez; anlamın dize içinde hangi ritmik ve biçimsel kararlarla, hangi eşiklerde ve hangi tempo ayarlarıyla belirdiğini ısrarla yeniden yoklar.

Bu işitsel zamanlama ise Berk'e özgü tekil bir icat gibi kapanmaz; modern Türk şiirinde "kulak" merkezli bir sürekliliğin tekâmülü olarak okunabilir. Hat, Haşim'in iç ses ve işitme vurgusundan İkinci Yeni'nin sözdizimsel ve fonetik deneylerine uzanırken, Berk'te harf-hece ve sayfa düzeni ölçeğinde sıkışıp yoğunlaşır. Ahmet Haşim'in "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar"da şiirde anlam aramayı "eti için bülbülü öldürmek"le karşılaştırması ve gözden çok kulakla işitilen bir şiir teklif etmesi bu hattın erken bir formülasyonudur (Haşim, 4-13). Haşim'de kulak, ölçüyü taşıyan temel organdır; iç uyak ve asonans yalnız "güzellik" üretmez, vurgunun toplandığı işitsel düğümler kurar. Okur, bu düğümlerde hızını düşürür; şiir, düşünmenin ritmini duyulur kılar. Böylece süreklilik, temalardan ziyade şiirin işitilme biçimini kuran teknikler üzerinden izlenebilir.

İkinci Yeni bağlamında Berk'in yaptığı da bu çizgiyi koparmaktan çok içeriden

dönüştürmek, klasik ölçüyü taşıyan kulaktan harf, hece ve sayfa ölçeğinde işleyen bir ses duyarlılığına doğru bir geçiş önermektir. *Mısırkalyoniğne*'deki "G" şiirinde *gecesafraflarım, suikindilerim* gibi neolojizmler, Şklovski'nin "yadırgatma"sını hatırlatan bir kırılma yaratır; alginın otomatik akışını kesen bu kırılma, Berk'te anlam düzeyinden önce ses, harf ve hece ölçeğinde duyulur hâle gelir. Beyaz alan okuma temposunu işaretleyen bir durak; tipografi ise ritmik bölünmenin görünür izi olarak çalışır.

Buraya kadar, dilin düz iletimi yerine ritmik düzenlemelerin nasıl belirleyici hâle geldiğini gösterdim; izleyen kısımda ise aynı işleyişin okurun metin içindeki konumunu, kamusal adresi ve ondan talep ettiği dikkat/katılım kiplerini nasıl biçimlendirdiğini tartışacağım.

Okur Konumu ve Kamusalılık: Ritmik Prosedür, Yerellik ve Temsil

İkinci bölümde izlenen dize içi eşikler, okuru yalnız "çözümleyen" olmanın ötesinde anlamın kuruluş temposunu icra eden bir özneye dönüştürüyordu. Bu bölümde aynı hattı doğrudan "politik sonuç" düzeyinde ilan etmek yerine, üç ara basamak üzerinden izliyorum: önce bu eşiklerin okur konumunu nasıl yeniden kurduğunu, ardından bu konumun hangi okuma protokollerini dayattığını, son olarak da bu protokollerin kamusal muhataplık biçimlerine nasıl dönüştüğünü. Böylece kamusalılık, içerikten bağımsız soyut bir kategori olarak değil, mikro-biçimsel kararların okuma temposunda ürettiği bir ilişki rejimi olarak ele alınacaktır.

Bu dönüşümün tarihsel-poetik bağlamı, Berk'in içinde yer aldığı İkinci Yeni eşliğinde daha berrak görünür. Modern Türk şiirinde dil ve yapı bakımından gerçekleşen radikal dönüşümlerin taşıyıcıları arasında yer alan Berk, Ece Ayhan, Cemal Süreya, Sezai Karakoç, Edip Cansever ve Turgut Uyar gibi İkinci Yeni şairleriyle birlikte şiir dilinin sınırlarını genişletirken, bu isimler arasında belki de en ısrarlı biçimde denemeyi sürdüren "arayan" figür olarak öne çıkar. Buradaki arayış, var olan geleneği bütünüyle terk etme isteğinden çok, onun çalışma mantığını — tempo, vurgu, kesinti ve adres düzeneklerini — yeniden ayarlama çabasıdır. Nâzım Hikmet etkisindeki şiir çizgisinden uzaklaşınca ve Galile Denizi'ne, yani artık anlamı, dili, yapıyı sorunsallaştırdığı şiirlerine varınca, İlhan Berk'in toplumcu şiirler yerine "imgeci" ve "anlamı kapalı" şiirler yazmasında bir süreklilik ve poetik tutarlılık göremeyenlere yanıtı, toplumcu değilmiş gibi görünen sonraki şiirlerinin asıl "toplumcu" şiirleri olduğudur: "Şiir dilden başka bir şey değildir" (Berk, Kanatlı At 42). Böylece soru, "şiir toplumsal mı?" ikiliğinden çok, şiirin kamusunu hangi okuma protokolleriyle kurduğu sorusuna yer değiştirir. Burada "protokol" dediğim şey, şiirin okurdan ne düşündüğünden önce nasıl okumasını talep ettiği ritmik davranışlar dizisidir: nerede duracağı, nerede hükmü erteleyeceği, nerede hitabın yönünü yeniden kuracağı.

