

# İKİNCİ YENİ ŞİİRİNİN ÇEVRESİNDE ECE AYHAN

Hazırlayan: Hulusi GEÇGEL

Danışman: Doç. Dr. Recep DUYMAZ

122 109  
122169

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim

Dalı, Türk Edebiyatı Bilim Dalı için öngördüğü

DOKTORA TEZİ olarak

hazırlanmıştır.

Edirne

Trakya Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Haziran, 2002

**Y.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Bu çalışma, jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim dalında DOKTORA TEZİ olarak Oybirliği/Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

Başkan .....  
Prof. Dr. Kemal Yüce

Üye .....  
Doç. Dr. Recep Duymaz

Üye .....  
Yrd. Doç. Dr. Fısat Can

Üye .....  
Yrd. Doç. Dr. Emin Kalay

Üye .....  
Yrd. Doç. Dr. A. Mine Yeşiloğlu

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

12/01/2002  
Doç. Dr. Cevat CELEP  
Enstitü Müdürü

## ÖNSÖZ

Geçmiş çok eskilere dayanan bir anlatım yolu olarak şiir, her ulusun kültürü içinde önemli bir yer tutmaktadır. Bu türün bizim edebiyatımızda da çok özel ve köklü bir yeri vardır. Divan edebiyatıyla klasik söyleyişin zirvesine ulaşan şiirimiz, Cumhuriyet döneminde, kültür ve sanat hayatımızdaki gelişmelere de paralel olarak sürekli bir değişme ve gelişme içine girmiştir. Beş Hececiler, Yedi Meşaleciler, Toplumcu Gerçekçiler, Garipçiler, Maviciler, İkinci Yeniciler, Hisarcılar vb. bu arayışların sonucunda ortaya çıkmış topluluk, hareket ya da akımlardır.

İkinci Yeni, Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin üzerinde en çok tartışılan hareketlerinden biridir. Bazı eleştirmenler tarafından modern şiirimizin önemli dönemeçlerinden birisi olarak değerlendirilirken, bazıları tarafından da zararlı bir şiir hareketi olarak nitelendirilmiştir. Bu eleştirilerin büyük bir çoğunluğu, dönemin sıcak atmosferi içinde yapılmış polemik nitelikli yazılardır. Aradan yarım asra yakın bir sürenin geçmesi, bu şiir hareketinin daha sağlıklı değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır. Nitekim üzerinde yapılan akademik çalışmaların da yayımlanmaya başlamasıyla, bu şiir hareketinin edebiyatımızdaki yeri aydınlanmaya başlamıştır.

İkinci Yeni hareketinin, Cumhuriyet dönemi şiirimizde kendisine yer açabilmiş önemli temsilcileri bulunmaktadır. Böyle bir şiir anlayışının oluşmasında ve bir akıma dönüşmesinde en çok etkisi olanlardan biri de Ece Ayhan'dır. 1954'te yayımladığı ilk şiirinden itibaren hareketin öncülerinden ve kurucularından biri olmuştur. Hemen bütün edebiyat araştırmacıları ve eleştirmenler tarafından İkinci Yeni şiirinin en özgün şairi olarak kabul edilmekle birlikte, Ece Ayhan'ın bütün yönleriyle ele alınıp incelendiği ve yerinin belirtildiği bir çalışma yapılmamıştır. Çalışmamızda, edebiyatımızın bu problemini aydınlatmak amacıyla, Ece Ayhan'ın şiirinin iç ve dış yapı özelliklerini inceleyerek İkinci Yeni şiirine etkilerini ve Türk şiirindeki yerini ortaya koymayı hedefledik.

Ece Ayhan'ın üslûbunu, önde gelen temsilcilerinden biri olduğu İkinci Yeni şiirinin anlatım özelliklerinden ayrı düşünmek mümkün değildir. Ancak, bu hareketin genel havası içinde, kişilik sahibi her sanatçı gibi Ece Ayhan da, kendine özgü bir üslûp oluşturmasını bilmiştir. Bu şiir hareketinin hemen bütün özelliklerini üzerinde toplayan bir temsilcisi üzerinde yapılacak bir çalışma, çok tartışılan bir şiir hareketinin aydınlığa

kavuşturulmasına ve diğer temsilcilerinin ortak duyuş tarzlarının, temlerinin ve üslûp özelliklerinin belirlenmesine de katkı sağlayacaktır. Ece Ayhan, bu şiir anlayışının çözümlenmesinde “anahtar” şairlerden birisidir. Onu yalnız şiiriyle değil, öncülerinden biri olduğu İkinci Yeni’nin de çevresinde; sanatının beslenme kaynakları, sanat anlayışı, Türk şiiri üzerine düşünceleri yönüyle bütünlüklü bir çalışmayla ele almayı hedefledik.

Çalışmamız dokuz bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, İkinci Yeni’ye kadar Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin bir çerçevesi çizildikten sonra problem ortaya koyulmuş ve problemin tanımlanmasına gidilmiş, araştırmanın sınırlılıklarına, önemine ve yapılmış ilgili araştırmalara yer verilmiştir.

Araştırma yönteminin yer aldığı ikinci bölümde, verilerin toplanması, çözümlenmesi ve yorumlanmasında izlenen yol ile ilgili açıklamalar yer almaktadır.

Araştırmanın amacına dayalı olarak ortaya koyulan bulgular üçüncü, dördüncü, beşinci, altıncı ve yedinci bölümlerde değişik yönleriyle ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Üçüncü bölümde, Ece Ayhan’ın biyografisiyle ilgili bilgiler verilmiş; şiirin dili, biçim-içerik ilişkisi, şiirde anlam meselesi, imge, şiir-okur ilişkisi hakkındaki görüşleri dördüncü ortaya koyulmuştur. Onun öncüleri içinde yer aldığı İkinci Yeni şiirinin doğuşu, öncüleri ve bir akıma dönüşmesi beşinci bölümde tartışılmıştır. Altıncı bölümde ise, Ece Ayhan’ın şiiri dil-üslûp, içerik ve biçim bakımından incelenmeye çalışılmıştır. Sanatının beslenme kaynakları ve etkilendiği sanatçılar yedinci bölümde ele alınmıştır.

Beşinci ve yedinci bölümlerde şiiriyle ilgili yapılan incelemelere dayalı olarak sekizinci bölümde, şairin genel olarak Türk şiiri ve İkinci Yeni üzerine değerlendirmelerine yer verilmiştir.

Çalışma ile ilgili yapılan irdelemelerden ve değerlendirmelerden ulaşılan sonuçlar ise, dokuzuncu bölümde ortaya koyulmuştur.

Üslûp sahibi her sanatçının edebî kişiliği özgünlük göstermekle birlikte, aynı sanat anlayışını paylaşan ya da bir ekol, grup ya da hareket içinde yer alan sanatçıların eserleri arasında birtakım benzerliklerin olacağı, “metin tahlilleri” yöntemini kullanan birçok çalışma sonucunda ortaya koyulmuştur.

Bu çalışmanın alt yapısı, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda gördüğüm lisansüstü eğitim derslerinden oluşmaktadır. Hocalarımın her birine şükranlarımı sunuyorum.

Çalışmanın hazırlanmasında en büyük pay, bilgi ve deneyimlerinden yararlanmam hususunda geniş hoşgörüsünü gördüğüm Sayın Doç. Dr. Recep DUYMAZ'a aittir. Danışmanlığımı üstlenmiş ve çalışmamın her aşamasında yakın ilgi ve yardımlarını hiç eksik etmemişlerdir. Kendilerine teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim. Çalışmamın sonuçlandırılmasında ilgi ve yardımlarını gördüğüm Sayın Prof. Dr. Ömer Faruk HUYUGÜZEL'e, araştırma raporunun hazırlanmasında görüşlerinden yararlandığım Dr. Mustafa Aydın BAŞAR'a ayrıca teşekkür ederim.

Hulusi GEÇGEL



## ÖZET

İkinci Yeni, Cumhuriyet döneminde ortaya çıkmış bir şiir hareketidir. İlk çekirdekleri 1954'te değişik dergilerde görünmüştür. 1956'da haftalık Pazar Postası gazetesinde toplanarak ilkeleri belirginleşmeye ve bir akıma dönüşmeye başlamıştır. Garip ve Toplumcu Gerçekçi şiir anlayışlarına bir tepki olarak doğmuş ve gerek dönemi içinde gerekse sonrasında şiirimiz üzerinde derin etkileri olmuştur.

İkinci Yeni, ilkeleri en başından belirlenmiş bir topluluk edebiyatı olarak doğmamıştır. Dil ve üslup özellikleri, öncülerinin yayımladıkları şiirlerle zaman içinde şekillenmeye ve giderek sistemleşmeye başlamıştır.

Yeni şiirin bir harekete dönüşmesinde en büyük paya sahip şairlerden biri de, Ece Ayhan'dır. 1954'te yayımladığı ilk şiiriyle birlikte hareketin içinde yer almıştır. Yayımladığı şiirleriyle ve günlük, deneme, söyleşi yazılarıyla, yeni bir şiir anlayışının doğmasında ve bir harekete dönüşmesinde rol oynamıştır.

Ece Ayhan, İkinci Yeni şiirinin özgün şairlerinden biridir. Yayımladıkları şiirlerle, bir yandan yeni bir şiir hareketinin oluşmasına katkıda bulunurken, bir yandan da özgün kalabilmeyi başarmıştır. Onun şiirleri, altına imzasını atmasa bile, hemen fark edilebilmektedir.

## ABSTRACT

The Second New is a poem movement which emerged in the republican period. Its first productions were published in the various periodicals in 1954. It has been revised on the weekly Sunday Post newspaper in 1958 and its principles began to make clear and transform into a trend. It has come out as a reaction to Strange and Communal realist poem understandings and it has been the deep impacts on our poems both during the period and post-period.

The Second New has not come out as a collective literature, the principles of which have not been determined foremost. Its language and style properties began to systematize with the poems whom its forerunners published in the course of time.

One of the most distinguished forerunner poets of the New Poem has been Ece Ayhan, who raised its movement. He played important roles in making a new poem understanding come out and turn into a movement through his poems, daily, discourses and essays he published. He has taken part in the movement through his first poem that he published in 1954. His poems have always been as selective and distinguished even if his signature has not been seen on them.

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
<b>TEZ VERİ GİRİŞ FORMU</b> .....	i
<b>ÖNSÖZ</b> .....	ii
<b>ÖZET</b> .....	v
<b>ABSTRACT</b> .....	vi
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	vii
<b>BÖLÜM</b>	
<b>1. GİRİŞ</b> .....	1
1.1. Problem .....	2
1.2. İkinci Yeni'ye Kadar Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri .....	6
1.2.1. Beş Hececiler .....	6
1.2.2. Yedi Meşaleciler .....	7
1.2.3. Toplumcu Gerçekçiler .....	8
1.2.4. Garip (Birinci Yeni) .....	11
1.2.5. Hisarcılar .....	14
1.3. Amaç .....	19
1.4. Önem .....	20
1.5. Sınırlılıklar.....	21
1.6. Kısaltmalar .....	22
1.7. İlgili Araştırmalar .....	23
<b>2. ARAŞTIRMA YÖNTEMİ</b> .....	26
2.1. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması.....	27
<b>3. ECE AYHAN'IN HAYATI</b> .....	28
3.1. Doğumu .....	29
3.2. Öğrenim Hayatı .....	29
3.3. Şiire Başlaması .....	30
3.4. Çalışma Hayatı .....	33
3.5. Hastalığı .....	34



3.6. Eserleri .....	36
3.6.1. Şiir Kitapları .....	36
3.6.2. Anı, Günlük, Deneme, Söyleşi Kitapları .....	37
<b>4. ECE AYHAN'IN ŞİİR SANATI ÜZERİNE DÜŞÜNCELERİ .....</b>	<b>39</b>
4.1. Şiir Nedir? .....	39
4.2. Şiir Dili .....	46
4.3. Şiirde Biçim-İçerik İlişkisi .....	49
4.4. Düzyazı Şiir .....	51
4.5. Şiirde İmge .....	54
4.6. Şiir-Okur İlişkisi .....	56
<b>5. İKİNCİ YENİ ŞİİRİ .....</b>	<b>58</b>
5.1. İkinci Yeni Şiirinin Doğuşu .....	58
5.2. İkinci Yeni Şiirinin Doğuşunda Pazar Postası Gazetesinin Rolü .....	63
5.3. İkinci Yeni Şiirinin Öncüleri .....	64
5.4. İkinci Yeni Şiiri Akımı .....	72
5.5. İkinci Yeni Şiirinde Anlam Meselesi .....	76
<b>6. ECE AYHAN'IN ŞİİRİ .....</b>	<b>81</b>
6.1. Şiirinin İçerik Bakımından İncelenmesi .....	81
6.2. Ele Alınan Temalar .....	84
6.2.1. Tarih .....	84
6.2.2. Toplumsal Değişme .....	91
6.2.3 Çocuk ve Eğitim .....	96
6.2.4. Karamsarlık-Mutsuzluk .....	101
6.2.5. Yalnızlık-Korku .....	105
6.2.6. Hayat Kadınları-Cinsellik .....	107
6.2.7. İroni .....	109
6.3. Şiirinin Biçim Bakımından İncelenmesi .....	114
6.3.1. Ahenk Unsurları .....	117
6.3.1.1 Armoni .....	117
6.3.1.2. Ritim .....	120
6.3.2. Dizelerin Kümelenişi .....	124

6.4. Dili ve Üslûbu .....	130
6.4.1. Kelime .....	135
6.4.2. Sözdizimi .....	142
6.4.3. Alışılmamış Bağdaştırmalar .....	144
6.4.4. İmge .....	149
6.4.5. Argo .....	157
<b>7. SANATININ BESLENME KAYNAKLARI VE ETKİLENDİĞİ SANATÇILAR .....</b>	<b>160</b>
7.1. Sait Faik Abasıyanık .....	162
7.2. Fazıl Hüsni Dağlarca .....	163
7.3. Şeyh Galip .....	164
7.4. Guillaume Apollinaire .....	164
7.5. Arthur Rimbaud .....	166
7.6. Comte de Lautréamont.....	167
7.7. İdris Küçükömer .....	168
7.8. Gerçeküstücülük Akımı .....	171
7.9. Müzik .....	175
7.10. Sinema .....	178
<b>8. ECE AYHAN'IN TÜRK ŞİİRİNİ VE İKİNCİ YENİ'Yİ DEĞERLENDİRMESİ .....</b>	<b>180</b>
8.1. Genel Olarak Türk Şiirini Değerlendirmesi .....	180
8.2. İkinci Yeni Şiirini Değerlendirmesi .....	185
8.2.1. Cemal Süreya .....	189
8.2.2. Sezai Karakoç .....	190
8.2.3. Turgut Uyar .....	190
8.2.4. Edip Cansever .....	191
8.2.5. İlhan Berk .....	192
<b>9. SONUÇ .....</b>	<b>194</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>201</b>
<b>EKLER .....</b>	<b>210</b>
1. Ece Ayhan'ın Bir Resmi .....	211

2. Kitaplarında Yer Almayan İki Şiiri .....	212
3. Günlüğünden Bir Sayfa .....	214
3. Ece Ayhan Sözlüğü .....	215



## BÖLÜM I

### GİRİŞ

İlk örnekleri 1954'te çeşitli dergilerde görünmeye başlayan İkinci Yeni, ilkeleri belirlenmiş bir şiir hareketi olarak ortaya çıkmamıştır. Farklı dünya görüşlerine sahip şairlerin, ortak şiir anlayışları doğrultusunda, şiirlerini haftalık Pazar Postası gazetesinde toparlamalarıyla ilkeleri sistemleşmeye ve giderek bir akıma dönüşmeye başlamıştır.

Bu şiir hareketi, daha ilk örneklerinde görülen farklı sözdizimi ve kelime deformasyonu; soyut, kapalı anlatımıyla ve kimi öncülerinin kaleme aldıkları poetik nitelikli yazılarıyla bugüne kadar süren yoğun tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Kimileri tarafından modern Türk şiirinin önemli bir atılımı olarak kabul edilirken; kimileri tarafından da “bir skandal” olarak görülmektedir.

Cumhuriyet dönemiyle birlikte, kültür ve sanat hayatımıza büyük bir canlılık gelmiştir. Bunun yansımaları edebiyatımızda da görülmüş, hemen her türde çok kısa aralıklarla yenileşme arayışları baş göstermiştir. Beş Hececiler, Yedi Meşaleciler, Toplumcu Gerçekçiler, Garipçiler, Hisarcılar gibi topluluk ve hareketler, bu arayışların sonucunda ortaya çıkmışlardır.

İkinci Yeni de, bu dönemde ortaya çıkmış ve kendisine yer açabilmiş bir şiir hareketidir. Daha önceki şiir anlayışlarına uygun kitaplar da yayımlanmış olan İlhan Berk, Oktay Rifat, Turgut Uyar, Edip Cansever gibi şairleri çektiği gibi; adları ilk kez duyulan Cemal Süreya, Sezai Karakoç, Ece Ayhan gibi yeni isimleri de şiirimize kazandırmıştır.

Çalışmamızda, çok uzun yıllar gündemde kalan ve etkileri bugüne kadar süren bir şiir hareketinin öncülerinden Ece Ayhan'ın şiirini, bütün yönleriyle ele alarak İkinci Yeni şiirine etkilerini ve şiirimizdeki yerini ortaya koyacağız.

### 1.1. Problem

Şiir, en eski anlatım yoludur. Uzun geçmişi boyunca, edebiyat tarihçileri, şairler, düşünürler şiirin ne olduğunu tanımlamaya çalışmışlardır. Aksan (1993: 8)'a göre; bütün bu çalışmalar, şiirin belirli bir tanımının yapılamayacağını ortaya koymuştur. Bir tanım vermek yerine, şiirin başlıca özellikleri bir araya getirilerek şöyle bir saptama yapılabilir: Şiir gerek içerik, öz, gerekse söze dönüştürme, sunuluş açısından özgün, etkilemeye, duygulandırmaya yönelik bir söz sanatı ürünüdür.

Bir milletin sosyal hayatıyla edebiyatı arasında sıkı bir ilişki bulunmaktadır. Milletimizin tarihî gelişimi içinde gerçekleştirdiği medeniyet değişiklikleri, duygu, düşünce ve hayallerin bir ifade şekli olan edebiyatımızı da derinden etkilemiştir. Orta Asya medeniyetinden İslam medeniyetine ve buradan da Batı medeniyetine geçişimiz, edebiyatımız içinde birtakım katmanlaşmalara yol açmıştır. Millet hayatına bağlı olarak gerçekleşen birtakım değişiklikler, edebiyatın sosyal bir müessese olduğunu göstermektedir.

Osmanlı Devleti'nin XVIII. yüzyılda çöküşü durdurabilmek amacıyla başlattığı Batılılaşma hareketi, uygarlık dairesi değişimini de beraberinde getirmiştir. Aslında sosyal ve ekonomik alanda birtakım düzenlemeler yapmak için yürürlüğe sokulan Tanzimat Fermanı, çok kısa bir süre sonra, bir üst yapı kurumu olan kültürel hayatta da köklü değişiklikleri beraberinde getirmiştir.

1923'te kurulan Türkiye Cumhuriyeti, Tanzimat'tan beri bir programa bağlanmaya çalışılan modernleşme hareketlerinin doğru bir zemine ve hukukî bir çerçeveye oturtulduğu bir devlet yapılanmasını getirmiştir. "Cumhuriyetçilik, milliyetçilik, halkçılık, laiklik, devletçilik ve inkılapçılık" gibi anayasaya da geçirilen ilkelerin ışığında toplum ve devlet hayatının hemen her alanında gerçekleştirilen inkılâplarla, çok kısa bir sürede hızlı bir kalkınma içine girilmiştir.

Türk milletine, "çağdaş medeniyetler seviyesini yakalama ve geçme" hedefini gösteren Atatürk, bu amaca ulaşabilmek için özellikle eğitim ve kültür alanlarında köklü değişiklikler yapmıştır. Tevhid-i Tedrisat Kanunu'nun çıkarılması (1924), her kademedeki eğitimin parasız hale getirilmesi ve ilköğretimin zorunlu olduğunun anayasaya geçirilmesi (1924), yeni alfabenin kabulü (1928), Türk Tarihi Tetkik

Cemiyeti'nin kurulması (1931), Türk Dili Tetkik Cemiyeti'nin kurulması (1932), Halkevleri'nin kurulması (1932) gibi birtakım yeni kurum ve düzenlemelerle Cumhuriyet Türkiye'si'nin modernleşme politikaları uygulamaya sokulmuştur.

Dilimize ait özel şekilleri de karşıladığı için “Türk Harfleri” adıyla kanunlaşan ve Batı kültürüyle yakınlaşmayı da sağlayan yeni alfabeğe geçme kararının önemiyle ilgili Eroğlu şunları söylemektedir:

*Atatürk, harf devrimini, sadece kolay okuyup yazma için bir yazı tekniği meselesi olarak ele almamıştır. Latin esasından alınan Türk harfleri, batı uygarlığına katılma işini de kolaylaştırmıştır. Harf devrimi aynı zamanda, dilde reform yolunu açacaklara bir dayanak olmuş ve onlara güç kazandırmıştır. Dilde sadeleştirme, Türkçeleştirme akımına hız vermiştir. Harf devrimi, kolay okuyup yazma yanında okuma alışkanlığını da artırmış ve yaymıştır. Harf devriminin en önemli yönü, kültür devriminin temel yapısını teşkil etmesi, Türk kültürünün gelişmesine imkân vermiş olmasıdır (1994: 120-121).*

Millî varlığın en büyük taşıyıcısı olan dille ilgili çalışmalar yalnız harf inkılabıyla sınırlı kalmamış, Türk dilinin kendi kimliği içinde zenginleşerek gelişebilmesi için 1932’de Türk Dili Tetkik Cemiyeti de kurulmuştur.

Millî Mücadele’nin başladığı 19 Mayıs 1919’dan Atatürk’ün ölüm tarihi olan 1938’e kadar olan süreçte, Türk toplum hayatında ve devlet yapısında köklü değişiklikler gerçekleştirilmiştir. “Türk İnkılabı” olarak da isimlendirilen bu dönemde, güzel sanatların gelişmesine ve halka açılmasına özen gösterilmiştir. Bütün bu gelişmelerde, “Efendiler... Hepiniz mebus olabilirsiniz, vekil olabilirsiniz, hatta reisicumhur olabilirsiniz. Fakat sanatkâr olamazsınız” diyen bir liderin destek ve teşviklerinin de büyük rolü olmuştur.

Cumhuriyet dönemi, güzel sanatların hemen her türünde olduğu gibi edebiyatta da, modernist arayışların hız kazanmasını sağlamıştır. Bu hareketli dönemde, Batılı klasiklerin de çevrilmeye başlamasıyla, yenilik arayışları çok kısa zaman aralıklarına yayılmış ve yeniliklerin birbirini geliştirmesinden yeni anlayışlar ve yapılar ortaya çıkmıştır. Böyle bir sürecin oluşmasında, XX. yüzyıl Batı edebiyatında -kendi toplumlarının sosyo-ekonomik yapısının ve tarihî koşullarının bir sonucu olarak- ortaya çıkan yeni akımların ve tekniklerin de etkilerinin olduğu göz ardı edilmemelidir. Nitekim bu asır, bilim ve teknolojiye yaşanan hızlı

gelişmelerle insan hayatını kolaylaştırırken, pazar kapma rekabetinden doğan iki büyük dünya savaşıyla da yerleşik inançların ve değerlerin sorgulanmasına ve yeni arayışlara yol açmıştır. Daha önceki üretim ilişkilerinden farklı olarak, bireyi öne çıkaran kapitalist toplum yapısı, güçlü devleti ve yeni bir sınıfı da beraberinde getirmiştir.

Armağan (1995: 50), modernlik'in temelde bireycilik ve özerk "akıl" denilen bir fenomen üzerine oturduğunu belirtmektedir. "Geleneksel dünya" ya da Gelenek'in yönlendirdiği dünyada akıl, insanı hayvandan ayıran bir düşünme aleti (organon) iken; modernitenin (felsefi modernitenin) Descartes'la başladığı yolculukta ise, daha önceki tüm dayanaklarını (otorite ve geleneklerin bağlayıcılığı, vahiy, kutsallık vb.) paranteze alarak kendisini, kendisinden itibaren kurma yoluna girmiştir. Aklın özerkleşmesi, diğer toplumsal ve kültürel alanların da, derece derece onun egemenliğine girmesi sürecini başlatmıştır. Ekonominin, bilimlerin, toplumun, sağlık sisteminin vb. rasyonelleşmesi bu sürecin en belirgin sonuçları olmuştur.

Kültürün alanlara bölünmesinin de modernleşme sürecinin bir parçası olduğunu belirten Armağan (1995: 50), modern sanatın seçkin karakterini de sanatın özerkleşmesi çerçevesinde ortaya çıkan bir olgu olarak değerlendirmektedir. Artık ahlâk, bilim ya da din sanatçıya dışarıdan buyuramayacağı için, sanat kendi kuralını kendisi koyacak, sanatçının önündeki tek seçenek kendi deneyimi olacaktır. "Deneyim (experience), modern sanatçının uç beyliğinde, sayesinde akından akına koştugu küheylandır". Sanatçının bütün verileri, kalıpları kırıp parçalamada, özgün ürünleri ortaya koymada tek rehberi bu deneyimi olacaktır:

*Daha önce kimsenin kullanmadığı buluşlara ulaşmak, yeni imajlar, yeni semboller oluşturmak, yeni biçimlerle yeni muhtevaları kurmak. Joyce'un Ulysses'i ile Bracque'ın resimleri, Andy Warhol'un kolajları, Tzara'nın şiirleri bunun örneklerinden birkaçı (1995: 51).*

Toplumun bir ferdi olan sanatçı da, değişen sosyal ve ekonomik koşulların şekillendirdiği yeni toplumun ihtiyaçları doğrultusunda arayışlara girmiş ve gelenekleri, yerleşik kuralları göz ardı ederek kendi deneyimi doğrultusunda eserler vermeye başlamıştır. Sanatın özerkleşmesi, edebiyatta yeni türleri ve "modernizm"e yol açan yeni akımları ve kavramları da beraberinde getirmiştir.

Modern şiirin de, tıpkı roman gibi burjuva medeniyetinin gereklerinden biri olarak belirmediğini ve bir edebiyat türü olarak değil, bir yaşam biçimi olarak oluştuğunu belirten İsmet Özel, modern şiirin doğuşunu şu cümlelerle özetlemektedir:

*Şiir, kapitalizmin bir dünya sistemi olarak gücünü tartışılmaz ölçüde gösterdiği, insanların kendilerini doğaya karşı açılmış savaşın ateş hattında buldukları, bireyin amansız Devlet ve Sanayi örgütlenmesi karşısında ezildiği bir ortamda yeniden ve yepyeni bir kimlikle doğmuştur (1982: 105).*

İkinci Yeni şiirini daha iyi anlayabilmek ve şiirimize getirdiği açılımları daha doğru değerlendirebilmek için, kendisinden önceki belli başlı şiir hareketlerini/topluluklarını araştırma konusu dışına çıkmadan kısaca gözden geçirmek gerekmektedir.



## 1.2. İkinci Yeni'ye Kadar Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri

Cumhuriyet'in ilânı, toplumumuzda her alanda değişimi de beraberinde getirmiştir. Doğal olarak dil ve edebiyat alanında da değişimler olmuştur. Bunlardan ilk göze çarpanları, dilin sadeleşmesi, her türde eserlerin zenginleşmesi, yeni anlayışta eserlerin verilmesidir. Dilin sadeleşmesi yanında asıl veznimiz olan heceye de büyük bir eğilim gösterilmiştir.

### 1.2.1. Beş Hececiler

Mehmet Emin Yurdakul'la başlayan ve ilkeleri 1911'de Genç Kalemler'le belirlenen Millî Edebiyat Akımı, o dönemin en güçlü devletlerine karşı kazanılan Kurtuluş Savaşı'nın ve hemen sonrasında kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin getirdiği moral havası içinde, hâkim sanat anlayışı olarak edebiyat dünyasına damgasını vurmuştur. O kadar ki, Haşım'ın “öz şiir” anlayışıyla yazdığı şiirler, dönemin millî hassasiyetini yansıtmadıkları için, sanat çevrelerinde ve basında tepkiyle karşılanmıştır.

Bu dönemde, Şinasi'yle başlayan ve Genç Kalemler'le kökleşmeye çalışan dilde sadeleşme hareketi güçlenerek hedefine ulaşmış ve şiirde gerek içerik gerekse şekil özellikleri bakımından yenilikler görülmeye başlanmıştır.

Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin ilk dikkati çeken şairleri “Beş Hececiler”dir. Millî Edebiyat akımının ilkelerine bağlı olarak şiir yazar Faruk Nafiz Çamlıbel, Enis Behiç Koryürek, Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç ve Halit Fahri Ozansoy'a eserlerindeki ortak özelliklerden ötürü bu ad verilmiştir. Bir topluluk edebiyatı değildir. Ziya Gökalp'in başlattığı “halka doğru” düşüncesinden yola çıkan bu sanatçılar, yurt güzelliklerinden ve yerli hayattan seçtikleri konularını hece vezniyle ve saf ve duru bir Türkçe'yle yazmayı ilke edinmişlerdir. Ancak, Anadolu'yu yeterince tanımadıkları için, basmakalıp söyleyişlerden ve “romantik bir Anadolu” manzarası tasvirinden kurtulamamışlardır.

“Memleketçi edebiyat” çizgisi içinde, “Hecenin Beş Şairi”ne ek olarak Kemalettin Kamu, Mithat Cemal Kuntay, Ali Mümtaz Arolat, Behçet Kemal Çağlar, Orhan Şaik Gökyay, Necmettin Halil Onan, Ömer Bedrettin Uşaklı gibi sanatçılar da

sayılabilirler. Bu şairlerin de ortaya koydukları ürünlerle birlikte hece vezni, Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Yahya Kemal ve Ahmet Haşim gibi aruzu Türkçeleştiren sanatçılar dışında, neredeyse tek ölçü olarak kullanılmıştır. Hece vezni, bu dönem sanatçıları elinde “millî edebiyatçılar” a nazaran daha inceltilmiş bir ahenk unsuru durumuna gelse de, asıl estetik kullanımını “öz şiir” çizgisi içinde değerlendirilecek olan Ahmet Hamdi Tanpınar, Necip Fazıl Kısakürek, Cahit Sıtkı Tarancı ve Ahmet Muhip Dıranas'ın şiirlerinde bulacaktır.

### 1.2.2. Yedi Meşaleciler

Cumhuriyet dönemine “Millî Edebiyat Akımı” estetiğiyle giren Türk şiiri, “halkçılık ve milliyetçilik” ilkeleri temelinde kurulan Türkiye Cumhuriyeti devletinin oluşturduğu “millî coşku iklimi” içinde -daha da gelişerek- bu doğrultudaki akışına 1930'lara kadar devam etmiştir.

Cumhuriyet sonrası Türk şiirinin bir beyannameyle ortaya çıkan ilk topluluğu olan Yedi Meşaleciler (1928), ortak çıkardıkları şiir kitaplarının başına bir mukaddime koyarak “son zamanların renksiz ve dar Ayşe, Fatma terennümünü” sürdürmeyeceklerini, şiirin artık konu bakımından değişmesi ve genişlemesi gerektiğini savunmuşlardır.

Kitaba şiir veren yedi gençten ötürü, Sabri Esat tarafından “Yedi Meşaleciler” adı verilen topluluğun üyeleri; Muammer Lütfi Bahşi, Vasfi Mahir Kocatürk, Kenan Hulusi Koray, Yaşar Nabi Nayır, Ziya Osman Saba, Sabri Esat Siyavuşgil ve Cevdet Kudret Solok'tur. Edebiyat çevrelerinde ilgiyle karşılanan topluluk, Yusuf Ziya Ortaç'ın da teşvikiyle, on beş günde bir yayımlanan “Meşale” adında bir dergi de çıkarmıştır. Kenan Hulusi yönetiminde çıkan ve sanat anlayışından dolayı Ahmet Haşim'in de desteklediği ve yazılar verdiği dergi, yeni alfabeye geçilmesinden sonra, okuyucu kitlesini kaybetmeye başlamış ve sekiz sayı çıkarılabilmektedir.

Ortak şiir kitapları olan *Yedi Meşale*'nin önsözünde, “*Kariler aynı his ve fikirlerin değiştirile değiştirile kendilerine sunulmasından bıktılar, usandılar. İşte biz edebiyatta bu çürük zihniyetle mücadele etmek istiyoruz*” diyen topluluk üyeleri, süregelen şiir anlayışını biçimden çok içerik ve duyuş tarzı yönüyle eleştirmişlerdir. Aşk, aile sevgisi, yaşama sevinci, çocukluk günlerine özlem gibi temaları yeni mecaz

ve söyleyişlerle işleyerek şiire sokmuşlar; hece ve kafiye bakımından geleneğe bağlı kalmışlardır.

“Memleketçi edebiyatçılar”ın elinde kısırlaştığına inandıkları şiire bir açılım getirmek üzere, “canlılık, samimiyet ve daima yenilik” parolasıyla bir araya gelen Yedi Meşaleciler, Ziya Osman Saba dışındaki üyelerinin şiiri bırakıp edebiyatın diğer türlerine yönelmelerinin de etkisiyle, önemli bir yenilik getiremeden dağılmışlardır.

### 1.2.3. Toplumcu Gerçekçiler

Toplumcu gerçekçilik, devletin resmî sanat görüşü olarak Rusya’da ortaya çıkan ve ana ilkeleri, 1934’te toplanan Sovyet Yazarlar Birliği’nin Birinci Kongresi’nde saptanan bir sanat ve edebiyat akımıdır. Estetik bir sistem halinde kurulmamış, kongrede tespit edilen ilkelerin zamanla geliştirilmesiyle sistemleşmiştir. Sanatın ne olduğu sorusundan çok, ne olması gerektiği sorusuna cevap veren bir akımdır (Moran, 1991: 48).

Türk şiirinde toplumcu gerçekçi anlayış, Nâzım Hikmet’in öncülüğünde başlamış ve Garip şiirini yeterince toplumcu bir şiir olarak görmeyen, hatta gerici bir tutumun ürünü kabul eden 1940 kuşağı şairlerinin şiirleriyle yaygınlık kazanmıştır. Bu akımın başlıca temsilcileri arasında H. İzzettin Dinamo, Rıfat Ilgaz, Cahit Irgat, A. Kadir, Niyazi Akıncıoğlu, Fethi Giray, Suat Taşer, Ö. Faruk Toprak, Şükran Kurdakul, Enver Gökçe, Mehmet Kemal, Arif Damar sayılabilir (Özdemir, 1994: 224).

Memet Fuat (1985: 28)’a göre, toplumcu şairler siyasal eylemciliklerinden ve Garip akımına karşı serbest nazım akımını savunmalarından ötürü, genellikle Nâzım Hikmet’in izleyicileri olarak değerlendirilmektedirler. Dünya görüşlerindeki ortak yanlara karşın, sanat anlayışları yönüyle Nâzım Hikmet’ten farklı çizgileri de yakalayabildikleri göz ardı edilmektedir.

Toplumcu sanat anlayışının Türk şiirindeki öncüsü kabul edilen Nâzım Hikmet, şiir yazmaya Millî Edebiyat akımı etkisinde, halk edebiyatı nazım şekilleriyle başlamıştır. Öğrenim görmek için gittiği Moskova’dan Fütürizm

(gelecekçilik) ve Konstrüktivizm (kuruculuk) akımlarından da etkilenecek yeni bir şiir anlayışıyla yurda dönmüş ve bazı edebiyat araştırmacılarına göre de, 1929'da yayımladığı 835 *Satır* kitabıyla Türkiye'de modern şiiri başlatan kişi olmuştur.

Memet Fuat, *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*'nin "Giriş" bölümünde (1985: 10-11), çağdaş Türk şiirini getiren ve sürdüren iki çizgi olduğunu savunmaktadır: Bunlardan birinin, hiç benzemeyen yanlarına karşın, şiirlerinin bazı belirleyici özellikleriyle birbirine yol açmış şairler olarak değerlendirdiği "Nedim - Yahya Kemal - Nâzım Hikmet - Orhan Veli" çizgisi; diğerrinin de, "Şeyh Galip - Ahmet Haşim - Necip Fazıl - Fazıl Hüsnü Dağlarca" çizgisi olduğunu düşünmekte ve "çağdaş" veya "yeni" şiirin oluşumunda diğerr sanatçılarının yol açıcı etkileri olsa da, bu çizgilerden birinde Nâzım Hikmet'ten, diğerrinde ise Necip Fazıl'dan daha geriye gidilemeyeceğini savunmaktadır.

Özkırımlı (1995: 199) da, Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde asıl yeniliğın Nâzım Hikmet'le başladığını savunmaktadır:

*Bu dönemde şiirde biçim ve özü temelden değiştiren asıl yenilik Nâzım Hikmet tarafından gerçekleştirilmiştir. Ölçüyü (vezni) atan, özü biçimin bağlarından kurtaran Nâzım Hikmet'tir. İlk iki kitabıyla (835 Satır, Jakond ile Si-Ya-U, 1929) şairâneye karşı çıkmış, mısracl anlayışı yıkmıştır.*

Toplumcu gerçekçi anlayışın ilk örneklerini Aydınlık ve Resimli Ay dergilerinde veren Nâzım Hikmet, Kurdakul'a göre "serbest nazım" hareketinin Türkiye'deki öncüsüdür:

*Nâzım Hikmet, geleneksel nazım biçiminin öngördüğü kurallara uymayan ilk şiiri, Açların Gözbebekleri'ni Moskova'da yazdı. Hece ya da aruz ölçüsünün doğrudan kullanılmadığı bu şiirde yer yer uyaklar ve sözcük yinelemeleriyle ritim ve uyum sağlanmıştır (1992: 56).*

Türk şiirinde "serbest nazım", "serbest şiir", daha sonra da "özgür koşuk" olarak adlandırılacak olan şiirin, daha önce Tefvik Fikret'in ve Ahmet Haşim'in denediği "serbest müstezat"la bir ilişkisi olmadığını savunan eleştirmen Mehmet H. Doğan, serbest şiirin eski şiirden kaynaklanmaktan ziyade, dışarıdan iki yoldan geldiğini belirtmektedir:

Biri, Nâzım'la birlikte, onun Rus Fütüristlerinden, daha çok da Mayakovski'den etkilenecek yazmaya başladığı; ötekiyse, Ercüment Behzat Lav, Mümtaz Zeki Taşkın gibi şairlerin Gerçeküstücülük, Dadacılık, Gelecekçilik, Kübizm gibi akımlardan etkilenecek başlattıkları Batı kaynaklı serbest şiir kollarıdır (2001a: 26).

Nâzım Hikmet, “kitlelere seslenmek ve meydanlarda yüksek sesle okunmak” amacıyla şiire getirdiği yeni öze uygun bir orkestra ahengi ararken, kendisinden sonra gelecek Garipçiler'den farklı olarak şiir geleneğini ve birikimini reddetmemiş, tersine, ondan yararlanmaya çalışmıştır:

*Aynı zamanda şiirdeki âhengın de bir saz, hatta tek bir keman değil, bir orkestra, çeşitli aletlerin çeşitli kombinezonlarla ses verdiği bir orkestra âhengi olması gerektiğine kanaat getirdim. Yeni Sanat, Bahri Hazer, Salkım Söğüt şiirleri teknik bakımından bu kanaatin denemeleri ve mahsûlleridir. Bütün bu şekil oyunlarında esas yine hece vezni, yani halk şiirimizin ve aruzun; yani Divan Edebiyatımızın unsurlarını muhafaza ediyordu (Nâzım Hikmet, 1976: 28).*

Biçimin belirli bir vezinden ve sıkı bir kafiyeye örgüsünden bağımsız olarak kurulduğu bu yeni yapıda, ahengi temin etmek üzere kelimelerin ses özelliklerine ve kafiyeye özel bir yer verilmektedir. Toplumcu sanat anlayışını benimseyen sanatçılar, -sınıf çıkarlarını dile getiren bir enstrüman olarak gördükleri şiirin- bu yeni özü dile getirirken kendisine en uygun şekli bulacağını savunmuşlar ve bu kavga şiirleri için gerekli olan kuvvetli ahengi de, kelimelerin bölünmesinden, kelime gruplarının düzenlenmesinden, tekrarlardan ve kafiyelerden sağlamaya çalışmışlardır.

Memet Fuat, Nâzım Hikmet'in o güne kadar şiire girmez sayılan konuları, alışılmış kuralları altüst eden bir serbestlikle şiirleştirdiğini belirtmektedir. Ayrıca, kendisinden önceki sanatçılara yaptığı çıkışların ve aşırı bir yenilik getirmiş olmasının da etkisiyle, önceleri, geçmişini hiçe sayan bir şair gibi algılandığını; ancak, onun geçmişe sırt çevirmediğinin çok kısa bir sürede görüldüğünü savunmaktadır.:

*Her şeyi yıkarak, Türk şiir geleneğinden kopmak istediği sanıldı. Bağlandığı dünya görüşü de bu sanıyı güçlendiriyordu. Ne var ki, yerel konulardan uzak, uluslarüstü yaklaşımına, insanı soyutlayarak ele alma eğilimine karşın, aynı yıl yayımlanan ikinci kitabı Jokond ile Si-Ya-U'da, Nâzım Hikmet'in, geleneksel şiirimizle bağlarını koparmak istemediği, bir bireşim arama özlemi içinde olduğu açıkça görüldü (1985: 14).*

Attila İlhan (1996: 239), dönemin siyasî iktidarının baskıları sonucu toplumcu sanatçıların susturulduğunu, “tek parti, tek şef, tek millet” devrinin resmî genç şairleri durumuna getirilen Garipçilerin Türk şiir yeniliğini tek başına getirdiği ve yaptığı yanlışına düşüldüğünü savunmaktadır:

*Olayların geçişini izlemeyenlerce şiirdeki öncelik hareketi bol keseden Garip üçlemesine bağışlanmış; aslında, bu üçlemenin ve getirmeye uğraştığı şiir tutumunun ‘öncüler’in yalnız bir yönünü teşkil ettiği unutulmuştur. Öyle ya, onların yanı sıra Ahmet Muhip gibi, Cahit Sıtkı gibi Baudelaire’ci diyebileceğimiz şairler olduğu gibi, gerçek bir hürriyet ve toplum şiiri bileşimini araştırıp duran toplumcu şairler de vardı. Bir bakıma bu sonuncuların yeniliği hepsinden önce başlamış, eski şiirle ilk meydan savaşlarını bir kuşak öncesinde vermişti.*

#### 1.2.4. Garip (Birinci Yeni)

Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin Beş Hececilerle başlayıp Yedi Meşaleciler, Toplumcu Gerçekçiler, Hisarcılar, İkinci Yenicilerle devam eden yenilik arayışlarında Garipçiler, modern şiirin kuruluşuna yaptıkları katkılardan dolayı, birçok edebiyat tarihçisi ve eleştirmeni tarafından ilk sıraya yerleştirilmektedirler.