Buradan bakınca soru, şiirin ne söylediğinden çok, şiire dönük kamusal beklentilerin okuma protokolünü nasıl sabitlediğidir. Erken Cumhuriyet'in belirli eleştirel/pedagojik söylemlerinde şiire yüklenen kamusal fayda ve temsiliyet talebi, "açıklık" lehine işleyen bir alımlama normu üretir; şairin "görev adamı" olarak konumlandırılması ve şiirin temsil dili olarak talep edilmesi bu normun tarihsel zeminini kurar (Armağan 115-116). Böyle bir alımlama rejimi, dize içi gecikmeleri kolayca "anlamı saklayan kapalılık" etiketiyle sabitleyebilir. Berk'in şiirinde gecikme, bu etiketi içeriden yerinden oynatan bir işleyiş kazanır; anlamı saklamak yerine okurun hüküm verme hızını yavaşlatır, dikkati satır eşiklerine, duraklara ve vurgu kaymalarına dağıtır. Bu ritmik düzen içinde temsil, hazır bir içerik aktarımı olmaktan ayrılır; yerellik, şiirin arkasında duran dekoratif bir fon gibi değil, ses, tekrar, kesinti ve vurgu aracılığıyla işitilen bir malzeme olarak belirir. Modernist özerklik, böylece soyut bir evrensellik iddiasına yaslanmadan, yerin ve yerelliğin dilsel-işitsel koşullar içinde yeniden kurulmasıyla anlam kazanır.

Tüm bu gerekçelerle ritmik ekonomi, Berk'te yalnız dize içi bir teknik ayar olarak kalmaz; okurun konumunu ve kamusal muhataplığı⁷ kuran bir okuma rejimine dönüşür. Bu dönüşümün kristalleştiği yer "Marble Arch"tır. Başlık mekânı sabitler; "siz mi Bir Münih yağmur" biçimindeki tek dizelik şiirin bu tek dizesi hitabı insandan atmosferik olaya kaydırır (Berk, *Mısırkalyoniğne* 21). Dize kırığı bu kaymayı bir eşik gibi işler: Okur "kime söylendi?" refleksini askıya alır; anlamı önce tempo içinde kurmak zorunda kalır. Beyaz alanın açtığı gecikme, nefesin nerede alınacağını ve vurgunun hangi sözcüklerde toplanacağını yeniden ayarladığı ölçüde hükmü zamana yayar. Böylece ritmik ekonominin araçları, okur temposuna, dolayısıyla karar verme hızına doğrudan müdahale eder.

"Marble Arch"ta görülen hitap kayması ve dize kırığının okurda ürettiği ritmik yeniden-konumlanma, algılanabilir olanın nasıl dağıtıldığına ilişkin daha geniş bir rejim tartışmasına açılır. Bu müdahale, Rancière'in "duyumsanabilir olanın paylaştırılması" dediği düzeyde, algılanabilir olanın kimler arasında ve hangi rejimler altında bölüştürüldüğünü yeniden düzenler (Rancière 1-13). Berk'te belirginleşen şey, anlamın içerik düzeyinden önce bu bölüştürmenin ritmik mikro-yerleşimleridir. Kuramsal düzeyde "paylaştırma" diye adlandırılan süreç, şiirin satır örgüsünde hitabın yönü, durakların dağılımı ve hükmün ertelenme biçimi olarak izlenebilir hâle gelir. Galile Denizi'ndeki "Şimdi şiirdeymiş bunlar / Her şey bu hesap ruhum. / Bu dünya güzel / Gülhane ağaçlık." dizelerinin kısa satır merdiveni, okuru her satırda yeniden durup bağ kurmaya zorlar; karar hızı düşer, hüküm satır eşiklerinde kademeli biçimde kurulur. *Mısırkalyoniğne*'de "durma oranı yaşıyorum. Eskitiyorum / eskitiyorum" ifadesi ise gecikmeyi yalnız tema olarak söylemez; kesinti, tekrar ve nefes bölünmesiyle metnin işleyişine