Orhan Veli Kanık, Oktay Rifat Horozcu ve Melih Cevdet Anday’ın ilk örneklerini Varlık dergisinde vermeleriyle başlayan ve 1941’de *Garip* kitabının önsözüyle birlikte bir akıma dönüşen bu hareket, 1940 kuşağı sanatçılarına sirayet ederek hızla yaygınlaşmıştır. Garip üçlüsünü de içine alan Birinci Yeni sanatçılarından bazılarının isimleri şunlardır (Akalin, 1984: 50): Necati Cumalı, Behçet Necatigil, İlhan Berk, Salah Birsal, Asaf Halet Çelebi, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cahit Irgat, Nevzat Üstün, Nahit Ulvi Akgün, Orhan Murat Arıburnu, Ayhan Hünelp, İlhan Demiraslan, M. Tayyip Uslu, Rüştü Onur, Fethi Giray vd.

Ercilasun (1994: 5), Garip hareketinin, insanların ya da toplumların alt üst olmasına, eski bilgilerin/inançların kökünden değişmesine ve değerlerin sarsılmasına yol açan iki büyük dünya savaşının yaşandığı; bütün dünyada teknolojinin aşırı ve hızlı ilerlediği, insanın aklına fazla güvendiği ve din duygusunun sarsıldığı çalkantılı bir dönemde ortaya çıktığına dikkati çekerek şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

*Orhan Veli Cumhuriyet devrinin dikkate değer şairlerinden biridir. Arkadaşları Melih Cevdet ve Oktay Rifat'la birlikte Türk şiirinin mühim bir safhası olan Garip hareketini başlatmıştır. Türk şiirine yeni bir ses, dünyaya ve eşyaya yeni bir bakış getiren Garip hareketi, kendi çağının düşünce sistemini yansıtmaya bakımından da önemlidir. Orhan Veli ve arkadaşları, dünyadaki gelişmelerden ve yeni fikir akımlarından yakından etkilenmişler, bu düşünce sistemlerini Türk edebiyatına ve Türk cemiyetine taşımışlar, böylece meydana gelen yeni Türk cemiyetinin ihtiyacı olan yeni bir sanat yaratmışlardır. Bu bakımdan Orhan Veli, kendi neslinin aydınlarının bir prototipi sayılabilir.*

Edebiyatımızda daha önce Millî edebiyat akımı sanatçılarında görülen kendilerinden önceki edebî oluşumları ve ürünleri “taklit” oldukları gerekçesiyle reddetme tavrı, bu kez Garipçilerde, “yapıyı temelden değiştirme” hedefiyle kendisini göstermiş ve kendilerinden önceki “hececi”, “toplumcu gerçekçi”, “öz şiirci” gibi nitelendirmelerle anılan bütün şiir anlayışlarına bir tepki hareketi olarak ortaya çıkmışlardır.

Garipçilerin, Yunus Emre’lerden, Fuzulî’lerden, Karacaoğlan’lardan işlenerek gelen ve Tanzimat dönemi sanatçılarıyla birlikte çağın gereklerine uygun olarak yenileştirme çabaları içine girilen şiir dilini ve birikimini tamamen yok sayıp yeni bir “şiir dili ve yapısı” kurma çabaları, edebiyat dünyasında tartışmalara sebep olmuştur. Sabahattin Eyüboğlu ve Nurullah Ataç’ın desteğini alan bu hareket; Ahmet Hamdi Tanpınar, Behçet Necatigil ve Attila İlhan tarafından tepkiyle karşılanmıştır.

Bugün “Garip öncesi” ve “Garip sonrası” diye bir şiirden söz edildiğini belirten Mehmet H. Doğan, Garip’in bu etkisini şiire yön ve yatak değiştirecek kadar güçlü ve temele yönelen bir hareket olmasına ve eski şiirden bıkkıldığı bir anda bu tarihî fırsatı iyi değerlendirip tam zamanında ortaya çıkmasına bağlamaktadır. Doğan, Garip çıkışının asıl hedefinin şairler, gruplar ya da şiir akımları değil, şiirin kendisi olduğunu belirtmektedir:

*Garip şiiriyledir ki şiirin sorunları, dili, yapısı tartışılır oldu. Şiir, gündelik yaşamın ta içine girdi. Gündelik dile yaslanan, şiiri ‘nazenin bir balon’ olmaktan kurtarıp sıradan insanların kullanımına sunmak isteyen, Cemal Süreya’nın deyimiyle “şiiri sokağa çıkaran, şiire kasket giydiren”, ya da Cansever’in sözleriyle “insanı, hayal dünyasından hayattaki yerine aktaran” bir şiirin yolu açılmış oldu (2001a: 31).*

Salih Bolat, Garip'in ideolojik açıdan, daha çok kentli küçük burjuva duyarlılığının şiiri olduğunu vurgulamakta ve duygulardan çok düşünceye seslenen akılcı yaklaşımıyla, şairane söyleyişten uzaklaştığını belirtmektedir. Bolat (2001: 91) şairaneliği; “şiirin biçimsel boyutuyla, duygusal değer ve çağrışım bakımından şiddetli sözcüklerin seçilmesiyle, şiirin ses yanının öne çıkarılmasıyla” ilgili bir kavram olarak açıklamaktadır.

Ortak şiir kitaplarının önsözünde de belirttikleri gibi, “beylik kalıplar, beylik oyunlar, beylik dünyalar içinde bunalmış kalmış olan şiire yeni imkânlar aramak” için yola çıkan Garipçiler, hiçbir şeyin şiir dışı kalmaması gerektiğini savunmuşlardır. Bu düşüncelerini gerçekleştirmek için de işe, eski şiirin yüksekte konuşan edasına karşılık alelâde bir konuşmayı ve “küçük, alelâde olayları ve insanları” şiire sokmakla başlamışlardır. Ancak, Orhan Veli ve arkadaşlarının şiire getirmek istedikleri bu yenilikler, genç şairlerce “yalnız küçük olayların, yalnız alelâde bir dille anlatılması” olarak algılanmış ve Garip'in usta şairlerince örnekleri verilen bu görüntüdeki “kolay anlaşılabilir” şiirin, aslında “kolay yazılır” bir şey olmadığını pek de farkına varamamışlardır.

İmge temeline dayalı özcü ve toplumsal sanatı savunan Attila İlhan, toplumculuktan yozlaştırdıkları bir sanat tutumuyla imgeyi şiirden atmak isteyen Garipçilerin şiiri bir söz oyununa ve tekerleme yavanlığına düşürdüklerini savunarak imge karşısındaki tutumlarına itiraz etmektedir:

*Savımız şuydu: Has sanat toplumsal sanattır, toplumsal sanat bir işlem (öz, muhteva, contenu) sanatı, söyleyecek şeyi söyleyiş biçiminden ayırmaksızın öne alan sanat... Bu durumları bilgin de ozan da deyimleyebilir, aralarındaki fark ikincisinin, estetik kategorileri içerisinde ve imgelerle deyimlemesi. İmgeler, sanatı sanat kılan spécifique öğeler!... Edebiyatı, hele şiiri ondan tıraşladınız mı, bir rezalet, geriye sadece laf kalır, laf da tekerlemedir, espridir, alaydır, şudur budur, gelgelelim artistique değildir (1996: 92).*

Şairaneliği kovma adına edebî sanatlara, imgeye ve duyguya boş vererek sokaktaki insanı hayatıyla ve diliyle şiire sokan Garipçiler, daha önceki yenilik arayışlarında da görülen kendine yer açma amaçlı aşırılıklarını giderek törpülemişler, kamuoyunun ve sanat dünyasının ilgisini yeterince çektikten sonra, zamanla ilkelerinde yumuşamaya gitmişlerdir. Hareketin öncü şairleri, 1945'ten itibaren



giderek Garip'ten uzaklaşmışlar ve şiir çalışmalarına, farklı estetik anlayışlarla ayrı kanallardan devam etmişlerdir.

Garip'in 1945'te yapılan ikinci baskısına yazdığı önsözde, “ Onları beş sene önce yazmıştım. Beş sene sonra da aynı şeyleri söyleyecek olduktan sonra ne diye yaşadım” diyen Orhan Veli'nin şiirdeki yenilik arayışını sürdürdüğü görülmektedir. Sanatçı bu dönem şiirlerinde kafiyeye, teşbih ve istiare gibi edebî sanatlarla ve mizahtan çok duyguya yer vermiş, halk şiiri geleneğini de göz ardı etmeyen yeni bir yapıya yönelmiştir.

Sazyek (1999: 347)'e göre, Garip hareketinin temelinde nesnel gerçekliğe ve doğallığa dayalı bir estetik alt yapı bulunmaktadır. “Yalınlık, toplumu önemseme ve sürekli yeniyi araştırma”, Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat Horozcu ve Orhan Veli Kanık'ın Garip dönemindeki şiir etkinliklerinin bakış açısını oluşturmaktadır. Onların sözcüğün mecazî anlamını ön plâna çıkararak edebî sanatları ve daha geniş anlamda imgeyi kullanmamasında yalınlık düşüncesinin etkisi vardır.

Türk şiir diline ve yapısına geniş açılımlar getiren ve yeni bir bakış açısı kazandıran Garip akımı, kendisinden önceki yenilik arayışlarında şiirin iki ayrı unsuru gibi görülen “biçim”in ve “öz”ün beraber ele alınması gerektiğini göstermiş ve sonraki kuşaklara sağlam bir şiir zemini hazırlamıştır.

### 1.2.5. Hisarcılar

Hazırlıklarına 1949 yılı sonlarında, “eski şiirimizden, millî kültür ve edebiyatımızdan kopmadan yeni ve güzel bir şiir sergilemek, o yıllarda şiirimizi çıkmaza sokanlara ve yozlaştıranlara karşı çıkmak ve tavır almak”\* parolasıyla başlanan Hisar dergisi, ilk sayısını 16 Mart 1950'de yayımlamıştır.

Yayın hayatını iki dönem halinde sürdüren Hisar dergisi, birinci yayın döneminde (Ocak 1957'ye kadar) 75; ikinci yayın döneminde de (Ocak 1964'ten Aralık 1980'e kadar) 202 olmak üzere toplam 277 sayı çıkmıştır.

---

\* İlhan Geçer (1983: 33).

Atatürk'ün doğumunun 100. yıldönümü dolayısıyla Kültür Bakanlığı'nın dokuz dalda açtığı yarışmalarda, şiir dalında “*Kuşlar ve İnsanlar*” kitabıyla birincilik ödülünü kazanan Hisar'ın kurucu şairlerinden Mustafa Necati Karaer, derginin çıkış gerekçelerini şöyle anlatmaktadır:

*Garipçilerin başlattığı şiir akımının “yalancı dolmaları” karın doyurmasa bile, şiirden nasibi olanları şiirden ve edebiyattan uzaklaştırıyor ve hareket devam ediyordu. Bu durum karşısında yapılacak tek iş, tek çare, inandığımız yolda bir edebî dergi çıkarmaktı. Öyle bir dergi ki, Türk şiirini yıkmak isteyenlerin karşısına bir kale gibi dikilsin, taklitçiliğe sapmadan millî kültürümüzden güç alsın ve “geçmiş”le “gelecek” arasında bir köprü olsun. İşte, kendi inançlarımız ve sanat anlayışımız doğrultusunda bir fikir, sanat ve edebiyat dergisi çıkarma kararımız, özetle belirtmeye çalıştığım ihtiyaçtan doğmuştur (1983: 41).*

Hisarcılar, derginin ilk sayısında yayımlanacak bir bildiriyle “neler yapacaklarını açıklamak” yerine, zaman içerisinde “neler yapacaklarını gösterme”nin daha doğru olacağına inanmışlardır. 26 Aralık 1966'da Ankara Radyosu'nca hazırlanan bir programda derginin sanat anlayışını ve belli başlı ilkelerini ortaya koyan açıklama, derginin kuruluşundan 17 yıl sonra yapılmıştır. Hisar'ın kuruluşunun, sorunlarının, dil anlayışının ve sanat ilkelerinin tanıtıldığı programa dergiyi temsilen Munis Faik Ozansoy, Mehmet Çınarlı, İlhan Geçer, Mustafa Necati Karaer, Gültekin Sâmanoğlu ve Nevzat Yalçın katılmışlardır.

“Radyoda Hisar Saati” programında açıklanan bu ilkeler, daha sonra Hisar dergisinin 113. ve 114. (Şubat, Mart 1967) sayılarında da topluluğun bir tür geciken bildirisi olarak dört madde halinde yayımlanmıştır:

1. “*Sanatçının Dili Yaşayan Dil Olmalıdır*”. Aksi takdirde, ister eski, ister yeni olsun, ölü kelimelerden doğan her eser yeni nesilleri birbirinden ayırır. Türk sanatına ve kültürüne olumlu katkıda bulunamaz.

Bu ilkeyle ilgili olarak Hisarcıların, özellikle Birinci Yeni ve İkinci Yeni sanatçılarına yönelttikleri eleştiriler şöyle sıralanabilir: Ağza alınmayacak kadar kaba ve çirkin kelimeleri bol bol kullanmak, dil akışına uymayan uydurma kelimeleri inatla ve ısrarla kullanmak, büyük harf-küçük harf kurallarına boş vermek, noktalama işaretlerini kaldırmak, cümle tekniğine kulak asmamak.

2. “*Sanatçı Bağımsız Olmalıdır*”. Zira, onun eseri, siyasî sistemlerin de, ekonomik doktrinlerin de propaganda aracı değildir.

3. “*Sanat Millî Olmalıdır*”. Çünkü kendi milletinden kopmuş bir sanatın milletlerarası bir değer kazanması beklenemez.

4. “*Sanatta Yenilik Asıldır*”. Ne var ki, bu yenilik arayışı eskinin ret ve inkârı şeklinde yorumlanmamalıdır. Dünden kuvvet alarak yarın da kolay kolay eskimeyecek bir yenilik anlayışı ilke edinilmiş; mutlaka serbest şekilli şiir yazmak, şiiri nesre ve hikâyeye yaklaştırmak, heceyi ve aruzu ölü vezinler olarak görmek gibi ısrarcı yaklaşımların doğru olmadığı savunulmuştur.

Toplumcu Gerçekçi, Garip ve İkinci Yeni gibi şiir hareketlerini de açlığı ve sefaleti dile getirdikleri, gençliğin şehvî arzularını kamçıladıkları, amaçlı olarak aile ve diğer toplumsal kurumları hiçe saydıkları iddialarıyla eleştirmişlerdir.

Hisarcılar, Türk şiirinde görülen yenilik hareketlerinde sanatçıların “dil, şekil ve konu” karşısındaki tutumlarını belirleyen iki kutup olduğunu savunurlar (bkz.: Karaer 1960: 37-38): Bu kutuplardan birini, her farklılaşma ve değişmeyi şiirde yenilik sayanlar oluştururken; diğerini de, -tek başına kendilerinin temsil ettiğine inandıkları- bu görüşün aksini iddia edenler oluşturmaktadırlar.

Hisarcılara göre şiir dilinde yenilik; şiiri ölü kelimelerden ve terkiplerden kurtarıp sadeleştirmekle, dili basitliğe düşürmeden yaşayan halk diline göre geliştirmekle mümkündür. Uygarlığın ve kültür seviyesinin bir bakıma ölçüsü olarak gördükleri dili kısırlaştırmamak gerektiğine inanmışlar; ancak, masa başında kelime uydurulmasına da karşı çıkmışlardır. Yabancı dillerden alındığı artık fark edilemeyen ve Türkçe karşılığı olmayan kelimelerin çekinilmeden kullanılması gerektiğini savunmuşlardır.

Bu gruptaki şairler; vezin konusunda bir dayatmaya karşı olmuşlar, şiir olarak kalabildiği müddetçe aruzu da, heceyi de, serbest şekilli şiiri de kabul ettiklerini belirtmişlerdir. Şiirin şekil özellikleri yönüyle, aruzda ve hecede alışılmış kalıpların çerçevesinden kurtulup yeni söyleyişlere ulaşmasını hedefleyen Hisarcılar, muhteva özellikleri yönüyle de, şiirin konusunun sınırlandırılmayacağını, şiir feda edilmemek şartıyla her konunun işlenebileceğini savunmuşlardır. Zira sanatın her

şeyden önce bir hürriyet meselesi olduğunu, ancak, dünyanın hiçbir yerinde ve hiçbir zaman mutlak hürriyet rüzgârı esmediğini belirterek, “hürriyet perdesi arkasında oynanan maksatlı oyunlara pabuç bırakmayacaklarını” da her fırsatta dile getirmişlerdir.

Hisarcılar, gecikmeli olarak ilân ettikleri bu ilkelere otuz yıllık yayın hayatı boyunca sıkı sıkıya bağlı kalmışlar ve kendilerini, diğer topluluklara karşı (toplumcu gerçekçiler, Birinci Yeniciler, Maviciler, İkinci Yeniciler) Türk şiirini ve dilini koruyan yegâne “kale” olarak görmüşlerdir.

“İkinci Yeni” akımı, dar bir çerçeve içinde özetlemeye çalıştığımız böyle bir edebiyat ortamında, daha çok Garipçilere ve toplumcu gerçekçilere bir tepki hareketi olarak ortaya çıkmıştır. İlk örnekler 1954’ten itibaren Yeditepe, Şiir Sanatı, Yenilik, İstanbul dergilerinde görülmüş ve Pazar Postası gazetesinde toparlanarak bir çığır halini almıştır. Cemal Süreya, İlhan Berk, Edip Cansever, Turgut Uyar, Sezai Karakoç ve Ece Ayhan akımın öncü kabul edilen sanatçılarıdır.

Garip hareketi, şairaneliği ve geleneksel kuralları reddederek şiirde basitliği ve halka yönelmeyi ilke edinmiş; ancak, yaklaşık on yıl sonra şiirde şairanelik, duygu ve imge yeniden aranır hale gelmiştir. Garip akımının koyduğu ve zamanın gittikçe yıprattığı yasaklara bir tepki olarak doğan İkinci Yeni, şiirden kovulan imgeye, benzetmeye, abartmaya kapılarını sonuna kadar açmıştır. Garip’in “kolay anlaşılır” şiir dili yerine, kelime ve sözdizimi deformasyonlarına dayalı, “anlamı kolay kolay ele vermeyen”, kendine özel bir şiir dili yaratmıştır. Bütün bu özellikleriyle de, Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin üzerinde çok tartışılan hareketlerinden birisi olmuştur. Onu, modern şiirimizin önemli bir durağı olarak değerlendirenler kadar; bir “skandal” olarak nitelendirenler de mevcuttur. Demiralp (1995: 23), “*İkinci Yeni duruşması hâlâ sürüyor. Kimi şiirimizin en doğurgan akımı olduğunu söylerken, kimi de yüzde yüz zararlı, gereksiz bir yanlış olduğunu savunuyor*” demektedir.

Özkırımlı (1990: 1162)’ya göre, çağdaş düşünce ve sanat akımlarıyla beslenen İkinci Yeni hareketinin siyasal eylemi dışlaması, şiirde içeriği daha öne alan çevrelerce gerici bir sanat akımı olarak damgalanmasına yol açmıştır. Her akımın çıkışında ve gelişim sürecinde rastlanan aşırı örnekler, taklitçilerin, yenilik

için yenilik peşinde koşanların yoz ürünleri de o akımı olumsuzlamanın nedeni olmamalıdır. Nitekim 1960'tan sonra İkinci Yeni akımı da, kendi içinde biçimsel aşırılıklardan arınarak yeni imgelere, dize işçiliğine dayanan ve şiirsel bir yapı kurmayı amaçlayan arayışlarla gelişimini sürdürmüştür. İkinci Yenicilerin uzak çağrışımlar yaratmaya yönelik, şiire özgü bir dil oluşturma çabaları genelde Türk şiirini de etkilemiş ve yeni anlamların peşine düşülmüştür.

Üzerinde yapılan tartışmaların bugün de sürüyor olması, İkinci Yeni'nin Cumhuriyet döneminin en problemlili şiir hareketi olduğunu göstermektedir. Bu hareket üzerinde çalışmalar yapılmakla birlikte, Ece Ayhan'ın yeri belirtilmemiştir. Biz, modern şiirimizin ihmal edilmiş, gölgede kalmış problemini, Ece Ayhan'ın biyografisinden ve metinlerinden yola çıkarak çözümlenmeye ve onun İkinci Yeni şiirindeki yerini belirtmeye çalışacağız.

Çalışmamızda, Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin gelişmesinde önemli açılımlar sağlayan İkinci Yeni şiirinin öncü şairlerinden Ece Ayhan'ın, henüz kaynaklara geçmemiş biyografisi, şiir üzerine düşünceleri, şiirinin özellikleri, sanatının beslenme kaynakları, İkinci Yeni ve Türk şiirindeki yeri problemi olarak ele alınmıştır.

### 1.3. Amaç

Bu çalışmanın amacı, İkinci Yeni şiirinin temsilcilerinden Ece Ayhan'ın şiirinin iç ve dış yapı özelliklerini irdeleyerek İkinci Yeni şiirine etkilerini ve Türk şiirindeki yerini ortaya koymaktır. Bu amaçla şu sorulara cevap aranacaktır:

1. Ece Ayhan'ın hayat hikâyesi nedir?
2. Ece Ayhan'ın şiir üzerine düşünceleri nelerdir?
3. Ece Ayhan'ın şiiri içerik bakımından ele alınan temalar yönüyle nasıldır?
4. Ece Ayhan'ın şiiri biçim bakımından,
  - a) Ahenk unsurları,
  - b) Dizelerin kümelenişi,
  - c) Dili ve üslûbu yönüyle nasıldır?
5. Ece Ayhan'ın sanatının beslenme kaynakları nelerdir?
6. Ece Ayhan'ın İkinci Yeni ve Türk şiiri hakkındaki görüşleri nelerdir?
7. Ece Ayhan'ın İkinci Yeni ve Türk şiirine etkileri nelerdir?
8. Ece Ayhan'ın Türk şiiri üzerine düşünceleri nelerdir?
9. İkinci Yeni ve Türk şiirinde Ece Ayhan'ın yeri nedir?

#### 1.4. Önem

Teşbih, istiare, mecaz, mübalağa gibi edebî sanatlara sırt çeviren Garipçiler; 1940'lara kadar gelen şiir geleneğini reddederek yeni bir şiir anlayışı oluşturmaya çalışmışlardır. Şiiri, "bütün hususiyeti edasında olan" ve "insanın beş duyusuna değil, kafasına hitap eden tamamen anlamdan ibaret" yalın bir söz sanatı olarak görmelerinin bir sonucu olarak; hayale, tasvire, duyguya ve şairaneliğe hoş bakmamışlar ve bunları şiirden kovmuşlardır. Türk şiirinin yenileşmesinde ve söyleyiş imkânlarının genişlemesinde bu düşüncelerin bir kısmının yararları da olmuştur. Ancak, bu ilkeler işlevlerini yitirip kısa bir süre sonra eskiyince, şiirde şairanelik, müzikalite, duygu, hayal, imge gibi temel yapı unsurları yeniden aranır olmuştur.

İkinci Yeni, işte böyle bir şiir ortamında, Garip şiirinin koyduğu ve zamanın gittikçe yıprattığı yasaklara bir tepki olarak doğmuş ve kapılarını şiirden kovulan bütün bu öğelere sonuna kadar açmıştır.

İkinci Yeni'nin Cemal Süreya, İlhan Berk, Ece Ayhan, Edip Cansever, Turgut Uyar, Sezai Karakoç gibi Türk şiirinde belli bir yer edinmiş önemli temsilcileri olmuştur. Bu sanatçıların bir kısmı (İlhan Berk, Edip Cansever, Turgut Uyar) harekete farklı bir sanat anlayışından geçerken; bir kısmı da (Ece Ayhan, Cemal Süreya, Sezai Karakoç) şiire bu anlayışla başlamışlardır.

İlk şiirlerini yayımladığı 1954'den bugüne kadar hareketin içinde ve önünde yer alan Ece Ayhan, gerek şiiriyle, gerekse yazılarıyla bu şiir anlayışının oluşmasında ve gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. İkinci Yeni şiirinin en özgün sanatçılarından biri olarak kabul edilen Ayhan, biçimle içeriğin ayrılmazlığını vurgulamış; ancak, "kapalı şiir" ile "anlamsız şiir" kavramlarının birbirine karıştırılmasının zararını en çok görenlerden olmuştur.

Bütün edebî türlerin malzemesi dildir; ancak şiir, dilin çok daha özel kullanıldığı bir türdür. Üslup da, dili kullanmadaki özgünlükten doğmaktadır. Şiir dilinin özgünlüğü üzerine eleştirmenler tarafından "Ece Ayhanca" nitelemesinde birleşilen sanatçı, kullandığı imgelerle ve sembollerle şiirimize yeni bir yapı ve zenginlik kazandırmıştır.

### 1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışmada, İkinci Yeni'ye ilişkin irdelemeler ve değerlendirmeler, akımın üyelerinden olan Ece Ayhan'ın eserleriyle sınırlıdır.

Çalışmada, Ece Ayhan'ın sadece şiir kitapları ve şiiri konu alan düzyazıları esas alınmış, diğer yazıları çalışma kapsamının dışında tutulmuştur.





### 1.6. Kısaltmalar

<b>bkz.</b>	: bakınız
<b>CHP</b>	: Cumhuriyet Halk Partisi
<b>çev.</b>	: çeviren
<b>DP</b>	: Demokrat Parti
<b>Fr.</b>	: Fransızca
<b>gen.</b>	: genişletilmiş
<b>haz.</b>	: hazırlayan
<b>mad.</b>	: madde
<b>MEB</b>	: Millî Eğitim Bakanlığı
<b>PP</b>	: Pazar Postası (gazete)
<b>PTT</b>	: Posta Telgraf Telefon (İdaresi)
<b>s.</b>	: sayfa
<b>S.</b>	: Sayı
<b>Ss</b>	: sayfadan sayfaya
<b>SBE</b>	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
<b>vb.</b>	: ve benzerleri
<b>vd.</b>	: ve diğerleri
<b>YT</b>	: Yeditepe (dergi)
<b>YU</b>	: Yeni Ufuklar (dergi)
<b>yy</b>	: yüzyıl

### 1.7. İlgili Araştırmalar

Doğrudan bu çalışma konusuyla ilgili olmamakla birlikte, alanda, İkinci Yeni hareketi hakkında değişik akademik yönlü çalışmalar yapılmış olup Ece Ayhan ve şiiri üzerine yapılmış bir çalışmaya rastlanmamıştır.

İkinci Yeni şiirini kapsamlı bir şekilde inceleyen dört adet kitap yayımlanmıştır. Bu çalışmalardan en kapsamlısı Asım Bezirci'nin *İkinci Yeni Olayı* isimli kitabıdır.

Bezirci (1996), *İkinci Yeni Olayı* kitabında, değişik tarihlerde yayımlanmış dergi yazılarını bir araya getirmiştir. Bu sebeple, hareketin ortaya çıkışını, öncülerini, özelliklerini ortaya koymaya çalışan bu eser, bir kitabın sahip olması gereken bütünlükten uzaktır. Ayrıca, çoğu dönemin sıcak tartışma ortamında kaleme alınan bu yazılar, karşı bir sanat anlayışının ürünü olan değerlendirmeleri içermektedir.

Yine dönemin taraflarından biri olarak tartışmalara katılan Attila İlhan (1996) da, bu şiir hareketine yönelik yazılarını *İkinci Yeni Savaşı* kitabında toplamıştır. Eserin adından da anlaşılacağı gibi, eleştiriden çok polemik nitelikli yazılardan oluşmaktadır. "Sosyal realizm" anlayışını savunan bir şairin, bir şiir hareketini politik gerekçelerle gözden düşürmeye çalıştığı yazıları içermektedir. Bu yazılardaki olumsuz değerlendirmelerin büyük bir bölümü edebiyat dışı gerekçelere dayandırılmaktadır.

Memet Fuat (2000), *İkinci Yeni Tartışması* kitabında, 1954'ten 1999'a kadarki zaman dilimi içinde, çeşitli dergilerde İkinci Yeni'yle ilgili kaleme aldığı yazılarını toplamıştır. İkinci Yeni şiirinin ilkeleri üzerine odaklanan bu yazılar, Bezirci ve İlhan'a göre daha objektif bir tavırla kaleme alınmışlardır. Eserin sonuna koyulan 1999 tarihli hacimli bir yazıda, İkinci Yeni şiirinin kurucuları ve sanatçı kişilikleri değerlendirilmiştir. Kronolojik bir sıraya dizilen yazılardan, onun bu şiir hareketi hakkındaki yargılarının olumsuzdan olumluya doğru yönelişi takip edilebilmektedir.

İkinci Yeni tartışmasının taraflarından biri de Muzaffer Erdost'tur (1997). İkinci Yeni üzerine kaleme aldığı yazılarını *İkinci Yeni Yazıları* adlı kitabında toplamıştır. Kitap iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, İkinci Yeni olarak isimlendirdiği yeni şiirin özelliklerini ortaya koymaya çalıştığı yazılar yer almaktadır. Pazar Postası'nda yayımlanan bu yazılar, yeni şiirin dili, anlam yapısı, yoğun imge kullanımını gibi tartışma konusu olan özelliklerini savunmaya ve açıklamaya yönelik yazılardır. İkinci bölüm ise, bu şiir hareketiyle ilgili olarak yakın zamanda kaleme aldığı yazılarından oluşmaktadır.

Yukarıda kısaca tanıtmaya çalıştığımız bu kitaplar, tartışmanın tarafları durumundaki eleştirmenlerin çeşitli tarihlerde yayımlanmış yazılarının toplanmasıyla oluşturulmuşlardır. Bu sebeple, hareketin bütünlüklü olarak ortaya koyulması ve objektif bir şekilde değerlendirilmesi bakımından büyük eksiklikleri bulunmaktadır. Ramazan Kaplan (1981), *Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi* isimli yayımlanmamış yüksek lisans tez çalışmasında, hareketi sistematik bir şekilde ele almıştır. Kaplan, olumsuz eleştirilerin bir sebebinin de, hareketin, "toplumcu gerçekçi" sanat anlayışıyla uyumsuz olan "sosyal yapı karşısındaki tutumu" olduğunu belirterek, Bezirci ve İlhan'ın edebiyat dışı değerlendirmelerinin bir eleştirisini yapmaktadır.

Kaplan'ın hareketi bütünlüklü bir şekilde ele aldığı çalışmasının dışında, "şiir dili" ve "gelenek" içindeki yeri bakımından ele alan akademik araştırmalar da yapılmıştır: Süheyla Dönmez, *İkinci Yeni Hareketi'nde Dil Problemi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 1993; Cevat Akkanat, *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi, 2000.

Ece Ayhan ve şiiri üzerine kitap boyutunda bir çalışma yapılmamıştır. Onun şiiri üzerine en geniş çalışmayı, Enis Batur yapmıştır. "*Tahta Troya*" başlığını ve "*Ece Ayhan Şiiri Üzerine Bir Metinçözüm Denemesi*" altbaşlığını taşıyan bu çalışma, son bölüm hariç, "Yazı", "Ulusal Kültür" ve "Oluşum" dergilerinde yayımlanmış parça yazıların bir araya getirilmesinden oluşmaktadır. 1981'de *Tahta Troya* adıyla bir arada yayımlanan bu yazılar, Batur'un denemelerini bir araya getiren *Başkalaşım*lar (1. baskı 1992; 2. baskı 2000) adlı kitabında yer almaktadır.

1977-78 yıllarında yayımlanmış bu yazılar, Ece Ayhan'ın o tarihe kadar yayımlanmış olan ilk dört kitabındaki şiirleri kapsamakta, daha sonra çıkan dört kitabındaki şiirleri değerlendirme dışında bırakmaktadır. Çalışma bu yönüyle bütünlükten yoksundur. Çalışmada, çözümlerinin “ana” tema olarak görülen “cinsel tabakalar” etrafında yapılması ve buradan elde edilen verilerle sonuca gidilmesi, yöntem bakımından sakıncalar doğurmaktadır. Ancak, birtakım metinlerarası ilişkileri ve anlam katmanlarını açığa çıkaran bu çalışma, Ece Ayhan'ın şiirinin aydınlatılmasına önemli bir katkı sağlamıştır.



## BÖLÜM II

### ARAŞTIRMA YÖNTEMİ

Tarama modelinde ele alınan çalışmada, literatür taraması ve canlı kaynaklardan veri toplanması yoluna gidilmiştir.

Araştırma problem cümlesi ve alt problemlerine cevap bulunabilmesi amacıyla, araştırma sürecinde şu işlem sırası takip edilmiştir:

1. Konu ile ilgili eserlerin bulunduğu kütüphane listeleri, Ece Ayhan'ın eserleri ve görüşme yapılacak kaynak kişiler saptanmıştır.

2. Sanatçı ve şiiri hakkında yayımlanmış yazılı kaynaklar literatür taraması yoluyla tespit edilmiştir. Bu kaynaklardaki araştırmanın amacına uygun düşünceler, ilgili bölümlerine ilişkin notlar fişlere işlenmiştir.

3. Literatür çalışmasına dayalı olarak çalışma sistematigi yeniden gözden geçirilerek gerekli düzeltmeler yapılmış ve sanatçıyla yapılacak görüşmede hangi hususlar üzerinde durulacağı tespit edilmiştir. Bu doğrultuda görüşme soruları düzenlenmiştir.

4. Yazılı kaynak irdemeleri ve görüşme sorularıyla ilgili olarak alan uzmanlarıyla görüşmeler yapılmış, eleştirileri ve önerileri doğrultusunda çalışma sistematigine ve görüşme sorularına son şekli verilmiştir.

5. Sanatçıyla daha önceden randevu alınarak iki görüşme yapılmıştır. İletişimin daha sağlıklı olması açısından görüşmenin ses bandına kaydedilmesi isteğimiz, sanatçı tarafından kabul edilmemiştir. Bunun üzerine görüşme, not alınması yoluyla tamamlanmıştır. İkinci görüşmede, literatürde farklı şekilde yer alan hususlar üzerinde (doğum yeri, meslek hayatı, eserlerinin basım yeri, yılı vb.) şairin görüşleri de alınarak doğru bilgilerin tespit edilmesine çalışılmıştır.

6. Sanatçıyla yapılan görüşmelerde alınan notlar çözümlenerek bir metin haline getirilmiş ve çalışmanın ilgili bölümlerinde kullanılmak üzere fişlere işlenmiştir.

### 2.1. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Kaynak taraması ve görüşme notlarından elde edilen veriler, amaca ulaşmak için belirlenen alt problemlere uygun olarak tasnif edilmiş ve bunlara dayalı olarak sanatçının şiirinin yapısal özellikleri ve İkinci Yeni Şiiri'ne etkilerine ilişkin yorumlamalara gidilmiştir.

Kaplan (1986: 8), her eserin kendi içinde organik bir bütün olduğunu ve güzelliğinin de buna dayandığını belirterek edebiyatın gaye ve mahiyetine en uygun metodun, “metin tahlili” olduğunu vurgulamaktadır. Zira, edebî eser, ancak kendi içinde organik bir bütün haline geldiği zaman, güzellik ve mükemmeliyete ulaşmaktadır:

*Bu metodun esası, dikkati edebî metinler üzerine yöneltmek ve onu oluşturan unsurları, bu unsurların ana fikirle ve birbirleriyle olan münasebetlerini incelemekten ibarettir (1986: 8).*

Çalışmamızın “Ece Ayhan’ın Şiiri” başlıklı bölümünde, “mükemmeliyetin eseri oluşturan unsurlar arasında kurulan âhenkten ibaret” olduğu ve “onu anlamak ve değerlendirmek için eserin dikkatli bir şekilde incelenmesi gerektiği” düşüncesinden hareketle, şiirler “metin tahlili” metodu doğrultusunda çözümlenerek doğru hükümlere varılmaya gayret edilmiştir.

Çözümlenen veriler ve yapılan yorumlar tez danışmanı ve alan uzmanlarının görüşlerine sunulurken eleştirileri alınmış ve yapılan eleştiriler doğrultusunda rapora son şekli verilmiştir.

Sanatçının değişik yayınevleri tarafından yayımlanmış çeşitli şiir kitapları bulunmaktadır. Bunların hepsi ayrıca incelenmiş olmakla birlikte, çalışmamızın pratikliği ve ilgililere kolaylık sağlaması amacıyla onun şiiriyle ilgili incelemeler toplu şiirlerini içeren *Bütün Yort Savullar!* (Ece Ayhan: 1999) kitabından yapılmıştır.

## BÖLÜM III

### ECE AYHAN'IN HAYATI

İkinci Yeni şiirine ve bu şiirin oluşumunda Ece Ayhan'ın rolüne geçmeden önce, onu biyografisiyle tanımamız yerinde olur. Kaldı ki, onun biyografisiyle ilgili çalışmalar çok sınırlıdır. Bunlar, ansiklopedilerde ya da eserlerinin kapaklarında yer alan çoğu bir paragraflık kısa bilgilerdir.

Yazılı kaynaklarda Ece Ayhan'ın biyografisiyle ilgili, oldukça yetersiz bilgiler bulunmaktadır. Şiir anlayışının oluşumunda büyük etkisi görülen Lautréamont'un, yaşam tarzı ve felsefesiyle de onun üzerinde derin etkileri olduğu görülmektedir. Ayhan, yaptığımız görüşmelerde mülkiyet duygusunun hiç olmadığını sürekli olarak vurgulamış ve her fırsatta Lautréamont'un "geriye bir tek fotoğraf bile bırakmadan" bu dünyadan ayrılmasından övgüyle söz etmiştir. Kendisinden geriye şiirinden başka bir şey bırakmak istemeyen sanatçı, yakın çevresiyle de pek paylaşmadığı yaşam öyküsüyle ilgili sorularımızı sınırlı bir şekilde cevaplandırmıştır. Onun, günlüklerinden ve yakın çevresinden kişilerle yaptığımız görüşmelerden elde ettiğimiz bilgileri de ekleyerek tamamladığımız biyografisini; "Doğumu", "Öğrenim Hayatı", "Şiire Başlaması", "Çalışma Hayatı", "Hastalığı", "Eserleri" başlıkları altında ele alacağız.

### 3.1. Doğumu

Ece Ayhan, 10 Eylül 1931’de babasının malmüdürlüğü göreviyle bulunduğu Datça’da, ailenin ikinci çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Anne ve babası Çanakkaleli’dir.

Babası Behzat Çağlar, Geliboluludur. Behzat Bey’in babası ağır ceza mahkemesi başkâtipliği, dedesi de Gelibolu müftülüğü görevlerinde bulunmuşlardır.

Annesi Ayşe Çağlar, ev hanımıdır. Baba tarafı Gelibolu’nun Kavak köyünden göçerek Eceabat’ın Yalova köyüne yerleşmiştir. Babası Hafız İbrahim Deniz, yarı çiftçilik, yarı tüccarlık yapmıştır. Maddî durumu iyi olan Hafız İbrahim Bey, kızına da zaman zaman maddî katkılarda bulunmuş, 1929’da bütün dünyayı sarsan ekonomik krizin Türkiye’yi de etkilemesi üzerine çıkarılan “buhran vergisi”ni dahi ödeyemeyerek iflas etmiştir. Bütün malvarlığını satmak zorunda kalan Hafız İbrahim Bey, bu sefer kızı Ayşe Hanım’ın, kocasından gizli olarak gönderdiği küçük para yardımlarıyla ailesini zorlukla geçindirmiştir. Eceabat’a bağlı Sivli köyü halkının imam istemesi üzerine, atandığı bu köyde imamlık yapmıştır.

1932’de Küre’ye malmüdürü olarak atanan Behzat Bey, 1933’e kadar sürdürdüğü bu görevinden istifa edip Çanakkale’ye yerleşmiş ve bir avukatın yanında arzuhalcilik yaparak ailesini geçindirmeye çalışmıştır. Bu istifa, Çağlar ailesi için, elektriksiz-susuz evlerde oturulacak zor günlerin de başlangıcı olmuştur.

### 3.2. Öğrenim Hayatı

Ece Ayhan, ilkokula 1938’de Eceabat’ta başlamıştır. Çıplak ayaklarına okulun başöğretmeni tarafından takunya alınacak kadar yoksul bir hayat sürmektedirler. İkinci sınıfı Çanakkale’nin İstiklâl İlkokulu’nda okumuştur.

Aile, 1940 Kasım’ında Çanakkale’den ayrılarak İstanbul’a yerleşir. Ancak, kayıt alma işlemleri unutulduğu için, Ece Ayhan o sene okula gidememiştir. Öğrenimine verilen bir yıl aradan sonra, üçüncü sınıfa Karagümrük / Atikkale’de bulunan “19. İlkokul”da [daha sonraki adı Hırka-i Şerif İlkokulu] devam etmiş ve ilk öğrenimini bu okulda tamamlamıştır.



Behzat Bey'le Ayşe Hanım'ın geçimsizlik nedeniyle 1941'de boşanmaları üzerine, Ece Ayhan ve ablası İffet annelerinin yanında kalmışlar ve Cankurtaran'da kiraladıkları elektriksiz ve susuz bir evde yaşam mücadelesine devam etmişlerdir.

Ece Ayhan, orta öğrenimini Vefa Lisesi'nin karşısında bulunan Zeyrek Ortaokulu'nda; lise öğrenimini de Taksim Lisesi'nde [daha sonraki adlarıyla Beyoğlu Lisesi, İstanbul Atatürk Erkek Lisesi] tamamlamıştır. 1953'te Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde yüksek öğrenimine başlar. Evini zaten kıt kanaat geçindirebilen Ayşe Hanım'ın çocuğunu başka bir şehirde okutacak maddî gücü bulunmamaktadır. Bunu çok iyi bilen Ayhan, eğitimini tamamlayabilmek için kazandığı bursu kaybetmeme bilinci içinde derslerine çok dikkatli hazırlanmış ve yüksek öğrenimini büyük sıkıntılar içinde tamamlamıştır.

### 3.3. Şiire Başlaması

Onun yazdığını hatırladığı ilk şiir, “Damlalar Damlalar” adını taşımaktadır. Orta birinci sınıftayken yazdığı; ancak yayımlanmadığı için mısralarını hatırlayamadığı bu şiirin ilhamı, üzücü bir olaya dayanmaktadır. Oturdıkları iki katlı ahşap evin üst katındaki dairede bir cinayet işlenmiş ve kanlar alt kata damlamıştır. Tavandaki kan damlalarını gören Ece Ayhan, cinayetten habersiz bu ilk şiirini yazmıştır.

Lise yılları, onun şiirle artık içli dışlı olduğu bir dönemi ifade etmektedir. Yakın arkadaşı Aslan Ebiri'yle bu yıllarda tanışan Ece Ayhan, kendi evleri elektriksiz-susuz olduğundan, derslerine daha iyi çalışabilmek için hemen her akşam, yatma vaktine kadar arkadaşının evinde kalmaktadır. İki arkadaş, çatı katındaki çalışma odasında özellikle Pound, Elliot, Beckett ve Cummings'in şiirlerini orijinalinden okumaya çalışmaktadırlar.

Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi, ileride İkinci Yeni olarak isimlendirilecek şiir hareketinin Cemal Süreya, Sezai Karakoç ve Ece Ayhan gibi öncü isimlerini buluşturan bir mekân olmuştur. Üç sanatçı da öğrenimlerini “parasız yatılı” olarak ve ancak devlet bursuyla tamamlayabilmişlerdir. Ece Ayhan'ın, İkinci

Yeni'yi bir "parasız yatılılar" ya da "mülkiyeliler" hareketi olarak değerlendirmesinin nedeni bu yıllara dayanmaktadır.

Ece Ayhan, 1955'te Ankara'da, fakülteden arkadaşları olan Ünal Birkan, Oğuz Orhan ve Aydoğan Tuncer'le birlikte ev tutar. Kiranın üçte ikisini ekonomik durumu daha iyi olan Oğuz Orhan, kalanını da diğerleri öderler. Ünal Birkan SBF'de okumakla birlikte tenör olmak istemekte ve Atıfet Usmanbaş'tan dersler almaktadır. Aydoğan Tuncer ise, plâktan nota çekecek kadar müziğe aşinadır. Ayhan'ın çok sayıda eleştirisi yazısı kaleme alacak kadar geniş bir kültür sahibi olduğu müzik bilgisinin alt yapısını bu yıllarda oluşturduğu görülmektedir. Yine üniversite yılları, Ayhan'ın şiir anlayışına yön veren Lautreamont, Apollinaire ve Rimbaud gibi sanatçıları orijinal metinlerinden okuyup tanıdığı bir dönem olmuştur.

Ortaokuldan beri şiir yazdığını belirten Ayhan, 1956 sonlarına kadar şiir dünyasında adının görülmemesini, çeşitli dergilere gönderdiği onlarca şiirinden hiç birinin "okuyucu şaşırtmamak" adına yayımlanmamasına bağlamaktadır:

*Oktay Akbal Vatan gazetesinin sanat danışmanlığını yaptığı yılları anlatan bir yazısında, "Ece'den doksan-yüz dizelik şiirlerin olduğu, kalın zarflı mektuplar gelirdi. Okuyucuyu şaşırtmamak için yayımlansın diye veremezdim" diye yazdı. Erdal Öz de, Türk Dili dergisinde yayınlanmayan otuz şu kadar şiirimi bulmuş (1996: 132).*

Ayhan, nasıl yayınlatacağını bilmediği için 1956'ya kadar şiirlerini dergilere postayla gönderdiğini; ancak, 1956 Temmuzundan itibaren [İbraniceden Çizmek, 29. 7. 1956], şiirlerinin düzenli olarak Pazar Postası gazetesinde yayımlanmaya başladığını belirtmektedir:

*İlhan Erdost sormuş; "Kim bu?", Muzaffer de "İstanbul'dan biri gönderiyor" demiş. 1956'da birden bire devreye girişim öncekilerin yayımlanmamış olması yüzünden (1996: 132).*

Ece Ayhan, edebiyat dünyasında ilk olarak *Türk Dili* dergisinde yayımlanan iki şiiriyle görülmüştür. Derginin Şubat 1954 tarihli sayısında yayımlanan bu şiirler "Üç Gencin Kalbi" ve "İslak" başlıklarını taşımaktadır. Onun şiir serüveninin hangi noktadan başladığını göstermek için ilk şiirleri buraya koyuyoruz:

### **ÜÇ GENCİN KALBİ**

*Bir gemici tanırım  
Kalbini bir limanda bırakmış  
Ya kaybolursa?  
Ağlar çocukluğundaki gibi  
Kalbini almaya gidecek hâlâ*

*Bir oğlan tanırım  
Derin yeşil gözlü  
Gönlü güney denizlerinin dibi  
Kalbi ise yerinde  
Birine vermeye gidecek  
Bir gemi arar durur  
Bulutlardan.*

*Bir şair tanırım  
Onunki içler acısı  
Kalbini asla vermemiş  
Çalmışlar  
Kalbi eski bir efsanede saklı. (s. 24)*

### **ISLAK**

*Sokaklar ıslak ıslak  
Ağır basar rüzgâr  
Duvar boyunca ilânlardan  
Renkler şehre dağılmış  
Kapılar kapılı kapılar  
Pancurlar pencerelere  
Bulutlar düşer denize  
Gölgeler ıslak ıslak  
Boş meydanlarda soğuk*

*Üşümeğ üşümeğ*  
*Bakmayınız genç adama*  
*Gözleri var*  
*Elleri var*  
*Avuç içleri ıslak ıslak. (s. 25)*

Şiirleri 1956'dan sonra Varlık, Yenilik, Seçilmiş Hikâyeler, A ve Yeditepe dergilerinde de görülen Ece Ayhan, “öncülsüz, ardılsız, çıraklığı, kalfalığı olmayan bir şair” olarak İkinci Yeni'nin öncü şairleri arasındaki yerini alacaktır.

### 3.4. Çalışma Hayatı

Ece Ayhan, 1959'da yüksek öğrenim gördüğü Siyasal Bilgiler Fakültesi'nden mezun olur. Aynı yıl, İstanbul maiyet memurluğunda başladığı stajını ve kaymakamlık kursunu tamamlar. 1962'de Deniz Hafize Hanım'la evlenir ve kaymakam olarak atandığı Gürün'de (Sivas) görevine başlar. 1963'te Alaca (Çorum) kaymakamlığına ve belediye başkanlığına atanan Ece Ayhan'ın aynı yıl tek çocuğu olan Ege dünyaya gelir. 1964'te, Tuzla Piyade Okulu'nda yedek subay öğrenci olarak askerlik hizmetine başlayan Ayhan, bu hizmetini tamamladıktan sonra, 1965'te Çardak (Denizli) kaymakamlığına atanır.

Disipline bir yaşam tarzı ve memurluk hayatı, edebiyat çevrelerinde bugün de “hırçın şair”, “huysuz şair” olarak anılan Ece Ayhan'ın yaratılış özelliğiyle bağdaşmayacak olgulardır. Ece Ayhan, 1966'da devlet memurluğu görevinden ayrılarak “soluk alıp verdiğini gerçekten duyduğum tek kent” dediği İstanbul'a yerleşir.

Kısa aralıklarla birçok işe giren Ece Ayhan'ın İstanbul'da yaptığı başlıca işler arasında; Meydan Larousse ansiklopedisinde yazarlık, Sinematek'te ve Yeni Sinema Dergisi'nde müdürlük, Genç Sinema Grubu'nda yöneticilik, Ağaoğlu Yayınevi'nde çok kısa bir süre redaktörlük sayılabilir.

Kansere yakalanan eşi Deniz Hafize Hanım'ı 1968'de kaybeden Ece Ayhan, çocuğunun yaşının küçük olması ve ekonomik durumunun hiçbir zaman düzelmemesi gibi nedenlerle oğlunun bakımını eşinin ebeveynine bırakır.

### 3.5. Hastalığı

Ece Ayhan, 1974'den beri beyindeki tümörün yol açtığı birtakım hastalıkların sıkıntılarıyla yaşamaktadır. Sağ kulağının ileri derecede işitme engeline ve sağ gözünün de ameliyatına sebebiyet veren tümör, dünyaca ünlü beyin cerrahı Prof. Dr. Gazi Yaşargil'in ameliyatlarıyla ölümcül olmaktan çıkarılmıştır. Ancak, tümörün diğer organlarda meydana getirdiği birtakım hasarlar, sanatçıya halen sıkıntı vermeye devam etmektedir.

Ekonomik zorluklar içinde yaşayan Ece Ayhan'ın hastalığı 1974'te teşhis edilmiş ve yakın sanatçı dostları hemen yardımına koşmuşlardır. Can Yücel, dostu olan ve İsviçre'de çalışan Prof. Dr. Gazi Yaşargil'i aramış ve durumu bildirmiştir. Yaşargil'in, "Hiç düşünmeyin, derhal gönderin" demesi üzerine, Yaşar Kemal, dönemin başbakanı Bülent Ecevit'i, Türkiye Yazarlar Sendikası başkanı sıfatıyla arayıp yardım istemiş, başbakanın talimatıyla pasaportu en kısa sürede çıkartılan Ece Ayhan, Zürih'e gönderilmiştir.

7 Ekim 1974'te üniversite hastanesi Kantonsipital'e yatırılan Ece Ayhan, 9 Ekim'de Prof. Dr. Gazi Yaşargil'in gerçekleştirdiği bir beyin ameliyatı geçirmiş ve aynı hastanede tedavi altına alınmıştır. 30 Ekim'de taburcu edilen sanatçı, tedavisinin devamı için Zürih'te kiraladığı bir odada kalmış, ameliyat sonrası belinde biriken suların alınması gibi nedenlerle zaman zaman hastaneye yatırılmıştır. Bir buçuk yıl kaldığı Zürih'te ekonomik yönden de sıkıntılı günler geçiren Ayhan, tedavisi tamamlanınca İstanbul'a dönmüş; ancak sağlık durumunun tekrar kötüye gitmesi üzerine, 9 Mayıs 1976'da ikinci kez Zürih'e giderek kafatasının içine yerleştirilen "shunt" adlı bir aygıtla sağlığına kavuşabilmiştir. Sonuncusu 1978'de olmak üzere dört kez gittiği Zürih'te toplam üç yıl tedavi gören Ece Ayhan, dönüşünde memleketi olan Çanakkale'ye yerleşir. 1982'de annesini de kaybeden sanatçı, aslında kalabalık olan dost çevresinden uzakta, sıkıntılı ve yalnız bir hayatı tercih etmiştir. Çanakkale'de bulunduğu bu yıllarda tek yakını, dayısının oğlu Ece olmuştur.

Büyük bir ekonomik sıkıntı içinde yaşayan Ece Ayhan, yürüme güçlükleri çekmeye başlayınca, Çanakkale belediye başkanı İsmail Özay'ın yardımlarını görmüştür. Çanakkale Belediyesi'nin geçici işçi kadrosuna alınan Ece Ayhan,

böylece sosyal güvenliğe kavuşmuş ve SSK hastanesinden ücretsiz olarak yararlanabilmiştir. Ancak, sağlığı günden güne bozulan ve bacakları felç olan Ayhan, yakın dostu şair Metin Üstündağ'ın yardımıyla Ağustos 1999'da Çapa Tıp Fakültesi'ne yatırılmıştır. Buradaki tedavi masrafları SSK tarafından karşılanan Ayhan, sigorta kapsamı dışında kalan kurumlarda da tedavi görmek zorunda kaldığından, İş Bankası Teftiş Kurulu başkan yardımcılığından emekli olan lise arkadaşı Enis Arıkan'ın ve Yapı Kredi Yayınları'nın başında bulunan şair-eleştirmen Enis Batur'un bu dönemde yakın ilgilerini ve yardımlarını görmüştür.

İstanbul'da önce Maltepe Huzurevi'ne yerleştirilen Ece Ayhan, daha sonra başbakan Bülent Ecevit'in isteğiyle bakım şartları ve fizikî kapasitesi daha iyi olan Özel Acıbadem Huzurevi'ne yerleştirilmiştir. Bu süre içinde, Cerrahpaşa Tıp Fakültesi, Haseki Hastanesi, Haydarpaşa Hastanesi, Şişli Osman Ağa Kliniği (2 defa), Central Hospital ve en son da Marmara Üniversitesi Tıp Fakültesi'nde yatılı tedavi görmüştür. Bütün bu tedavilerin sonucunda felçten kurtulup ayağa kalkabilen sanatçı, Nisan 2001'de tekrar Çanakkale'ye yerleşir. Yeğeni Ege'yle birlikte Çanakkale'de kiralık bir evde yaşayan Ece Ayhan, geçimini, telif hakkını Yapı Kredi Yayınları'na verdiği eserlerinin gelirinden sağlamaktadır.

### 3.6. Eserleri

#### 3.6.1. Şiir Kitapları

1. *Kınar Hanımın Denizleri*, Ankara: Açık Oturum Yayınları, 1959.
2. *Bakışsız Bir Kedi Kara*, İstanbul: De Yayınevi, 1965.
3. *Ortodoksluklar*, İstanbul: De Yayınevi, 1968.
4. *Devlet ve Tabiat ya da Orta İkiden Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler*, İstanbul: E Yayınları, 1973.
5. *Yort Savul*, İstanbul: Ağaoğlu Yayınları, 1977 (İlk dört kitabımı içeren şiir kitabı).
6. *Zambaklı Padişah*, Ankara: Tan Yayınları, 1981.
7. *Çok Eski Adıyladır*, İstanbul: Adam Yayınları, 1982.
8. *Çanakkaleli Melâhat'a İki El Mektup ya da Özel Bir Fuhuş Tarihi*, İstanbul: Korsan Yayınları, 1991.
9. *Son Şiirler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
10. *Bütün Yort Savul'lar!*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.
11. *Bütün Yort Savul'lar!*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999, Gen. 2. Baskı.

### 3.6.2. Anı, Günlük, Deneme, Söyleşi Kitapları

1. *Defterler*, Ankara: Tan Yayınları, 1981.

Günlüklerinin bir bölümünü 1981’de ilk kez bu eseriyle yayımlamıştır.

2. *Yeni Defterler*, Ankara: Tan Yayınları, 1984.

Daha önce yayımladığı Defterler’e yeni eklemeler yaparak genişlettiği günlüğüdür.

3. *Yalnız Kardeşçe*, İstanbul: Evrim Sanat Galerisi, 1985.

Kültür, sanat ve edebiyat konulardaki yazılarını ve söyleşilerini topladığı kitabıdır.

4. *Kolsuz Bir Hattat*, İstanbul: Beyaz Yayınları, 1987.

Sosyal ve kültürel konulardaki yazılarını ve söyleşilerini topladığı eseridir.

5. *Şiirin Bir Altın Çağı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.

Ayhan’ın, daha önce *Yalnız Kardeşçe* ve *Kolsuz Bir Hattat* isimli kitaplarında daha küçük hacimde topladığı gerek kültürel ve siyasal, gerekse yazınsal konularda varolanı sorgulayan yazıları ve söyleşileri, bu sefer daha geniş bir hacimde toplanmıştır.

6. *Başıbozuk Günceler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.

Günlüklerinin bir bölümünü daha önce *Defterler* ve *Yeni Defterler* adıyla yayımlayan Ayhan, bu dönemleri de gözden geçirerek “yeni günlükleri”yle birleştirmiştir. Günlük, sanatçının 1974 Ekim’inde Zürih’te hastaneye yatırılmasıyla başlamakta ve 1990 Ağustos’una kadar gelmektedir.

7. *Sivil Şiirler*, İstanbul: Cem Yayınları, 1993.

Söyleşi ve deneme türündeki yazılarıyla şiirlerinden oluşan kitabıdır.



8. *Aynalı Denemeler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.

Ayhan'ın, tarih de dahil olmak üzere toplum ve devlet hayatında ters durduğunu düşündüğü konuları, bir ayna tutarak “düzünden okuma”ya çalıştığı denemeleridir.

9. *Dipyazular*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.

Turgut Uyar, Rabia Bayraktar, Nigâr Bint-i Osman, Türk şiiri, İkinci Yeni, sinema vb. konularda kaleme aldığı denemeleri ve söyleşileri içermektedir.

10. *Morötesi Requiem*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

Kendi deyimiyle, bir “kırık dökük anlatı taslağı”dır. “Ağzı bozuk bir minyatür” olarak nitelendirdiği bu eser, güncelerini ve denemelerini çağrıştırmakta, poetikası hakkında ipuçları vermektedir.

11. *Sivil Denemeler Kara*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.

“İkinci Yeni” yerine, “sivil şiir” ya da “kara şiir” isimlerinin daha uygun olacağını her fırsatta dile getiren Ayhan, hayatın her alanına değindiği denemelerinin niteliklerini bu sıfatlarla belirtmeyi tercih etmiştir.

12. *Hay Hak! Söyleşiler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Ayhan'ın, “sanat dünyamızın marja yakın duran” sanatçılarıyla (ressam, müzisyen, karikatürist, sinemacı) yaptığı ve dergilerde yayımladığı söyleşilerin tek başına toplandığı bir kitaptır.

## BÖLÜM IV

### ECE AYHAN'IN ŞİİR SANATI ÜZERİNE DÜŞÜNCELERİ

Ece Ayhan, gerek kendisiyle yapılan görüşmelerde gerekse kaleme aldığı anı, deneme, günlük türündeki yazılarında zaman zaman şiir sanatının bazı teorik yönleri üzerinde de durmuş ve birtakım açıklamalar yapmıştır. Bu yazılardan da yola çıkılarak onun şiir sanatı üzerine düşünceleri; Şiir Nedir?, Şiir Dili, Şiirde Biçim-İçerik Meselesi, Şiirde İmge ve Şiir-Okur İlişkisi başlıkları altında ele alınacaktır.

#### 4.1. Şiir Nedir?

Ece Ayhan, kendisinin de öncüleri arasında bulunduğu şiir hareketine verilen “İkinci Yeni” adını doğru bulmamakta; “sivil şiir”, “sıkı şiir” ya da “kara şiir” isimlerinden birinin daha uygun olacağını düşünmektedir. Önerdiği isimlerden de anlaşıldığı gibi, o, İkinci Yeni’ye daha çok toplumcu gerçekçi şiir anlayışını benimseyenlerce yöneltilen “kaçak şiir”, “hayattan kopuk şiir” suçlamalarını kabul etmemekte; tam tersine, toplumsal hayatın her yönünü sorgulayan bir şiir anlayışına sahip olduklarını iddia etmektedir.

O, “belki genel geçerliliklere aykırılık taşıyan bir tanım olabilir” uyarısında bulunarak kendi şiir tanımını şöyle yapmaktadır:

*Bence şiir denilen şey, dilde bir ‘nesnel karşılıklar’ toplamının ‘şiir kütüğü’ne çakılmasıdır (Ece Ayhan, 1996: 59).*

“Nesnel karşılık”, Eliot’un kullandığı bir terimdir. Aşk, acıma, sevinç gibi duyguları, varlıklar arasındaki karşılıklı ilgileri sezebilme yeteneğine sahip olan sanatçının somutlaştırabileceği nesnel bir varlıkla anlatmasını ifade etmektedir (Akalin, 1984: 201). Ece Ayhan da, bu terimden hareketle, toplumsal yaşamdaki deyimler, kavramlar, tamlamalar bir yana bırakılarak şiirde her şeyin “somut bir

karşılığı'nın bulunması gerektiğini, aksi takdirde şiire ulaşamayacağını savunmaktadır. Meram anlatılmak istendikten sonra, bir düşüncenin, bir duygunun mutlaka bir nesnel karşılığının bulunabileceğini belirten sanatçı, Doğu'daki "mesel" in bu düşünceden doğduğunu düşünmektedir (1996: 13-14).

Ece Ayhan, düşüncede ve sanatta çemberin en ucunda olunması gerektiğini savunmaktadır. Ona göre marjinallik, "her türlü toplumsal cendere'nin ya da çember'in olabildiğince ve gerçekten de en 'uc'unda, (bir 'uç beyi' gibi kalarak) insanın kendi işlediği 'iş'e karınca kararınca bir katkı'da bulunması" anlamında kullanılmalıdır (1993a: 59).

Sanatçı, İngiliz iktisatçı Ricardo'nun, "Kasabadan en uzakta bulunan 'son tarla'nın ürünü, o ürünün piyasadaki fiyatını belirler" rant kuramından çok sık söz etmekte ve bu iktisadî ilkeyi âdeta bir hayat felsefesi haline getirmektedir.

*Bir şeyler yapılmak isteniyorsa, sınır çarpışmaları ya da marjinallik göze alınmalıdır (Ece Ayhan, 1993a: 214).*

O, hayatın her alanında yaptığı sınır çarpışmalarını şiire de taşımıştır. Farklı bir sözdizimi, kelime deformasyonu; soyutlamaya, anlamsızlığa, kapalı anlatıma yönelme; uzak çağrışımlı kelimelerin bağdaştırılmasından doğan çözülmesi güç imgeler kurma gibi üslup özellikleri şiirde ve dilde gerçekleştirmek istediği marjinal yeniliklerdir:

*Önce 'çıkmalar' diyorduk, şimdi ben "marjinallik"e 'sınırdalık' diyorum. Yıllardır da, -neredeyse 40 yılı bulacak-, şiirde de sınır çarpışmaları yaptığımı yazdım, yazıyorum (Ece Ayhan, 1993a: 225).*

Ayhan; şiirin yalnız kendisiyle sınırlı kalmayarak tarih, coğrafya, felsefe, sosyoloji, etik vb. alanları da içermesi ve şairlerin artık birer "düşünür" olmaları gerektiğini savunmaktadır. Sanat çevrelerinden, düşünsel yönleri ağır bastığı için, Cemal Süreya'ya, Turgut Uyar'a ve kendisine yönelik saldırıların olduğunu, hatta kimilerince şairden bile sayılmadıklarını belirtmektedir:

*Türk şiirinin içine ediyor Ece diyorlar. Amacım zaten bu. Bir şeyi yıkacaksın ki yeni bir şey kurulabilsin. Ben kendi kuşağımı da sorgulamak zorundayım. Nâzım Hikmet'i de, Dağlarca'yı da, Edip Cansever'i de(1995: 38).*

Şiirin temelinin olup bitenleri, görünenleri “irdelemek, deşmek” olduğunu savunan Ayhan, şiir meselelerinin “öyle büyük bir çoğunluğun sandığı gibi” yalın ya da birkaç boyutlu olmadığını belirtmekte ve “şiirin perspektifi”ni şöyle açıklamaktadır:

*Resmin görüğe, perspektif kurallarının düşüncenin perspektifi (mantığı) ile şiirde oluşturulmasıdır, biçimlenişidir ‘şiirin perspektifi’. Her şiirde işte onun çatısını, karkasını aradım ve öyle işledim. Okuduğum şiirlerde de hep bunu aradım, ararım (1996:64).*

“Kurduğu” şiirde okuru tamamen sildiğini savunan Ayhan, bütün kavramların, nesnel gerçekliklerin vb. belirli bir şiir perspektifinde yerlerini alıncaya kadar hızlı bir değişime ve gelişmeye uğradıklarını belirtmektedir:

*Nesneler daha çekirdek olarak zihindeyken katlanmaya başlıyor, en yalın bir şiirde bile onun parçalarında yalınlık yoktur, yani ufacık bir şey bile binlerce boyutlu... (1996: 56)*

Ece Ayhan (1996: 59), şiirin işlevinin olup olmadığı ya da ne olması gerektiği tartışmalarını yersiz bulan bir sanatçıdır. Her şiirin -az ya da çok- bir işlevinin olduğunu, yeryüzünde ve insanlık tarihinde işlevsiz bir şiirin düşünülemediğini, her katmanın bir güzellik yaratabileceğini düşünmektedir. Kullanılan kendine özgü yöntemler yüzünden bir şiirin kolay anlaşılmasının ya da “doğrudan” halka hitap etmemesinin, işe toplumsal açıdan bakanlarca bile, “faydasız şiir” yargısına varılabilmesi için bir ölçü olamayacağını savunmaktadır.

Sanatçı, “Devlet ve Tabiat”ın üçüncü bölümüne koyduğu “Dip yazıları”nda, poetik ve politik görüşlerini ortaya koymaktadır:

### **ŞİİR ALINLIKLARI ÜZERİNE**

*Şiir alınlıkları, nedense, şiirin bağrından koparılıp başa konulmuş dizeler sanılır hep, değildir. Şiir alınlıkları yukarı kaçan çocuk yüzleridir, okulların giriş sınavlarını kazanamayıp, önce kamuya karşı diktrey olduklarından intihara, yetiştirme yurtlarına, sözde açık Kalaba'lara, sonra da tabiata karşı geldiklerinden bacakları koparılmaya, boğulmaya, ölüme*

*yargılanmalarından başka bir nedenle, derin adları, güzel anlamlı bakışlarıyla gazetelere geçmeyen. (s. 149)*

1970’te kaleme aldığı “Dipyazıları”, onun daha önce, masalsi bir dünyaya belirsiz göndermeler yaptığı ve belirli bir dünya görüşüne dayandırılmayan şiirlerden uzaklaşarak, doğrudan o yılların Türkiye’sine yöneldiğini göstermektedir.

Ayhan, bir söyleşide Konur Ertop’un yönelttiği, “şiirlerinizde belirli bir felsefeye ve dünya görüşüne rastlanmadığı ve sembolizmi anlatan bir görüntü lirizmi içinde şiirinizi geliştirdiğiniz yargısına katılıyor musunuz?” sorusuna, şiir sanatına yaklaşımını da ortaya koyan şu karşılığı verir:

*Her türlü şiire bakış açısı yönünden de yanlış bir yargı bu bence. Şiir imgeyle ‘kurulur’. Onsuz bir şey anlatılamaz. Felsefe de anlatılamaz, başka herhangi bir şey de anlatılamaz. Ayrıca şiirle de felsefe anlatılmıyor. Diyelim ki eşyanın konuşturulması. Eşyayı konuşturursun; felsefe o konuşturmanın sonucunda ortaya çıkan içerik olur kendiliğinden (Ayhan, 1996: 74).*

Şirin, “hele İkinci Yeni şiirinin her zaman ve her anlamda muhalefet”te olduğunu savunan Ayhan’a göre şiir, yalnızca dünyaya, kente, babaya, okula değil; aynı zamanda (özellikle 1956’dan sonraki günlerde) öğrencilere de, oğullara da, hemşehrilere de, insanlara da, hatta şiire de bozuk çalmaktadır (1996, 51). “Etik” sözcüğünün dilimize “ahlâk” karşılığında yanlış çevrildiğini düşünen sanatçı, bir şairin –“öyle sade bir şair falan değilse”- temelde de, ayrıntıda da etikçi olması gerektiğini savunmaktadır:

*Bazı yalın soruların sorulmasıdır etik. Niye mutluyuz? Mutluluk nedir? Etik soru sormaktır. Sorgulamaktır. İnsanın kötülüğünü, , acılarını. İnsana ait her şeyi. İyilik, kötülük sözcükleri, olguyu anlatmak için bana yetmiyor. Bu konu bütün insanların kafasını kurcalamıştır. Etikçi olmak bu işte (1995: 34).*

“Etikçi olmak isterdim elbet, ama haddim değil” diyen sanatçı (1995: 30), kendisinin yalnızca olup bitenleri, insanı ve insanlı tarihi “biraz”, “kendince” ve “bir ucundan” kurcaladığını belirtmektedir.

Ece Ayhan (1996: 56), “şiiir zihni”nin genel geçer akıl yrtmelerinden başka türlü işlediğini, bir şiiir yazılmadan önce, kafada, üç yıllık, on yıllık, yirmi yıllık soruların oluştuğunu, şiiirin başlangıç kurgusunun daha zihin oralardayken örüldüğünü belirtmektedir. İnsan ilişkilerinin toplumda “göründüğü” ya da “gösterildiği” gibi olduğu hususunda derin kuşkular taşıdığını, verilmiş her bir şeyi olabildiğince irdelediğini vurgulamaktadır:

*Ben ne diyorum bak; çok büyük bir yanlışlık işleniyor, işlenir özel ve genel alanlarda. Benden söylemesidir, yazmasıdır. İş bu olguları şiiir kütüğüne, tarihine güzel elmas bir iviyle akmaktadır! akmak! (1996: 31).*

Edebiyatımızda kökü Tanzimat dönemine kadar uzanan “Sanat, sanat içindir” ya da “Sanat, toplum içindir” tartışmaları, eserin bütününden çok konu / tema yapısını belirleyici kabul eden bir anlayışın sonucu olarak bugüne kadar taşınmıştır. şiiirlerinde dış dünyadan çok, i dünyalarını anlatmayı tercih eden sanatçılar, faklı edebiyat kuramını benimseyenlerce, şiiiri yaşamdan koparmakla, “sanat için sanat” yapmakla sulanmaktadırlar. “şiiirin şiiirde kalmaması” ve “verilen her bir şeyi kurcalaması” gerektiğini savunan Ece Ayhan da, bu tür suçlamalara en çok maruz kalan bir şiiir hareketinin temsilcisi olmakla birlikte, Türkiye’de bütün sanatlarda “hinoğluhince, sanat şahsî ve muhteremdir” depolitizasyonunun yaşandığını iddia edenler arasındadır. Fakat Ayhan, estetik kaygıları ön plana çıkaran tutumuyla bu konuya edebiyat dışı yaklaşanlardan ayrılmaktadır:

*Gençler siyasal şiiire yöneliyorlar doğrudan doğruya. Onlar için söyleyebileceğim şey: ‘Yek beyza v sadhezar dva’ –Yüz bin gürültü ve sonunda bir tek yumurta- (1996:78).*

O, İkinci Yeni’nin diğer öncü sanatçılarıyla birlikte, yalnızca tarihimizin büyük olaylarının “şiiirleştirilmesi”ne değil, her türlü “şiiirleştirme” kavramına karşı çıkmakta ve şiiirin btnlğ içinde, lirizmle felsefenin yan yana bulunması gerektiğini savunmaktadır. Felsefi bir örgü yoksa, sanat eseri mertebesine ulaşılamayacağını ve bu ihtiyaçtan ötürü şiiirde Marks’tan önce de “materyalist diyalektik” yönteminin kullanıldığını ileri sürmektedir (1993a: 105).

“*Mor Külhani*”, onun Őir anlayışını ortaya koyduğu “manifesto” niteliği taşıyan anahtar Şiirlerinden biridir:

### ***MOR KÜLHANİ***

#### ***1. Şiirimiz karadır abiler***

*Kendi kendine alan bir davul zurna*  
*Sesini duyunca kendi kendine g reŐmeye başlayan*  
*TaŐınır mal helalarında kara kamunun*  
*Şeye dar pantolonlu kostak delikanlıların Şiiridir*  
*AŞk örgütlenmektir bir düŐünün abiler*

#### ***2. Şiirimiz her işi yapar abiler***

*Valde Atik’de Eski Şair ıkmazı’nda oturur*  
*Saçları bir sözle bir sözle çözülür*  
*Kötü caddeye düşmüş bir tazenin yakın mezarlıkta*  
*Saatlerini çıkarmış yedi dala gerilmesinin Şiiridir*  
*Dirim kısa ölüm uzundur cehennette herhal abiler*

#### ***3. Şiirimiz g l kurutur abiler***

*Dönüşmeye başlamış BeŐiktaŐlı KuŐcu bir babanın*  
*TaŐınmaz kum taşır mavnalarla Karabiga’ya kaçan*  
*Gamze Őeyli pek hoş benli son oğlunu*  
*Suriye hamamında sabuna boğmasının Şiiridir*  
*OĞullar oğulluktan sessizce çekilmesini bilmelidir abiler*

4. *Şiirimiz erkek emzirir abiler*

*İlerde kim bilir göz okullarına gitmek ister  
Yanık karamelalar satar aşağısı kesik kör bir çocuğun  
Kinleri henüz tüfek biçimini bulamamış olmakla  
Tabanlara tükürerek atış yapmasının şiiridir  
Böylesi haftalık resimler görür ve bacaklanır abiler*

5. *Şiirimiz mor külhanidir abiler*

*Topağacından apartanlarda odası bulunamaz  
Yarısı silinmiş bir ejderhanın düzüşüm üzre eylemde  
Kiralık bir kentin giriş kapılarına kara kireçle  
Şairlerin ümüğüne çökerken işaretlenmesinin şiiridir  
Ayıptır söylemesi vakitsiz Üsküdarlıyız abiler*

6. *Şiirimiz kentten içeridir abiler*

*Takvimler değiştirilirken bir gün yitirilir  
Bir kent ölümün denizine kayar dragomanlarıyla  
Düzayak çivit badanalı bir kent nasıl kurulur abiler? (s. 126-127)*



## 4.2. Şiir Dili

İnsanlar arasındaki iletişimi sağlama ihtiyacından doğan dil; her türden edebiyat eserinin de temel malzemesini oluşturmaktadır. Edebiyatımızda Tanzimat sonrası görülen yenileşme arayışlarında bir üslûp geliştirebilmiş hemen bütün ekollerin, toplulukların ya da sanatçıların, sanat ilkeleriyle birlikte bir dil politikası da belirlemeleri, dilin edebiyat eserindeki yerini ortaya koymaktadır.

Edebiyatta dil, sanat anlayışlarına da bağlı olarak bazı sanatçılar tarafından günlük konuşma ya da yazı diline çok yakın bir şekilde kullanılırken, bazı sanatçılar tarafından da, ayrı bir sanat dili oluşturma çabalarının da bir sonucu olarak, doğal yapısından oldukça uzak bir şekilde kullanılmaktadır. Tanzimat, Edebiyat-ı Cedide, Millî Edebiyat, Yedi Meşale, Toplumcu Gerçekçiler, Garip, Hisar, İkinci Yeni vb. edebiyat oluşumlarının ya da bireysel olarak sanatçıların arasında yaşanan sanat tartışmalarının önemli bir bölümünün dil üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Bu tartışmaların ana temasını ise, dilin özleştirilmesi karşısındaki tutum; yeni türetilen kelimelerin ne kadarının şiire girebileceği; imgelere, sembollere, mecazlara dayalı “özel bir dil” kullanımının okuru şiirden uzaklaştırabileceği konuları oluşturmaktadır.

Dilin kendisini de bir “konu” olarak gören İkinci Yeni sanatçıları, şiirde dilin de dönüştürülmesi gerektiğini savunmuşlardır. Kelime-sözdizimi deformasyonuna ve uzak çağrışımlı imge örgüsüne dayalı söyleyiş özellikleriyle, çok şiddetli tepkilere maruz kalmışlar ve okur kitlesini şiirden uzaklaştırdıkları gerekçesiyle uzun süre bu tartışmaların odağında yer almışlardır.

Batının özellikle sembolizm ve sürrealizm akımlarından etkilenen İkinci Yeni sanatçıları, bu akımların okura anlam boşlukları bırakan dil kullanımlarından da esinlenerek kapalı bir anlatım tarzını şiir dillerinin karakteristik özelliği haline getirmişlerdir. Okurun şımartıldığını, sarsılması gerektiğini düşünmüşler ve okur tarafından anlaşılma endişesi de taşımadıklarından, Garip şiirindeki konuşma dilinin tersine, alışılmadık söyleyişlere yer vermekten kaçınmamışlardır.

İkinci Yeni şiirinin en belirgin dil özellikleri arasında yer alan kelime ve sözdizimi deformasyonu, bu harekete sonradan katılan birçok şair tarafından bir

biçim oyunu olarak algılanırken, Ece Ayhan'da, şiirinin kapalı içerik yapısını kuran teknik bir özellik olarak kendisini göstermektedir\*:

*Bir talikayla getirirler Niyazi adında bir geyiğin çektiği.  
Buz tutmuş bir delikanlıdır iyi gözlü dilsiz. Makedonya'da  
düşünülmeven. (s. 145)*

Parçada, emrindeki birliklerle dağa çıkarak Meşrutiyet için ayaklanma hareketini Resne'de başlatan İttihat ve Terakki Partisi üyesi Önyüzbaşı Resneli Niyazi'den ve ona dağlarda yol gösteren geyiğinden söz edilmektedir. Kelimeler dilbilgisi kurallarına göre yeniden dizildiğinde, “bir geyiğin çektiği bir talika” ve “Niyazi adında bir delikanlı” tamlamaları ortaya çıkacak ve söylenenler bir anlam kazanacaktır.

Ece Ayhan'ın, “Benim kurmaya çalıştığım dile, gerçekliği kurcalamak isteyen Gerçekötesi bir dil denebilir” (1995: 30) sözleri, kendi şiir dilinin mahiyeti hakkındaki düşüncesini ortaya koymaktadır. 1956'daki şairlerin, “algı ortalaması” da dahil olmak üzere ortalıkta dolaşan her bir şeyi alabildiğine genişletmek ve deşmek istediklerini belirten sanatçı, şiir dilinde başvurdukları eski çağrışım yapılarını yıkma çabalarından kaynaklanan sözcük ve sözdizimi deformasyonunun “anlamlarının ve nedenlerinin” kavranması gerektiğini savunmaktadır. Türkçe'de o güne kadar akıllara gelmeyen “değiştirim”lerin (biçimsizleştirme anlamında değil) yeni içerikler gereği örülmeye başlandığını, sözdiziminin alt üst edilmesiyle birlikte düşüncenin de gelişme yoluna girdiğini ileri sürmektedir:

*(Müsvettelerde), şiir, yeri gelince, hiç çekinilmeden sağdan sola,  
aşağıdan yukarı, çeyrek'ten sola ... bile yazılabiliyordu. Şiirin  
zihinlerinin eli en az 12'ye çıkmıştı; dodekafoni (1996: 49).*

Her fırsatta kelimelerin, yazım işaretlerinin ve kiplerin “kendisine ve meramına” yetmediğini dile getiren Ayhan, düşüncelerinin, görüşlerinin ya da akıl yürütmelerinin beğenilmeyebileceğini; ancak, onların yazıya, şiire ya da konuşmaya dönüşmüş biçimlerinin “olduğu gibi” dolaşıma açılmasının, hiç bir gerekçeyle alıkonulmaması gerektiğini savunmaktadır:

---

\* Ece Ayhan'ın şiir dilinin bu özelliği, “Dili ve Üslubu” bölümünün “Sözdizimi” alt başlığı altında daha ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

*Ben şiirime ve onun uzantıları olan konuşmalarına dokundurtmuyorum bugün; yazılabilen ya da yazılamayan 'gizli virgül'lere bile! Kaldı ki, inanyorum bir gün gelecek onlar da yazılabilecektir, yazılabilmelidir de (1996: 50).*

Hayatın ayrıntılarında kalmış tarih, doğa, müzik, argo, din, mitoloji vb. ile ilgili çok sayıda terimlerin ve özel isimlerin yer alması, onun şiirini zorlaştıran ve okurların fazla emek harcamalarını gerektiren bir şiir dili özelliğidir. Yeni Dergi'nin Mart 1969 sayısında, Ender Erenel tarafından Ece Ayhan'ın ilk üç kitabında kullandığı bazı terimlerden ve özel isimlerden oluşan bir "Ece Ayhan Sözlüğü"nü yayımlanması, bu şiir dilinin zorluğunun edebiyat çevrelerince de kabul edildiğini göstermektedir. Şiir dilini, yer verdiği kapalı imgelerle ve uzak çağrışımlı kelimelerle konuşma dilinden iyice uzaklaştıran Ece Ayhan, bu tercihinin gerekçesini şöyle açıklamaktadır:

*Gündelik konuşma dili çok dar bir sözlüğe dayanıyor. Bolluklu sınıflar bile sınırlı sayıda sözcük kullanır. Bunun dışında herhangi bir açılış, açılma yok. Ben bu genel geçer olgunun sıkıntısını taşıyorum (1996: 77).*

"Şiirde genel geçer ve bilinen şeylere gözümü kırpmadan baktım hep" diyen sanatçı, bu yüzden benimseyemediği "hazır" dile karşı hep kendi şiir dilini oluşturmaya çalıştığını (1996: 64); "insan" sözcüğünü, yeni bir sözdizimi ve yeni bir dil bilgisiyle akla gelebilecek bütün zaman kiplerinde çekmeye çabaladığını belirtmektedir (1993a: 133).

İkinci Yeni şiirine, "logaritmalı şiir" yakıştırmasında bulunan Ece Ayhan (1995: 36), nasıl logaritma cetvel olmadan çözülemezse; Türkçenin gramerini, sentaksını, kavramlarını, benzetmelerini vb. dil bilgisi kurallarının dışında kullanan bu şiirlerin de kolay algılanamayacağını belirtmektedir:

*Şiirdeki çarpım cetvelinden, 'Suriye Geometrisi'nden filan bıkılmıştır, yeni bir istif, aşağıdan yukarıya da bir sözdizimi ve işleyen bir dilbilgisi istiyorduk (1993a: 258).*

Ece Ayhan'ın baştan beri "sıkı şiir" adını verdiği "yeni şiir" yapısı içinde, çoğu zaman düşünce ve şiir iç içe geçmektedir. Şiirin "her zaman ve her anlamda muhalefette" olduğunun unutulmaması gerektiğini savunan Ayhan, İkinci Yeni sanatçılarının dil karşısındaki tutumlarını şu sözlerle açıklamaktadır:

*Algılamaklar, imgelemeler değişsin istedik. Dil nerede kalır? Bu yüzden Atonal bir devrim olarak nitelendiriyorum ben olup bitenleri (1996: 84).*

27 Ocak 1957 tarihli Pazar Postası gazetesinde yayımlanan “İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor?” konulu soruşturmaya verdiği cevapta Ece Ayhan, şiir dili karşısındaki tutumunu, “us dışında da bir anlam olduğunu savunmak, yır kuralları konusunda anarşist davranmak, anlamsızlığın anlamına doğru gitmek, bu gerçeklikleri dil kurallarıyla sınırlayamadığı için dili aşmak, yeni özün sonucu olan yeni biçimi, yeni biçimin de sonucu olan yeni özü getirmek” ilkeleriyle özetlemiştir.

### 4.3. Şiirde Biçim-İçerik İlişkisi

Biçim ve içerik sanatın önemli meselelerinden birisidir. Bu konuda uzun süren tartışmalar yapılmıştır. Ece Ayhan da, bu konudaki düşüncelerini daha çok güncelerinde ve kendisiyle yapılan konuşmalarda dile getirmiştir. Bu sebeple estetik bir disiplinden, felsefi bütünlükten yoksundur.

Ece Ayhan, şiirde özle biçimin birbirinden ayıramayacağını, birinin diğerinin önüne geçirilemeyeceğini savunmaktadır. Dış öge gibi görünen biçimin aslında içeriğin kendisi olduğunu vurgulayarak kendi şiirlerinde bu ikisini hiç bir zaman ayırt edemediğini ileri sürer. Bu anlayıştan hareketle kurdukları “yeni biçimlere bürünmüş yeni özlere (ya da tam tersi; yeni özlere bürünmüş yeni biçimlere)” şiir çevrelerinin karşı çıkmasından şikâyetçidir (1982: 124). Yeni özün yeni biçimi de beraberinde getirmesinin zorunlu olduğunu düşünmektedir:

*Eğer yeni öz beraberinde yeni biçimi de getiremiyorsa, ya o öz yeni değildir ya da yeni biçimi ortaya çıkarıncaya kadar yapıt daha bitmemiştir (1993a: 13).*

O, bir söyleşide kendisine yöneltilen, “Hangi evrelerden geçtikten sonra şiirinizin artık son biçimini almış olduğuna karar verirsiniz?” sorusuna, “Buna neden ‘son öz’ denmemiş olduğunu da düşünüyorum” (1996: 56) cevabını verirken, şiirde öz ve biçim arasında bir ayırım yapmadığının, bir denge / uygunluk arayışı içinde olduğunu altını çizmektedir. O, işçiliğinin iyi olması şartıyla, bir sanat eseri olan şiirin her türlü konuyu işleyebileceğini; ancak, öz veya biçim olarak ayrı

parçalar halinde ele alınıp irdelenmesinin, “karkası açığa çıkaracağından” şiirin “kötü” olarak değerlendirilmesine yol açabileceğini düşünmektedir:

*Şiir öylesine iyi örülmeli ki, eklem yerleri, teyeller gözükmessin.  
Bir yapıda da karkas kendini göstermez (1996: 74).*

Ece Ayhan, biçimi eserdeki bütün öğelerin birbirine bağlanıp örülmesinden meydana gelen bir yapı olarak görmektedir. Onun, biçim ve içerikle ilgili bu düşünceleri, Batıdaki modern şiir akımlarının bu konuya yaklaşımlarıyla uygunluk içindedir.

Modern şiirde içerik, ham konunun eser içinde aldığı yeni haldir\*. Bu bağlamda, konu eserin dışında, içerik ise, içindedir. Aynı durum, kalıp ile biçim kavramları için de söz konusudur. Geleneksel şiirde gazel, kaside, koşma gibi hazır kalıplar bir şekildir. Oysaki modern şiirde, biçimin her şiir için ayrı, kendine özgü olması gerekmektedir. Yani, kalıp anlamındaki biçim, eser dışındadır, eserden önce vardır. Modern şiirde ise, biçim ve içerik, her eserde yeniden oluşturulmaktadır.

Ece Ayhan, çağdaş şiirin kalıplara bağlı olamayacağını, kalıplara bağlılığın şiirde yaratıcılığı öldüreceğini savunmaktadır. Batı'nın klasik nazım şekillerinden sone için, “O, şiirin biçimi değildir, kalıp biçim değildir” (1993b: 79) diyerek şiirde kalıp ile biçim arasındaki farka işaret etmektedir.

İkinci Yeni sanatçılarının Garip'e ve Toplumcu Gerçekçiler'e bir tepki olarak başvurdukları şiirde anlamı örtme / gizleme çabaları, özü tamamen arka plâna itip (bazen tamamen ortadan kaldırıp) kelimecilik ve biçimcilik oyunu yaptıkları eleştirilerinin yoğunlaşmasına sebep olmuştur. Bu iddiaların temelinde İlhan Berk, Muzaffer Erdost gibi sanatçıların anlamın rastlantısal olması gerektiğini savunan yazılarının da rolü olmuştur. Ancak, İkinci Yeni'nin diğer öncüleri şiirin öz ve biçim uyumuna dikkati çekerek şiirde anlamdan vazgeçilemeyeceğini belirtmişlerdir.

İkinci Yeniciler, daha önce Nurullah Ataç'ın da işaret ettiği “biçimle kalıbın birbirine karıştırıldığı” görüşünü paylaşmaktadırlar. Gazel, murabba, sone, rondo vb.

---

\* Bkz. Moran (1991: 151).

nazım şekillerinin birer kalıp olduğunu belirtmekte ve özün gereği olarak belirlenen biçimin kalıptan farklı bir yapısının bulunduğunu savunmaktadırlar.

#### 4.4. Düzyazı Şiir

Mensur şiir; duygu, düşünce ve hayalleri şiirin katı kurallarına bağlı olmaksızın dile getirme arayışlarından doğmuş bir anlatım yoludur. Edebiyatımızda Recaizâde Mahmut Ekrem, Cenap Şahabettin, Tevfik Fikret, Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf gibi sanatçıların eserleriyle gelişme gösteren bu tür, gelişimini Fecr-i Âti ve Millî Edebiyat döneminde de sürdürmüştür. Daha çok “mensure” ya da “mensur şiir” olarak isimlendirilen bu anlatım yolunu, İkinci Yeni sanatçıları “düzyazı şiir” olarak adlandırmışlardır.

Düzyazı şiir, şiirin ölçsüz ve kafiyesiz de yazılabileceği görüşünden hareketle, XIX. yüzyılda, Amerikan şairi E. Allen Poe'nin etkisiyle Fransa'da doğmuştur (Akalin, 1984: 181). Klasik biçimleri kullandığı *Kötülük Çiçekleri* (Fleurs du Mal) adlı eseriyle dünya çapında bir ün kazanan Baudelaire, 1862'de *Küçük Düzyazı Şiirler* (Petits en Prose)'de, “düzyazı şiir” biçimine yönelmiş, Rimbaud da 1873'te yayımladığı *Cehennemde Bir Mevsim* (Une Saison en Enfer) adlı eseriyle bu biçim anlayışına katılmıştır.

Özellikle Fransız sembolistleri üzerinde etkisi olan Poe'nun başlattığı “düzyazı şiir” biçimini, Saint John Perse, Paul Eluard, René Char, Léon Bloy, Max Jacob, Francis Ponge vd. gibi başka şairler de kullanmışlardır. İkinci Yeni şairlerinin etkilendiği sanatçıların başında gelen Lautréamont da, 1869'da yayımladığı *Moldoror Şarkıları* (les Chants de Moldoror) adlı eserinde bu biçimi kullanmıştır.

Bizim edebiyatımızda mensur şiir örnekleri Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mensur Şiirler* (1891) adlı eseriyle başlamıştır. İkinci Yeni şiiri öncesinde, bu türün başlıca örnekleri arasında Mehmet Rauf'un *Siyah İnciler* (1901), Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Erenlerin Bağından* (1922), Ruşen Eşref Üneydin'in *Damla Damla* (1929), Arif Nihat Asya'nın *Heykeltraş* (1924), *Yastığının Rüyası* (1930) ve *Ayetler* (1936), Ali Nihat Tarlan'ın *Güneş Yaprak* (1953) adlı eserleri bulunmaktadır.

İkinci Yeni hareketinin öncüleri de, yenilik arayışlarının çok sık periyotlarla yaşandığı Cumhuriyet dönemi edebiyatımızın hareketli günlerinde, yazdıkları düzyazı biçimli şiirlerle, en eski anlatım yolu olan şiirin sınırlarını biçim bakımından zorlamaya başlamışlardır.

Edip Cansever, şiirde kalıplara karşı çıkan bir sanatçıdır. Bütün sanat hayatı boyunca kendisine özgü bir yapı kurma çabası içinde olmuş, şiirinin özünü sürekli yeni biçimler içinde sunmaya çalışmıştır. “*Yaklaşıp yaklaşıp itiyorum düzyazıyı*” dizesi, şiirinin “düzyazıyı andıran ama düzyazı olmayan” bileşkesi hakkında bir fikir vermektedir. 1 Şubat 1964 tarihli Dönem dergisinde yayımlanan “Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire” başlıklı yazısında, geleneğe ait bütün kuralları yikan, ancak dizeden vazgeçmeyen bir şiir biçiminin sözcülüğünü yapmıştır:

*Mısra işlevini yitirdi; şiiri şiir yapan bir birim olarak yürürlükten kalktı. Eski rahatlığını o sessiz, kıpırtısız düzenindeki rahatlığını boşuna arıyor şimdi.*

Düzyazı şiir üstünde ne okurların, ne de eleştirmenlerin yeterince düşünmediklerini ileri süren İlhan Berk, şiirin kollarından biri olarak değerlendirdiği düzyazı şiirlerin yeni şiir tarihimizde kabarık bir yer kazanması gerektiğini savunmaktadır (Uçarol, 1983: 131). Her şiirin yeni biçimler kurduğunu ve yeni anlatıların ancak dilin yeni biçimlerinden çıkacağını düşünen Berk, zaman zaman düzyazı şiire yönelmesini şöyle açıklamaktadır:

*Biçemleri eskittikçe, yeni biçemlere dönmek bir görevmiş gibi görünür bana. Deniz Eskisi'ne böyle bakıldığında bunlar görülecektir sanırım. Ölçülü uyaklı şiirler de çok yazdım ben. Birçok kalıplar denedim. Hep yeni biçemler elde etmek içindi bunlar. Biçem her şiirin kendi getirdiği yaşamdır. Onun bir başka şiirde sürmesi, ona ters düşer. (Uçarol, 1983: 132).*

İlhan Berk, İkinci Yeni'yle birlikte sınırları düşünsel boyutta zorlanan dilin, yeni duyarlıklar, çağrışımlar ve imge biçimleri sonucu şiirsel boyutta yeni anlamlar da kazandığını savunmaktadır. Bu görüşüne örnek olarak *Bakışsız Bir Kedi Kara* (Ece Ayhan), *Perçemli Sokak* (Oktay Rifat) ve *Galile Denizi* (İlhan Berk) adlı eserlerdeki düzyazı şiirleri gösteren sanatçı, İkinci Yeni şairleri içinde “şiirsel düzyazı türü”nü önce Turgut Uyar'ın ve Edip Cansever'in kullandığını, Melih

Cevdet Anday'ın da *Öğle Uykusundan Uyanırken* adlı eseriyle bu türün büyük bir örneğini verdiğini; ancak bu sahada en yetkin eserlerin Ece Ayhan'a ait olduğunu düşünmektedir:

*Aslında daha yakından bakıldığında bence düzyazısal şiir dili "Kınar Hanımın Denizleri", "Çok Eski Adıyladır" dadır derim. Bütün çağdaş yazın onlara vurmuştur (Ece Ayhan, 1996: 106).*

İlk şiir kitabı olan *Kınar Hanımın Denizleri*'nde dize kuruluşlu biçimi kullanan Ece Ayhan, ikinci kitabı *Bakışsız Bir Kedi Kara* (1965)'da düzyazı biçimli şiire yönelmiş, *Ortodoksluklar* (1968), *Çok Eski Adıyladır* (1982) ve *Son Şiirler* (1993) kitaplarında topladığı şiirlerini de bu biçimle yazmıştır. Dizeden tamamen vazgeçmeyen sanatçının, şiirlerinde her zaman özü en iyi taşıyacak bir biçim arayışı içinde olduğu görülmektedir.

İkinci Yeni'nin Cemal Süreya ve Sezai Karakoç gibi şairlerle şiire bir metin getirdiğini savunan Ayhan (1995: 58), *İlluminations*'u okuduktan sonra Rimbaud'nun etkisi altında kalarak yazdığı *Bakışsız Bir Kedi Kara* (1965) adlı eserinde yer alan şiirlerin de, sahip oldukları sıkı örgü yapılarıyla bir metin meyüana getirdiklerini belirtmektedir.

Sanatçı, *İlluminations*'u okuduktan sonra yazdığını söylediği bu şiirlerde, daha önceki şiirlerinin alışılmış yapısından bir hayli uzaklaşmıştır. Şiirin teknik olarak, tür olarak tıkanmaya başladığının söylendiği bir dönemde, onun şiirde düzyazının imkânlarından da yararlanmaya çalışan "mensur şiir" örneklerini, birçok eleştirmen gibi, Doğan Hızlan da olumlu karşılamaktadır:

*Onun gibi bir şairin şiirin dar kalıplarının sınırlarına çabucak dayanması olağandı, yalnız Ece bunu da akilla çözdü. Çok daha geniş olan düzyazıya dayandı (Hızlan, 1983: 232).*

Onun düzyazı şiire yönelmesinde, lise yıllarından beri okuduğu ve şiirlerinden içerik bakımından da derinden etkilendiği Rimbaud, Apollinaire, Lautréamont gibi Batılı şairlerin etkisi olmuştur. Sanatçı, çok yakından takip ettiği Batı şiirinin düzyazı şiire olan eğilimini gözden kaçırmamıştır.



Ece Ayhan, şiirde dizeden tamamen vazgeçilemeyeceğini belirtse de, düzyazı şiire olan düşkünlüğünü şu sözleri ortaya koymaktadır:

*Her zaman düzyazıları çok sevdim. Yahya Kemal'in lafı doğru: "Esas edebiyat nesirdir". Şiir fazladan bir şey (1995: 58).*

#### 4.5. Şiirde İmge

Şiir, birçok malzemenin uyumlu birleşiminden oluşan kompleks bir yapıdır. Bu estetik yapı içinde imgenin çok özel bir yeri bulunmaktadır. Wellek (1993: 160)'e göre; -bir şiir konu veya tema bakımından değil de, nasıl bir söyleyişe sahip olduğu açısından irdelendiğinde- istiare, sembol ve mit'le birlikte şiirin merkezî yapısını oluşturan dört temel öğeden birisini de "imge" oluşturmaktadır.

İmge (imaj, hayal) hem psikolojiyi, hem de edebiyat incelemelerini ilgilendiren bir terimdir. Psikolojide, "duyu örgenlerinin dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri; duyuşsal bir uyarın söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar" olarak tanımlanan imge; edebiyatta ise, "anlatılmak isteneni daha canlı, daha duyulur biçimde anlatmak için onunla başka şeyler arasında bağlantı kurarak tasarlanan yeni biçimler" (Özkırmılı, 1990: 681)"; "sanatçının çeşitli duyularıyla algıladığı özel, özgün bir görüntünün dille aktarılışı" (Aksan, 1993: 32) olarak tanımlanmaktadır. Çeşitli şiir akımlarının kuramcısı olan Ezra Pound ise, imgeyi, tablo halinde bir canlandırma olmaktan ziyade, "zamanın bir anındaki fikrî ve hissî bir terkibi sunan bir şey", "apayrı fikirlerin bir birleşmesi" olarak tanımlamaktadır (Wellek, 1993: 161).

Richards'ın "İmajların duyulara ne derece hitap ettiği hususuna daima gereğinden fazla önem verilmiştir. Bir imajı etkili kılan şey, onun bir imaj olarak canlı olmasından çok, duyuma özel bir şekilde bağlı bir zihin olayı olma niteliğidir" yargısının sonraki yıllarda da geçerliliğini sürdürdüğünü belirten Wellek (1993: 161), imgenin etkililiğinin duyumun bir "kalıntısı", "temsalcisi"olmasından geldiğini belirtmektedir.

İkinci Yeniciler, şiirin en önemli öğelerinden biri olarak imgeyi görmüşler ve Garipçilerin şiirden kovduğu imgeye kapılarını sonuna kadar açmışlardır. Şiirlerinin en belirgin özelliklerinden biri olan kapalı anlatım ve soyutlamayı, büyük oranda

imgenin yardımıyla gerçekleştirmişlerdir. Garipçilerin ve Toplumcu Gerçekçiler'in tersine, şiirin bir şey anlatmak için yazılmadığını savunmuşlar ve şiiri bir görüntü (imge) sanatı olarak kabul etmişlerdir\*. Anlamdan uzaklaşan şiir, ondan “beklenen coşkuyu, etkiyi” ise, imgeyle sağlayacaktır.

Cemal Süreya, İkinci Yeni'yle başlayan “imge çılgınlığı”nı, Türkçe’de bir “iç ses” arama çabaların bağlamaktadır. Şiirin aslında dil içinde bir dil olduğunu, “kuşdili” kullanılmadığına göre, imgenin mutlaka bir şeyin karşılığı olduğunu savunmakta ve imgeyi şöyle tanımlamaktadır:

*İmge ne acaba? İmge bir şeyin daha iyisi, daha kötüsü, daha gerçeği, daha gerçek dışı durumu, daha temiz, daha kirlisi, daha hafifi, daha ağırı, daha ... nasıl söyleyeyim, daha kendisi (Cemal Süreya, 1997: 177).*

Ece Ayhan ise, şiirin imgeyle kurulduğunu, onsuz hiç bir şeyin anlatılamayacağını savunmakta ve şiiri bir “imgeler sanatı” olarak görmektedir. Duyumların birer temsilcisi olan imge, onun şiirini kuran temel malzemelerden biridir ve şiirleri gücünü daha çok bu özgün hayallerden almaktadır\*\*. İmge yapılarını şiirlerinin tema özelliklerine göre kuran sanatçı, Bakışsız Bir Kedi Kara'da Tanzimat'tan bu güne uzanan zaman dilimi içinde masalsi bir atmosfer yaratmak üzere gerçeküstü görüntülere dayalı imgeler oluştururken; günün sorunlarının işlendiği Devlet ve Tabiat'ta ise, gerçek görüntülere dayalı imgeler kurmuştur.

Atilla İlhan, Garip hareketinin şiirden kovmak istediği imgeyi yeniden şiire kazandırmak için mücadele verenlerin başında gelmektedir. Aslında bu yönleriyle aralarında akrabalık bulunan İkinci Yeni şiiriyle arasına kalın duvarlar örmüş ve bu harekete en ağır eleştirileri yapanların başında yer almıştır. O, İkinci Yeni'ye yönelik eleştirilerini, “imgeyi boşa çalıştırarak şiiri toplumsal ve insancıl görevinden kopardıkları” iddiası üzerinde odaklaştırmaktadır:

*Edebiyat tarihine elbette ikinci diktanın şiiri diye geçecek olan “ikinci yeni” hikâyesinin bamteli işte buradadır. Tarih önünde sorumluluğunu bilen toplumcu bir şair ne yapar? Bu çeşit sapmalara ve kaymalara cephe alır (İlhan, 1996: 242).*

\* İlhan Berk, “Salt Şiir”, YU, Mayıs-Haziran 1960.

\*\* Şiirindeki imge yapısı, “Dili ve Üslubu” bölümünde “İmge” başlığı altında incelenmiştir.

“Doğrudan doğruya imgelere, çağrışımlara yaslanan bu şiirlere okuyucunun zor girebildiği” iddialarına karşılık Ayhan, şiirlerinin temalarını, tarih kitaplarına pek girmeyen, ama toplum hayatında derin izler bırakan “ayrıntılar”dan aldığını, bu konuda kültür seviyesini yükseltme çabası içine girmeyen okurun suçlu olduğunu ileri sürmektedir:

*İmge aslında anlam. Anlam taşıyıcısı. Şiirin birimi. Ama bir bakıma da değeri var, yalnızca araç değil. Okur, kentli okur olduğu için müthiş tembel; şöyle bir göz ucuyla ‘parasız yatılı’ herhangi bir şiire girilebilir mi? (1996: 76)*

#### 4.6. Şiir-Okur İlişkisi

Modern şiirin anlamı örtmek, gizlemek istediği konusunda, edebiyat eleştirmenlerinin çoğu görüş birliği içindedirler (Bkz.: Akalın, 1984: 185). Bu konuda Necatigil şunları söylemiştir:

*Modern şiirin biraz da okuyucu tarafından doldurulması gerekli boşluklar taşıdığını, böyle bir şiir tecrübesinden geçmemiş kimselere bunların biraz katı ve kapalı geleceğini kabul ediyorum. Ama şiirin ilk bakışta çapraşık ve bilmeceli görünmesi onun çözülemeyeceği anlamına da gelmez (1979: 105).*

Modern şiirin anlam kapalılığından kaynaklanan okurla mesafeli durma özelliği, İkinci Yeni şiirinin en çok eleştirilen yönlerinden biri olmuştur. Okurlarının “burjuvazi” sınıfından ya da sınıf değiştirmek isteyen insanların oluşturduğu kentlilerden meydana geldiğini belirten Ece Ayhan, “yaşayışlarına, dünya görüşlerine, beğenilerine, seçmelerine, tarih anlayışlarına...” kısacası her şeylerine bütünüyle karşı olduğu bu insanlarla hiç bir ilişki kurma niyetinde olmadığını, çünkü, bu okur kitlesiyle bağlantı kurmanın toplumun atan nabzını tutmak anlamına gelmediğini savunmaktadır. Ona göre, toplumun gerçek nabzı yol kesimlerinde, sokaklarda, evlerde ya da kenar mahallelerde (“sözgelimi Ümraniye’deki ya da Samandıra’daki pazar güreşlerinde”) atmaktadır. Ancak, toplumun bu kesimi henüz bu şiirleri anlayabilecek hazırlıkta olmadığından, halihazırdaki “bir şiire filmin

yarısında girer gibi giren” okuyucuların yargılarına da ilgi duymadığını belirtmektedir (1996: 71).

Ece Ayhan, okurun “kutsal” ya da “dokunulmaz” bir varlık olmadığını ve üzerindeki saygıdeğerlilik payesinin bir an önce kaldırılması gerektiğini savunmaktadır. Kendisine yöneltilen “*Yazdığınız şiirin okurdan koptuğu, şiir okuru sayısını gitgide azalttığı, şiire ilgiyi gevşettiği ileri sürülüyor. Bu konuda siz ne düşünüyorsunuz?*” sorusuna şu cevabı vermektedir:

*‘Gizli bir dil değil’ kullanılan dil; ‘ağz’lar, ‘kuşdili’, ‘argo’ ya da ‘jargon’ hiç değil. Gerçeklikler dille sınırlandırılmıyor; işte burada o zaman patlamalar oluyor... onlar için yazmıyoruz. Velinimetimiz yok... Okuru sarsalım, şımartılmıştır (1996: 101).*

Okurun şiirden “rötuşlu ve net fotoğraflar” beklediğini, ama “kurgu”nun olmadığı yerde sanatsal bir üründen söz edilemeyeceğini savunan şair, okurun kendisini yetiştirmesi ve sanat eseri karşısında emek harcaması gerektiğini savunmaktadır:

*Düz okuru pek önemsemiyorum ben. Korkarım, ürkerim okur beni alkışlarsa. Hep ara konaklara bakıyorlar çünkü. Ben ara konaklarda değilim ki... Hep ona göre bakıp ona göre yargı veriyorlar. İlk elde karanlık ve zor geliyor ama grapon kâğıdı gibi açılır benim şiirim (1993a: 151).*

Şiir yazarken “okuru silme”yi amaçlayan bu anlayış, Ece Ayhan’da “vasat” okuru “akbaba” olarak değerlendirmeye kadar gitmektedir:

*Okur silinmişti İkinci Yeni döneminde, şimdi bilmiyorum. Okurun şiir algılama değer yargılarına karşıyım, bu konuda akıl yürütmelerine de. Okur akbabaydı, akbabadır hâlâ. Yine de bir şiir yazarken hep omzumun üzerinden bakan birilerini duymuşumdur. Bir şiirimde [Mısrayim] ona “simruğ” [simurg/anka] dedim (1996: 133).*

Ece Ayhan’ın beklediği, modern şiirin dil ve imge katmanlarını aşıp onun iç içe katlanmış anlam dünyasında “yolunu kaybetmeden” dolaşabilecek donanıma sahip bir okurdur. Bu “yeni okur”, bir dil ürünü olan edebî eseri yalnız içerik / konu bakımından seçmeyecek; biçim yönüyle de taşıdığı yenilikleri takdir edecektir.

## BÖLÜM V

### İKİNCİ YENİ ŞİİRİ

Ece Ayhan'ın yakın sanat çevresini, kendisinin de öncülerinden birisi olduğu İkinci Yeni şairleri oluşturmaktadır. Onun şiirini, sanat anlayışını ve sanatının beslenme kaynaklarını sağlıklı bir şekilde değerlendirebilmek için, öncülerinden biri olduğu İkinci Yeni şiirinin doğuşunu ve bir harekete dönüşme sürecini ana hatlarıyla ortaya koymak gerekmektedir. Bu bölüm; İkinci Yeni Şiirinin Doğuşu, İkinci Yeni Şiirinin Doğuşunda Pazar Postası Gazetesinin Rolü, İkinci Yeni Şiirinin Öncüleri, İkinci Yeni Şiiri Akımı ve İkinci Yeni Şiirinde Anlam Sorunsalı başlıkları altında incelenecektir.

#### 5.1. İkinci Yeni Şiirinin Doğuşu

İkinci Yeni'yle ilgili değerlendirmelerde, eleştirmenlerin ve sanatçıların, daha çok benimsedikleri sanat anlayışı veya dünya görüşü ekseninde hareket ettikleri ve bu şiirin ortaya çıkışını ya dış dünyadan soyutlayarak tamamen edebiyat içi gelişmelere ya da edebiyatın dışında tamamen sosyal ve siyasal etkenlere bağladıkları, bunlardan birini diğerine daha üstün tutmaya, hatta tek belirleyici olarak göstermeye çalıştıkları görülmektedir.

Bir sanat eserinin ya da ekolünün oluşumunu değerlendirirken, dış dünyayı tamamen yok saymak kadar, onu tek belirleyici faktör olarak kabul etmek de eksik bir yaklaşım olacaktır. Bir eserin ya da ekolün ortaya çıkmasında sanatçı kadar; sosyal, siyasal ve kültürel yapısıyla “nesillerin ortak duygu tarzları”nı şekillendiren devrin de etkilerinin olduğu gözden uzak tutulmamalıdır. Sosyal bir varlık olan insanın sanatsal eylemlerini değerlendirirken, bunları birbirinden bıçakla keser gibi

ayırmamak ve bütünlüklü bir bakış açısıyla yaklaşmak daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

İkinci Yeni hareketinin ortaya çıkışını daha çok dönemin sosyal-siyasal yapısına bağlayan toplumcu-gerçekçiler, Birinci Yeni'yi nasıl "İkinci Dünya Savaşı'nın azgınlaştırdığı CHP diktası" toplumcu-gerçekçi sanat anlayışının önünü kesmek için öne çıkardıysa, İkinci Yeni'yi de "çeşitli nedenlerle" bir dikta dönemine giren DP'nin 1950'li yıllardaki politikalarının beslediğini ileri sürmektedirler.

Toplumcu-gerçekçi sanat anlayışını savunan Bezirci (1996: 55)'ye göre; sağ ve sol her türlü muhalefeti susturan, gazeteleri ve partileri kapatan, sanatçılara kovuşturmalara açan, toplumcu şairleri tutuklayan iktidar, özgür yaratış ve davranışa giden yolları iyice daraltmıştır. Bundan ötürü -Garip döneminde olduğu gibi- egemen çevreyle uyuşamayan, ama harekete geçemediği için onu değiştirme umudunu taşıyamayan yahut taşıyıp da zamanla korkudan yitiren, yılıp sinen kimi şair ve yazarların, en çok da ara tabakadan gelme/ küçük burjuva aydınların toplumla bağları gittikçe gevşemektedir. Böyle bir toplumsal yapıda sanatçının toplumla yabancılaşacağını ve kendisini yalnız hissedeceğini belirten Bezirci, bunun sonucu olarak da "bireycilik, soyutçuluk, gerçekdışıcılık, usdışıcılık, biçimcilik" eğilimlerine ilginin artacağını iddia etmektedir.

İkinci Yeni'ye yönelik eleştirilerini hacimli bir kitap boyutuna ulaştıran Attila İlhan (1993: 7) da, İkinci Yeni hareketinin ortaya çıkışını dönemin siyasal yapısına bağlayanlardandır:

*Nasıl 50'li yılların baskı rejimi 'ikinci yeni'yi, 40'lı yılların baskı rejimi 'birinci'yi doğurduysa; 80'li yılların baskı rejimi de 'üçüncü yeni'yi üretti; bunlar, 'esasa yani topluma ve insana taallük etmeyen şeylerle kelime oyuncakçılığı yapan' o türden marjinaldirler ki, ne Türkiye halkıyla alâkaları vardır, ne de onun kapsamlı sorunlarıyla; edebiyat tarihlerinde genellikle 'dipnot' olarak geçerler.*

Önce bireysel duygulanımlarının şiirini yazan ve buradan toplumcu şiire yönelen Gülten Akın, kendisinin de bir süre şiir estetiğini paylaştığı İkinci Yeni'nin ortaya çıkışını dönemin siyasal şartlarına bağlamaktadır:

*Yıl 1956. DP'nin umutsuz yılları. Nefesler kesilmiş. "Karga ile Tilki" [Oktay Rifat'ın şiir kitabı] sürdürülemez. Zorunlu bir dönüş. Biraz*

*acıklı, biraz gülünç. Susma sırasının geldiği yerde konuşma (Akın, 1996: 70).*

İkinci Yeni'nin ortaya çıkış sebeplerini dış dünyadan çok edebiyatın kendi içindeki gelişiminde arayan eleştirmenler ise, özellikle Garip'in şiiri öyküye dayandıran tutumuna bir tepkiden hareketle, "anlatan değil, duyuran şiir" olarak İkinci Yeni şiirinin başladığını savunmaktadırlar. Batur, İkinci Yeni şiirinin Garip'e bir tepki olarak doğduğu görüşündedir:

*Bilinen bir gerçek: İkinci Yeni şiiri, Orhan Veli şiirine bir tepki olarak kuruldu (1995: 98).*

Mahir Ünlü (1990: 524), başlangıçta bir topluluk olarak ortaya çıkmayan, bildirgesi bulunmayan, kimi ilkeler üstünde birleşmeden yalnızca Birinci Yeni'yi yeterli görmedikleri için bir arayış içine giren birtakım şairleri bir ad altında toplama gereğinden hareketle "İkinci Yeni" adının bulunduğunu savunmaktadır. Ona göre, böylece bir bakıma uygun bir başlangıç yapılmış, en azından yenilik girişimleri yoğunlaşmıştır.

Değişik dergilerde uç vermeye başlayan yeni şiir anlayışının, sanat sayfalarını yönettiği Pazar Postası gazetesinde toparlanması ve kaleme aldığı kuramsal boyuttaki yazılarıyla bir akıma dönüşmesi için çaba harcayan Muzaffer Erdost, harekete en çok emeği geçenlerden biridir. Yakıştırdığı "İkinci Yeni" adıyla yeni şiirin isim babası da olan Erdost\*, İkinci Yeni'nin "DP iktidarının şiiri" olduğu iddialarının olgularla çeliştiğini ve gerçek dışı olduğunu; bu şiire sayfalarını açan Pazar Postası'nın DP iktidarına karşı en ilerici muhalefeti yapan gazeteler arasında yer aldığını savunmaktadır. Erdost, İkinci Yeni'nin Garip ya da Attila İlhan şiirine tepki olarak doğduğu iddialarına katılmamakta ve Ece Ayhan'ın daha sonra sınırlarını biraz daraltarak "sıkı şiir" adını verdiği yeni ve yetkin bir şiir arayışından doğduğunu iddia etmektedir (1997: 20).

---

\* Erdost (1997: 113), yeni şiir hareketine 19 Ağustos 1956 tarihli Son Havadis gazetesinde *İkinci Yeni* adını vermesinin öyküsünü şöyle anlatmaktadır: "Daha önce, *Son Havadis*'te yazdığım bir yazının başlığı. İlhami Soysal yazı gelmedi diye sıkıştırır, ben yazıyı bitirmişim, bir ad bulmakta zorlanıyorum, attım bir başlık, 'İkinci Yeni' diye, öyle yayımlandı yazı. Kısa süre sonra da bu şiirin 'tabelası' gibi oturacaktır, giriş kapısının üstüne. İlhan Berk'in önerisiyle. Böyle her şey kendiliğinden oluştu deyince, bugün, kimi okur şaşırabilir belki."

Mehmet H. Doğan'a göre, Türk şiir tarihinde, yaptıklarıyla, getirdikleriyle, götürdükleriyle yerini çoktan almış olmasına karşın İkinci Yeni'nin bugün de tartışılıyor olması, onun bir şiir hareketi olarak hâlâ aşılammış olduğunu göstermektedir. Türk şiirinin 1960'lerden bugüne geçirdiği çeşitli dönüşümler, değişimler, hep İkinci Yeni'nin gelişen poetikası içinde kalmış, onun getirdiği olanaklardan kaynaklanmıştır. Düzenlenen politik içerikli kampanyalarla, "Soyut Şiir", "Kapalı Şiir", "Anlamsız Şiir", "Kaçak Şiir" gibi yaftalarla kötülenmeye çalışılan İkinci Yeni'den sonra da şiirimizde değişmeler, gelişmeler, evrimleşmeler olmuştur; ancak, "yeni bir kırılma" görülmemiş, şiiri kendinden önce, kendinden sonra diye ayıran "yeni bir dönemeç" dönülmemiştir (2001b: 93).

İkinci Yeni'nin öncü şairlerinden Cemal Süreya da, yeni şiir hareketinin edebiyat içi gelişmeler sonucunda ortaya çıktığını savunmaktadır. Özellikle 1953-1957 yılları arasında birtakım genç şairler, önce birbirlerinden bağımsız olarak, sonraları da dergi sayfalarında karşılıklı etkileşerek bir akımı başlatmışlardır. Ona göre, o yıllarda fazla "akılcı" olan Türk şiirinde hikâye ögesinin dışlanmasıyla "irrasyonel" bir hava getirilmiş ve böylece başka bir düzende şiir yazmaya başlanmıştır:

*Ses soyutlamalarına gidildi ve bir "iç ses" aramaya başlandı Türk şiirinde. Aslında şiirin alanı genişlemeliydi, yeni alanlar bulunmalıydı şiire ve şiir, her şeyi söyleyebilme, ifade edebilme sanatı olmalıydı. İkinci Yeni'nin sanırım başlangıçtaki özlemi, daha doğrusu olması gereken özlemi bu noktaydı (1997: 174).*

İkinci Yeni'ye ilk günlerinden itibaren gerek yazıları, gerekse şiirleriyle etkin bir şekilde katılan Sezai Karakoç, hareketin önemli temsilcilerinden biridir. Pazar Postası'nın 29 Haziran 1958 tarihli 26. sayısında yayımlanan "Dişimizin Zarı" başlıklı yazısıyla, yeni şiirin çok eleştirilen dil tutumunu açıklamaya çalışmıştır. Yazıda Garip, Türk şiirinin "gerçekçi (realist)" akımı; İkinci Yeni de, "gerçekliğin bir kopyasını değil, yeniden kurulmasını" getiren "Yeni-Gerçekçi Şiir (neo-realizm)" olarak değerlendirilmiştir.

"Yeni gerçek", İkinci Yeni şiirinin gerçeklik anlayışını oluşturmuş ve anlam "soyut" bir karaktere bürünmüştür. Gerçekliği algılayıştaki bu öznellik, Garip



şairinin temel özelliklerinden birisini oluşturan “nesnel gerçeklik”e de şiirsel anlamda bir tepkiyi ifade etmektedir.

“Modern şiiri ‘modern’ yapan öge, şairin dünyaya gösterdiği organik tepkidir” diyen İsmet Özel (1982: 106), İkinci Yeni’nin Türkiye’de de bir kültürel zorlamanın hatta özentinin ürünü olarak değil, doğrudan doğruya şairin yaradılışından aldığı güçle dünyaya yönelttiği sorunun bir gereği olarak ortaya çıktığının bir türlü anlaşılmadığını savunmaktadır.

Oktay Rifat, *Perçemli Sokak*’ın başına eklediği önsözle birlikte İkinci Yeni şiirinin kendisi tarafından kurulduğunu iddia etmiş; ancak, bu görüş gerek eleştirmenler gerekse bu harekete katılan sanatçılar tarafından pek de kabul görmemiştir. *Perçemli Sokak* 1956’da çıkmış ve bu şiirlerin hiçbirisi daha önce dergilerde yayımlanmamıştır. Dolayısıyla, ilk örnekleri 1954’te görülen bir harekete *Perçemli Sokak*’ın öncülük yapması mümkün değildir. Ancak, Oktay Rifat da hemen başlarında katılarak hareketin önemli temsilcilerinden birisi olmuştur. Hareketin öncüleri de, Oktay Rifat’ın öncülük iddialarına katılmamaktadırlar. Hatta İlhan Berk ve Ece Ayhan; Oktay Rifat’ın *Perçemli Sokak* kitabını daha çok “gerçeküstücü anlayışın bir ürünü” saymakta ve “İkinci Yeni ile bir akrabalığı varsa, olsa olsa çok uzaktadır, anlam konusundadır” (Ece Ayhan, 1996: 136) değerlendirmesini yapmaktadırlar. Hareketin öncülerinin kimler olduğu meselesi, “*İkinci Yeni Şiirinin Öncüleri*” başlığı altında ele alınmıştır.

## 5.2. İkinci Yeni Şiirinin Doğuşunda Pazar Postası Gazetesinin Rolü

Pazar Postası, siyaset adamı ve gazeteci Cemil Sait Barlas (1905-1964)'ın 1951-1959 yılları arasında Ankara'da çıkardığı haftalık bir haber gazetesidir. Siyasî bir gazete olmakla birlikte, kültür ve sanat konularına da orta sayfasında genişçe yer ayırmış, bir süre sonra da gördüğü ilgiden ötürü "Sanat-Edebiyat" bölümünü ayrı bir ek olarak vermeye başlamıştır.

Pazar Postası, ilk ürünleri 1954'ten itibaren çeşitli dergilerde görülmeye başlayan İkinci Yeni hareketinin 1956'dan itibaren toparlanmasında ve gelişip kökleşmesinde önemli bir rol oynamıştır. Ece Ayhan'ın, "*İkinci Yeni'nin 'çıkış (mısrayım, rahim, exodus) yeri' haftalık Pazar Postası gazetesidir*" (1993a: 16) sözleri de bu yayın organının önemine işaret etmektedir.

Orhan Alkaya'nın 22 Şubat 1995 tarihli Yeni Yüzyıl gazetesinde yayımlanan "*Sanat Uzun, Hayat Kısa*" başlıklı yazısında, İkinci Yeni şiirinin oluşumundaki rolü daha çok Yeni Dergi'ye vermesi üzerine, Memet Fuat şu açıklamayı yapmıştır:

*İkinci Yeni şiirin ilk örnekleri 1950'lerde "Pazar Postası" adlı haftalık dergide yayımlandığı gibi, ilkeleri de yine o dergide konmuştur. Bu akımın ortaya çıkışını destekleme onuru başka hiçbir dergiye\* tanınmaz. Akımın eleştirmeni, kuramcısı ise, derginin "Sanat-Edebiyat" bölümünü yöneten Muzaffer Erdost'tur (2000: 90).*

Memet Fuat'ın, İkinci Yeni'yle gelen şairlere yol açan yayın organının, kendisinin de (Fuat Bengü adıyla) yazı işleri sorumluluğunu yürüttüğü Yeni Dergi'nin değil de, Pazar Postası gazetesinin olduğunu söylemesi hareketin oluşumunu belirleme bakımından önemlidir.

Erdost'un yönetimindeki "Sanat ve Edebiyat" sayfalarını yeni şiir örneklerine ve tartışmalarına açan Pazar Postası, 1956-1959 yılları arasında Cumhuriyet dönemi Türk şiiri adına önemli etkinlikler gerçekleştirmiştir. İkinci Yeni adına düzenlenen ilk soruşturma "*İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor?*" konu başlığıyla, bu gazetenin

---

\* Yukarıdaki sözlerde de görüldüğü gibi, Memet Fuat'ın da dahil olduğu birçok edebiyat adamının, Pazar Postası'ndan bir "dergi" olarak söz etmeleri, gazetenin haftalık olarak ve bir dergi formatında yayımlanmasından kaynaklanmaktadır.

27.01.1957 / 3.02.1957 / 10.02.1957 / 17.02.1957 ve 24.02.1957 tarihli sayılarında açılmıştır. Soruşturmaya cevap veren Ece Ayhan, İlhan Berk, Edip Cansever, Turgut Uyar, Yılmaz Gruda, Tevfik Akdağ, Ahmet Oktay, Özdemir Nutku ve Nihat Ziyalan yeni şiir anlayışının ilkelerini tanıtmaya fırsatı bulmuşlardır.

### 5.3. İkinci Yeni Şiirinin Öncüleri

İkinci Yeni şiirinin ilk çekirdek örnekleri, 1954'ten itibaren Yeditepe, Şiir Sanatı, A, Yenilik, İstanbul dergilerinde görünmeye başlamıştır. Yeni bir şiirin habercisi olan bu şiirler, 1956'dan itibaren Muzaffer Erdost'un girişimleriyle, Pazar Postası gazetesinde toparlanmış ve giderek ilkeleri belirginleşen bir harekete dönüşmüştür. Yeni şiirin ilk örneklerini, daha önceki şiir anlayışlarına uygun kitaplar da yayımlamış olan İlhan Berk, Edip Cansever, Turgut Uyar gibi şairler yanında, adları ilk kez duyulan Cemal Süreya, Sezai Karakoç, Ece Ayhan gibi yeni isimler vermişlerdir. Oktay Rifat da, 1956'da yayımladığı *Perçemli Sokak* adlı şiir kitabıyla hareketin hemen başlarında yeni şiire katılmıştır.

Bezirci (1996: 75), "*İkinci Yeni Şiirinin Kurucusu Kimdi?*" başlıklı yazısında, bu harekete yol açan şiirlerin ilk örneklerinden belli başlılarını şairlerine ve yayım yerlerine göre şöyle sıralamaktadır:

**Cemal Süreya:**

**Yeditepe:** "Yüzükoyun" (1. 5. 1954), "Gül" (15. 6. 1954), "Aşktan İndim İncire" (1. 9. 1954), "Üvercinka" (1. 12. 1955), "İngiliz" (1. 3. 1956), "Aslan Heykelleri" (15. 9. 1956)

**Şiir Sanatı:** "Dalga" (15. 1. 1955), "Cıgarayı Attım Denize" (15. 2. 1955)

**Yenilik:** "Üçgenler" (Şubat 1955), "Hür Hamamlar Denizi" (1. 5. 1956)

**A:** "TK" (15. 5. 1956)

**Pazar Postası:** "Kanto" (3. 6. 1956), "Türkü" (7. 10. 1956)

İlhan Berk:

**Yenilik:** “Ağır” (Temmuz 1954), “Yitik Ufuk” (Temmuz 1954)

**Yeditepe:** “Aşk” (1. 8. 1955), “Kötü Evlere İnen Balad” (1. 10. 1955), “Paul Klee’de Uyanmak” (15. 12. 1955), “Ağır Ot” (15. 4. 1956), “Sokak” (15. 7. 1956), “M” (1. 12. 1956)

Edip Cansever:

**Yeditepe:** “Aliminyum Dükkân” (15. 8. 1954), “Müziksiz Düğün” (15. 7. 1955), “Buz Gibi” (15. 9. 1955), “Aşkın Radyoaktivitesi” (15. 12. 1955), “Yerçekimli Karanfil” (1. 4. 1956), “Güzel Tohumların Yaptığı Ayak” (1. 6. 1956), “Aaa” (1. 7. 1956), “Var Var” (1. 12. 1956)

Sezai Karakoç:

**Şiir Sanatı:** “Kapalı Çarşı” (15. 1. 1955), “İlk” (15. 2. 1955)

**İstanbul:** “Köşe” (Mart 1955), “Şahdamar” (Nisan 1955), “Veda” (Mayıs 1955), “Ping-Pong Masası” (Ekim 1955)

Turgut Uyar:

**Yenilik:** “Meymenet Sokağına Vardım” (Nisan 1956), “Denize Gidip Dönen” (Mayıs 1956), “Yeşil Badanada Kurtulmak” (Haziran 1956)

**Yeditepe:** “Kaçak Yaşama Yergisi” (1. 1. 1956), “Yılgın” (1. 2. 1956), “Göge Bakma Durağı” (1. 5. 1956)

**Pazar Postası:** “Üçyüzbin” (29. 7. 1956), “Eski Kırık Bardaklar” (30. 9. 1956)

Ece Ayhan:

**Pazar Postası:** “İbraniceden Çizmek” (29. 7. 1956), “Cambazlar Çadırı” (13. 8. 1956), “Akdeniz Pencereleri” (2. 9. 1956), “Çocukların Ölüm Şarkıları” (9. 9. 1956), “Kambiyo” (14. 10. 1956), “Okarina” (11. 11. 1956), “Babilden Bir Piçin Propagandası” (25. 11. 1956)

**Yenilik:** “Deliler Bayramı” (1. 01. 1956)

Yukarıda künyelerini verdiğimiz şiirler, daha sonra bir akım özelliği kazanacak olan İkinci Yeni'nin çekirdekleridir. Bu şiirlerde, İkinci Yeni'yi hazırlayan özellikler olarak ilk anda dikkatimizi çeken hususları şöyle sıralayabiliriz:

1. Sözdizimindeki bozmalar (değiştirim),
2. Kelime deformasyonu,
3. Alışılmamış bağdaştırmalar (birbirinden uzak çağrışımlı kelimelerin aynı sözdizimi içinde kullanılması),
4. İmgeli bir anlatıma yaslanma,
5. Soyutlamaya; anlamsızlığa; kapalı anlatıma yönelmek.