⁷ Burada "kamusal muhataplık", dışarıda hazır bulunan bir topluluğa seslenmekten çok, okurun hükmünü hangi hızda vereceğini düzenleyen ritmik talepler üzerinden metin içinde kurulan ilişki kipini adlandırır.

yazar ve okuru "akış" yerine "durma"yı ölçmeye çağırır. Anlam, tam da bu eş-icra içinde, tempo boyunca adım adım belirginleşir.

Öte yandan "Pavurya"da masalsi bir hayvan sesi siyasal bir jargonla aynı satırda çarpışır: "- Sol ne kadar uzak, dedi." Ardından denizcilik dili, İstanbul mekânı ve neredeyse mantıkçı bir aforizma aynı yüzeyde üst üste biner; şiirin ikinci bölümünde ise mit ve etnik adlandırmalar iç konuşmanın içine karışır: "Libya sefine beyoğlutası / bir deniz ermeni gerindi. / Bir 3 eden 2'den daha gerçek bir 1 yoktur, dedi Fomeret." (Berk, Mısırkalyoniğne 14-15). Bakhtin'in heteroglossia kavramı, bu geçişleri tek bir lirik sesin içine yerleşmiş söylem çoğulluğu olarak düşünmeye imkân verir, politik etki de seslerin sayıca çoğalmasından önce, okurun hiçbir sesi hemen "son söz"e çevirememesi için ritmik olarak bekletilmesinde aranmalıdır. Aynı şiir içindeki ardışık sekanslarda, örneğin, "Ben yalnızlık doluydum. Io'ya verdim ormanlarımı. ... Çıplak, sıkıntılı bir hıristiyanlığı çıplaklığımız. / Bir uzun taşlıktı gözlerin yahudi evleri gibi." (Berk Mısırkalyoniğne 14-15) dizelerinde de mitik referanslar ve etnik adlandırmalar, açıklayıcı bir çerçeveye değil, iç konuşmanın akışına gömülür; bu durumda şiir, anlamı "netleştirmek" yerine hükmü geciktiren bir ritim düzeni kurar. Slogan hazır anlamı hızlandırırken, Berk'te ritim bu çakışmalara eşlik ederek okurun otomatik onayını askıya alır.

Bu prosedür, sayfada kurulduğu biçimiyle kalmaz; metnin dışına taşan örneklerde, aynı ritmik muhataplık düzeninin başka yüzeylerde nasıl yeniden okunabilir hâle geldiğini gösteren sınırlı ama anlamlı bir izlek açar. Bu bölümde amaç kapsamlı bir saha/dolaşım analizi yapmak değil; sayfada kurulan durak-kırık-hitap ekonomisinin kamusal yüzeylerde hangi tür dönüşümlere açık olduğunu işaretleyici bir örnekleme üzerinden görünür kılmaktır. "Şiir Sokakta" örneğinde kısa dize satırdan kopup kamusal bir yüzeye —duvara, banka ya da durağa— yerleştiğinde, sayfadaki durak-kırık rejimi bu kez yeniden yazım ve küçük kip/noktalama kaymaları üzerinden başka maddî bağlamlarda çalışır: aynı söz, her müdahalede başka bir adres ve karar tonu üretir. Böylece dize sabit bir "mesaj" taşımaktan çok, anlamın hangi anda belirdiğini gösteren bir mikro-olay alanına dönüşür; okur da yalnız alımlayan değil, metnin dolaşım içinde aldığı yanıtlarla süreklilik kazanan ve karşılık veren (*uptake*) bir muhatap olarak bu işleyişe katılır (Warner 15). Burada "uptake", sosyolojik etkiyi ölçen bir veri kategorisinden çok, ifadenin her yeniden-yazımda adresini ve karar tonunu değiştirebilmesini açıklayan söylemsel bir işleve işaret eder.

Buraya kadar görüldüğü gibi "okurdan ne isteniyor?" sorusu, teknik bir ayrıntı düzeyinde kalmaz, karar hızını ayarlayan kamusal bir disiplini işaret eder. İkinci Yeni'nin tarihsel eşiği de tam burada belirginleşir. Şiir, hazır anlamı hızlandıran söyleyişlere karşı, hükmü geciktiren kırıklar ve adres kaymalarıyla okur konumunu yeniden tarif eder.

Bu bağlamda, geleneksel okuma alışkanlığı, şiiri bir "ileti aracı" olarak

konumlandırırken, Berk'te okur yalnız alıcı değil, şiirin ritmik ve sözdizimsel kararlarını okuma sırasında icra ederek anlamı kuran bir ortak kurucu olarak belirir. Bu durumda "okur kamusu", önceden varsayılmış bir topluluktan çok şiirin işleyişi içinde kurulan bir birliktelik olarak konumlandırılır. Bu ortak kuruculuk fikri, Bakhtin'den devralınan diyalogik çok-seslilik hattıyla da birleşerek sesi, anlamı sadece taşıyan değil, onu üreten bir düzleme yerleştirir (Bakhtin 32).

Örneğin "İlyâ Avgiri'nin Karısının Acı Türküsü" şiirinden "benim gençliğimde kimse ama kimse / Ayla, güneşle, cumhuriyetle uğraşmazdı" (Berk, Galile Denizi 37) dizelerinde, değişen dünya gerçeklerine yönelik eleştirelilik açıkça duyulur. "Savaş oldukça / İşin iş kırmızı / İşin iş pencere / Amerika işin iş" (Berk, Galile Denizi 52) dizelerinde ise emperyalist savaş stratejilerinin kurnazlığı savaştan onu sembolize eden "kırmızı"ya; oradan Amerika'ya dolaylı bir kaydırma üzerinden sezdirilir; ritmik tekrar ve kırık, itirazı slogandan ayırıp ifadenin kuruluşuna taşır. Bu dizelerde eleştiri, hazır sloganların doğrudanlığına yaslanmaz; renk ve mekân gibi tutamakları ritmik yer değiştirmelerle yeniden konumlandırarak işler. Toplumsallık da bu işleyişin içinden açılır: söz, taşıdığı bildiriden kopmadan, hangi hızla ve hangi kırılmalarla kurulduğuna göre kamusal bir etki kazanır. Kamu, aynı cümleyi paylaşan hazır bir kalabalık görüntüsünde değil, aynı işleyişi deneyimleyen, aynı ritmik rejime maruz kalan birlikte-okuyanlar topluluğunda belirginleşir.

"Han Yü Yazıtı"ndaki dizeler -"Hey, yağmur! Doğa, hey! Girin sığınaklarınıza / Baskıyı yazacağım" - bu işleyişi örneklemek için özellikle elverişlidir (Berk, Mısırkalyoniğne 18). Şiir, tam da "baskıyı yazacağım" ifadesinden sonra kesildiğinde, yazılamayan -ya da yazmayı engelleyen- baskı, anlamsal bir "eksik bilgi" olarak değil, kesinti ve durak aracılığıyla duyulur hâle gelir. Bu tür kesintiler etkisini durak ve ritim yoluyla açığa çıkaran bilinçli bir eksiltme olarak işler. Okur boşluğu hem "tamamlamak" hem de boşluğun ritmik işlevini izlemekle karşı karşıya kalır; dolayısıyla anlam, tempo ve vurgu rejimi içinde birlikte üretilir.

Bu bölümde tartışılan örnekler düzeyinde, Berk'te ritmik ekonomi, anlamın içeriğiyle birlikte rızanın hangi anda verileceğini de düzenler: gecikme, kırık ve beyaz alan "hemen katıl" çağrısını askıda tutar; ses çakışmaları ve adres kaymaları bakışı tek bir özneye sabitlemeden çoğul odaklar arasında paylaştırır. Böyle kurulan okur kamusu, aynı hükmü paylaşan hazır bir kalabalık görüntüsünden uzaklaşır; aynı bekleme anlarına ve ritmik eşiklere göre konumlanan ortak bir tempo ve dikkat alanı hâline gelir. Buradaki "topluluk", ampirik olarak ölçülmüş bir sosyolojik toplamı ya da homojen bir okur kitlesini değil, şiirin ritmik talepleri etrafında kurulan ortak okuma kipini adlandırır.