Şiir dilinde sözdiziminin bozulması her dönemde görülen bir özelliktir. Ancak, İkinci Yeni şiirindeki değiştirmeler, kendilerinden önceki şiirde olduğu gibi kelimelerin seslerinden yararlanmak için vezin ya da kafiye gereği değil; şiirde kendine amaç bir dilbilgisi oluşturma gayretlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Dil, Garip'te olduğu gibi bir anlatım aracı olarak görülmemiş; kendisi şiirin bir konusu haline gelmiştir. Kasıtlı sözdizimi deformasyonları, anlamı örtmenin, gizlemenin bir aracı olarak da kullanılmıştır.

İkinci Yeni şiirinin özelliklerini oluşturan bu maddelerin her birini, “Ece Ayhan'ın Şiiri” bölümünde ayrı ayrı ele alarak daha ayrıntılı bir şekilde inceleyeceğiz. Ancak burada, ileride bir akıma dönüşecek olan bir şiir anlayışının dil, içerik, biçim vb. özelliklerinin ilk örneklerden itibaren ne şekilde filizlendiğini göstermek bakımından birkaç örnek vermeyi gerekli görüyoruz:

**Paul Klee'de Uyanmak**

*“Uyandım çiçek gibi dayanılmaz güzel kızlar  
Ad Marginem'den asma köprüler kurmuşlar İstanbul'a  
Nehirler, aylar çevirmişler o Ayla'lar, Münibe'ler  
Tümü bir uzak denizde A'lar, V'ler, U'larla  
Gece sarı bir evde bir iki yaprak evlerinin önünde  
Açtı açacaklar dünyamızı açtı açacaklar”*

(İlhan Berk, 1955)

**Okarina**

*“Bin yılları katran ağaçları altında  
akdeniz dudaklı penceresiz sancılı bir çocuk  
babasını bir göl olarak hatırlıyor  
avuçlarında kuzeyden yosun balıklı bir göl”*

(Ece Ayhan, 1954)

**Perçemli Sokak**

*“Bulutların çıkınında  
Mis kokulu güvercinleri gökyüzünün  
Çıldırırlar insan gözlü kedileri  
Ay doğar kuyulara yalınayak  
Telgraf tellerinde gemi leşleri”*

(Oktay Rifat, 1956)

## *Gül*

*“Gülün tam ortasında ağlıyorum*

*Her akşam sokak ortasında öldükçe*

*Önümü arkamı bilmiyorum*

*Azaldığımı duyup duyup karanlıkta*

*Beni ayakta tutan gözlerinin”* (Cemal Süreya, 1954)

İkinci Yeni'nin öncüleri belirlenirken, kendisi bir şair olmamakla birlikte yeni şiirin toparlanmasını ve bir harekete dönüşmesini sağlayan eleştirmen Muzaffer Erdost'un rolü de unutulmamalıdır. İlk örnekleri 1954'te görülen yeni şiir hareketine kültür ve sanat sayfalarını yönettiği Pazar Postası gazetesinin sayfalarını açan Erdost, 19 Ağustos 1956 tarihli Son Havadis gazetesinde yayımladığı “*İkinci Yeni*” başlıklı yazısıyla, bu şiir akımının “isim babası” da olmuştur. Henüz 24 yaşındaki genç bir eleştirmenin uzun yıllar tartışılacak yeni bir şiir anlayışını çok erken teşhis etmesi ve kuramsal boyuttaki yazılarıyla bir akıma dönüşmesinde rol oynaması dikkat çekici bir husustur.

Erdost, Pazar Postası'nın 29 Temmuz 1956 tarihli 31. sayısında yayımladığı “*İlhan Berk*” başlıklı yazısında, “İlhan Berk, Turgut Uyar, Cemal Süreya, Tevfik Akdağ, Yılmaz Gruda gibi şairlerin elinde; Orhan Velilerin, Fazıl Hüsniyelerin, Behçet Necatigillerin ilerisinde yeni bir şiirin gün geçtikçe geliştiğine” işaret ederek yeni şiirin ilk farkına varan eleştirmen olmuştur.

Erdost, yeni şiir henüz “neo-realist” olarak nitelendirilmeden önce, 19 Ağustos 1956 tarihli Son Havadis gazetesinde yayımlanan “*İkinci Yeni*” başlıklı yazısında, şu tespitte bulunmuştur:

*Yeni şiirin birinci devresi evren gerçeğine bağlı kalmıştır. Hatta ona yanaşmaya yönelmiştir. İkinci devresi, bundan ayrılıyor. Sözle ortaya yeni gerçekler koyuyor. Yeni düşüncelerle, yeni sözlerle bize yeni bir evren, ancak düşüncemizde kurulacak yeni bir düzen getiriyorlar (Erdost, 1997: 28).*

Memet Fuat'a göre, "şiiirde söz ile sözcük arasındaki alışılâgelen denge"yi bozarak, "sözün çağrışım, düş ve düşündürme gücünü" artırmanın olanaklı olduğunu sezen Erdost, yeni şiir hareketini bir sisteme bağlamaya çalışmıştır:

*Muzaffer Erdost, birbirine uzak, hatta bazıları hiç tanışmayan şairler elinde serpildiği için, bir akıma dönüşme olanağı bulamayan bu dağınık, bildirisiz şiir etkinliğinin özelliklerini saptayıp ilkelerini koymak istemiştir (2000: 98).*

Erdost'un o yıllarda kaleme aldığı ve İkinci Yeni şiirinin estetiğini oluşturmaya çalıştığı yazılarından bazıları şunlardır: "Bir Şey Söylemeyen Şiir", PP, 23.12.1956; "Şiir Diline Doğru", PP, 16.12.1956; "Soyut", PP, 6.05.1956; "Şiirden Çok Şey Beklemeyelim", PP, 10.02.1957; "Yeni Bir Kelime Anlayışına Doğru", PP, 24.02.1957; "Şiirimizi Götürenler", PP, 27.10.1957; "İkinci Yeni", Dost, 1.08.1963.

İkinci Yeni şiirinin bazı öncüleri (Turgut Uyar, İlhan Berk, Cemal Süreya, Edip Cansever, Sezai Karakoç), aynı zamanda kaleme aldıkları deneme ve eleştiri türündeki yazılarla da bu hareketin tutunmasına ve giderek bir akıma dönüşmesine katkıda bulunmuşlardır.

Turgut Uyar, şiirlerindeki biçim ve öz yenilikleriyle İkinci Yeni hareketinin öncüleri arasında yer almış bir şairdir. Kaleme aldığı deneme ve eleştiri türündeki yazılarıyla da 1950 sonrası şiirimizin gelişimini değerlendirmeye çalışmıştır. Bu yazılarından bazıları şunlardır: "Ölçüler Eskidi", Pazar Postası, 29.09.1957; "Anlamak mı?", PP, 13.04.1958; "Kısır Döngüde", PP, 21.12.1958; "Anlam Sancısı", PP, 20.07.1958; "Yasaklar Konusunda", PP, 10.05.1959; "Çıkmazın Güzelliği", Dönem, Kasım 1963.

İlhan Berk, şiirleriyle olduğu kadar, şiir üzerine kaleme aldığı düzyazılarıyla da tartışmalara konu olmuştur. Yazılarından bazıları şunlardır: "Yeni Şiir", Yeditepe, 15.09.1957; "Yeni Şiirin İlkeleri", PP, 29.12.1957; "Yeni Şiir Dili", Köprü, 1.08.1958; "Galile Denizi", YT, 15.08.1958; "Anlam", Varlık, 15.02.1960; "Anlamsızlığın Anlamı", YU, Nisan 1962.

İlk şiir kitabı "Üvercinka" ile 1959 Yeditepe Şiir Armağanı'nı kazanan Cemal Süreya, İkinci Yeni şiirinin en iyi şairlerinden birisi olarak kabul



edilmektedir. Ekim 1956 tarihli A dergisinde yayımlanan “*Folklor Şiire Düşman*” başlıklı yazısında savunduğu görüşleriyle, yıllarca süren tartışmaların odağında kalmıştır. Süreya bu yazısında, halk edebiyatından taklitle değil, özümseme yoluyla yararlanılması gerektiğini, aksi taktirde kalıpların egemen olduğu folklorun kişiliği öldüreceğini ileri sürmüştür\*. O yıllarda yayımlanan yazılarından bazıları şunlardır: “Dinamit”, A, Mart 1957; “Kapalı Kedi”, PP, 15.09.1957; “Ufak Özler Biçimin İçindedir”, PP, 22.09.1957; “Sirk”, PP, 8.12.1957; “Yeni Şiirimiz ve Dada”, Vatan, 5.05.1959.

“Yerçekimli Karanfil” kitabıyla 1958 Yeditepe Şiir Armağanı’nu kazanan Edip Cansever, şiirleri yanında çeşitli dergilerde yayımladığı yazılarıyla da İkinci Yeni’nin önde gelen temsilcilerindendir. Yazılarından bazıları şunlardır: “Şiiri Açıklamak”, YT, 31.05.1959; “Düşüncenin Şiiri”, YT, 31.07.1959; “Anlamsız Anlamak”, A, Haziran 1959; “Geleceğin Şiiri”, YT, 15.02.1961; “Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire”, Dönem, Şubat 1964.

İslâmî düşünceyi kendine özgü benzetme ve imgelerle İkinci Yeni estetiği içinde dile getiren Sezai Karakoç, çok sayıda makale, deneme ve inceleme kitabı yayımlamış bir sanatçımızdır. 29 Haziran 1958 tarihli Pazar Postası’nda çıkan “*Dişimizin Zarı*” başlıklı yazısında, Garip’i, günlük çırpınışları içinde hayatı olduğu gibi anlatan “gerçekçi (realist)” akım; hemen sonrasında ortaya çıkan İkinci Yeni’yi de, gerçekliğin bir kopyasını değil, yeniden kurulmasını getiren “Yeni-Gerçekçi Şiir (neo-realizm)” olarak değerlendirmiştir. Onun dile getirdiği “neo-realizm”; duyulara dayanmayan, sezilen ve yeniden kurulabilen bir gerçektir. “Anlam” yönü somut değil, “soyut” bir karaktere bürünmüştür. İkinci Yeni şiiri çevresinde yayımladığı yazılarından bazıları şunlardır: “Şiirde İnsan”, PP, 29.12.1957; “Sorumlu”, PP, 2.11.1958; “Cemal Süreya’nın Çıkışı”, PP, 6.07.1958; “Pergünt Üçgeni”, PP, 20.10.1957.

Oktay Rifat, 1956’dayayımladığı “Perçemli Sokak” isimli şiir kitabıyla birlikte, İkinci Yeni şiirinin kurucuları arasında yer aldığını iddia etmektedir. Onun

---

\* Cemal Süreya, daha sonra kaleme aldığı yazılarında bu görüşünü yumuşatmıştır. Haziran 1969 tarihli Papirüs dergisinde yayımlanan “Bayankuş” başlıklı imzasız yazısında, halk kaynaklarının şiiri “onda eriyerek, özümленerek, yakıt halinde” besleyeceğini belirtir.

bu iddiasına gerek eleştirilenler, gerekse Cemal Süreya, İlhan Berk, Edip Cansever, Turgut Uyar, Ece Ayhan gibi sanatçılar karşı çıkmaktadırlar.

Bezirci (1996: 70), yukarıda sözünü ettiğimiz “*İkinci Yeni Şiirinin Kurucusu Kimdi*” başlıklı yazısında, Oktay Rifat’ın “Perçemli Sokak”la birlikte, İkinci Yeni şiirinin de kurulduğu iddialarına katılmamaktadır. “Perçemli Sokak”ın Aralık 1956’da çıktığını, daha önce hiçbir yerde yayımlanmayan bu şiirlerin diğer şairler tarafından beğenilip örnek alınmasının, giderek çığır açmasının düşünülemediğini belirtmektedir. Bezirci (1996: 231-355), *İkinci Yeni Olayı* isimli kitabının “örnekleme” kısmını, “Öncüler”, “Katılanlar” ve “İzleyenler” olmak üzere üç bölüme ayırmıştır. “Öncüler” başlıklı birinci bölümde, doğum tarihleri sırasıyla İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever, Yılmaz Gruda, Cemal Süreya, Ece Ayhan, Tevfik Akdağ, Sezai Karakoç ve Ülkü Tamer’in şiirlerinden örnekler verilmektedir. Oktay Rifat’ın şiirleri ise, “Katılanlar” bölümüne dahil edilmişlerdir.

Memet Fuat’a göre, Oktay Rifat’ın diğer öncü sanatçılar tarafından dışlanma nedeni, *Perçemli Sokak* kitabının önsözünü yeni şiirin bir beyannameyi olarak kabul ettirme isteğinden kaynaklanmaktadır:

*Oktay Rifat’ın İkinci Yeni’lerce dışlanmasının nedeni ise, bir “şiir anlayışı” sorunu olmaktan çok, bir “öncülük” çekişmesiydi (Memet Fuat, 2000: 124).*

Oktay Rifat, İkinci Yeni şiirinin kurucuları arasında sayılmasa da, gerek “Perçemli Sokak”ta yer alan şiirleriyle, gerekse bu kitabın önsözünde yayımladığı poetikasıyla bu hareketin gelişmesine katkıda bulunmuştur. Onun, yeni şiirin estetik meseleleriyle ilgili olarak o yıllarda kaleme aldığı yazılarından bazıları şunlardır: “Şiirde Anlam”, Esi, Mart 1957; “Şiir Dili”, YT, 15.02.1957; “Yeni Şiir Görüntüleri”, YT, 15.01.1957; “Anlam”, YT, 8.12.1958; “Gerçekçilik”, YT, 22.12.1958; “Akıl”, YT, 28.02.1958.

#### 5.4. İkinci Yeni Şiiri Akımı

Cumhuriyet dönemi, edebiyatın hikâye, roman ve tiyatro dallarına olduğu gibi, şiir türüne de bir canlılık ve hareketlilik getirmiştir. Nitekim, giriş bölümünde birçok topluluk adı söyledik. Bu toplulukların sanatçılarını ve eserlerini belirttik. Çok partili hayata geçtikten sonra da bu hareketlilik devam etmiştir. İkinci Yeni de, böyle bir hareketlilik sonucu ortaya çıkmış bir şiir hareketidir.

Bu hareketi ilk fark eden ve özelliklerini saptamaya çalışan araştırmacı, Muzaffer Erdost'tur. Onun tarafından "İkinci Yeni" adı verilen şiir hareketi, öncülerinin ilkelerinde anlaştıkları ve bir beyannameyle kamuoyuna ilân ettikleri bir topluluk edebiyatı olarak ortaya çıkmamıştır. Bu özelliğinden ötürü, kurucularının kimler olduğu, ne zaman ve nerede ortaya çıktığı ve bir akım olup olmadığı konularında farklı görüşler ileri sürülmüştür.

Erdost, "İkinci Yeni" adını, bir okulun adı olarak değil; kendisinden önceki şiire göre yeni olan bir şiirin sınır çizgisini belirlemek için vermiştir\*. Bu; ilkeleri, yöntemleri, kuralları çizili bir akıma verilmiş bir ad değildir. Bu sebeple, bu sözün içine aldığı şairler arasında sanat anlayışı, dil ve üslûp özellikleri yönüyle büyük benzerlikler olduğu kadar, farklılıklar da vardır.

İkinci Yeni'nin "bağdaşık" bir akım olmadığını, dolayısıyla sanat akımlarına özgü bütünlükten yoksun olduğunu belirten Demiralp (1995: 23), İkinci Yeni'yle ilgili değerlendirmelerde bu önemli noktanın gözden kaçırıldığını düşünmektedir. Demiralp, İkinci Yeni'nin her şeyden önce Garip şiirine ve diline bir karşı çıkış hareketi olduğunu, şairlerin bu "şiirsel tutum"larında bir tepkinin gerekliliğine inandıklarını, ama tepkinin biçiminde bireysel kaldıklarını, Muzaffer Erdost'un ve İlhan Berk'in çabalarının da bir şiir kuramı oluşturmaya yetmediğini savunmaktadır.

Enginün'e göre, İkinci Yeni, kendisinden önceki şiirden farklı bir anlayış taşıdığını hissettirmiş; ancak, nitelikleri baştan belirlenmiş bir akım olarak doğmamıştır:

*Yeniye deneyen, dünya görüşü, yetişme şekilleri ve beslenme kaynakları bakımından birbirinden çok farklı olan şairlerin*

\* Bkz. Erdost (1997: 57)

*eserlerinde sonradan tespit edilen benzerliklere dayanılarak ona bu ad verilmiştir (1992: 608).*

Hareketin bütün önemli temsilcileri, İlhan Berk dışında, İkinci Yeni'nin bir akım olarak başlamadığı konusunda görüş birliği içindedirler. Cemal Süreya, 15 Eylül 1988'de katıldığı ve Ahmet Oktay'ın hazırlayıp sunduğu "Okurken Yazarken" adlı bir televizyon programında, bu konuda şunları söylemiştir:

*Bir kere devinime çok kişi katıldı diyorum; "devinim" diyorum, çünkü bir akım özelliği yoktu. Çünkü bir programı yoktu. Yani ilk tartışmalar, daha çok yazarların kendi aralarındaki çekişmelerden doğdu. (...) Ama başlangıçta da olsa, bu "iç ses" arama var ya Türkçe'de, demek ki Türkçe'nin buna gereksinmesi varmış ki, bu bir salgın halinde yayıldı. Yani genç şairlerin çoğu İkinci Yeni'ye katıldı (Cemal Süreya, 1997: 175).*

Edebiyat akımı deyince, aslında Fransız edebiyatında doğan, XIX. yüzyıl sonlarında bizim edebiyatımızda da izleri görülen edebiyat hareketleri anlaşılmaktadır. Felsefi bir dayanaktan yola çıkan sanatçıların eserlerinde birtakım ilkelere bağlı kalarak eser vermeleri ve bu ilkelerin toplamından doğan tutarlılığın sürdürülmesi akımları doğurmaktadır.

Bazı araştırmacılar (Erdost gibi), İkinci Yeni'ye de akım adını vermişlerdir. Bu adlandırma teorik bir sorun ortaya çıkarmıştır. Akım olarak adlandıranlar, İkinci Yeni'yi Fransız şiir akımları gibi bir hareket olarak görmüşlerdir.

*Toplumsal düzenin ve onun değişiminin bir gereği olarak, dünya görüşü ve sanat anlayışı bakımından birleşen kişilerin, eserleriyle ortaya koydukları ve sürdürdükleri ilkelerin toplamından doğan tutarlılığa bir edebiyat akımı denir (Mutluay, 1979: 253).*

Bu hareketin kurucularından olan Ece Ayhan'ın da bu konuda görüşleri vardır. O da, İkinci Yeni'nin bir topluluk edebiyatı olarak ortaya çıkmadığını, farklı dünya görüşlerine sahip sanatçıların şiir anlayışlarının uyuşmasından bir zamanla akımın doğduğunu düşünmektedir:

*İkinci Yeni'de herkes birbirinin şiirine moral verirdi. Edip'in bir şiiri yayınlanırdı, benimki, İlhan'ınki, Cemal'inki yayınlanırdı ama arada bağlantı yoktu. Sezai Karakoç'la Edip Cansever karşılaşırsalar birbirlerini tanımazlardı. Akım budur işte (1995: 36).*

Yeni şiir anlayışının sistemli bir hareket olduğunu ortaya koymaya çalışan İlhan Berk, uzun şiir yaşantısı boyunca değişik ekoller içinde yer almış bir sanatçıdır. Türk şiirinin önemli durakları ya da dönemeçleri olarak değerlendirilen birçok harekete katılmış, dil ve üslubunu her defasında yeni baştan şekillendirmekten kaçınmamıştır. Sanat hayatına klasik şiir anlayışıyla yazdığı ürünlerle başlamış, daha sonra toplumsal gerçekçilik ve Garip çizgileriyle sürdürmüştür. Berk, 1953'te Yenilik dergisinde yayımladığı yedi bölümlük uzun bir şiir olan *Saint Antoine'in Güvercinleri*'yle, "söze dayalı şiiri" bir anda noktalandırmasa da, dille yeni bir ilişki kurduğunun işaretlerini vermiştir. Hemen arkasından da *Sait Faik, Pablo Picasso, İvi Stanali ve Arma Virumque Cano* şiirlerini yayımlayan sanatçı, bu şiirlerini topladığı *Galile Denizi* (1958) kitabıyla birlikte, geçmişle köprüleri atan yeni bir şiir anlayışına ulaşmıştır. "Yazılagelen şiire bir karşı çıkıştı benimkisi" diyen Berk, kendisinin de kurucularından biri olduğu İkinci Yeni şiir estetiğine geçişle ilgili olarak şunları söylemektedir:

*Benim için şiirin yapısında böyle bir cephe değiştirmenin gerekçesi, Birinci Yeni'nin artık işlevini bitirdiği, Nâzım'la gelen şiirin de (ki ikisi de söze dayalı şiirdir) ömrünü tamamladığı düşüncesidir, diyebilirim. Ortada İkinci Yeni akımıyla ilgili hiçbir belirti yoktur henüz. (...) Benim örneğim Saint Antoine'in Güvercinleri oldu. Benim tohumum o. 1955'lerde, 1956'larda Cemal Süreya, Uyar, Cansever, Karakoç da kendi örneklerini koydu. Kısacası herkes kendi örneğini (habersiz) koydu (Ece Ayhan, 1996: 130).*

İkinci Yeni şiirine başlangıcından bu güne sürekli eleştiriler yönelten Attila İlhan, Dost dergisinin Aralık 1957 sayısında yayımlanan "*Anlamsızlıklar Sirkisi*" başlıklı yazısında, aslında bir manifestoyla çıkmadığı ve bir topluluk olarak hareket etmediği halde, yeni şiir hareketini "tutarsız, metotsuz ve sistemi olmayan gelişigüzel bir çıkış" olarak değerlendirmiştir. Bir şiiri "götürmeye" niyetlenenlerin hiç olmazsa ne yana ve nasıl götürecekleri konusunda kendi aralarında anlaşmaları gerektiğini savunan İlhan, İkinci Yeni'yi bir hareket ya da akım olarak değil de, bir "curcuna" olarak değerlendirmektedir:

*Oysa bizim bildiğimiz bir sanat davranışı, bir şiir tutumu öncenin öncesi bir felsefe yolundan gelir, bir estetik metoda bağlıdır.... Yoksa, önüne gelenin rastgele meydana çıkıp pala salladığı böyle bir curcuna, bir anlamsızlıklar sirkisi olmaktan öteye gidemez, şiiri de hiçbir tarafa götüremez (1996: 47).*

Mehmet H. Doğan ise, Türk şiirinde bir dönemeç olarak değerlendirdiği İkinci Yeni'nin 1960'ların başlarında gelişimini tamamlayarak bir düzlüğe vardığını, getirdiği şiir diliyle, imge yapısıyla, şiire bakış açısıyla şiirde başat bir yönseme görünümünde olduğunu belirtmektedir:

*50'lerin sonlarında (Özdemir İnce, Hilmi Yavuz, Ali Püsküllüoğlu, Ergin Günce vb.) ya da 60'ların başlarında (Ataol Behramoğlu, İsmet Özel, Egemen Berköz, Refik Durbaş, Turgay Gönenç vb.) yazmaya başlayan genç şairler İkinci Yeni etkisinde ya da izinde şiir geliştiriyorlardı (2001b: 100).*

İkinci Yeni'nin hiç bir bildiri ya da poetika ortaya koymadan zamanla şekillenen ve kabul gören kendine özgü bir şiir dili oluşturabildiğini belirten Uçurum (2001: 10), yeni öğelerin bir bildiri ya da tasarı sonucunda değil de, şiirler yayımlandıkça ortaya çıkmasını, İkinci Yeni'nin en belirgin özelliği olarak değerlendirmektedir.

İkinci Yeni, batının avangard (öncü) ve modernist sanatçılarından etkilenen şairlerin 1954'lerde verdikleri tek tük örneklerle, rasgele başlamış bir harekettir. Temsilcileri, şiirimize açılımlar getiren Garip'in de artık eskidiğini ve şiirin önünde bir engel durumuna geldiğini düşünüyorlardı. Bu tikanıklığı aşarken de, "yeni şiir" in birtakım ilkelerle yeni kuralların ya da klişelerin içine çekilmesini ve bir akım olarak algılanmasını istemiyorlardı. Ancak, tıpkı Garip gibi İkinci Yeni de, getirdiği yeniliklerin / açılımların zamanla sistemleşip kurallaşmasından kurtulamamıştır. Belirli bir programa bağlı olarak ortaya çıkmadığı halde, ilkeleri zamanla belirginleşmiş ve başka şairlerin de katılımlarıyla dönemin hakim sanat anlayışı durumuna gelerek bir akım niteliği kazanmıştır.

### 5.5. İkinci Yeni Şiirinde Anlam Meselesi

İlk örneklerinin görülmesiyle birlikte, İkinci Yeni'ye yönelik eleştiriler daha çok anlam meselesi üzerinde odaklanmış ve hakkında "kapalı şiir", "soyut şiir" ya da "anlamsız şiir" değerlendirmeleri yapılmıştır\*. İkinci Yeni sanatçıları, kendilerine yöneltilen olumsuz eleştirilerin politik tercihlerden kaynaklanan edebiyat dışı değerlendirmeler olduğunu düşünseler de; bu eleştirilerin önemli bir kısmının yeni şiirin dilindeki kelime ve sözdizimi deformasyonundan, kelimecilik oyunundan ve İlhan Berk\*\*, Muzaffer Erdost gibi hareketin bazı önemli isimlerinin "anlamsız şiir" iddialarını doğrular nitelikteki kuramsal yazılarından kaynaklandığı görülmektedir.

İkinci Yeni'yi başından beri destekleyen Erdost, 23 Aralık 1956 tarihli Pazar Postası'nda yayımlanan "*Bir Şey Söylemeyen Şiir*" başlıklı yazısında, yeni şiirin doğrudan doğruya kelimeler arasındaki olanakları deneyerek yeni bileşkelere, yeni güzelliklere vardığını, bunun yeni şiire, aynı zamanda şiir diline atılmış ilk adım olduğunu savunmuştur. Erdost, İkinci Yeni'nin bir bakıma "beyanname" de kabul edilebilecek bu yazısında, İkinci Yeni şiirini bir kilimdeki nakışlara ya da bir çinideki desenlere benzeterek nasıl ki bu nakışlar, desenler "bir şey söylemiyorsa", doğrudan doğruya kelimeler arasındaki olanakların denenmesi yoluyla yeni bileşkelere varan yeni şiirin de hiçbir şey söylemediğini iddia etmiştir. Yazıda, "anlamsız şiir" tartışmalarına yol açan şu sözlere yer verilmiştir:

*Bu şiir, bir şey söylerse, söylediği rastlansaldır. Yani ozan bir düşünceyi, bir duyguyu, bir olayı anlatmak için mısra kurmaya gitmez. Kelimeleri alır, onlardan mısrasını kurar. Ama sonunda şiir gene bir şey söyler. Çünkü, ozanın kelimeleri uydurma ya da yabancı kelimeler değildir. Bizim kelimelerimizdir (Erdost, 1997: 50).*

Erdost, gelen yoğun tepkiler üzerine, 24 Şubat 1957 tarihli Pazar Postası'nda "*İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor?*" başlıklı bir soruşturma düzenlemiş ve haftalık bir yayın organı olan bu gazetede, dört sayı boyunca sanatçıların verdiği cevapları

\* Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, Evrensel Basım Yayın, 4. Baskı, İstanbul 1996; Attila İlhan, *İkinci Yeni Savaşı*, Bilgi Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 1996.

\*\* Galile Denizi", *Yeditepe*, 15.8.1958; "Anlam", *Varlık*, 15.12.1960; "Salt Şiir", *YU*, Mayıs 1960; "Anlamsızlığın Anlamı", *YU*, Nisan 1962.

yayımlamıştır. Soruşturmanın “İkinci Yeni bir şey söylemeyen, daha doğrusu anlamı rastlansal olacak yani anlamı mısra, şiir kurulduktan sonra belirebilecek bir şiire doğru gidiyor mu?” sorusuna verdikleri karşılıklar, İkinci Yeni sanatçılarının şiirde anlamın “rastlansal” olduğu konusunda birbirlerinden farklı düşündüklerini ortaya koyması bakımından önemlidir.

İkinci Yeni sanatçılarının “Şiir geldi kelimeye dayandı”, “Şiir kelimelerle kurulur”, ya da “Şiir salt kelimeciliktir” sözleri, bu şiir hareketiyle dadaizm, sürrealizm ya da letrizm arasında benzerlikler kurulmasına yol açmıştır\*. Bu yakıştırmaların arkasından da, anlamsız şiir suçlamaları gelmeye başlamıştır. Bu sözlerle ifade edilmek istenen temel düşünce, şiirin bir şeyler anlatmak için değil; kendisini kurmak için yazıldığıdır. Garipçiler şiir dilini, her türlü sanattan arındırarak, tıpkı nesirdeki gibi, tek anlama dayalı olarak kullanıyorlardı. Böyle bir dil kullanımı, kelimelerin anlam (gösterilen) yanını öne çıkararak gösteren tarafını (İkinci Yenicilere göre kelimeyi) göz ardı ediyordu. İkinci Yeni şairleri ise, kelimelerin kendisini öne çıkarmışlardır. Cümleden değil de, kelimedenden hareketle kurdukları şiir dili, “kelime oyunculuğu”yla ya da “anlamsızlığa saplanmak”la suçlanmalarının temel gerekçelerinden birisini oluşturmuştur.

İkinci Yeni’nin öncüleri arasında, şiirin anlamsızlığa kadar götürülmesi tezine en yakın isim, İlhan Berk olmuştur. *Günaydın Yeryüzü* (1952) kitabındaki şiirlerinde içeriği daha öne çıkaran toplumsal gerçekçilik anlayışında ürünler veren sanatçı, bu sanat anlayışından giderek uzaklaşmış ve “*Şiir, sözcüklerin anlamını görmezliğe gelmekte yatar; varoluş o zaman gerçekleşir*” (1996: 37) sözlerinden de anlaşılacağı gibi, şiirin yapısını anlamsızlığa dayandıracak kadar farklı bir çizgiye kaymıştır.

Ece Ayhan (1993a: 241) ise, İkinci Yeni öncülerinin, “Şiir, şiirde kalmamalıdır” ilkesini benimsediklerini ve İlhan Berk’in şiiri “anlamsızlık (non-sense)”a kaydırma çabalarına katılmadıklarını ileri sürmektedir. O, işin temelini, “anlamsızlık”a değil; anlamın şiir kurulduktan sonra belirdiği “yeni bir yöntem sorunu”na dayandırır.

---

\* Bkz. Erdost (1997: 62).



İkinci Yeni şiirinin belirgin özellikleri arasında yer alan sözdizimi deformasyonu da, bu hareketin “anlamsız şiir” olarak değerlendirilme gerekçelerinden birini oluşturmaktadır. Ece Ayhan, bu konudaki düşüncelerini 27 Ocak 1957 tarihli Pazar Postası gazetesinde yayımlanan “İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor?” konulu soruşturmaya verdiği cevapta şu sözlerle özetlemiştir:

*Çocukların yırları bir yana, hiç bir yır başıboş değildir. Tutumuna, ne yapmak istediğine gelince: İkinci cepheyi açmak, us dışında da bir anlam olduğunu savunmak, yır kuralları konusunda anarşist davranmak, anlamsızlığın anlamına doğru gitmek, bu gerçeklikleri dil kurallarıyla sınırlayamadığı için dili aşmak, yeni özün sonucu olan yeni biçimi, yeni biçimin de zorunlu sonucu olan yeni özü getirmek diye özetleyebilirim.*

Oktay Rifat, 8 Aralık 1958’de Yeditepe dergisinde yayımladığı “Anlam” başlıklı yazısında, ilk ortaya çıktığı yıllarda daha çok “Anlamsız Şiir Akımı” olarak isimlendirilen yeni şiirin anlam yapısıyla ilgili olarak görüşlerini bildiren birtakım açıklamalarda bulunmuştur. “Anlamsız şiir” sözünün “bir şey anlatmayan şiir” diye algılanmaması gerektiğini belirten sanatçı, bir şey anlatmamanın en kestirme yolunun susmak olduğunu, her ağzını açan kişinin ister istemez bir şey anlatma sorumluluğu yüklendiğini savunmaktadır:

*Anlamsız şiir, bir şey anlatmamak şöyle dursun, bize anlamlı şiirin anlatamadığı şeyleri anlatıyor, bizi insandan uzaklaştırmak şöyle dursun, bize insan gerçeğinin, dış gerçeğin ta kendisini vermeye çalışıyor (Fuat, 2000: 88).*

Oktay Rifat’ın bu yazısı üzerine, Memet Fuat da Varlık dergisinin 15 Ocak 1959 tarihli sayısında “Yeni Şiiri Anlamak” başlıklı bir yazı yayımlamış ve burada “anlamsız şiir” nitelemesinin yanlışlığına dikkati çekmiştir.

Memet Fuat, Türkçede “anlamsız şiir” olarak adlandırılan İkinci Yeni tarzı şiirlere, İngilizce’de eleştirmenlerin “obscure / difficult / irrational” dediklerini belirtmekte ve bu kelimelerin karşılıkları olarak Türkçe’de “karanlık, kapanık, belirsiz, anlaşılması güç, zor, çetin; akla yakın olmayan, akılla anlaşılabilen” kelimelerinin kullanılabileceğine işaret etmektedir (2000: 88).

İkinci Yeni şiirinin nitelendirilmesi konusunda Ece Ayhan'ın da itirazları vardır. O, İkinci Yeni şiirini tanımlamak için kullanılan “kapalı şiir” sözüne başından beri karşı çıkmakta ve Fransızca'da, İngilizce'de ya da Almanca'da “açık şairler” deyimine rastlamadığını ve “açık şair diye bir şey”in olamayacağını belirtmektedir (1996: 49). “İkinci Yeni” isimlendirmesinin de yanlış olduğunu düşünen sanatçı, bu şiir anlayışının aslında “sivil şiir”, “kara şiir” ya da “sıkı şiir” isimlerinden biriyle adlandırılmasının daha uygun olacağını ileri sürmektedir.

İkinci Yeni'ye yöneltilen “anlamsız şiir” suçlamalarının temelinde, bu şiir estetiğini paylaşan hemen bütün sanatçıların “Şiirde anlam rastlantısaldır” sloganına sahip çıkmaları yatmaktadır. Oysaki bu sloganın arkasındaki düşünceler açılmaya çalışıldığında, sanatçıların iki farklı çizgide buldukları görülmektedir. Bu çizgilerden birinde, şiirde anlamı tamamen gereksiz bulan İlhan Berk (Galile Denizi, Mısırkalyoniği, Çivi Yazısı), Oktay Rifat (Perçemli Sokak, Aşık Merdiveni) ve Muzaffer Erdost; diğesinde de anlamın önceden kararlaştırılmış bir şekilde değil de, şiirin yapısı kurulurken rastlantısal bir şekilde, kendiliğinden ortaya çıkmasını isteyen Ece Ayhan, Edip Cansever, Turgut Uyar, Sezai Karakoç gibi sanatçılar yer almaktadırlar.

İkinci Yeni şiirinin anlamsızlıkla suçlanma sebeplerinden birisi de, çok sayıda şiir meraklısı gencin yeni şiir yolunda yayımladıkları örnekler olmuştur. Genç şairler, yeni şiirin “anlamsızlığa kadar özgür” olmak düsturunu daha çok “anlamsızlık” olarak algılamışlar ve biçimsel olarak algıladıkları ve öykündükleri yeni şiir yolunda “anlamsız” şiirler yazmışlardır. Gençlerin o yıllarda, yeni şiire olan ilgilerinden Erdost şöyle söz etmektedir:

Nice genç, yeni ozan, bir sel gibi akıverdi *Pazar Postası*'nın 269 nolu posta kutusuna. Her ikindi üstü Turgut Uyar'la posta kutusuna gittiğimizi, kutuya sığmayan mektupları memureden aldığımızı, *Pazar Postası*'nın bulunduğu Rüzgârlı Sokak'a geldiğimizi anımsıyorum (Erdost, 1997: 115).

Erdost (1997: 115), İkinci Yeni şiirine yönelen şairleri iki grupta toplamaktadır: Birincisi, kendi gelişmelerinin bir ürünü olarak İkinci Yeni'ye varan şairlerden; ikincisi de, İkinci Yeni'yi biçimsel olarak algılayan genç şairlerden oluşmaktadır. Ona göre, ikinci grupta yer alan şairlerin şiirleri bir birikiminin,

kendini şiirle bütünlejšin ürünü değildir. Biçimsel bir öykünmedir ve kendini “anlamsız”a yargılamıştır. Oysaki yeni şiir anlamsızlığı ilke edinmemiş; anlamsıza kadar özgür olmayı savunmuştur.

İkinci Yeni şiirinin anlam yapısıyla ilgili bir değerlendirme yapılırken, bu harekete katılan sanatçıların bir manifesto ortaklıklarının bulunmadığı, şiirin teorik meseleleri üzerine farklı düşünceler taşıdıkları ve bu farklılıklar üzerine kurulan şiirlerin anlam yelpazesinin de, Ece Ayhan’ın ideolojik bir öz taşıyan “*Devlet ve Tabiat*”ından, İlhan Berk’in anlamsızlığa uzanan “*Mısırkalyoniği*”ne kadar açıldığı gözden uzak tutulmamalıdır. Böyle bir perspektiften bakıldığında, hareketin bütün ürünleri için kullanılan “kaçak şiir”, “anlamsız şiir” gibi toptancı yargıların ne kadar yanıltıcı olduğu görülecektir.



## BÖLÜM VI

### ECE AYHAN'IN ŞİİRİ

Çalışmamızın bu bölümünde, Ece Ayhan'ın şiirlerini içerik ve biçim bakımından inceleyerek özelliklerini belirlemeye çalışacağız. Şiirin “iç” ve “dış” yapı olarak bölünmesi, şiirden uzaklaşma tehlikesini doğurabilmektedir. Ancak, Ece Ayhan'ın şiirini bütün yönleriyle ele almayı hedeflediğimiz bu çalışmada, sanatçının malzemeleri ne şekilde kullanarak şahsî bir söyleyişe / üslûba ulaşabildiğini, şiirselliği nasıl yakalayabildiğini ortaya koyabilmek için, yapıyı öğelerine ayırarak inceleme zorunluluğu doğmaktadır.

#### 6.1. Şiirinin İçerik Bakımından İncelenmesi

İkinci Yeni şiirinin de belirgin özellikleri arasında yer alan uzak çağrışımlı kelimelere dayalı imge yapısı, Ece Ayhan'ın şiirlerini tema yönüyle tasnif etmeyi zorlaştırmakta; hatta ilk döneme ait bazı şiirleri için imkânsız kılmaktadır. Sanatçının çoğu şiirlerinde tek bir konu etrafında toplanan belirli bir duyguyu, düşünceyi ya da olayı net olarak anlattığını söylemek oldukça güçtür. Chateaubriand'ın “*Şiir seçme ve gizleme sanatıdır*” sözünün en güçlü karşılıklarından birini Ece Ayhan'ın şiirinde bulduğunu söylemek mümkündür.

Ece Ayhan'ın şiirlerinin önemli bir kısmı, birbirinden bağımsız eserler olarak değil de, bir kitaptaki metni meydana getiren parçalardan biri olarak yazılmışlardır. *Ortodoksluklar*, *Zambaklı Padişah* ve *Çok Eski Adıyladır* kitaplarında toplanan şiirler başlık yerine numaralar taşımakta ve belirli bir konu etrafında bir araya gelerek bir metin bütünlüğü oluşturmaktadır. Her biri başlık taşımakla birlikte birbirinden sıra numarasıyla ayrılan *Çanakkaleli Melâhat'a İki El Mektup* kitabında yer alan şiirleri de bu kategori içinde değerlendirmek mümkündür. Kendisiyle yapılan bir görüşmede, “uzun bir zamandan beri niçin yeni şiir yayımlamadığı”nın

sorulması üzerine Ayhan, “*Şiirlerimi bütünlemek için. Bir alışkanlık oldu bende. Hepsini bütünleyene kadar parçasını yayımlamıyorum*” (1993a: 140) cevabını vermiştir. Bu özelliklerinden dolayı onun şiirlerindeki temaları, şiir kitaplarına göre belirlemek daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

**Kınar Hanımın Denizleri:** Ayhan’ın 1959’da yayımlanan bu ilk kitabında yer alan şiirler; tarihe, coğrafyaya, ekonomiye göndermeler yapmakta ve Meşrutiyet sonrası devlet hayatının yakın tarihimizde yaşanan olayları, anıları sunulmaktadır. Kantolar ve kantocularla birlikte çöküntülerin bozulmuşluklarla, kokuşmuşluklarla birlikte varolan bir insan gerçeği Neyyire Hanım, Dikran Çuhaciyen, Deniz Kızı Eftalya, Kantocu Peruz, Kınar Hanım ile simgeleştirilmektedir.

**Bakışsız Bir Kedi Kara:** Ece Ayhan’ın “sıkı şiirlerim” dediği düzyazı şiir serisidir. Bu şiirlerde günümüz insanının sorunları, korkuları masalsi bir dünya atmosferinde dile getirilmektedir.

**Ortodoksluklar:** Bu eserde, ad olarak Romen rakamlarının verildiği XXVII adet şiir bulunmaktadır. Tarih göndermesinin öne çıktığı bu şiirlerde, “eski İbrani metinlerinden ve Bizans tarihinden derlenmiş” malzemeye, bir anlamda “insanlığın acı çekme tarihi” yazılmaya çalışılmaktadır. Eserin en önemli göndermesi Bizans’a ve özellikle Bizans’ın başkentinedir. Şiddet imgelerinin öne çıktığı bu kitapta yer alan şiirler, göndermelerin hangi tarihsel anlatılara olduğunu çözmeyi zorlaştıran, neredeyse imkânsızlaştıran bir kurguya sahiptir. Bozulmuş bir gramerin taşıdığı belirsiz göndermeler kimi özel adları ve eylemleri öne çıkarmaktadır.

**Devlet ve Tabiat ya da Orta İkidem Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler:** Onun okurla iletişim kurabildiği ve *Yort Savul*, *Mor Külhani*, *Meçhul Öğrenci Anıtı* gibi tanınmış şiirlerinin bulunduğu kitabıdır. Devlet-birey ilişkilerinin, toplum sorunlarının irdelendiği, politik şiir anlayışının öne çıktığı bu şiirler, daha çok bugünün Türkiye’sine göndermeler yapan temalarının okura yabancı gelmemesi nedeniyle, diline rağmen, sanatçıyı daha geniş bir okur kitlesiyle buluşturmuştur. 1973 Türkiye’sinin toplumsal ve politik çalkantılarını yansıtmaktadır. Ancak, bu şiirler Nâzım Hikmet çizgisinde sürdürülen politik şiir anlayışının tamamen dışında bir anlayışın ürünüdürler. İkinci Yeni’yle gelen dil ve üslûp özellikleri, politik

söyleyişe feda edilmemiştir. Memet Fuat (1995: 243), *Devlet ve Tabiat*'taki şiirleri, toplum sorunlarına değinen şiirin başyapıtı olarak değerlendirmektedir.

**Çok Eski Adıyladır:** Ece Ayhan'ın, “*Kırka yakın insan yılını bulan yazı yaşamımda varabileceğim en yetkin ve en sıkı bir kitabımdır ve tabii en karamsar da!*” (1993a: 137) dediği kitabıdır. Eserde, “tarihi düzünden okumaya ayaklanmış çocuklar”ın sözcüsü olarak sondan başa doğru sıralanmış 42 düzyazı şiir bulunmaktadır. “Meclislik” sözcüğünü, “bir minyatürde figürlerin istifi” anlamında kullanan sanatçı, eserinin alt başlığını “*Meclislikler, Minyatürler*” koymuştur. Eserde yer alan şiirler, “bir minyatürde figürlerin istifi” misali, zincirleme tema birliği meydana getirmektedirler. Genellikle Osmanlı dönemine göndermelerin yapıldığı bu şiirlere, “tarihin düzünden okunma”ya çalışıldığı politik nitelikli tarih okumaları da denilebilir. Şair, tarihteki iktidar oyunlarını ve bu oyunların acı devlet ve toplum hayatına yansıyan olumsuz etkilerini öne çıkarmaktadır.

Orhan Alkaya, Kemal Yalçın'la beraber Ece Ayhan'ın *Çok Eski Adıyladır* şiir kitabı için hazırladığı “Çok Eski Adıyladır Sözlüğü”nün sunusunda eserin içeriğiyle ilgili olarak şu değerlendirmede bulunmaktadır:

*Çok Eski Adıyladır bir mitologyadır; İstanbul mitologyası... İstanbul; Yahya Kemal'den Teyfik Fikret'e, Mimar Sinan'a, paşalara, beylere uzanan bir yelpazede “daha bir tarihleşmiş”tir Çok Eski Adıyladır kitabında (Ece Ayhan, 1995: 81).*

**Zambaklı Padişah:** Bu kitapta toplanan şiirler, Ece Ayhan'ın tersinden yazıldığını iddia ettiği tarihi, düzünden yorumlama çabası olarak görülebilir.

**Çanakkaleli Melâhat'a İki El Mektup:** “Dışta bırakılanların, hal ve gidişi sıfır olanların, yasaklananların” şiirini yazdığını söyleyen Ece Ayhan, Cumhuriyet'e bir de bir hayat kadını olan “Çanakkaleli Melâhat”ın gözüyle bakılması gerektiğini savunmaktadır. Ona göre “Melâhat”, devletin karşısında olmadığı gibi içinde de olmayan “sivil” bir kahramandır.

**Son Şiirler:** Ece Ayhan, 1993'te yayımlanan *Son Şiirler* kitabının aslında “*Son Sivil Şiirler*” olması gerektiğini, “son” sözcüğünü kendisinin unuttuğunu

belirtmektedir. Yakın tarihimizin sosyal ve –özellikle de- edebiyat hayatına ironik bir bakışı açısı getiren şiirlerden oluşmaktadır.

## 6.2. Ele Alınan Temalar

Ece Ayhan'ın şiirindeki temalar çok çeşitli ve girişiktir. Kitaplara giren şiirler, ayrı adlar taşımakla birlikte, büyük çoğunluğu bir metin ilişkisi içinde bir araya getirilmiş parçalar hüviyetindedir. Tema yönüyle metinler arasında bir bağlantının kurulması, bu şiirlerin en belirgin vasıflarındandır. Onun şiirindeki temaları mümkün olduğu kadar ayrıştırarak şu başlıklar altında inceleyeceğiz: Tarih, toplumsal değişme, çocuk-eğitim, karamsarlık-mutsuzluk, yalnızlık-korku, cinsellik ve hayat kadınları, ironi.

### 6.2.1. Tarih

Onun şiirlerinde tarih temi geniş bir yer tutmaktadır. İnsan ilişkilerinin ancak tarih araştırmalarıyla açıklanabileceğini düşünen Ayhan, “gerçek” bir şairin yarısının tarihçi olması gerektiğini savunmakta ve şiirinin odak noktasına tarihi yerleştirmektedir. Şiirimize tarihin Yahya Kemal'den sonra girdiğini belirten sanatçı, tarihin zaferlerle dolu parlak günlerinden ziyade, özellikle Tanzimat sonrası devlet ve toplum hayatının çözülüş zamanı insan ilişkilerini, sosyo-ekonomik koşulların değişmesi sonucunda toplum kenarına itilmiş kişileri/kesimleri, unutulmuş adları (özellikle kantocuları) gündeme getirerek tarihe, -Yahya Kemal'in tam tersine- olumsuz bir pencereden bakmaktadır:

*Baş aşağı gidilen, açıkçası çözülüş zamanları şiirin ilgisini çekmiştir hep (Ece Ayhan, 1996: 27).*

Onun yalnız tarihe değil; resmî kurumlara, devlete, yaygın ahlâk, düşünce ve estetik anlayışına olumsuz yaklaşmasında, bir düşünce akımı özelliği de gösteren Gerçeküstücülük'ün etkileri görülmektedir.

Türk şiirinde gerçeküstücü bir akımdan, dönemden ya da şairden değil de, olsa olsa gerçeküstücü esinlemelerden söz edilebileceğini savunan Doğan (1995:

13), İkinci Yeni'nin –varsa- gerçeküstücü yanının yalnızca şiir diliyle, “imge” ile sınırlı kaldığını, Gerçeküstücülerin nerdeyse anarşizme varan başkaldırıcı, yıkıcı, yerleşik düzene ve kurallara karşı yanının –belki bir tek- Ece Ayhan'da görülebileceğini düşünmektedir.

Şiiri “tarihsel bir avadanlık” olarak nitelendiren Ayhan, tarihin herkesçe bilinen büyük olaylarından çok, ders kitaplarına girecek kadar sonuçlar doğurmamış anekdotlarını şiirleştirmeyi tercih etmektedir. “*Benim bütün derdim bugün ashında. En güzel gün bugündür bana göre. Geçmişe özlemim hiç yoktur*” (1993a: 150) diyen sanatçının, Türk tarihinin özellikle Tanzimat'tan sonraki dönemle ilgilenmesi, yaşanmakta olan birtakım sıkıntıların geçmişten bugüne aktarıldığını düşünmesinden kaynaklanmaktadır. Enver Ercan'ın yönelttiği, “*Şiirinizin odak noktasını tarih oluşturuyor; ama şiirinizi kurarken öyle ayağa kalkınca görülebilecek tarih değil de, tarihin az bilinen ayrıntılarını yeğliyorsunuz*” değerlendirmesine verdiği karşılıklı, tarihte “az bilinen ayrıntılar” diye bir şeyin söz konusu olamayacağını belirterek okullarda verilen tarih öğretimine eleştirilerde bulunmaktadır:

*‘Talim Kurulu’nun okullarında tarih hocalarının tarihin belkemiklerine, eksenlerine ‘ayrıntılardır, oradan sormayacağız’ diyorlarsa ben ne yapayım (Ece Ayhan, 1996: 140).*

O, tarihi geçmişte kalan bir olgu olarak değil de, etkileri bu güne uzanan, hemen yanı başımızdaki bir süreç olarak algılamaktadır.

*Tarih ayağa kalkınca görülecek bir nesne değildir ki. Herkes gibiyken, içersinde, içinde yaşanırken de istenirse görülebilir. Bakılmak, bakılırsa, bakılması, bakması bilinirse; bir yöntem sorunu! (Ece Ayhan, 1993b: 69).*

Şiir kitapları içinde okurla en fazla kucaklaşan *Devlet ve Tabiat ya da Orta İkidan Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler* kitabında Ayhan, okuyucularını “tersinden” yazıldığını düşündüğü tarihi yeniden yazmaya davet etmektedir:

*“Atlasları getirin! Tarih atlaslarını!*

*En geniş zamanlı bir şiir yazacağız” (s. 121)*



Devlet-toplum hayatına göndermelerin yapıldığı, devlet-birey ilişkilerinin, insanlarla toplumsal düzen arasındaki çatışmaların öne çıkarıldığı bu şiirlerde, tarihin politik bir şiir anlayışıyla ele alınmaktadır. Aslında “kitleler” adına yazılan bu şiirler, sözdizimi deformasyonu ve çok az kişi tarafından çözülebilecek sözcüklerden oluşan söz varlığı gibi yapısal özellikleriyle, yığınlara ulaşmayı hedefleyen toplumcu gerçekçilerden ayrılmakta ve elit bir okur kesimine seslenmektedir. Sanatçı, uzak çağrışımlı kelimelerle ördüğü masalsi bir atmosferde çok uzak bir tarihi ya da Tanzimat sonrası yakın bir tarihi şiirleştirirken, hep gerçek hayat sahnelerinden yola çıktığını vurgulamaktadır:

*Şiirlerimdeki o adlar, yerler, olgular tarihteki ve yaşanan hayattaki yerlerinde yaşamışlar yaşıyorlar. Hem de derin izler bırakarak; oturarak tahtirevanları içinde; tahtlar, hezaranlar, sandalyeler, iskemleler, tabureler, sıralar üstünde... (1996: 64).*

Hızlan, onun şiirindeki tarih örgüsüyle ilgili olarak şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

*Tarih mi okumak gerek, Ece Ayhan şiiri mi? Zevkiniz bilir. Ben Ece Bey tarihini yeğledim gençliğimden beri. Doğrular boyuna onda boy atarlar da ondan (Hızlan, 1983: 241).*

Tarih kitaplarında ya da toplum hafızasında pek yer tutmayan olayların onun şiirinde ne kadar önemli bir tema malzemesi olduğunu, tarihten yola çıkan bütün şiirlerinde görmek mümkündür. *Zambaklı Padişah* kitabında yer alan ve Romen rakamlarıyla “VIII” başlığını taşıyan iki dizelik şiirde, 1942’de İkinci Dünya Savaşı’nda yaşanan Struma olayına gönderme yapılmaktadır:

*“Devlet ve şairleri, iki kaşık gibi iç içe uyurlarken*

*Geldiği kapkara denize Karpiç’ten gönderilmiş bir gemi.” (s. 160)*

Şiirde geçen “gemi” sözcüğü, İkinci Dünya Savaşı’nda, Almanların Romanya’yı işgal etmesi üzerine 769 Yahudi’nin Romanya’dan kaçarak İstanbul’a sığındıkları Struma adlı bir Rumen gemisine işaret etmektedir. “Karpiç” ise, Cumhuriyet’in ilk yıllarında devlet adamlarının gittikleri Ankara’da bir lokantanın adıdır.

Eski bir gemi olan Struma, Romanya'nın Köstence limanından 769 yolcusuyla beraber ayrılmış ve 1941 Aralık ayında İstanbul limanına sığınmıştır. İngiltere'nin, Devletler Hukuku kuralları gereğince Struma'nın geldiği denize gönderilmesini istemesi üzerine, motorları stop etmiş gemi, 24 şubat 1942'de r morklarla Karadeniz'e çekilmiş ve kısa bir süre sonra da Alman denizaltıları tarafından batırılmıştır. Struma'da bulunan 769 kişi ise, boğularak ölmüşlerdir. Kendilerini "sivil şair" ve şiirlerini de "sıkı şiir" olarak isimlendiren Ece Ayhan, bu olayda devlet adamlarını ve şairleri "uyumak"la ve "yiyip içmek"le suçlamakta ve bu insanların ölümüne seyirci kalmakla suçlamaktadır.

Onun yazılı tarihe yaklaşım tarzını gösteren ve okuru tarihe farklı bir bakış açısıyla yaklaşmaya davet eden şiirlerinden biri de "Ah! Minel Aşk"tır.

### AH MİNEL AŞK!

1. *İmparatorluk imparatorluklar kapanıyordu. Bir bilmece işlenmiştir tavana; ters, Beşiktaş ve eski yazı.*
2. *Kehribar marpu lu müşteriler  z mek isterler eğilmiş eğik.*
3. *Aynadan gelip bakır aynaya giren bir 'ah minel aşk!' Ustası kahvenin üst katında oturuyor. (s. 201)*

*Aynalı Denemeler*'de, devletin resmî ideolojisi doğrultusunda kimi zaman değiştirilerek yazıldığını iddia ettiği tarihe "ayna" tutarak tersinden bakmaya  alışan Ayhan, şiire ve hayata da aynı yöntemle yaklaşılması gerektiğini savunmaktadır. Sanatçı, yukarıdaki şiiriyle ilgili olarak şu açıklamayı yapmıştır:

*Osmanlıların başlangıcından beri hep aynı hikâye... Bir nakış bir kahvenin ahşap tavanına tersten işlenmiştir: Bir bilmece ya da bir bulmaca. Müşterilerin, nargile fokurdatırken ya da kahve h p rdetirken bulmacayı  z mek için tavana bakmaktan boyunları tutulmuştur. Kimsenin aklına da kiş cebinde bir ayna bulundurmak gelmiyor. Bin yıldır. Bilirsiniz bir ayna 'ters' düzeltir. Düz olanı da ters yapar (1997: 100).*

Ece Ayhan'ın şiirindeki tarih dilimleri içinde, Tanzimat'tan bugüne uzanan batılılaşma macerasının özel bir yeri vardır. Yaşanmakta olan sorunların 1839'lardan bugüne aktarıldığını düşünen sanatçı, meşrutiyet dönemleriyle âdeta bir “boğuşma, didişme” halindedir:

*Meşrutiyetlerin üzerine üzerine yürüyüşüm gidişim şundan;  
bu “algı ortalaması” şiirde de, gündelik yaşamda da köşe başlarını  
tutmuş, tutmuşlar! Genç kadınlarımıza “meşrutiyet zamparaları”  
asılıyor çünkü (1996: 28).*

Ece Ayhan, Çek İvan Stivak'ın, “*Tarihten geliyoruz; insanlarız; kendimizle buluşmaya gidiyoruz*” sözünü günümüze taşımakta ve tarihî olayları, nesnel karşılıklarını bularak şiirleştirmeye çalışmaktadır. *Çok Eski Adıyladır* şiir kitabının “XIV. Meclislik”i olan “Bir Geyik Resmi” başlıklı şiirinde, İkinci Meşrutiyet'in nesnel karşılığı olarak bir “geyik” düşünmüş ve bu şiirle ilgili olarak güncesine şu notu düşmüştür:

*'Geyik meseli'. 'Avcı ile Geyik'. Böyle yazmışım sayfaya. Bir Bektaşî Menakıbnâmesi'nde bu öykü vardı. Katladım, katladım, katladım onu: Zaman içre, zaman içinde (1993b: 179).*

### **BİR GEYİK RESMİ**

1. *Resneli Niyazi geyiğine de getirmiştir Amasya'dan İstanbul'a.  
Ağaçlık bir koru muşambası.*
2. *Geyik öndedir, orta, dişi adı bilinmiyor, insan çıkacak deliğe  
bakıyor, yüzünün bir anlamı yok.*

(s. 211)

Resneli Niyazi (Resne 1873- Avlonya 1913), emrindeki birliklerle dağa çıkarak Meşrutiyet için ayaklanma hareketini 3 Temmuz 1908'de Resne'de başlatan İttihat ve Terakki Partisi üyesi bir önyüzbaşısıdır. Dağda kendisine yol gösteren geyiğiyle İstanbul'a gelmiştir. İkinci Meşrutiyet'i hazırlayanların başında gelmekte ve “hürriyet kahramanı” olarak anılmaktadır.

Bayıldırın; Ece Ayhan'ın bir metinden yola çıkarak "tarihsel" bir olayı nasıl şiirleştirdiğine "Riyaziye" şiirini örnek olarak vermektedir. Ayhan bu şiirini, İbnülemin Mahmut Kemal (İnal)'den alınmış bir cümleden yola çıkarak yazmıştır. Alınan cümle şöyledir:

*"Mirasyedinin konağında toplanıp icra-yı âhenk edildikçe karşıdaki evinde oturan ve riyazî tetkikât ile meşgul olan riyaz-i şehir Tevfik Paşa 'gürültü edip zihnimi karıştırmaları' diye haber göndermiş."*

**(Bayıldırın, 1999: 32)**

Ece Ayhan, bu cümleyi "Riyaziye" başlıklı şiirinde şöyle dönüştürmektedir:

### **RIYAZIYE**

1. *Karagümrüğü'nde hekimler meşk edecektir. Hangi makamlar hangi alaturka hastalıklara gider?*
2. *Daha peşrev. Sokak kapısı tokmağı çalınır. Helası içerde konağın afili uşağı gelmiştir karşıki.*
3. *"Bizim paşa haber gönderdi, fazla gürültü etmesinler, ben riyaziye çalışıyorum." (s. 213)*

Şair, "tarih"i, paşa ve doktorlar üzerine kurmuştur. İbnülemin'in cümlesi, "alaturka hastalıklar" tamlamasıyla sosyolojik açıdan genişletilmiştir. Paşa, "Baticı"dır; çünkü helâsı içerde olan bir konakta oturmaktadır. Matematik çalışan Paşa, musikiyi "gürültü" saymaktadır. Bayıldırın'a göre, "sarışın" bir aktarıcı olan İbnülemin'in metni, "karaşın" Ece Ayhan tarafından yeniden okunmuştur:

*Ece Ayhan, küçük bir olaydan yola çıkarak, işin içine iktidar sorunsalını yerleştirir. O, İbnülemin'in aktardığı ama görmediği, görmek istemediği 'iktidar sorunsalı'nı görür ve metni yeniden üretir (Bayıldırın, 1999: 33).*

Ayhan, bir söyleşi sırasında İlhan Berk'in yaptığı, "Senin şiiri kuruşunu düşünelim örneğin, sen şiiri tersinden kuruyorsun, bu kolaylıkla izlenebiliyor, görülüyor. Ama bunun nasıl olduğu ya da nasıl birden şiire dönüştüğü, şiir olduğu anlaşılabilir. Şiir olarak bulunur... Şaşırtmadır şiir, ilk vurucu öge odur. Bunun için mi bu şiiri tersinden yazman?" değerlendirmesine katılmamakta ve şiirin bir şaşırtmaca olmadığını, fakat sonuçların buraya varabileceğini savunmaktadır (Ece Ayhan, 1996. 21). Genel kaniya göre aslında "farelerin gemileri terk etmesi" gerektiğini; ancak, kendisinin Sultantepe'de "denize arkadan ve yukarıdan bakan bir ev"de otururken 1971 yazında İstanbul Limanı'nda "bir lekesiz, apak gemiler" in fareleri denize bıraktığını gördüğünü, bu gerçeği şiire sokunca da, "sen şiiri tersinden yazıyorsun" denildiğini savunmaktadır:

*"Ey gemileriyle birlikte yiten denizler  
Ve bağlı limanlarıdır! ki unutulmasın*

*Gerçeklikte, gemiler terk etmektedir fareleri." (s. 167)*

O, şiirinin tersinden yazıldığı değerlendirmelerine katılmamakta; bilakis, hayatın hakikatlerini şiirleştirdiğini iddia etmektedir:

*Terslik bunun neresinde yahu? Tüyler ürpertici gerçekleri sergiliyorsam ben ne yapayım? ('aksi adam', 'hırçın adam', 'tepen adam' genel geçerliliğini iliştiirmek isterler bana hep, bunu da biliyorum. Zokayı yutmayacaksın! Kül yutmayacaksın!) (1996: 31)*

Batur (2000: 71)'a göre, Ece Ayhan'ın şiiri; *Kınar Hanımın Denizleri*'nde geniş ve bulanık, *Bakışsız Bir Kedi Kara ve Ortodoksluklar*'da dar ve kesin, *Devlet ve Tabiat*'ta ise geniş ve keskin bir açıyla tarih tabakalarına göndermeler yapan "tarihsel" bir şiirdir.

Onun, *"Tarih küçük kardeş! Tarih! Küçük kardeşim! Üzerine çalışıyorum. Üzerinde çalışıyorum"* (1993b: 83), *"Tarih unutulmasın! Eylemde de, düşünürken de, şiir yazarken de unutulmasın!"* (1996: 65) sözleri, şiirinde ve düşünce dünyasında tarihin ne kadar önemli yeri olduğunu ortaya koymaktadır. Şiirin ve tarihin bin yıldan beri "bu uslu ve halim selim Anadolu"da iç içe olduğunu düşünen

sanatçı, “resmî” kurumlara olan mesafeli duruşunu, “resmî” tarih anlayışına da taşımaktadır:

*Hiç bir şair ve hiç bir tarihçi hiç bir biçimde özel konumundan ve kendi oturduğu özel sandalyesinden olaylara, olup bitenlere bakmamıştır. Bakamaz da (1993a: 40).*

Ayhan, kendisinin “tarihçi” olmadığını ve “tarihle hesaplaşmak” gibi bir düşüncesinin bulunmadığını vurgulamakta ve herkesin okuduğu el kitaplarıyla da tarihin şiire taşınabileceğini savunmaktadır:

*Bir şiirin, hele sıkı şiirin tarihten çıkmasını önermiyorum, hayır, bütün bütüne hayır! Ama diyorum ki, tarihi bilin de, şiiri kurarken bilmezlikten gelin; ‘tecahül’i ârifâne’ (1996: 139).*

## 6.2.2. Toplumsal Değişme

Onun şiirinde karşımıza çıkan temalardan biri de, toplumsal değişmedir. İkinci Yeni’ye “sivil şiir”, “kara şiir”, “sıkı şiir” adlarını daha uygun gören sanatçı, daha ilk şiirleriyle birlikte, “resmî” kurumlarla arasına bir mesafe koyduğunun işaretlerini vermektedir. Egemen ideolojiye karşı çıkış, *Devlet ve Tabiat*’ta ve *Son Şiirler*’de daha net bir şekilde ortaya koyulmaktadır.

Ayhan, “*Bu toplumun bu sınıflar elinde olduğu sürece bir insan toplumu olduğu üzerinde derin kaygılarım var benim*” (1993b: 51) demekle birlikte, sorunun çözümüyle ilgili belirgin bir ideolojik tavır ortaya koymamaktadır. Memet Fuat, onun dünya görüşüne ilişkin şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

*Yapıtlarında da, konuşmalarında da, dünya görüşüyle ilgili elle tutulur bir ipucu vermeyen, her “resmî” kuruma, olumlu ya da olumsuz “baskı”ya, yaşamın bütün “güdücülük”lerine başkaldıran bu tepeden tırnağa “sivil” şair de, hiç kuşkusuz “yoksullardan, ezilenlerden, halk çocukları”ndan yanaydı (2000: 118).*

O, çözümlenemeyen sorunların çöküş yılları olarak değerlendirdiği Meşrutiyetlerden bu güne aktarıldığını, Batı’ya özgü “sivil toplum” yapısının bir türlü kurulamadığını, Cumhuriyet dönemi iktidarlarının da bu sorunları çözecek “sivil” adımlar atmadığını düşünmektedir (1998: 62).

*“Uyandı türkçelendi fikret muallâ bir deli  
ve cumhuriyetin her ilânında üç  
bitmek üzere siyah bira içen eski babam” (s. 59)*

O, yukarıdaki mısralarında da görüldüğü gibi, Cumhuriyet’i daha önce iki kez ilân edilen Meşrutiyet’lere bağlamakta ve sivilleşme girişimlerini yetersiz bulmaktadır:

*“Leblebici Horhor’a alkış tutan  
dikran çuhacıyan’a çiçek atan  
sen uzak hala neyyire hanım yoksa  
cumhuriyette uyuyamıyor musun?” (s. 62)*

Ece Ayhan, çöküş dönemi sorunlarının çözümlenemeyerek bugünlere taşındığına inanmaktadır. Şiirde “uzak hala” olarak görülen Neyyire Hanım (1903-1942), uzun yıllar Darülbedayi’de çalışmış, değerli bir sahne sanatçısıdır. Türk melodilerini Batı tekniğiyle besteleyerek ilk yerli operetlerimizi yazan Ermeni sanatçı Dikran Çuhacıyan’dan ve Leblebici Horhor operetinden de söz edilerek kantoları ve operetleriyle kaybolan kültürel değerlerin hüznü dile getirilmektedir.

Sanatçı, bugüne aktaramadığımız değerlerin hüznünü, zamanının çok ünlü ve çok güzel bir şarkıcısı olan Eftalya’ya yazdığı şiirinde de sürdürmektedir:

*“Neden üç aylar girerken kurşun harflerle salılara  
hiç soyutlanmamış ırmaklarda boğuluyor İbrahim  
ismail soda içen kalabalıklara doğru cumhuriyet olmuş  
anlamıyorum şey yani ishak bakır kapılarda bakır tokmak  
denizkızı eftalya cumhuriyette ağaçlara benzer öldü diye” (s. 52)*

Ece Ayhan, *Bir Sivil Şairin Ölümü* şiirinde ise, eleştirilerini “sivil şair”e ve “modern şiir”e karşı çıkan “sosyal bürokrat” edebiyat adamlarına yöneltmekte ve onları statükocu (iktidar yanlısı) olmakla suçlamaktadır:

### *Bir Sivil Şairin Ölümü\**

*Onlar başıbozukturlar, ama dilerse kendilerine ‘buçuk şair’ de diyebilirsiniz.*

*Sözgeşi; 1991 mayısında İstanbul’da, bir ‘kötülük dayanışması’ gereği, sık aralıklarla uçmak zorunda kalan, sahtekâr şairler arasında rahatça yer alabilmişlerdir!*

*İçlerinde Alman Harbi’nin (karneyle) 100 gramlık şairleri de vardı. Ve de zararsızlar! Hatta zavallılar bile!*

*-İşte bizim sosyal bürokratlar, akıllarınca değil de, düpedüz dangalaklıklarınca, tarihte hep böyle Şiir’e ve hele Modern Şiir’e karşı olur ve karşı çıkarlar. Ve de salınırlar tarihte uzun ve piriñten bir sarkıç gibi;*

*Sözgelimi; Mehmet Ali Ağca ile Yılmaz Güney arasında. (İkisinin de çocuklukları, yeniyetmelikleri ve gençlikleri kıpkızıl aç geçmiştir ve yapayalnızdırlar.)*

*Ayrıca; her iki kör uç da, bir ‘iktidar masas’ında kolaylıkla konum değiştirebilirler.*

*Çırılçıplaklık, evet çırılçıplaklı, bilinmez, nerelere kadar savrulacaktır? Ya da savrulur? Bir sivil şair yine de “Biz cumhuriyette hayvan gibi yaşadık” diyebilmiştir; şiirde ilk Hristiyanlar olarak! (s. 237)*

Ece Ayhan, bir şiir kitabına ad olarak da verdiği “ortodoks” sözcüğünü, şiirlerinde “doğru insan” anlamında kullanmakta ve “sivil şairler” olarak nitelendirdiği İkinci Yeni sanatçılarını, Türk şiirinin “ortodokslar”ı olarak değerlendirmektedir. Şiirde geçen “ilk Hristiyanlar olarak” sözü, “ilk ortodokslar olarak” anlamında kullanılmaktadır.

Ayhan (1993b: 203), Türkiye’de “entelektüel” tanımının yapılamadığını, “entelektüel denilen şey”in bu topraklar üzerinde “ne dün, ne de bugün” bulunmadığını iddia etmekte ve “bu dönemler için” aydın tanımının sınırlarının

\* Şiirdeki vurgular Ece Ayhan’a aittir.



biraz geniş tutulması gerektiğini savunmaktadır. “Toplumun ‘topluluk’un bir belleği yok. Kedi belleği âdeta. Başka bir deyişle geniş mezhepli bir kedi belleği” değerlendirmesinde bulunan sanatçı (1993b: 156), toplumun kalkınmasının “zihniyet değişimi”yle mümkün olabileceğini düşünmektedir:

*Bir Hamam Aranıyor* adıyla bir ilân vermişim son kitabım ‘Çok Eski Adıyladır’da. Evet, hiç hamam olmamıştır (Selçuklular’da da, Osmanlılar’da da), yapılması bile düşünülmemiştir üstelik... Amacım ‘düşünce hamamı’dır. ‘Düşünce Hamamı’ (1996: 16).

“Bir Hamam Aranıyor” başlıklı şiir, aynı zamanda dört bölümden oluşan *Çok Eski Adıyladır* kitabının ikinci bölümüne de adını vermektedir:

### ***Bir Hamam Aranıyor***

1. Süleymaniye delileri, yunmuş yıkanmış olarak, gizli gemilerle bir yarı gece Üsküdar’a taşınmıştır.
2. Bir hamam aranıyor. Hanedandan Nurbanu Sultan civan tellaklarca, zamanımızın güllabici Hıyar Selim kocakarı natırlarca keseletilecektir.

(s. 191)

Şiirin birinci bendinde, tarihî bir hadiseden söz edilmektedir. II. Selim’in eşi Nurbanu Sultan, Topkapı’da bir akıl hastanesi yaptırmış ve Süleymaniye’deki akıl hastalarını buraya naklettirmiştir. İkinci bentte ise, Tezer Özlü’nün başından geçen bir olay şiirleştirilmektedir. “Hıyar Selim”, Tezer Özlü’nün bir romanından alınmış bir kişidir. “Hıyar Selim”, gerçek hayatta, psikiyatri tedavisi görmek isteyen Tezer Özlü’ye muayene sırasında tecavüze kalkışan bir tıp profesörüdür. Şiirde, eskiden akıl hastalarına bakmakla yükümlü gardiyan anlamında kullanılan “güllabici” ile bugünün psikiyatri arasında kısaca özetlemeye çalıştığımız hadiseye dayalı olarak ironik bir bağ kurulmuştur.

İkinci Yeni, sanayileşmenin bir ürünü olan kent insanının şiiridir. “Ben kentlerden yanayımdır o başka; düşünce ancak kentlerde oluşuyor” (1996: 14) diyen

Ece Ayhan, şiirinin de beslenme kaynağını oluşturan kenti, toplumsal değişimin merkezine koymaktadır:

*“Şiirimiz kentten içeridir abiler*

*Takvimler değiştirilirken bir gün yitirilir*

*Bir kent ölümün denizine kayar dragomanlarıyla\**

*Düzayak çivit badanalı bir kent nasıl kurulur abiler?” (s. 127)*

Onun “Mor Külhani” şiirinde dile getirdiği bu duygular, *Devlet ve Tabiat* kitabına “Dipyazıları” başlığıyla koyulan ve bir bakıma politik ve poetik manifesto niteliği taşıyan düzyazı-şiirlerde de yinelenmektedir:

*Biz dragomanların cumhuriyetinden de öte, bir yetkinliğe doğru, temelin getireceği düzayak tertemiz çivit badanalı avadanlıklı bir cumhuriyete çalışırken, bu sefineye de ne oluyor? (s. 151)*

Yalnız “resmî” kurumlara değil, her türlü egemen anlayışa muhalif olan Ece Ayhan, çatışıklarının yerine ideolojik bir önermede de bulunmamaktadır. Şiirin her zaman ve her anlamda “muhalefet”te olduğunu; dünyaya, kente, babaya, okula, öğrencilere, oğullara, hemşehrilere, insanlara, hatta şiire de “bozuk çalması” gerektiğini savunarak “anarşist” bir tutum takınmaktadır (1996, 51).

---

\* Tercüman. Osmanlı Devleti'nin yabancı şirketlerle yaptığı ticaret antlaşmalarına aracılık edenler (mec. İşbirlikçiler).

### 6.2.3. Çocuk-Eğitim

Ece Ayhan, içinde yaşadığı toplumun bireyleri içinde en çok çocuklara sevgi gösterir. Çocuk ve eğitim, onun şiirinin yaygın temaları arasında yer almaktadır. Şiirin toplumumuzda pek ciddiye alınmadığını düşünmekte ve içinde yaşadığımız toplumu daha çok, bir “topluluk” olarak değerlendirmektedir. Onun, “*Benim okurlarım her zaman çocuklardır, onları düşünerek yazarım, yazacağım. Ve çocuklardan, alttan gelenlerden başkasına da güvenmiyorum, güvenmeyeceğim de*” (1996: 60) sözleri, içinde yaşadığı topluma ve döneme bakış açısıyla, bir asır öncesinin Tevfik Fikret’ini hatırlatmaktadır.

O, değer yargılarına ve görüşlerine toptan karşı olduğunu belirttiği toplumun kalkınmasını çocukların eğitiminde görmektedir. *Devlet ve Tabiat* kitabının birinci bölümü, “Orta İkiden Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler” başlığını taşımakta ve on üç şiirden oluşmaktadır. Bunlardan *Meçhul Öğrenci Anıtı*, *Orta İkiden Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler*, *Kendi Kendinin Terzisi Bir Kambur*, *Vişne Çürüğü Şiirler* ve *Açık Atlas* başlıklı şiirler doğrudan okullardaki eğitim-öğretim sorunlarına eğilmektedir.

Onun neredeyse özel bir dil halini alan şiir dilinin, *Devlet ve Tabiat*’ta devlet-birey ilişkileri, eğitim sorunları gibi güncel konulara yönelmesinin de etkisiyle daha kolay çözülebildiği ve daha geniş bir okur kitlesiyle buluştuğu görülmektedir.

Ece Ayhan, çocukların buluş çağlarına denk gelen ve çok ağır bir müfredat programı içeren orta ikinci sınıfı, çocuklar için bir “dönüm noktası” olarak görmektedir. Çünkü yoksul aileler, başarısızlık gösteren çocuklarını okuldan alıp çırak olarak bir işe vermekte ya da eve kapatmaktadırlar. O, çocukların okuldan alınmalarını toplumsal bir “rahatsızlık” olarak değerlendirmektedir. Karne zamanı gündeme gelen evden kaçma, hatta intihar vakaları, bu yaranın derinliğini gözler önüne koymaktadır. Bu toplumsal yarayı şiirine taşıyan sanatçıyı ise, en çok, çocukların intihar haberleri üzmektedir:

*Bir şiiri bitirdikten sonra gazetede bir ilân okudum. Orta ikiden belge alan bir çocuk intihar etmiş. Ertesi günkü aynı gazetede ise gecikmiş bir ilân vardı: “Eve dön oğlum, seni affettik!” İş işten geçmiştir (1996: 75).*

Ayhan'ın 1973'te yayımlanan “Devlet ve Tabiat ya da Orta İkiden Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler” kitabına ve aynı zamanda kitabın birinci bölümüne adını veren şiir, sanatçının çocuk ve eğitim konusuna çok özel bir önem verdiğini göstermektedir.

### **ORTA İKİDEN AYRILAN ÇOCUKLAR İÇİN ŞİİRLER**

*Sivil ölümden konuşuyoruz dağılan neftilikler  
arkadaşlar Makedonyalı kalın usta marangozlar.  
Kapaklanır bir adam daha kaçınıcı, aktığımızı görünce  
ters çevrilmiş kente karşı işte onun denizlerine  
delikanlı kostaklarımızı çıkarmış ve ırmaktır.*

*Erkek ölümden konuşuyoruz yeni ormanlardan  
dahi “dikenin seven gülüne katlanır bir kadın”dan.  
Haramiler ki kırkın üstünde artık sayıları  
bir küçük tabut tabakada gezdirirler ölüleri fakfon  
burunlarına çekmek üzere, ince çağrışımlıdır.*

*Ey orta ikiden ölümlerle ayrılan çocuklar! aslında başlayan  
askerler tabiatla hâlâ tramvaydan Sirkeci’de mi inerler?  
süsüne kaçılmamış bir cenaze törenine gitmek için.*

(s. 128)

Ece Ayhan, karnesindeki kırık notları nedeniyle başarısız duruma düşen çocukların anne-baba korkusu nedeniyle intihar etmelerini “toplumsal bir rahatsızlık”, “toplumsal bir çatlak” olarak değerlendirmekte ve âdeta isyan etmektedir. Memet Fuat (1995: 243)’ın toplum sorunlarına değinen şiirin başyapıtı olarak değerlendirdiği bu şiirlerden biri de *Meçhul Öğrenci Anıtı*’dır:

### MEÇHUL ÖĞRENCİ ANITI

*Buraya bakın, burada, bu kara mermerin altında  
Bir teneffüs daha yaşasaydı  
Tabiattan tahtaya kalkacak bir çocuk gömülüdür  
Devlet dersinde öldürülmüştür*

*Devletin ve tabiatın ortak ve yanlış sorusu şuydu:  
Maveraünnehir nereye dökülür?*

.....

*Arkadaşları zakkumlarla örmüşlerdir şu şiiri.  
Aldırma 128! İntiharın parasız yatılı küçük zabıt okullarında  
Her çocuğun kalbinde kendinden daha büyük bir çocuk vardır  
Bütün sınıf sana çocuk bayramlarında zarfsız kuşlar  
gönderecek.*

(s. 125)

Onun, “Bütün Doğu’nun anlatılabileceği yaşayan çok geniş bir imge” olarak değerlendirdiği ve çağrışımı zengin bir dille kaleme aldığı bu şiir, eğitimde “daimicilik” adı verilen felsefi yaklaşıma eleştirel bir bakışın ifadesidir. Daimicilik; evrende tartışmasız doğruların olduğunu, bunların önemli/önemsiz ya da yararlı/yarasız diye ayırt edilmeksizin öğrenciye verilmesi gerektiğini, bireyin ihtiyaç duyduğu zaman donanımında olan bu bilgiyi kullanabileceğini savunan bir eğitim anlayışıdır.

Bu şiirde Ece Ayhan, yaşamla ilişkilendirilmeyen “Maveraünnehir nereye dökülür” gibi yapay bilgilerin ezberlenmesini ve aynen tekrar edilmesini isteyen eğitim anlayışını sorgulamaktadır. Dogmatik bilgiyi öne çıkaran böyle bir eğitim sistemi, aynı zamanda şefkatten yoksun, baskıcı bir eğitim anlayışını da beraberinde getirecek ve öğrenci intiharlarına kadar uzanan kötü sonuçlar doğuracaktır.

Ayhan'ın, eğitim ortamının yaşamla birlikte değil de; sınıfın dört duvarı arasında, yaşamdan soyutlanarak düzenlenmesine yönelik eleştirilerini dile getirdiği en tipik örneklerden biri de, *Çok Eski Adıyladır* (1982) kitabında yer alan "Dökülecekler!" başlıklı şiiridir. Sanatçı bu şiirinde, "Aşağısı, yukarısı neresidir?" ya da "Kuzeyin yukarıda olduğunu nereden biliyoruz?" gibi Freud'den öğrendiğini belirttiği sorular sormaktadır:

*Almanca'da 'Boden' hem 'çatı katı', hem 'bodrum katı' anlamına gelir. Ben bunu Freud'den öğrenmiştim, bir ara onun çiraklığını yapmaya çalışırken (1993a: 139).*

### **DÖKÜLECEKLER!**

1. *Uç Doğu. Anadolu'yu anlatacaktır öğretmen.  
Haritayı asar.*
2. *Bütün sınıf korkmuştur; göller, ırmaklar  
dökülecekler!*

(s. 197)

Sanatçı, eğitime yönelik eleştirilerini yalnız eğitim programıyla sınırlı tutmamış, programın en önemli yürütücüleri olan öğretmenleri de eğitim anlayışlarından ötürü eleştirmiştir:

*Çok yukarılara gitmeyin, sorumluluk içimizdeki muallimler meclisinin, disiplin kurullarının, engizisyon mahkemelerininindir (1996: 75).*

*Açık Atlas* şiirindeki şu mısralar da, eğitim-öğretim faaliyetinin uygulayıcıları olan öğretmenlerin sınıf yönetimlerine, pedagojik formasyonlarının yetersizliğine eleştirel bir bakışı içermektedir:

*"En arka sırada çift dikişliler, sınavda en öne  
İntihara ve denizde nasıl boğulmaya çalışırlar  
Yalnız Ortadoğu'da el altında satılan bir atlas  
Kim demiş on sekiz yaşından küçükler okuyamaz" (s. 134)*

Anadolu’da öğretmen yolunun gözlendiğini belirten sanatçı, böyle bir eğitim ortamında çocukların sınıfta bırakılmayacağını, hatta öğretmenin öğrenciyi “ölçme”ye bile hakkının olmayacağını iddia etmektedir:

*En ilerici öğretmenin bile yarısı gölgedir, yarısı düzenle; ne dese, ne yapsa böyledir bu, ister istemez; bunu aşabileceklerini de sanmam; hele çocuğu sınıfta bırakan, bir çocuğu bile sınıfta bırakmış öğretmende daha da belirgindir bu (Ece Ayhan, 1993b: 104).*

Ece Ayhan’ın birçoğu 1972’de yayımlanmış bu şiirlerinde eğitim sistemine yönelik olarak dile getirdiği olumsuzlukların çoğu bugün ortadan kalkmış durumdadır. Zorunlu eğitim sekiz yıla çıkarılmış, ilköğretim çağındaki çocukların sınıfta kalmaları neredeyse ortadan kaldırılmış, başarısızlığın tescilinde -Ayhan’ın “eğitimin engizasyonu” olarak nitelendirdiği- öğretmenler kurulu, yerini “öğrenci-veli-öğretmen” üçlüsünün kararına bırakmıştır:

*Bir çarpışma da var ayrıca. Eylül ayı kentlerinde büyük bir kıyım olur; bütünlemeler! Emlâk sahipleri, düşününün 12-13 yaşındaki 'gelecekler'i acımasızca mahkûm ederler. Toplumun Eylül'e püskürttüğü çocuklardır onlar. Barikatlar kurarlar çocuklar Eylül'de; tek dersti, bilmem neydi diyerdir tutunmaya çalışırlar ve tutunurlar. Çok yukarılara gitmeyin, sorumluluk içimizdeki muallimler meclisinin, disiplin kurullarının, engizasyon mahkemelerininindir (1996: 75).*

Ayhan, eğitime yönelik eleştirilerini yalnız okullarla sınırlı tutmamış, *Kendi Kendinin Terzisi Bir Kambur* şiirinde olduğu gibi, yetiştirme yurtlarındaki kötü muameleleri de eleştiri sınırlarının içine almıştır:

*“Belli ki kaçmıştır çok ağır cezalı bir çocuk  
Kurulu zulmün yetiştirme yurtlarından” (s. 130)*

Çeşitli ilçelerde kaymakamlık ve belediye başkanlığı görevlerinde de bulunan Ece Ayhan, bir kamu yöneticisi olarak da eğitimin önemini derinden kavramış bir sanatçıdır. Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi, sanatçının eğitim sistemimize yönelik eleştirileri son derece isabetli ve bilimseldir. 1970’li yıllarda yazılan bu

şairlerdeki olumsuzlukların büyük bir bölümünün giderilmiş olması ise, eğitim sistemimiz açısından sevindirici bir gelişmedir.