SONUÇ

Bu makale, İlhan Berk şiirinde "kapalılık"ı gizemli referansların karartılmasına indirgemeden, anlamın okuma zamanında kurulduğu bir gecikme ve vurgu

dağıtımı rejimi olarak ele almayı önerdi. Yakın okuma boyunca izlenen örüntü, Berk'te anlamın çoğu kez "ne söylendiği"nden önce, hangi hızda, hangi eşiklerde ve hangi nefes bölünmeleriyle söylendiği üzerinden belirginleştiğini gösterdi. Bu bakışla *Galile Denizi* ile *Mısırkalyoniğe* arasındaki ayrım, tematik bir farklılıktan önce okurun nefesini, hızını ve dikkatini yöneten iki ayrı tempo rejimi olarak görünür olur: *Galile Denizi* süreklileşmiş dize akışı içinde "yakın plan" bir ritmik ayar kurarken, *Mısırkalyoniğe* liste/katalog dizilişi, kesintiler ve tipografik dağılımla daha parçalı, ucu açık bir okuma yüzeyi açar. Zamir/hitap kaymalarıyla tipografik kararların birlikte işlemesi, okuru edilgin bir yorumcudan çıkarıp beliren anlamı tempo içinde kuran bir eş-icracı konumuna iter.

Bu çerçevede, Berk'te kapalılığı temaya yapışık sabit bir "zorluk" etiketi olmaktan çıkarıp okuma zamanını düzenleyen işitsel bir rejim içinde düşünmeyi mümkün kılar. Ritmik ekonomi, okurda işitme, duraklama, geri dönme ve yeniden yerleşme alışkanlığı oluşturan bir okuma terbiyesi kurar; anlamın gecikmesi de bu terbiyenin içinde saklanma duygusundan çok zamanlanmış bir dikkat deneyimine dönüşür. Şiirin modernist öz-düşünümselliği burada yoğunlaşır: metin, içeriği kısımadan, kendi işleyişini duyulur ve izlenebilir hâle getirerek düşünür. Kamusal etki, bu okuma terbiyesinin paylaşılabılır bir dikkat rejimi kurmasından doğar.

Ritmik işleyişin tarihsel zemini, modern Türk şiirinde Haşim'le belirginleşen ve İkinci Yeni'de radikalleşen işitme hattı içinde okunabilir. Berk'in Poetika'da Haşim'den İkinci Yeni'ye uzanan hattı Tanpınar, Necip Fazıl ve Dıranas üzerinden kesintili biçimde düşünmesi, bu sürekliliğin düz bir devralma değil, söz/anlatı merkezli şiirle zaman zaman yer değiştiren bir işitme problemi olarak kavranmasını sağlar (Berk, Poetika 55). Bu çizgide şiirin değer ölçütü, "göz için çözülen anlam"la sınırlanmadan kulakta yoğunlaşan ritme bağlanır; iç uyak ve asonans vurguyu toplayan ses düşümleri hâline gelir. Ölçü, dışarıdan dayatılmış bir kalıp gibi işlemez; soluğa yaklaşan birime yönelir. Beyaz alan durak işlevi kazanır, tipografi eşiğin işareti olarak çalışır. Neolojizmler, sözdizim kaydırmaları ve harf düzeyine inen ses oyunları da algıyı otomatiklikten çıkaran yadırgatmayı ritim ölçeğine taşır; şiir, hem işitme alışkanlıklarını hem okuma hızını içeriden yeniden ayarlar.

Hız ve aksanın ayarlanabilirliği, bu işitme hattının politik sonucunu "kamu nasıl kurulur?" sorusunda belirginleştirir. Berk'te toplumsallık, yalnız "ne söylendiği"yle değil, söyleyişin hangi tempo ve hangi durak mantığıyla kurulduğuyla tarif edilir; rıza, bir sloganın hızına kapılıp hemen verilmekten çok, gecikmenin açtığı aralıklarda düşünerek oluşur. Berk'in Necip Fazıl'dan Whitman'a, Apollinaire'den e.e. cummings'e uzanan borçluluk hattını açıkça sahiplenmesi de bu noktada anlam kazanır: özgünlük, kapanma jestiyle değil, başkasının ritmine temas edip onu dönüştürmeye cesaret eden bir ilişkisellik içinde kurulur. Berk'in "Bir şiir başka büyük şiirlerle büyümemişse ne büyük ne

de özgündür” önermesi (Berk, Poetika 52), geleneği sabit bir alıntı repertuarı olmaktan çıkarıp hız ve aksan ayarına dönüştürülebilir bir malzeme olarak düşündüğünü gösterir. Bu bağlamda mazmun ve motifler içerik taşıyan bloklar gibi durmaktan çok, vurguyu yerinden eden ritmik tutamaklar olarak çalışır. Böylece tartışmanın ağırlık merkezi, “şiiir toplumsal mı?” ikiliğinden çok, şiiirin kamusunu hangi okuma protokolleriyle kurduğu sorusuna bağlanır.