#### 6.2.4. Karamsarlık-Mutsuzluk

Ece Ayhan'ın şiirinin hâkim rengi “kara”dır. O, daha ilk şiirinde (*Islak*, Türk Dili, Şubat 1954) “*kapılar kapalı kapılar*” mısrasıyla şiirinin mutluluğa kapalı olduğunun işaretlerini vermektedir.

*Kınar Hanımın Denizleri* ve *Bakışsız Bir Kedi Kara* kitaplarında yer alan şiirlerin yüklemeleri, tekil birinci şahısa göre çekimlenmişlerdir. İyelik ekleri de tekil birinci şahısa aittir. Şiirlerde konuşan kişi “ben”dir. Şair, bu şiirlerde çoğunlukla kendisinden söz etmekte; çocukluk ve gençlik günlerini hatırlamaktadır. Anılara karışan temel duygu ise, yalnızlık ve mutsuzluktur:

*Kınar Hanımın Denizleri*'nden örnekler:

“*İntihar karası bir faytona binmiş geçerken ablam*” (s. 39)

“*Ben ki son üç gecedir hiç intihar etmedim bilemem*” (s. 39)

“*herkes beni arıyordu*

*bir ölü macar cambaz buldu beni buldu beni*” (s. 42)

“*Yüzümde bir Pazar gününden kalma*

*koca hansı bir çarpı işareti*” (s. 45)

“*Belki bir gün belki eve dönmekten*

*utanıyorum gölgesiz bomboş yenilmiş bir takım gibi*” (s. 48)

“*Bir pandomima olarak düşünüyorum korkunç bir pandomima*” (s.55)

*Bakışsız Bir Kedi Kara*'dan örnekler:

“*Arada sırada böylecik kente inip uzun üzüldüğüm ve sarsıldığım olur*” (s. 72)

“*Damarlarımdaki lağımlarda bir fare*” (s. 72)

“*Büyük uçurtmamı çalmışlar deliliğimden, mor gözlü çocuk ölüsü bir pazar, onu bulamıyorum*” (s. 73)



“Uzanır ağladığım yanıma” (s. 77)

“ Anlatılmaz bir kılıçtır kuşanmış taşırım belimde karaduygululuk” (s. 79)

“Kötü İlgilerin Gidişi” başlıklı şiir, onun bu dönem şiirlerinde çok sık yer verdiği “geçmişin hatırlanmasından doğan hüznün” temasını işlemektedir:

### **KÖTÜ İLGİLERİN GİDİŞİ**

*Buruk bir ezgi seziliyordu içlerinde  
kinleri gibi renk renk  
ölmüş atlarını bırakıp  
tahta pabuçlarıyla gittiler  
gözlerinde frank krallarının eski hüznü*

*Bir şarap gibi gönüllerimizi alıp  
çocuk dudaklarında götürdüler  
anılarının ayrıntısı  
ve burada bir sürü şarkıları kaldı  
kumsalda kocaman izlerini siliyor deniz. (s. 43)*

Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi, daha ilk şiirlerde ortaya çıkan ve dozajı giderek artan karamsarlık ve mutsuzluk duygusu, *Bakışsız Bir Kedi Kara* kitabında yaratılan fantastik dünyada bir karabasana dönüşmektedir. *Kötümserlik*, kitabın ilk şiiri olan *Bir Fotoğrafın Arabi*'nden itibaren kendisini göstermektedir.

### **BİR FOTOĞRAFIN ARABI**

*İlenç. İşte beni bu selenli harfiyle hiç bırakmayacak olan ilenç, gittiğim her yere götürdüğüm, gittiğim görünmeyen köpeğim ilenç. –Kim benimle arkadaşlık edebilir? Kim? O Keşiş'in kanını taşıdığım söyleniyor ve durulmaz bir çalkantıyla oradan oraya koşuyorum yalınayak ve küçükçük çenemde büyük bir ben, kapalı güzelliğimle tanınıyorum hâlâ. Lekesi gibi U.*

(...)

... çiçek satıcılarının o sürgününde Kudüs'e gitmiş, Çalar Saat'e yerleşmişim.. Bunları anmak, anmak bile istemiyorum ki.. Bitivermişti hemencecik, biriktirdiğim paralar çiçek karşılığı.. Bunca uzak İzmir'ler rehnedildim ben burada. Bu bir fotoğrafın arabı olsun benden, eline geçecek mi bir gün? İbranca öğrenimi yaparken bir bolicede görünmeyen köpeğimle çektiirdiğim. İssız ve korkunç. Yapraklarını dökmüş ulu bir ağacın altında bir kanepeye incelikle ilişmiş olarak. Yazıklandığımdan değil. Geçmicek diyedir kaygılanıyorum. U. (s. 69)

*Bir Fotoğrafın Arabı*, Ece Ayhan'ın tarihe, topluma, devlete kısacası “verili olan her şeye” bakışını içeren sembol bir şiirdir. O, gerçeklerin fotoğrafın kendisinde değil; arabında gizli olduğunu düşünmektedir. Çünkü, fotoğraftaki siyahlar aslında (arabında) beyaz; beyazlar da siyahtır. O halde, gerçek görüntü filmin arabındadır.

Şiirde bir fotoğrafın arabı (siyah-beyaz filmi) tasvir edilmektedir: Yapraklarını dökmüş, ıssız ve korkunç bir ağacın altında duran bir kanepenin üzerinde çektirilmiştir. Bu, bir fotoğrafın arabı olduğundan, gerçeği olduğu gibi göstermektedir. Sadık bir köpek gibi sürekli yanında taşıdığı, ama kimsenin göremediği ilençle (beddua, telin, lânetleme) birlikte çekirmiştir. Şair, gerçek hayatta kimsenin gözle göremeyeceği karamsarlığının şiirle fotoğrafını çekmiştir.

“İlenç”in hiç yalnız bırakmadığı şair, netameli işlerden de sevgiyle söz etmektedir:

### ***Sevgili Uğursuzluk***

*“Konuşuldu bir cumartesi kırımlardan. Kapalıydı büyücüler. Astılar içine bir içki şişesinin. Ayaklarında gümüş ağır potinler. Sevgili uğursuzluk. Serseriye.” (s. 74)*

O, kendi şiir kitapları içinde “en güzel” ve “en yetkin” bulduğu *Çok Eski Adıyladır*'ın aynı zamanda, “en koyu ve zifiri” bir karamsarlık da taşıdığını belirtmektedir:

*Böylesi bir 'topluluk'ta, uçsuz bucaksız bu 'kötülük dayanışması' ortamında karamsar olunmaz da, ne olunur bilemem. Ama benim karanlığımın rengi akkor'dur o ayrı (1993a: 138).*

Bu sözlerden de anlaşıldığı gibi Ayhan, mensubu olduğu toplumun insan ilişkilerinden son derece rahatsızdır. Onun, bu toplumun “bir insan topluluğu” olduğu hususunda “derin” kaygıları vardır (1993b: 51). İçinde yaşadığı toplumu bir “topluluk” olarak değerlendirerek sosyolojik gelişim bakımından birtakım eksiklikler bulunduğunu ima etmektedir. O, toplumun sosyal ve kültürel gelişim seviyesinden rahatsızlık duymaktadır. Ancak, tamamen karamsar da değildir. Karanlığının renginin “akkor” olduğunu belirterek gelecekte umutlu olduğunu dile getirmektedir. “Hal”den duyulan mutsuzluk ise, şiirlerinde çok açık bir şekilde dile getirilmektedir:

*“Anlatılmaz bir kılıçtır kuşanmış taşırım belimde karaduygululuk.” (s. 79)*

Ece Ayhan'ın şiirinin “başından beri yüzü gülmeyen, mutsuz bir şiir” olduğunu belirten Nedim Gürsel (1997: 224), *Kınar Hanımın Denizleri*'nde “*Saat / kaç olursa olsun / çocukların ölüm şarkıları*” dizeleriyle beliren mutsuzluk kavramının *Bakışsız Bir Kedi Kara*'da “*Sevgili Uğursuzluk*” şiirinden geçerek Ortodoksluklar'da, tarih boyunca acı çekmiş bütün insanlığı simgeleyen bir kokonaya ulaştığını belirtmektedir.

*“Örtemiyor üzüntüsünü, fakfon kanatlarıyla bir kokona” (s. 114)*

İlk iki kitabında “ben”den yola çıkarak yazılan şiirler, Ortodoksluklar'da “üçüncü şahıs” bir anlatımla yazılmışlardır. Eski İbrani metinlerinden ve Bizans tarihinden seçilmiş malzemeler, sanki bir gözlemcinin dilinden anlatılmaktadırlar. Bu şiirlere de mutsuzluk ve karamsarlık duyguları hâkimdir.

*“Bir fotoğrafın arabı rötusuzdur. İnsanın şiirde ve tarihte kendine çeki düzen vermesini doğru bulmuyorum” (1996: 141)* diyen Ece Ayhan, bu düşüncesinden hareketle şiirlerinde, genelde toplum dışına itilmiş, dışta bırakılmış insanları işlemeyi tercih etmektedir. O, hayatın ve insanın olumsuz yönlerini seçen bu tema özelliğiyle, şiirinin de beslenme kaynakları arasında yer alan Baudelaire,

Rimbaud, Apollinaire, Lautréamont gibi modern şiirin önemli temsilcileriyle “kötülüğü adlandırma”da buluşmaktadır.

### 6.2.5. Yalnızlık-Korku

*Kınar Hanımın Denizleri*'nde geçmişin hatırlanmasından doğan hüznün ve karamsarlık; ikinci kitabı *Bakışsız Bir Kedi Kara*'dan itibaren çağımız insanının korkusuna dönüşmektedir:

#### ***KARGINMIŞ BİR İLK YAZ***

*Ay; gecikmiş ağı, yosun yeşili bir canavar. İlerlemiş gece; kanatsız yaralar, ıslanmış silahlar. Devrilmiş bir tramvay caddede. Bunlar, karginmiş bir ilkyazın simgeleri. Büyük uçurtmamı çalmışlar deliliğimden, mor gözlü çocuk ölüsü bir pazar, onu bulamıyorum. (s. 73)*

Şiirde korkunç bir gece tasviri yapılmaktadır. Gecenin ilerlemiş bir vaktinde ay, “yosun yeşili bir canavar”dır. Yaralar kanatsız; silahlar ıslak; tramvay devrilmiştir. Böylesine ürkütücü bir tablo, yalnızlık duygusuna bir fon oluşturmak üzere çizilmiştir. Yalnız geçirilen bir pazar gününün verdiği hüznün, çocukluğunda “uçurtma”nın çalınmasından yaşanan başka bir üzüntüyü çağırmakta ve katlanarak artmaktadır.

Ece Ayhan, daha 1954'te yazdığı ilk şiirlerinde kapısını korkuya açan bir şairdir:

*“Gel benim korkum gel çok korkmak istiyorum” (s. 15)*

İkinci Yeni, bilimsel gelişmeler ve teknolojik buluşlar sonucunda şaşırıp kalan ve sosyo-ekonomik ilişkiler içinde alt üst olan kent insanının şiirini getirmiştir. Yeni şiir, kalabalık kentler içinde yaşayan; ama, hem diğer insanlarla hem de kendisiyle “yabancılaşan” bireyin şiiridir. Yalnızlığın verdiği sebepsiz bir koku, bu şiirlerin hâkim temaları arasındadır:

***Bir korku Temi Üzerine Benzerlikler***

*Çocuklukta sevmek  
bu ikinci elin aşkı  
ay çıktığı zaman  
güzelliği katedrallerden atarlar  
cam gibi cam gibi*

*Korkunç ağlama başlar  
o kadar yalnızsın  
kapıyı örerlerse ne yaparsın  
soyut ve zorunlu  
acı çocuklara benzer*

*Sokaklar çok daraldı  
okunacak kitap kalmamış evde  
korku daha da yaklaştı  
öpülen yerleri kadının  
yavaş yavaş çürüyor*

*Gülümseyişin geçmiş şehirlere  
boyalar dökülmüş  
(ya bu neye benziyor).*

**(s. 251)**

Her geçen gün çoğalan ve koyuluğu giderek artan yalnızlık, sonunda varlığına alışılan bir arkadaş'a dönüşmektedir:

***“Yalnızlık dönüşür bir zenci arkadaş'a” (s. 83)***

### 6.2.6. Hayat Kadınları-Cinsellik

Şiirinin gerçek kaynağının “döküntüler, dışta bırakılanlar, düşürülenler, hal ve gidişi sıfır olanlar, yasaklananlar” olduğunu söyleyen Ece Ayhan (1996: 75), şiirlerinde hayat kadınlarına ve insan yapısının ayrılmaz bir ögesi olarak gördüğü cinselliğe çok sık yer vermiştir.

Bir genelev patroniçesi olan Çanakkaleli Melâhat, Ece Ayhan’a göre, devletin dışında ve uzağında bulunmayı seçmiş bir sivil kahramandır. Türkiye’de sivil tarihin anlatılmasına daha çok siyasal partilerden ya da derneklerden başladığını belirten sanatçı, oysaki, devletin karşısında olmadığı gibi tamamen dışında da olan Çanakkaleli Melâhat’tan bakılırsa, sivil tarihin daha iyi anlatılabileceğini iddia etmektedir.

Sivil bir toplumda her türlü insanın bulunabileceğini belirten Ece Ayhan, Cumhuriyet’e bir de Çanakkaleli Melâhat’ın gözüyle bakılması gerektiğini savunmaktadır:

*Çanakkaleli Melâhat, bir bakıma, Halide Edip’ten daha değerli bana göre. Fakir anasıymış, ismi öyle geçiyor halk arasında. O da bir kahraman. Ben kamerayı Çanakkaleli Melâhat’ın omuzuna koyuyorum. Oradan bakıyorum. Hakiki ve doğru. En güzel şiirler kötülükten çıkar (1995: 33).*

“Melâhat Geçilmez” şiirinin başlığı, aynı zamanda “Çanakkale geçilmez” sloganına da bir göndermedir:

#### **MELÂHAT GEÇİLMEZ**

1. *Gazetelerde ak kara bir resmi otuz yıllık. Arkasında mülki taksimatlı bir harita. Komiserin odasında ağırlandırmış.*
2. *Ve imparatoriçeliğinde bir vesikalık. Tombalacı Ceylan renkli çekmiş. Delikleri balmumuyla örterler.*
3. *Gönderilen çelenklerde ‘Geçilmez’ yazılmıştı soyağacı. Küçük harflerle de ‘fuhşun anısına’.*

4. *Çanakkaleli Melâhat'in törenine polis bandosu da katılmıştır. (s. 183)*

Ece Ayhan (1995: 32)'dan öğrendiğimize göre, Melâhat, randevuevini kışın Avcılar'da, yazın Menekşe'de işletirmiş. Bir sokaktaki ev mühürlenirse, yarım saatlik bir gecikmeyle diğer kapıdan çalışabilmek için, hep iki ayrı sokağa açılan çift kapılı evler tutarmış. "Tombalacı Ceylan" adında bir şahıs tarafından bıçaklanarak öldürülmüş.

Kendisi de Çanakkaleli olan şairin bu "sivil kahraman" için bir isteği vardır:

*"Ben de şunu istiyorum:*

*Çanakkaleli Melâhat da bir Anafartalıdır. Çanakkale Cumhuriyet meydanında bir heykelinin dikilmesi!" (s.249)*

Hayatını genelevlerde çalışarak kazanan ve daha sonra kendisi de genelev patroniçeliğine kadar yükselen Melâhat, Çanakkale muharebelerinin en çetin çarpışmalarının yaşandığı Anafarta köyündendir. Şair, onu sivil bir "kahraman" olarak yücelterek, "Anafarta kahramanları"nın yanında bir paye vermektedir.

Ece Ayhan, her ne kadar cinselliği hayatın ayrılmaz bir parçası olarak görse de, şiirlerinde daha çok, "normalin" dışında bir cinselliği işlemiştir. Ele aldığı her konuya aykırı bir yaklaşımda bulunan sanatçı, cinselliğe de bu şekilde yaklaşmaktadır. Özellikle *Ortodoksluklar* kitabında, bulanık görüntüler halinde verilen eşcinselliğin birtakım semboller arkasına gizlendiği görülmektedir:

*"Şamdan olacağım diyedir bağırıyordu bir oğlan. Küçürek ve övünçsüz horozuyla." (s. 106)*

*Ortodoksluklar*'ın daha ilk şiirinde, normal dışı cinsellik kendisini göstermektedir:

*“... Sakal ve bıyık da bıraktığı. Dönmez bir sapkının. Üzerine bir dedikodu. Yaklaşmaz kadınlara buyrulduğu gibi. Kışkırtır kuşkuları.*

*... Yinelediği bir sözcük kezlerce: Erselik!” (s. 89)*

Şiirde geçen “sapkı” sözcüğü, “bir görevin, özellikle fizyolojik bir görevin ters bir yön alması”; “erselik” ise, “kendinde hem erkek, hem de dişilik organları bulunan, hünsa” anlamına gelmektedir. Çift cinsiyet taşıma, onun başka şiirlerinde de görülen bir özelliktir:

*“bir kraliçedir oğlum kanatlarını açmış” (s. 79)*

Kitapta eşcinselliğe yönelik göndermelerden bazıları şunlardır:

*“Kendini doğuruyordu bir cinaedi” (s. 102)*  
(cinaedi: oğlan)

*“Bir zangoç unutmadığı bir cinaediye yeniden kurarken” (s. 111)*

### 6.2.7. İroni

Onun şiirinin yaygın temalarından biri de ironidir. İroni, Yunanca “eironeia”dan gelen ve edebiyatta “inceden inceye alay etme” anlamında kullanılan bir terimdir. Sokrates’in “kendisinin bir şey bilmediğini öne sürüp sorular sorarak karşısındakinin bir şey bilmediğini ortaya çıkarma”yı amaçlayan yöntemi için kullanılmıştır. Osmanlıca’daki “istihza” ile “argodaki” saraka sözcükleri de “ironi” ile eşanlamlı olarak kullanılmaktadır (Özkırımlı, 1990: 685).

İçinde yaşadığı toplum düzenine, devlet-birey ilişkilerine, eğitim sistemine, tarihe vb. sürekli olarak eleştirel bir tutumla yaklaşan Ece Ayhan, bu içeriğin sunumunda ironiye de genişçe yer vermektedir. Garip şiirindeki “saf, çocuksu ve alaycı bakış açısı”, Ayhan’ın şiirlerinde ince bir espriye dönüşmektedir. Özellikle “Son Şiirler”de yer alan şiirlerin neredeyse tamamında bazen toplumdan, bazen de bireyden kaynaklanan aksaklıkların ince bir üslûpla hicvedildiği görülmektedir.



Ayhan'ın kusurlu bulduğu davranışları nedeniyle alaya aldığı kişiler arasında, aslında kendisinin de büyük şairler olarak değerlendirdiği Fazıl Hüsnü Dağlarca, Tevfik Fikret, Yahya Kemal Beyatlı gibi isimler bulunmaktadır. Bu sanatçılar, her fırsatta “şiiirin şiiirde kalmaması gerektiği”ni savunan Ayhan tarafından, genelde şiiir dışı nedenlerle hicvedilmektedirler.

Ece Ayhan, “Bir Askerî Şairin Ölümü!” şiiirinde, Fazıl Hüsnü Dağlarca'ya göndermede bulunmaktadır.

*“Bu, dar kalabalıklar, ülkeyi 1946'da, Missouri zırhlısına, kemiklerle,  
Oturttunuz değil mi?”*

*Memnunuz cihandan ve hükümetten diyerek.” (s. 241)*

Kendisini “etikçi” ve “sıkı” bir şair olarak nitelendiren Ayhan, çeşitli söyleşi ve yazılarında Fazıl Hüsnü'yü, “1946'dan önceki ve sonraki Dağlarca” olarak ikiye ayırmakta ve “bir zamanlar şiiirin müstahkem mevki” olarak kabul ettiği Dağlarca'yı, 1946 yılında Missouri zırhlısının gelmesinden sonra hükümet şairi olmakla suçlamaktadır. Suçlamalarına dayanak olarak da, CHP'nin açtığı 1946 şiiir yarışmasında –yani Missouri'nin geldiği yıl-, *Çakır'ın Destanı* kitabında yer alan bir şiiirle Dağlarca'nın üçüncülük ödülünü kazanmasını göstermektedir. Ayhan, bu iddiasına bir başka kanıt olarak da, *Çakır'ın Destanı* kitabında geçen “*Memnunuz cihandan ve hükümetten*” dizesini göstermekte ve bu dizeyi yukarıdaki şiiirine de italik harflerle aynen almaktadır (1995: 18).

Ece Ayhan, şiiiri “boş vakitlerin değerlendirilmesi” değil de, bir “meslek” olarak benimseyenlerin başında gördüğü Yahya Kemal'i, şiiirimizin müstesna isimlerinden biri olarak değerlendirmekte ve çok geniş bir anlamda da olsa, bir gün çağdaş Türk şiiirinin Yahya Kemal'le başlatılacağına inanmaktadır. Ayhan'ın bu değerlendirmelerinde, şiiirimize tarihi ilk sokan kişi olarak Yahya Kemal'i görmesinin büyük rolü bulunmaktadır. Ancak, “verilen” her şeye tersinden bakan Ayhan, tarihe bakış açısıyla Yahya Kemal'den ayrılmaktadır:

### **DENİZ KIYISINDA BİR OTAĞ**

1. *Ordu bir sefere çıkıyor. Bilinmiyor nereye gittikleri. Kocalmış bir boğa çökmüş.*
2. *Ölümün üzerine bir Otağ çatar Osmanlılar.*
3. *Üç oğlu vardır; en küçüğü Cem, Beyazıt en sarı. Haberler salınır taht'a ulaşamayana vay!*
4. *On iki gün ve gece kalır bir otağ, kök boya, Gebze.*
5. *"Fatih kokmadı mı?" diyedir düşünürmüş sepicî Kemal, Şehzade Adaları'na karşı.*

(s. 221)

Şiirde, Fatih Sultan Mehmet'in menziline gizli tuttuğu bir sefer sırasında 1481'de Gebze yakınlarında ölmesi ve tahta yeni padişah geçinceye kadar bu ölümün gizlenmesi hadisesinden yola çıkılarak, "O kadar süre içinde Fatih kokmadı mı?" sorusuna cevap arayan Yahya Kemal'in tarih bilgisinin "sııııııı"na gönderme yapılmaktadır. "Bence devlet felsefesini, dolantıları ve fıkraları bilmek değil de belirli bir kültürün içinde oturtmak önemlidir" diyen Ayhan; Yahya Kemal'in ve yakın çevresindekilerin bu sorunun cevabını bulamamalarını, "bu topluluğun küçük çapta bir göstergesi", "ilgi çekici ve anlamlı bir durum" olarak değerlendirmektedir:

*Kaygılanılmasın, gerçekte ve kesinlikle Fatih kokmamıştır. İçi temizlenmiş, tuzlanmış, baharat dökülmüştür. Kök olarak hayvancı bir aşiretten gelen Osmanlılar, sepiciliği, deri tabaklamasını (yani bir çeşit 'mumyalama') çok iyi biliyorlardı (1993a: 37).*

*Melankolya Çiçeği* şiirinde ise, başta Tevfik Fikret olmak üzere Servet-i Fünûn Topluluğu sanatçılarının şiirlerinde derin bir keder ve sürekli karamsarlık şeklinde kendini gösteren "melankolik" ruh halleri ve "buldukları kentten kaçma, başka diyarlara sığınma" arayışları alaya alınmaktadır:

### **MELANKOLYA ÇİÇEĞİ**

1. *Yelekli Tevfik ve arkadaşları, bir ada ararlar. Sıkılmışlardır Rumelihisarı'nın uzun gecelerinden.*
2. *Piri Reis'in uçsuz kara noktalarına, küçük ölçekli sözlüklere, Beyoğlu atlaslarına bakarlar.*
3. *Yatak odaları sabah güneşi görecek, salon limanı alacak, çalışma masaları da dağ görünümlü.*
4. *Ve bir melankolya çiçeği, saksıda; suyu düzenli verilecek, yeri değiştirilmeyecek.*
5. *Bir türlü bulunamaz 'ada', takvimsiz, saatsiz.*
6. *Bir çiftliğe fit. Manisa'ya bir arkadaşlarını göndermişler... Hayır! Gerdanlık tarihleri yazıyor. (s. 205)*

Ayhan, kişilere yönelik eleştirilerini yalnız sanat çevresiyle sınırlı tutmamakta; aldıkları kararlarla toplum ve devlet hayatını derinden etkileyen vali, şehzade, padişah gibi üst düzey devlet yöneticilerine de yöneltmektedir:

### **AH TANZİMAT! AH TANZİMAT!**

1. *Sarışın Bir Bursa valisi, çekmiş kılıcını, vurur da vurur Kuşüyü yastıklara; duvardan koparmıştır.*
2. *Ah Tanzimat! Ah Tanzimat! Düzyazıya dönüşmeye başlamış bir vergiyi Defterdar'a toplattıramıyormuş.*

(s. 219)

### MARMARA ŞEHZADELERİ

1. Taçyapraksız bir öğlen uykusu. Kalkmıştır V. Murat.  
Merdivenleri kışın kışın iniyor.
2. Ve tüm Marmara şehzadeleri de yürüyorlar Horasan'a  
değın demir çarıklarla. Biri kaçmış.

(s. 222)

“Patron! ya da Bir Patron!” şiirinde ise, sağlıksız büyüme ve plansız kentleşmenin bir sonucu olan çevre kirliliği hicvedilmektedir:

“İki insanın, iki şehirle birlikte düşünülmesi.  
Evet, iki şehirle, iki kadınla ya da iki oğlanla birlikte tasarlanması yani,  
Ama iki şehrin de bir denizleri olacak.  
Hiç değilse adı Altın Boynuz olan ama şimdi  
Boklu Boynuz. (İstanbul’un bütün lağımları oraya dökülür.)  
Biri boklu, öteki koyu mavi bir Sığırgeçidi!” (s. 248)

“Eğitim” başlığı altında daha geniş ele aldığımız eğitim sistemine yönelik eleştirilerini *Devlet ve Tabiat* kitabında sert bir üslûpla dile getiren Ayhan, *Zambaklı Padişah* kitabında yer alan “IX” başlıklı şiirinde ise, konuya çocukların ağzından daha esprili bir biçimde yaklaşmaktadır:

### IX

Duyduk ki, bir daha  
Kuş getirmek sınıfa  
İntihar olmuş cezası  
Hal ve gidiş tüzüğünde

Biz kuşları tutmuyoruz ki  
Kapıda koyveriyoruz  
Dönüp onlar ceplerimize giriyorlar  
N’apalım? (s. 161)

Ece Ayhan, Gösteri dergisinin Şubat 1985 tarihli sayısında yayımlanan bir söyleşide, kendisine yöneltilen “*Bir şiiri bitirip yazılana bakınca pişmanlık duyduğunuz oldu mu?*” sorusuna, “*Bir kez ‘Ut’ şiirinde. ‘Tanzimat fermanında unutulmuş Hacivat’ dizesinde unutulmanın Karagöz olması gerektiğini düşünmüştüm, sonradan*” cevabını vermektedir (1996:132).

“*Ut*” şiiri, özellikle Tanzimat sonrası toplum hayatını şiirinin temel konuları arasına alan Ayhan’ın, döneme acı bir istihzayla bakışının da bir ifadesidir:

*“zulmü ilân edilmiş sokağa çıkar  
yalnızlığının ut sesi bir fonograf  
tanzimat fermanında unutulmuş hacivat  
gelip kahkahalar tarafından iğne ister” (s. 57)*

### 6.3. Şiirin Biçim Bakımından İncelenmesi

Biçim (form, şekil); sanat eserinin dış görünüşüne verilen isimdir. Geniş anlamıyla, bir eserin uzunluğu–kısalığı, kuruluş özelliği (bölümlenişi, bölümlerin düzenlenişi vb.), dili, üslûbu; kullanılıp kullanılmama durumuna göre ölçüsü, uyağı, dizelerinin kümelenişi, ayaklarının örülüğü gibi özellikler edebiyatta biçimi oluşturmaktadır (Cevdet Kudret, 1980: 232).

Modern Türk şiirinin Tanzimat dönemiyle başlayan yeni biçim arayışları, Cumhuriyet döneminde büyük atılımlar göstermiştir. Şairlerin, genel olarak, artık geleneğin önlerine koydukları kalıplardan kurtulup şiirin içeriğiyle biçimi arasında sıkı bir bağlantı kurma çabası içine girdikleri ve “her yeni öz, biçimini de beraberinde getirir” ilkesinden hareket ettikleri görülmektedir. Bu düşünce, Brecht’in “Biçim içeriğe aittir” sözüyle de örtüşmektedir. Özellikle Birinci Yeni’den sonraki süreçte, Batılı akımların da etkisiyle, şiirde iç ve dış yapı ayrımı sona ermiş, biçim ve içerik öğeleri iç içe geçmiştir.

Yıldız Ecevit (2001: 36)’e göre yeni edebiyat; “biçim düzlemiyle inanılmaz bir cüretle oynayan bir estetik anlayışın ürünü”dür ve yaratıcılığın hiçbir tabu

tanımadan “at oynattığı” bu metinler, gerçek sanat eserleridir. XX. yy başından günümüze kadar süregelen ve modernizm / postmodernizm tanımları altında geleneksel edebiyat estetiğinden köktenci bir biçimde ayrılan metinler, özellikle biçim/yapı yönüyle belirgin bir kulvar değişikliği göstermektedir. İçerikten biçime, somuttan soyuta, dış dünyadan iç yaşama olan bu yön değişimi, sosyo-ekonomik, teknolojik ve bilimsel dev gelişmelerin etkisi altında biçim değiştiren gerçekliğe paralel olarak yaşanmaktadır. Ecevit, “estetik devrim” olarak nitelendirdiği bu biçim arayışlarını şöyle değerlendirmektedir:

*Sanatçı tam olarak anlamakta güçlük çektiği bu yabancılaşmış yeni gerçekliği, içerik/konu öyküleyerek yansıtmının olanaksızlığı karşısında, şimdiye dek hiç denememiş yeni biçim arayışları içine girer. Gerçeği birebir yansıtmadan ‘yabancılaştırarak’, bölerek, grotesk düzleme taşıyarak anlatma, yüzyılın ilk yarısındaki avangardist estetiğın, yani modernizmin en önemli özelliğidir (2001: 36).*

Fazıl Hüsnü Dağlarca, Behçet Necatigil, Sait Faik Abasıyanık gibi sanatçılarda görülen dilin kendisini de bir konu olarak ele alma anlayışı, İkinci Yeni’den sonra yaygınlık kazanmış, dil ve üslubu bir dış yapı ögesi olarak görme eğiliminden uzaklaşmıştır.

Ece Ayhan, ilk şiirinin yayımlandığı 1954’ten bu yana hiçbir şiirinde klasik nazım şekillerini kullanmamıştır. Onun şiirinde belirli bir vezin ve kafiye örgüsü etrafında kurulan nazım şekillerine de rastlanmaz. Şiirimizde Garip’le birlikte yerleşen yeni biçim anlayışını özümsemiştir:

*Yazış biçimiyle öz dediğın şey öylesine iç içedirler ki, ben bu güne kadar bu ikisini ‘yazarken’ ayırt edememişimdir; bir bileşke de olabilir (Ece Ayhan, 1996: 41).*

O, tarihi gelişimi içinde Türk edebiyatını çok iyi tanıyan bir sanatçıdır. Şiirimizdeki kapalı söyleyiş özelliklerinin Esrar Dede’den beri tartışıldığını belirtmekte (1996: 39) ve İkinci Yeni şiirinin kaynağını Şeyh Galib’le birlikte eski şiirimize bağlamaktadır. Hızlan, onun, geleneksel şiiri tarihî süreç içinde incelediğini; ama görünür bir etkisini şiirine yansıtmadığını belirtmektedir:

*Şiirini, şiir geleneğinden yararlanarak kurması mümkün değildi, ancak bu sözden de onun şiir geleneğimizle hesaplaşmadığı anlamını çıkarmayın. O, içinden bazılarını seçebilirdi, esin kaynağı*

*olarak alabilirdi, ne var ki bu ince elek yönteminin, sakıncalarını bertaraf etmeyi redde tercih etti (1997: 66).*

Hızlan (1983: 233)'a göre "İkinci Yeni olayının ya da akımının en özgün kişisi" olan Ece Ayhan, biçimle içeriğin ayrılmazlığını bilinçle uygulayan bir sanatçıdır:

*İkinci kitaptaki [Bakışsız Bir Kedi Kara] biçim değişimleri öyle bir tutarlılık içindedir. O düzyazının damgasını taşıyan şiirler bir ortaçağ yaşamının destanı niteliğine dönüşürler. Kâbuslar, sanrılar dünyası onun gerçek dünyası olur. Gerçeklikle aralarında sarsılmaz bir özdeşlik vardır (1983: 232).*

Bezirci, ilk örneklerinin görülmeye başlandığından itibaren İkinci Yeni şiirine çok ağır eleştirilerde bulunmakla birlikte, bu hareketin Birinci Yeni'nin şiirimize koyduğu yasakları yıktığını ve şiirimize biçim alanında birtakım açılımlar getirerek yeni ufuklar açtığını belirtmiştir (Doğan, 2001b: 100).

Ece Ayhan, *Kınar Hanımın Denizleri* ve *Bakışsız Bir Kedi Kara* kitaplarında, Garip ve Nâzım Hikmet şiirine bir tepkinin uç örnekleri de sayılabilecek şiirlerini toplamıştır. Şiirde "rastlantısal anlam"ın denemeleri olan bu ürünler, biçimden hareketle kurulmakta ve anlamı onun denetimine bırakmaktadır. *Devlet ve Tabiat*'tan sonraki evrede ise, dil özellikleri yönüyle İkinci Yeni'den kopmamakla birlikte, içeriğin biçimle birlikte ele alındığı görülmektedir. Sanatçı, şiirin biçimini, ölçü ya da uyakların ekseninde dizelerin kümelenişi olarak değil de; öyle kaynaşan bir yapı bütünlüğü olarak algılamaktadır:

*Ben bu yaşıma dek çevremde pek 'düşünce'ye rastlamadım. Ama yine de diyeceğim ki; 'eytişim'in tarih perspektifiyle de iç içe yürümesi / yürütülmesi / düşünülmesi gerektiğini olabilecek en iyi ve en yeni biçimlerde göstermiştir bu şiir olayı (1996: 66).*

Ece Ayhan'ın şiirini biçim bakımından incelemenin bazı zorlukları bulunmaktadır. Esasen bu zorluk, iç ve dış yapı ayırımına gidilmeden kurulan modern şiirin doğasından kaynaklanmaktadır. Ancak, onun şiirini bütün yönleriyle ele almayı hedeflediğimiz bu çalışmada, sanatçının malzemeleri ne şekilde kullanarak şahsî bir söyleyişe / üslûba ulaşabildiğini, şiirselliği nasıl yakalayabildiğini ortaya koyabilmek

için, yapıyı öğelerine ayırarak inceleme zorunluluğu ortaya çıkmaktadır. Bütün bu zorlukları ve sakıncaları da göz önünde bulundurarak, onun şiirini biçim bakımından ahenk unsurları (armoni, ritim), dizelerin kümelenişi, düzyazı şiirler, dili ve üslûbu başlıkları altında inceleyeceğiz.

### 6.3.1. Ahenk Unsurları

Şiir, çoğu zaman dilin anlam yapısı yanında ses yapısından da en geniş imkânlarıyla yararlanmaya çalışan bir tür olarak, etkileme gücünü daha çok “ses” yapısından almaktadır.

Şiirdeki müzikalite, kelimelerin işitilmelerini sağlayan ses yapılarının armonize edilmesiyle oluşturulmaktadır. Her kelimenin kendi ses değeri yanında, mısradaki diğer kelimelerle temasa geçmesinden kaynaklanan bir armoni değeri de vardır. Şiirdeki musiki, armoni ve ritim unsurlarıyla temin edilmektedir.

#### 6.3.1.1. Armoni

Şiirdeki armoni, bir veya birkaç mısradaki seslerin birbirine uyması, birbirleriyle veya bir mânâya göre armonize edilmesidir. İki vasıta ile temin edilir: Aliterasyon, assonans. Aliterasyon ünsüzlerin; assonans ünlülerin bir veya birkaç mısradaki tekrarından ibarettir (Kaplan, 1987: 201).

Ece Ayhan, düzyazı şiire de yöneldiği 1965’ten sonraki dönemde, şiirde musikiyi mümkün olduğu kadar arka plâna atmaya, hatta atonal müzik kuramından hareketle, tamamen silmeye çalışır. O, kelimelerin seslerinden çok anlam yapılarıyla ilgilenir. Yakından takip ettiği sinema sanatının da etkisiyle, sanatın özünün sessiz çekilmesinde yattığını düşünmektedir. Dili ve anlatımı kurguların verdiğini, dolayısıyla sesin fazladan bir şey olduğunu savunur. “Sessiz çekim” ve “kurgu”, sinemaya ait terimlerdir. O, sinema sanatının teknik desteğiyle şiirini görüntüyle kurmakta ve okurdan bu görüntüleri algulayarak zihninde sese çevirmesini beklemektedir:

*Türkiye’de şiirler sessiz çekilir. Ses sonradan (masada) eklenmiştir şiirlere (1993a: 167).*



Ancak, onun yayımlanan ilk şiiri *Islak* (1954)'tan ikinci şiir kitabı olan *Bakızsız Bir Kedi Kara* (1965)'ya kadar olan dönemde, kelimelerin ses yapılarıyla da özel olarak ilgilendiği, bir dil musikisi oluşturmaya çalıştığı görülmektedir.

### **ISLAK**

*Sokaklar ıslak ıslak*  
*Ağır basar rüzgâr*  
*Duvar boyunca ilânlardan*  
*Renkler şehre dağılmış*  
*Kapılar kapılı kapılar*  
*Pancurlar pencerelere*  
*Bulutlar düşer denize*  
*Gölgeler ıslak ıslak*  
*Boş meydanlarda soğuk*  
*Üşümek üşümek*  
*Bakmayınız genç adama*  
*Gözleri var*  
*Elleri var*  
*Avuç içleri ıslak ıslak. (s. 25)*

Şiirin bütününde, “a, s, l, r, k” seslerinin tekrarına dayalı bir ahenk dikkati çekmektedir. “A” sesi 38 kez geçerken, “e” sesi 22, “ı” sesi 14, “u” sesi, 7, “ü” sesi 6, “i” sesi 6, “o” sesi 4, “ö” sesi de 2 kez geçmektedir. “A” sesinin çok kullanılmasında, altı kez tekrar edilen “ıslak” kelimesinin rolü bulunmaktadır.

“Sokaklar ıslak ıslak” mısrasında “s, k” sesleri armonize edilirken; “Kapılar kapalı kapılar” mısrasında simetrik olarak yerleştirilen “k, p, l” seslerinin ahenginden yararlanılmaktadır. Şiirdeki nesnelere ve kavramların çokluk biçimleriyle kullanılmaları, “-lar / -ler” ekinin bünyesinde bulunan “l, r” seslerinin armonisini de beraberinde getirmiştir.

Ayhan'ın ilk şiir kitabı olan *Kınar Hanımın Denizleri*'nde, kelimelerin ses yapılarıyla özel olarak ilgilendiği görülmektedir:

“Bir duvar boyunca ağaç serinlik  
 bir ses çiziyorum  
 herkeste olsun herkeste bir ses olsun istiyorum  
 güvercinde bir ses ablamda orta çağda bir ses” (s. 44)

Mısralarda “s” sesinden kaynaklanan bir armoni oluşturulmuştur. Armoninin hemen her mısradaki yinelenen “ses” kelimesinin yapısında bulunan “s” ünsüzüne dayandırılması, anlatımı daha etkili bir hale getirmiştir.

Onun *Bakışsız Bir Kedi Kara* (1965)’ya kadar olan dönemde, ses bakımından birbirine benzeyen kelimelerin tekrarıyla mısra içlerinde bir dil musikisi oluşturma çabası dikkati çekmektedir:

“esrikmiş herhal bahçe bahçe çiçekleri olan ablam”

“bir ölü macar cambaz buldu beni buldu beni”

“kinleri gibi renk renk”

“açın pencereleri açın”

“cam gibi cam gibi”

“ama yok ne olur ağlama böyle ama yok”

“şunun şurasında tramvaysız, çocuk olmak turuncu olmak”

“yavaş yavaş çürüyor”

“Vedha Vedha Vedha ne diyordu (diyordu ki)”

“bizi kullanıp kullanıp duruyormuş”

“bir soluk var yaşıyor uzak uzak”

“şarkılara şarkılara düşen kadınlar var şarkılarında”

Onun, düzyazı şiire de yöneldiği *Bakışsız Bir Kedi Kara* (1965)’dan itibaren şiir dilinin musikisinden yararlanmak bir yana, kelimelerin rasgele oluşan ses benzeşmelerini dahi gizlemeye çalıştığı görülür. İkinci Yeni şiirinde başından beri

ton dışılığın (atonallik), bakışimsızlığın (asimetri) ve ses kakışmasının (dissonans) uygulandığını söyleyen Ayhan, insan kulağına hoş gelmediği gerekçesiyle, “uyumsuz” notaların bu bileşiminden toplumcu gerçekçi eleştirmenlerin ve sanatçıların hoşlanmadıklarını belirtmektedir:

*... aşağı yukarı 40 insan-yılına yakın bir zamandır ‘Sıkı Şiir’le, ‘Atonallik’le, ‘Bakışimsızlık’la (Asymetrie), ‘Kakışma’yla (Dissonance) ve benzerleriyle iş işliyoruz (1993a: 133).*

Kapalı bir anlatımın arkasında sosyal konulara yer veren ve hiç müstakil bir aşk şiiri yazmayan Ayhan’ın şiiri genel olarak lirizmden ve musikiden yoksun bir söyleyişe sahiptir. Açıklamalarında da görüldüğü gibi, bu, bilinçli bir dil kullanımındır ve onun üslûbunun belirgin özelliklerinden birisini oluşturur. Söz’den kelimeye, yönelen İkinci Yeni şairleri, aynı zamanda kelimelerin fizyolojik seslerini de bırakarak zihinsel bir sese yönelmişlerdir. Kaplan’ın “Üslûp, muhteva ile dil arasındaki münasebettir” sözü, bu dil tercihinin gerekçelerini daha da anlamlı kılmaktadır.

### 6.3.1.2. Ritim

Şiirde ritim, vezin ve kafiyeye temin edilir. Hecelerin, sayılarına ya da uzunluk kısalıklarına göre düzenli bir şekilde sıralanmaları, durakların belirli aralıklarla tekrar edilmesi ve mısra sonlarında ses benzerliklerine yer verilmesi söyleyişe bir ahenk katmaktadır. Kelimelerin seslerinden doğan armoniye, ölçü ve kafiyeye bağlı olarak elde edilen düzenli ses oluşumları da eklendiğinde, ifadeyi daha etkili kılan şiire has bir musiki ortaya çıkmaktadır.