Bu bakımdan kapalılık, anlamın zamansal kuruluşunu düzenleyen bir ritmik rejim olarak belirir. Şiiirin “borcu”, okura hazır bir anlam teslim etmeden onunla paylaşılabilir bir ritim alanı açmasında; “harcı” ise tempo, vurgu ve nefesin müşterek bir okuma deneyiminde birbirine tutunduğu yerde belirir. Şiiirin satırdan çıkıp dolaşım içinde yeniden kurulduğu anlarda—Şiiir Sokakta gibi—bu müşterek tempo daha da görünürleşir: dize, sabit bir “mesaj” taşımaktan çok, anlamın hangi anda belirdiğini gösteren bir mikro-prosedüre dönüşür. Burada yeni bir alan açılmasından çok, sayfada kurulan ritmik muhataplık düzeninin başka bir yüzeyde görünürleşmesi söz konusudur.

Sonuç olarak bu makalenin önerdiği okuma, Berk’in poetikasını modern Türk şiiirinin işitme tarihi içinde, anlamı göze “teslim eden” bir çizgiden çok kulağa zamanlayan bir işleyişe yerleştirir. Bu yerleştirme tek bir soruyu elde tutar: anlam, Berk’te nerede değil, ne zaman kurulur? Bu soru sabit kaldığında ritmik ekonomi yalnız *Galile Denizi* ile *Mısırkalyoniğne* eşliğinde görünen bir yöntem olarak kalmaz; Berk’in sonraki “yatak değişimleri” boyunca her seferinde başka bir yüzey, başka bir kesinti ve başka bir durak düzeniyle yeniden sınıadığı ısrarlı bir arayış olarak okunur. Eşikler yer değiştirir; okurun nefesi başka bir ritme kavuşur; şiiir de bu kaymaların ve soluk değişimlerinin açtığı aralıktan akmayı sürdürür.

KAYNAKÇA

- Armağan, Yalçın. *İmkânsız Özerklik: Türk Şiirinde Modernizm*. İletişim Yayınları, 2021.
- Bakhtin, Mikhail M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Hazırlayan Michael Holquist, çeviren Caryl Emerson ve Michael Holquist. University of Texas Press, 1981.
- Berk, İlhan. *Çivi Yazısı*. Ataç Yayınları, 1960.
- Berk, İlhan. *Eşik: Toplu Şiirler I (1947-1975)*. Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- Berk, İlhan. *Galile Denizi*. Adam Yayınları, 1958.
- Berk, İlhan. *Kanatlı At*. Yapı Kredi Yayınları, 1994.
- Berk, İlhan. *Mısırkalyoniğne*. Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Berk, İlhan. *Poetika*. Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- Bernstein, Charles. "The Artifice of Absorption." In *A Poetics*. Harvard University Press, 1992, ss. 9-89.
- Ginsberg, Allen. *Composed on the Tongue: Literary Conversations, 1967-1977*. Hazırlayan Donald Allen. Grey Fox Press, 1980.
- Glissant, Édouard. *Poetics of Relation*. Çeviren Betsy Wing. University of Michigan Press, 1997.
- Haşim, Ahmet. "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar." *Piyâle*, s. 4-13. İlhami-Feyzi Matbaası, 1926.
- Koçak, Orhan. *Bahisleri Yükseltmek: Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi*. Metis Yayınları, 2011.
- Meschonnic, Henri. *Critique du rythme: Anthropologie historique du langage*. Verdier, 1982.
- Olson, Charles. "Projective Verse." *Collected Prose*, Hazırlayan Donald Allen ve Benjamin Friedlander. University of California Press, 1997, ss. 239-249.
- Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics*. Çeviren Gabriel Rockhill. Continuum, 2004.
- Shklovsky, Viktor. "Art as Technique." *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Hazırlayan ve çeviren Lee T. Lemon ve Marion J. Reis. University of Nebraska Press, 1965, ss. 3-24.
- Warner, Michael. *Publics and Counterpublics*. Zone Books, 2002.