Ölçü, mısralardaki hece sayılarının eşitliğine ya da hecelerın uzunluk-kısalık gibi ses değerlerine dayalı olarak bir ahenk meydana getirir. Her ulus, şiir geleneğinde dilin bu ahenk imkânından kendi dilinin fonetik yapısına bağlı olarak yararlanmaktadır.

Türkçenin fonetik yapısına uygun olarak, sözlü geleneğimizin en eski dönemlerinden beri kullanılan ölçü; mısralarındaki hecelerın sayı ve bloklanma bakımından eşitliğine dayanan “hece vezni”dir. Ancak, ulusumuzun geçirdiği tarih seyrine paralel olarak kültür ve uygarlık alanında gerçekleşen değişiklikler, millet

hayatının ayrılmaz bir parçası olan dili de etkilemiş, “aruz”un da millî bir hüviyet kazanmasına yol açmıştır.

Veznin, şiirde ahenk temin eden bir vasıta olduğu göz ardı edilerek zaman zaman, daha “estetik” ya da daha “millî” oldukları iddialarıyla, hece veya aruzun üstün tutulduğu, bunlardan birini hâkim kılma kaygısının öne çıktığı tartışmalar yapılmıştır. Özellikle Birinci Yeni’den sonraki süreçte ise, şiirin aruzla da, heceyle de; hatta şairin şahsî tasarrufunun eseri olan “serbest vezin”le de yazılabileceği kabul edilmiştir.

Ece Ayhan, şiirin yalnızca şiirde kalmayıp tarih, coğrafya, felsefe, sosyoloji, etik vb. içermesi gerektiğini savunmaktadır. “*Benim kaynaklarımın geliştiği yer şiir değil, şiirden gelmiyorum ben. Araç olarak kullanıyorum*” diyen sanatçı, aslında Şerif Mardin, İsmail Beşikçi, İdris Küçükömer gibi bilim adamı olmayı çok istediğini belirterek kendisinin “şair” değil de, bir “etikçi” olduğunu düşünmektedir (1993a: 142).

O, birer ahenk unsuru olan ölçü ve kafiyenin şiirde gereksiz olduğunu düşünmektedir. “*Vezin, kafiye falan yoktur bende. İhtiyaç da duymadım*” diyen sanatçı, meramının insan ilişkilerini, mülkiyeti ve mülkiyetin türevlerini incelemek olduğunu, insana yaklaşma denemeleri bakımından da şiirin kendisine yetmediğini savunmaktadır:

*Benim meramım başka bir şey aslında. Bakınız dünya şiirine koşuk, ses, hece, kafiye olayları vardır. Ama bende yoktur. Dikkat ederseniz sayısaldır benim şiirlerim, hem de ağırdır (1993a: 142).*

Onun bu görüşleri, modern şiirin “kalıp” karşısındaki tutumuyla da örtüşmektedir. Zira modern şiir, klasik şiirin dış yapısını kuran “vezin, durak, nazım birimi, kafiye” gibi “mihanikî” ahenk enstrümanlarından kopmayı getirmiştir.

Klasik şiirde mısraların hecelerinin sayısına ya da uzunluk-kısalıklarına dayanan vezin, modern şiirde standart olmaktan çıkarak şiirin kendi kompozisyonundan, kelimelerinin seslerinin uyumundan doğmaktadır. Ece Ayhan da, Ortadoğu’da daha çok “anka” denilen Farsça “simurg” sözcüğünü, “Mısrayim”

başlıklı şiirinde, gizli bir vezin gereği “simruğ” yaptığını söylemektedir (1993a: 230):

*Mısrâyim*

*Kaçtığı bilinmeyen bir ülkesinde cinler padişahının, bir  
yeniyetme. Değiştirmiştir adını, saçlarını kazıtmıştır. Soğuk bir  
tabanca yastığının altında, uyuyabilir ancak. Bir yelek giymiştir  
dimi; kuşbilime çalışır, omuzunda simruğ kuşu, eskiden ötermiş.*

(s. 80)

(**Mısrâyim:** Eski İbrani metinlerinde Mısır’ın adı; **dimi:** sık dokunmuş, pamuklu bir bez)

O, şiirinin hiçbir döneminde hece veya aruz veznini bir ahenk unsuru olarak kullanmamış, bütün şiirlerini, mısra uzunlukları belirli bir ritme bağlı olmayan serbest vezinle yazmıştır.

Şiirde musiki temin eden önemli ses unsurlarından birisi de kafiyedir. Mısra sonlarında tekrar edilen sesler, şiire özel bir ahenk kazandırmaktadır. Yahya Kemal’in, “*Şiirin uzviyetinde kafiye kuşta kanat gibidir*” sözleri de kafiyenin önemine işaret etmektedir.

Ece Ayhan, kafiyenin şiire musiki katan ne ses tekrarından ne de anlamı daha etkili kılabilme özelliğinden yararlanma yoluna gitmemiştir. Bunda, “uyumsuz notaların birleşimi” ilkesini getiren atonal müziğin ve görüntü dilini kullanan sinema sanatının etkisi vardır.

*Benim meramım başka bir şey aslında. Bakınız dünya şiirine  
koşuk, ses, hece, kafiye olayları vardır. Ama bende yoktur. Dikkat  
ederseniz sayısaldır benim şiirlerim, hem de ağırdır (1993a: 142).*

Bu konuda Cemal Süreya da, 1940’lardan önce şairlerin önce ses bulduklarını, şiirin sonradan geldiğini, hatta “önce kafiyeleri kâğıda geçiren, sonra

şiiresel gövde duasına çıkan sanatçılar” bulunduğunu söylemekte ve İkinci Yeni'nin kafiye karşısındaki tutumuna bir açıklık getirmektedir (1993a: 167).

*Gökyüzünde Bir Cenaze Töreni* başlıklı şiir, dördüncü bentte bozulsa da, onun dize sonu ses benzerliği yönüyle belirli bir düzene bağlanabilen tek şiiridir. Şiir, mısralarının düzenlenişi ve dize sonundaki ses benzerliği örgüsüyle “gazel”i hatırlatmaktadır.

### **GÖKYÜZÜNDE BİR CENAZE TÖRENİ**

----- acaba

----- balonlar

----- alanında

----- töreni

----- başında

----- ağlamaz

----- satarım

----- kuşları

----- alanında (s. 138)

Ece Ayhan, şiirinin hiçbir döneminde geleneksel anlamda bir kafiye örgüsüne yer vermemiştir. *Bakışsız Bir Kedi Kara* (1965)'ya kadar olan dönemde tekrarların ses imkânlarından yararlanmakla birlikte, kafiyenin dil mûsikisi temin edebilme özelliğinden yararlanmayı düşünmemiştir.

### 6.3.2. Dizelerin Kümelenişi

Mısra; Arapçada “çift kanatlı kapının bir tek kanadı” anlamına gelen bir kelimedir. Şiirde, ölçülü ve anlamlı bir satırlık nazım parçasına da bu ad verilmektedir. Bağımsız olduğunda, en küçük bir nazım biçimidir. Böyle bir şiire bağlı olmayan ve başlı başına bir anlamı olan mısralara “mısra-ı âzâde” denmektedir (Dilçin, 1983: 99).

Geleneksel şiirde, “nazmın en küçük anlam birimi” görevini üstlenen mısra, Garip’le birlikte bu işlevini yitirmeye başlamıştır. Kalıbı yıkarak her şiirde yeni bir biçim kurma arayışında olan İkinci Yeniciler de, “mısracı” anlayışa karşı çıkmışlardır. Edip Cansever’in Şubat 1964 tarihli Dönem dergisinde yayımlanan “*Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire*” başlıklı yazısında, “*Mısra işlevini yitirdi; şiiri şiir yapan birim olarak yürürlükten kalktı. Eski rahatlığını o sessiz, kıpırtısız düzenindeki rahatlığını boşuna araniyor şimdi*” sözleri onların mısra karşısındaki tutumlarını ortaya koymaktadır.

Biz de çalışmamızda, geleneksel şiirdeki mısradan ayırmak amacıyla, Ece Ayhan’ın şiirindeki biçim kuruluşunu “mısra” değil de; “dize” olarak isimlendirmeyi daha uygun bulduk. Zira, onun dizeyle kurulmuş şiirleri kadar, düzyazı biçiminde oluşturulmuş şiirleri de vardır.

Ece Ayhan, şiirlerini zaman zaman dizeden uzaklaşarak “nesir cümleler”iyle kurmasıyla ilgili olarak şunları söylemektedir:

*Sanatı hayat zorluyor, zorlar. İşçi olayları, kentlerin gecekondularla sarılması yasaları hızla aşıyor. Marksçı dünyadaki bölünmeler, öğrenci olayları, genel çerçevelerin dışına taşmalar oluyor. Şiir de zorlanacak doğallıkla. Şiirin de başka şeyleri zorlaması için (1996: 79).*

Garipçiler, gerçek dünyaya bağlı kalma düşüncesinden hareketle mümkün olduğu kadar şiir dilini ve mısra yapısını konuşma diline yaklaştırma çabası içinde olmuşlardır. İkinci Yeniciler ise, daha çok muhayyilede canlandırılabilir soyut dünyalar kurmalarının da bir gereği olarak kolay anlaşılır şiirden uzaklaşmak amacıyla mısra yapısını yeniden ele almışlar ve ona yeni bir kuruluş özelliği kazandırmaya çalışmışlardır.

İkinci Yeniciler, 1950'li yıllarda tıkanığını ve tekrara düştüğünü düşündükleri şiirin önünü açabilmenin yolunu, onu doğrudan doğruya kelimelerle kurulan bir yapıya kavuşturmakta görmüşlerdir. Cemal Süreya'nın "*Şiir geldi kelimeye dayandı*" sözü, bu yaklaşımın veciz bir karşılığıdır ve Valery'nin "*Şiir kelimelerle yapılır*" sözünü hatırlatmaktadır.

Yeni söyleyişlere ulaşabilmek için, şiir dilinin yeniden kurulması gerektiğini ileri süren bu düşünce, yeni şiirin en belirgin özelliğini oluşturmaktadır. Buna göre şair, bir duyguyu, bir düşünceyi ya da bir olayı anlatmak için değil de, mısrayı kurmak için kelimeleri seçmektedir. Kelimelerin anlam yanları da olduğuna göre, bu şiir yine de bir şeyler söyleyecektir. İkinci Yeni şiirinin anlamı rastlantıya bırakan bu tutumu, hakkında yapılan tartışmaların odak noktasını oluşturmuştur.

İkinci Yeni şiirinin biçim karşısındaki bu tutumunu, onun ilkelerinin oluşmasında önemli katkıları bulunan Ece Ayhan'ın şiirinde de görmek mümkündür. O, yayımladığı her kitabında öz bakımından olduğu kadar, biçim yönünden de sürekli bir yenilik arayışının içinde olmuştur.

Ece Ayhan, daha ilk şiir kitabı olan kitabı *Kınar Hanımın Denizleri*'nden itibaren kendisine özgü bir biçim arayışı içine girmiştir. Kitapta yer alan 27 adet şiirden sadece 5 tanesinin dize sayısı eşit bentlerden (iki adet dörtlük; birer adet de ikilik, üçlük ve beşlik) meydana gelmektedir. Diğer şiirler, dize sayısı karışık bentlerle kurulmuşlardır. Bu şiirlerin tamamında, bentlerin ilk dizelerinin baş harfleri büyük, diğer dizelerin baş harfleri ise küçük yazılmıştır:

*"Açın pencereleri açın  
akdeniz'de sabah oluyor  
küçük harfli musa  
hep böyle gökyüzünde*

*Kıvanç duyuyorum bu akçalı güneşten  
çürümüş bankalar borsalar  
birazdan açılacak yeryüzüne  
ayaklarımızın altında keşerlerce deniz çayımızı içerken"*



Sanatçı, ikinci kitabı *Bakışsız Bir Kedi Kara*'da düzyazı şiire yönelir. Onun şiirinde gerçekleştirdiği bu biçim değişikliğini, bir metin ilişkisi içinde bir araya getirdiği şiirlerin özüne en uygun bir kalıp arayışı olarak değerlendirmek mümkündür:

*İkinci kitaptaki biçim değişimleri öze tam bir tutarlılık içindedir. O düzyazının damgasını taşıyan şiirler bir ortaçağ yaşamının destanı niteliğine dönüşürler. Kâbuslar, sanrılar dünyası onun gerçek dünyası olur. Gerçeklikle aralarında sarsılmaz bir özdeşlik vardır (Hızlan, 1983: 232).*

Yaşadığımız dünyanın gerçeklerini masalsı bir dünya atmosferi içinde gizemli bir dille anlattığı *Bakışsız Bir Kedi Kara* şiirinde, bu içeriği taşıyabilecek kalıbı düzyazının geniş söyleyiş imkânlarında bulmuştur:

#### **BAKIŞSIZ BİR KEDİ KARA**

*Gelir bir dalgın cambaz. Geç saatlerin denizinden. Üfler lambayı. Uzanır ağladığım yanıma. Danyal yalvaç için. Aşağıda bir kör kadın. Hısim. Sayıklar bir dilde bilmediğim. Göğsünde ağır bir kelebek. İçinde kırık çekmeceler. İçer içki Üzüncü Teyze tavan arasında. İşler gergef. İnsancıl okullardan kovgun. Geçer sokaktan bakışsız bir Kedi Kara. Çuvalında yeni ölmüş bir çocuk. Kanatları sığmamış. Bağırır Eskici Dede. Bir korsan gemisi! Girmiş körfeze. (s.77)*

Sanatçı, düzyazı formunda yazdığı bu şiirde, nesir söyleyişine düşmemek için birtakım tedbirler almıştır. Cümlelerin çok kısa olması, hemen tamamının devrik kurulması, zengin çağrışım imkânı sağlayan çok sayıda imge kuruluşuna gidilmesi gibi hususlar, şiiriyeti sağlayan söyleyiş özellikleri olarak hemen dikkati çekmektedir. Eser, biçim bakımından nesre daha yakın dursa da, devrik cümlelerin temin ettiği ahenk ve imgelerin sağladığı yoğun çağrışım alanıyla şiiriyeti yakalamıştır.

*Bakışsız Bir Kedi Kara* (1965) ve *Ortodoksluklar*'da (1968) dizelerin "kısıtlayıcı" işleyişinden yakınlıkla düzyazı şiire yönelen sanatçı, dize kuruluşlu şiirden de vazgeçmemiş, *Devlet ve Tabiat* (1973) ile *Zambaklı Padişah* (1981)

kitaplarında her iki biçimi de kullanmıştır. Çok *Eski Adıyladır* (1982) ve *Son Şiirler* (1993) kitaplarında yer alan şiirler ise, düzyazı formundan oluşmaktadır.

Üçüncü kitabı *Ortodoksluklar*'daki şiirler de, yine düzyazı biçimiyle kurulmakla birlikte birtakım yenilikler içermektedir. *Bakışsız Bir Kedi Kara*'daki şiirlerin tamamı büyük harflerle yazılmış başlıklar taşırken, bu şiirlere başlık yerine Romen rakamlarıyla I'den XXVII'ye kadar rakamlar verilmiştir. Birbirinden rakam-başlıklarla ayrılan şiirlerin taşıdıkları sıra numaraları, bir bütünün parçaları olduklarını göstermekte ve konu birliğine işaret etmektedir.

Şiirlerin hemen tamamı (I ve VII numaralılar hariç), ikişer satırlık paragraflarla kurularak düzyazı biçimin yumuşatılmasına ve dize kuruluşuna yakın bir biçim elde edilmesine çalışılmıştır:

## II

*Seriyor zambaklarını kiskançlığın bir delikanlı. Yer altı gömütlüğü açık.*

*Bir madrigal söylüyor Gesualdo da Venosa'dan. Yazıkklanmanın kamburu.*

*Kunduz karnı bir kadına, beklenmedik bir çılgınlık daha giyindirildi.*

(s. 90)

Her kitabında biçim yenilikleri arayışı içinde olan Ece Ayhan, 1973'te yayımladığı dördüncü şiir kitabı *Devlet ve Tabiat ya da Orta İkidem Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler*'den itibaren yeniden dize kuruluşlu şiire yönelmiştir. Bu şiirler, birer başlık taşımakla birlikte, bentlerin başına koyulan rakamlarla, bir biçim yeniliği de getirmişlerdir:

## VİŞNE ÇÜRÜĞÜ ŞİİRLER

1. Kapkaragümrüklü ölçsüz ayaksız ali çocuklar  
Asılmak bilirsiniz kesin tehlikeli ve yasaktır  
Edirnekapı-Bahçekapı sarı kamu tramvaylarına

(...)

2. Duyduk duymadık demeyin ha altıparmak çocuklar  
Tam da kalfalığa giderken lekelenir çıraklar  
Uyurlarken dahi o parmaklardadır yüksükleri  
Parça başı dikişler çıkabilir diye düşlerde (s. 141)

Beşinci kitabı *Zambaklı Padişah*'ta, yeniden Romen rakamlı başlıklardan oluşan düzyazı ve dize kuruluşlu şiire yöneldiği görülmektedir. Ancak bu kitapta yer alan şiirlerden bazıları, tek dizelik biçimleriyle hemen dikkati çekmektedir:

## **XII**

*Şiir de, duraklarda, dinlenirdir dinlenir. (s. 162)*

## **XVI**

*Portakallarla donanmış selâtin meyhaneleri kapalıdır. (s. 163)*

## **XXIV**

*Beyaz kargalarlı, aykırı düşüncelerdir. (s. 165)*

Ece Ayhan, altıncı kitabı *Çok Eski Adıyladır*'daki şiirlerinde, o zamana kadar geliştirdiği bütün biçim özelliklerini bir arada kullanmıştır. Kitapta yer alan 42 adet şiirin her biri ikişer adet başlık taşımaktadır. Bunlardan biri, büyük harflerle verilmiş müstakil bir isim, diğeri de kitabın sonundan başına doğru ilerleyen Romen rakamlarıyla verilmiş bir sıra numarasıdır. Her şiirin bentleri, ayrıca Arap rakamlarıyla da numaralandırılmıştır:

## **XLII**

### **HERO İLE AT**

1. *Sestos'da, zeytin ağaçları altında, Boğaz'ı yüzerek geçen, gece renkli bir At'la sevişir Hero,*
2. *Sizin Topal, Achilleus tavlasının yıkıldığı Nâraburnu'ndan atlıyor denize; tutturabilmiş midir Akbaş'ı?*

3. *Abydos'da, kızgın demirlerle dağlanmış, hayıtlarla kırbaçlanmış 'dere', aşağıya Ege Denizi'ne akar.*
4. *Dikizci rahip, Hero'yu Asya yakasına gönderir parmağıyla, genç At'ı da yanına Avrupa'ya almıştır.*
5. *"Ama argın sabahlar unutulmuş" dedi bir Ecebaba. "Kız burada kalsın. Tarihler iki türün de aşklarını taşır."*

(s. 177)

Onun son yayımlanan kitabı *Son Şiirler'*de, ilk kitabından beri toparlayarak getirdiği biçim özelliklerini bir arada kullandığı görölmektedir. Düzyazı Şiir formunda yazılan bu Şiirler, az sayıda satırdan (dizeden) oluşan paragraflara (bentlere) bölünmüşlerdir. Şiirde "dize"nin çok önemli olduğunu belirten sanatçının tamamen "dizleri kırılmış" Şiirler yazmaktan kaçındığı ve Şiirini nesir cümlesi ile dize arasında bir biçimle kurduğu söylenebilir. Son Şiirlerinde de, her Şiirin müstakil başlığı bulunmakta ve Şiirlerin bentleri Arap rakamlarıyla numaralandırılmaktadır.

#### 6.4. Dili ve Üslûbu

Her türdeki edebiyat eserinin malzemesi dildir; ancak, yoğun ve etkili bir anlatımı gerektiren yapısıyla şiir, bu malzemenin çok daha özel kullanıldığı bir türdür. Üslûp da, dilin bu şahsî kullanılış özelliğinden doğmaktadır.

Kelimeler, estetik bir terkip olan şiirdeki yerlerini, çoğu zaman, yalnız anlam yapıları değil, ses yapıları da değerlendirilerek alırlar. Şair, malzemesi olan dilden, kelimelerin “ses ve anlam” kompozisyonundan doğacak ahengi dikkate alarak seçmeler yapar. Necip Fazıl (1993: 485)’ın, “Şair kelimeleri, göz bebeğine ve kulak zarına dayayarak seçer, dizer, kaynaştırır, bütünleştirir” sözü, bu seçme işinin nasıl bir süreçten geçtiğine işaret etmektedir.

Ece Ayhan’ın üslûbunu, önde gelen temsilcilerinden biri olduğu İkinci Yeni şiirinin anlatım özelliklerinden ayrı düşünmek mümkün değildir. Ancak, bu hareketin genel havası içinde, şahsiyet sahibi her sanatçı gibi, Ece Ayhan da kendine özgü bir üslûp oluşturmasını bilmiştir. Onun üslûbu üzerinde yapılacak bir çalışma, İkinci Yeni şiirinin dil ve üslûp özelliklerinin aydınlatılmasına da bir katkı sağlayacaktır.

Onun şiir dilinin özgünlüğüyle ilgili olarak Hızlan şunları söylemektedir:

*Çoğu eleştirmenler onun şiir dili için Ece Ayhan’ca deyimini kullanmışlardır. Gerçekten bu deyim, dilin şiirdeki vazgeçilmez işlevini vurgulaması açısından doğrudur (Hızlan, 1983: 239).*

Onun şiiri, *Devlet ve Tabiat*’tan itibaren göndermelerin günümüz Türkiye’sine yönelmesinden kaynaklanan bir algılama kolaylığı görülse de, her dönemde kapalı bir üslûba sahiptir. Adeta özel bir sözlüğü andıran kelimeler dünyası ve sözdizimi aşılabilirdiği takdirde, okurun karşısına zengin anlam katmanları çıkmaktadır. Genel olarak İkinci Yeni şiirine yöneltilen anlamsızlık suçlamalarının çoğu, okurun bu dil engelini aşarak anlam katmanlarına ulaşamayacağı itirazlarından doğmuştur. Bu itirazlarda, anlamı “anlamsızlığa” kadar serbest bırakan teorik açıklamaların ve bu yolda yazılan çok sayıda şiir örneklerinin rol oynadığı da unutulmamalıdır.

Esasen, kelimelerin taşıdıkları anlam değerinden soyutlanarak bir şiir içine yerleştirilmeleri mümkün değildir. Şair, ne kadar birbirinden uzak çağrışımlı

kelimeleri bir araya getirirse getirsin ya da sözdizimi deformasyonuna giderse gitsin, kelimelerin bünyelerinde taşıdıkları anlamı tamamen ortadan kaldıramaz. Bu özel çabalar şiirin anlamını zorlaştıracak; ama, bir araya gelen kelimeler yine de bir şeyler ifade edeceklerdir. Anlamı tamamen ortadan kaldırmak, ancak seslerin rasgele bir araya getirilmelerinden oluşacak anlamsız ses dizileriyle (letrizm) mümkün olabilir. İkinci Yeniciler, kelimeler arasındaki olanakları deneyerek yeni bileşkelere varma girişimlerini, yeni şiire ve aynı zamanda şiir diline atılmış bir adım olarak değerlendirmişlerdir. Zira onlar, bir şey söylemek için değil, şiirin kendisini kurmak için yazmışlardır. Kelimeleri almışlar ve onlardan şiirlerini kurmuşlardır. “Söylenen” ise, mısra kurulduktan sonra, kendiliğinden ortaya çıkmaktadır.

Ece Ayhan’ın şiirlerinde, ne lirizm ne de hitabet üslûbu bulunmaktadır. O, üslûbunun bu özelliklerini atonal müzik tekniğinden ve sinema sanatının dili olan görüntü kavramından almıştır\*. Zaten o, şiirlerini yüksek sesle okunmaları için yazmamaktadır.

İkinci Yeni şairleri, Garip şiirinin belirgin dil özelliklerinden olan “basitlik, alelâdelik ve sadelik”ten ayrılarak, konuşma dilinin dışında, yeni bir ses ve dilbilgisi oluşturmayı hedeflemişlerdir. Onlar, dili, bir konunun anlatım aracı olmaktan çıkarmışlar; alttan alta değişerek “nesnel bir varlık”a kavuştuğunu düşündükleri bu yeni edebiyat dilinin kendisini “konu” olarak görmüşlerdir.

Ece Ayhan (1995: 36), Barthes’in “*Tuhaf, hem düzene ve iktidara karşılar, hem onun dilini kullanıyorlar*” sözünden hareketle, yönetici erkin temel özelliklerinden biri olarak gördüğü dilin, şiirde dönüştürülmesi gerektiğini savunmuştur. Küçük bir fırsat yakaladığı anda devletten koptuğunu iddia ettiği İkinci Yeni hareketinin şiir dili tutumunu da, böyle bir dil perspektifiyle değerlendirmektedir:

*Bana hücum edilirken dili bozduğum hep söylenmiştir.  
Doğrudur da. Ben yıktığım bir yıkantıdan çıkıp gelmek istedim. Hem  
ben İkinci Yeni’yi yazılagelen dili bozma olarak anlıyorum (1996:  
135).*

\* “Atonal (tondışılık)” müzik, uyumsuz (dissonans) seslerden kurulan bir müzik tekniğidir. “Rastlantısal” müzik olarak da isimlendirilmektedir. Bu konuda daha ayrıntılı bilgi, “Sanatının Beslenme Kaynakları ve Etkilediği Sanatçılar” bölümünde “Müzik” alt başlığı altında verilmektedir.

Şiir dilinde “sapma (İng. Deviation)” adı altında ele alınan konu, Aksan (1993: 166)’a göre, gerek sözcüklerin ses ve biçim özelliklerinde, gerekse dilin sözdizimi açısından niteliklerinde bilinçli olarak değişikliklere gitmeyi, dilde bulunmayan yeni sözcük ve anlatım biçimlerini kullanma eğilimini içerir. Sanatçı bu eğilimle dile yeni bir güç kazandırmayı, göstergeleri ses ve anlam açısından daha etkili kılmayı, okuyanın / dinleyenin zihninde yeni tasarımlar ve duygu değerleri oluşturmayı amaçlar.

Ece Ayhan’ın şiirindeki sözdizimi deformasyonlarını, anlamı kapalı ya da anlaşılmasız kılma düşüncesinin bir parçası olarak görmek; kelime oyunculuğu olarak değerlendirmek ya da kendine amaç bir dilbilgisi sapması durumuna indirgemek doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Şiirimizin İkinci Yeni’den sonraki gelişimi düşünüldüğünde, bu arayışlar, yeni bir şiir diline / söyleyişe bir adım olarak değerlendirilmelidir. Zira, Garipçilerin gündelik hayatı içinde anlattığı sokaktaki adam ya da Toplumcu Gerçekçilerin sınıf mücadelesi içinde ideolojik bir varlık olarak gördüğü insan, artık kentli birey olarak bütün iç dünyasıyla şiirin konusu haline gelmiştir. Böylesine kompleks bir konu, yeni bir biçimi ve şiir dilini de beraberinde getirmiştir.

Türk şiirinde Tanzimat döneminde başlayan yeni biçim arayışlarının Cumhuriyet Dönemi’nde, diğer ülkelerdeki modern akımların ve sanatçıların da etkisiyle, daha kökten atılımlara dönüştüğü görülmektedir. Bu dönemdeki ürünlerde şairlerin geleneğin önlerine koydukları kalıplardan kurtularak şiirin içeriğiyle biçimi arasında sıkı bir bağlantı kurma çabası içinde oldukları ve “her yeni özüm biçimini de beraberinde getireceği” ilkesinden hareket ettikleri görülmektedir.

Ece Ayhan’ın şiir dilinde dikkati çeken özelliklerden biri de, aynı cümle içinde bir fiili değişik zamanlı olarak yinelemesidir. Bir cümlede, “iki zaman, iki kip” kullanarak “devam etmekte olan bir süreç”i ifade etmeye çalışmaktadır. O, dilin bu şekilde kullanılmasına yönelik itirazları şöyle değerlendirmektedir:

*O zamanlar, Suut Kemal Yetkin’in, Yaşar Nabi Nayır’ın benim ya da Cemal Süreya’nın şiirlerimizi görünce canhıraş ve tüyler ürpertici seslerle bağırımları, işi ukalalık olarak ele almaları önemli bir urgan ucudur, toplumsal yönden de (iki kipi bir sözcükte belirtilmesi olmazmış, sözcük bir ünlemlerle bölünemezmiş, vesaire) (1996: 51).*

Onun, “iki kipin bir sözcükte belirtilmesi” olarak nitelendirdiği şiir dilindeki zaman kullanımına ait örneklerden bazıları şunlardır:

“*Şiir de, duraklarda, dinlenirdir dinlenir.*”

“*Kesekâğıdı yapıyor, yapabiliyor*” (s. 159)

“*Biliyorsun; ölüm*

*Artık ayakta karşılanmıyor, karşılanmaz!*” (s. 165)

“*Akal, yürütülüyor, yürüttüm bu kentte*” (s. 166)

“*İlk Karagümrük’te duyduk, duyuldu*” (s. 167)

“*denize fırlatılmış bir porselen tabak gibi kayıp gitmiştir, gitti!*”

Onun, kendi şiirinin yapısı üzerine yaptığı değerlendirmelerde aslında bir sinema sanatı deyimi olan “kurgu”dan (kurgulama, şiirin kurgusu, şiiri kurmak gibi) çok sık söz ettiği görülmektedir. Şu sözler, sanatçının sinema tekniğinden ne derece yararlandığını göstermesi bakımından önemlidir:

Benim en güzel kitabım Çok Eski Adıyla’dır. Türkiye’de benim gördüğüm, şiir sesiyle gelir. Bunun sesi yok. **Onu ben Ayzenştayn’dan** aldım (2001: 37).

Rus film yönetmeni Ayzenştayn (1898-1948), sinema sanatının bütün alanlarında (kuram, görüntü, kurgu, ses, yönetmenlik vb.) yetkin örnekler bırakmış bir sinema adamı olarak tanınmaktadır. 1925’te çektiği *Potemkin Zirhlisi*, 1905 devrimini konu alan sessiz bir filmidir. Teknik olanaksızlıklarla çekilen bu film, daha sonra bütün dünyada “tüm zamanların en iyi filmi” olarak değerlendirilmiştir. Ayzenştayn, bu filmde profesyonel oyuncu kullanmamış, olayın geçtiği Odesa kenti halkına rol vermiştir. Sinematek’te, Yeni Sinema Dergisi’nde ve Genç Sinema Grubu’nda yöneticilik görevlerinde de bulunan Ayhan, sinema bilgisi ve kültürü çok geniş bir sanatçıdır.

Ece Ayhan (1996: 74), filmin esasında sessiz çekilmesinden ve ses ögesinin sonradan eklenmesinden yola çıkarak, bu tekniğin bütün sanat dalları için geçerli



olduğunu düşünmektedir. Kurguların dili ve anlatımı zaten verdiğini, şiirde “bildiğimiz ses”in fazladan bir şey olduğunu ve sanatın özünün sessiz çekilmesinde yattığını savunmaktadır. Türkiye’de de, -İkinci Yeni’yle birlikte- şiirlerin artık sessiz çekildiğini, şiirlerdeki “sessiz film” tekniğiyle yansıtılan fotoğraflardaki (imgeler) görüntüleri okurun algılaması ve kendi bilincinde sese dönüştürmesi gerektiğini ileri sürmektedir.

Onun şiir dilinin bu özelliğiyle ilgili olarak Hızlan şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

*Ayhan bir dizesinde “Anlatmak diye bir şey yoktur burada” der. Gerçekten de anlatmayan bir şiirdir onun şiiri. Ortaya görüntüyü atan, bu görüntüyü netliğe kavuşturmadan da çekip giden, ortadan kaybolan birisidir. Bir tablonun, resmin önünde onun size anlatılmasını istemek, ressamı ve eleştirmeni buna zorlamak ne oranda olumluysa, Ece’nin şiirlerini de bu yönüyle değerlendirmek ne oranda olumludur (1983: 230).*

Olayları ya da kişileri tarihsel işlevlerinden çok hayatın bulanık kesitleri olarak şiire sokan Ayhan, bu düşsel görüntüleri yeni bir akılcılık düzeni içinde yeniden kurmaktadır. Bu kurgulamanın sonucunda da ortaya, “*Kantocu Peruz sahiden yaşadı mı patron?*”<sup>\*</sup> dizesi örneğinde olduğu gibi belirsiz tablolar çıkmaktadır.

O, *Kınar Hanımın Denizleri* (1959)’nde “kendine özgü çağrışımlar ve göndermelerle örülü” şiirleriyle hem Türk şiirinde hem de İkinci Yeni içinde kendine farklı bir kanal açmıştır. *Bakışsız Bir Kedi Kara* (1965) ve *Ortodoksluklar* (1968)’da “neredeyse bütünüyle özel bir dil halini alan” bu şiir, *Devlet ve Tabiat* (1973)’ta “sokağın dili”yle daha geniş bir okur kitlesiyle kucaklaşmıştır.

Duymaz (1999: 133), “kelime, terkip, tamlama ve cümleler”in üslûbun birer malzemesi olduğunu ve bunların muhtevaya bağlı olarak bir metnin bütününde ferdi bir şekilde kullanılmasından üslûbun doğduğunu belirtmektedir. Biz de çalışmamızda,

---

\* Kantocu Peruz, zamanında radyoda söyleyecek kadar çok ün yapmış, çok kilolu olduğu için sahneye tahtirevanla taşınan bir sanatçıdır.

Ece Ayhan'ın dil ve üslûbunu kelime ve sözdizimi seviyesinde ele alarak bunların şahsî kullanım özelliklerini tespiti çalışacağız.

#### 6.4.1. Kelime

İkinci Yeni'yle birlikte, kelimenin, şiirde özel bir statü kazandığı görülmektedir. Hareketin temsilcileri, kelimeye bir anlatma aracı olarak cümleden daha çok önem vermişlerdir. Cemal Süreya'nın "Şiir geldi, kelimeye dayandı" sözü, yeni şiir anlayışının bu üslûp özelliğini veciz bir şekilde ortaya koymaktadır.

Düzyazıda iletilmek istenen mesaj önemli olduğundan, kelimelerin anlam (gösterilen) yanı öne çıkmakta, gösteren yanı göz ardı edilmektedir. Şiir dilinde ise, çoğunlukla öne çıkan kelimelerin kendisidir. "Kelimelerle kurulan" yeni şiirde, amaç "hikâye etmek" değil; kelimeler arasında "şiirsel yük" kurmaktır. Bu şiirde anlam, şiir kurulduktan sonra rasgele ortaya çıkmaktadır. Cümleden değil de, kelimedenden hareketle kurulan şiir dili, İkinci Yenicilerin "kelime oyunculuğu"yla ya da "anlamsızlığa saplanmak"la suçlanmalarının temel sebeplerinden birisini oluşturmuştur.

İkinci Yeni şairleri\*, Pazar Postası'nın başlattığı "İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor?" konulu soruşturmaya verdikleri cevapta yeni şiirde kelimenin daha özel bir konuma gelmesini, edebî türler içinde anlatımı daha yoğun bir tür olan şiirde kelimeye yüklenen rolün diğer türlere nispeten daha ağırlık kazanmasına bağlamaktadırlar. Ancak, kelimenin cümle dışında, anlama etkimeyen, anlamı kurmayan bir varlık olarak da düşünülmemeyeceğini belirtmişlerdir.

O yıllarda yeni şiirin kuramını oluşturmaya ve bir akıma dönüştürmeye çalışan Erdost, 16 Aralık 1956 tarihli Pazar Postası'nda yayımladığı "Şiir Diline Doğru" başlıklı yazısında, şiirin kelimelerle yapıldığını bilinçle anlayan ve yeni bir şiir dilinin kurulması için çalışan birçok sanatçı olduğunu savunmuş ve "şiirin kelimelerle yapılması"nın ne anlama geldiğini açıklamaya çalışmıştır:

---

\* Tevfik Akdağ, Edip Cansever, Ece Ayhan, Yılmaz Gruda 27 Ocak 1957 tarihli PP; Turgut Uyar 3 Şubat 1957 tarihli PP.

*Şiiri kelimelerle yapmak, bir konuya, bir düşünceye, bir duyguya bağlanmaksızın kelimelerle mısra kurmak, yan yana gelen kelimeler arasındaki olanakları deneyerek yeni bileşkelere, yeni sözlere varmaktır (Erdost, 1997: 49).*

İkinci Yeni şairleri, kelime ile söz arasındaki geleneksel dengeyi bozmaya çalışmışlardır. Kelimeleri, alışılmamış sözdizimi düzenlemeleri içinde kullanarak onlara yeni anlamlar yüklemişler ve böylece sözün çağrışım dünyasını genişletmeyi hedeflemişlerdir. Şiirdeki biçim arayışlarını, dış-biçimden iç-biçim arayışına yöneltmişler ve kelime ile söz arasındaki alışlagelmiş dengenin, kelime lehine bozulmasını tercih etmişlerdir.

Hareketin bir öncüsü olan Ece Ayhan'ın da şiir dilinde, kelimenin çok özel bir yeri bulunmaktadır. Onun şiirlerindeki kelime kadrosu, "Ece Ayhan'ca" ya da "Ece Ayhan Sözlüğü" olarak nitelendirilecek kadar özel bir söz varlığı içermektedir. Bu kelimeler dünyası içinde yer alan kişi ve yer adlarını, terimleri, nesnelere ortalama bir okurun kaynaklara gitmeden çözümleyebilmesi neredeyse imkânsızdır. Ender Erenel, Mart 1969 tarihli Yeni Dergi'de yayımladığı "Ece Ayhan Sözlüğü" başlıklı yazısıyla, sanatçının o tarihe kadar yayımlanmış şiirlerindeki kelimelerin anlamlarını vererek okurun bu şiirlere girebilmesinin önündeki kelime engelini kaldırmaya çalışmıştır\*. Bu çalışma, daha çok "anlamsız" olarak nitelendirilen bu şiirlerin aslında zengin anlam yapılarının olduğunu göstermek amacıyla yapılmıştır. Ancak, "anlamlı" olsa da, böylesine zahmetli bir araştırmayı gerektirecek kadar özel sözcüklerden oluşan bir şiirin okur bulamayacağı ya da okuru şiirden uzaklaştırabileceği itirazlarının ortadan kalkmasını sağlayamamıştır.

Ece Ayhan, daha çok hayatın ayrıntılarından seçtiği kelimelerin uyandırdığı uzak çağrışımlarla, okurun zihninde birtakım görüntülerin belirmesini, duygu ve düşünce dünyasının zenginleşmesini beklemektedir. İlk şiirlerinin yayımladığı 1954'ten politik göndermelerin öne çıktığı 1973'e (*Devlet ve Tabiat*) kadar olan dönemdeki şiirlerinde yer alan kelimeler tasnif edildiğinde, müzik ve tiyatroyla ilgili terimlerin ve kişi adlarının; efsane ve masallarda rastlanan varlık ve kişi adlarının;

---

\* Ender Erenel'in hazırladığı "Ece Ayhan Sözlüğü", Ekler'de verilmiştir.

İbrani, Ermeni ve Bizans tarihinden kişi ve yer adlarının çoğunlukta olduğu görülmektedir. Bu döneme ait şiirlerinden seçilecek bazı başlıklar, bu şiirlerin içerikleri konusunda da ipuçları verecektir:

Bel Kanto	Epitafio
Benares'in Ölülmüş Kadınları	Mısrâyim
Kocaman Putumuz Harmonie	İpeka
Okarina	Yort Savul
Denizkızı Eftalya	Hero ile At
Kanlı Nigâr	Michael Kohlhaas
Neyyire Hanım	Madytos
A. Petro	Siga Siga
Desdemona-Othello	Ah Minel Aşk
La Paix	

Bu şiirlerin kelime kadrosu incelendiğinde, özel isimicrin zenginliği hemen dikkati çekmektedir. Bunların bir kısmını, şiirlerin içeriğine uygun olarak yakın/uzak tarihten seçilmiş kişi, topluluk ve yer adları oluşturmaktadır:

Vedha	Benares	Aleko
Vrangel	Art Tatum	Hamparsum
Got'lar	Leon Blum	Ayvazovski
Vizigot Kralı Alerik	Ming	Kirmastorya
Babil	Bach	Gesualdo da Veneso
Sanskrit	Barduğomeos	Mısrâyim
Maria Pilar	Ruzukan	

Bu şiirlerde yer alan toplumumuzla ilgili özel isimlerin ise, yakın tarihimizde yaşamış, artık aramızda olmayan kişilere ya da eserlere ait olduğu görülmektedir:

Kel Hasan	Dikran Çuhacıyan	Hamparsum
Denizkızı Eftalya	Köse Kahya	Teodor Kasap
Kantocu Peruz	Neyyire Hanım	Muhlis Sabahattin
Kanlı Nigâr	Aleko	Ayşe Opereti
Leblebici Horhor	Karatodori Paşa	Fikret Mualla

Bu isimlerin bir kısmı dönemin tanınmış kantocuları (Kantocu Peruz, Denizkızı Eftalya), tiyatro oyuncularını (Neyyire Hanım, Kel Hasan, Aleko), operet yazarları (Dikran Çuhacıyan), bestekârları (Karatodori Paşa, Hamparsum) ya da operet adları (Köse Kahya)'dır. Bütün bu isimler, şiirlere yakın tarihimize kadar yaşayan; ancak, bugüne taşıyamadığımız birtakım kültür değerlerimizin temsilcileri olarak girmektedirler. Şiirlere hâkim olan duygu da, özellikle meşrutiyet sonrası toplum hayatımızın geçirdiği değerler erozyonundan duyulan hüzdür.

Konularını uzak ülkelerden aldığı ya da çocukluğunun masalsi dünyasına göndermeler yaptığı şiirlerinde yer verdiği çoğu kelimeler, özel bir ansiklopedik bilgi kültürü istemektedir:

**Boliçe:** Yahudi kadını.

**Epitafio:** (İspanyolca) Mezar taşı yazısı.

**Okarina:** Güney Amerika'da topraktan yapılan nefesli bir çalgı.

**Canfes:** Parlak, ince, çoğu zaman iki renkli gibi görünen ipek kumaş.

**Dimi:** Sık dokunmuş, pamuklu bir bez.

**İpeka:** Güney Amerika'da yetişen kusturucu bir bitki.

**Lavta:** Uta benzer, gövdesi uttan küçük bir çalgı.

**Madrigal:** Konusu daha çok aşk olan kısa şiir.

**Tablatura:** Batı müziğinde bir nota çeşidi.

**Diyakos:** Papaza âyinde yardım eden kimse.

**Domra:** Kafkaslarda rastlanan bir çalgı.

**Vardapet:** Ortodokslarda dinsel aşamada bir mevki.

**Panola:** (İspanyolca) Bir çalgı.

**Raspop:** Rusya'da Ortodoksluktan atılan papazlara verilen ad.

**Selluka:** Ege bölgesinde yetişen bir çiçek.

**Potrebnik:** Rusların dinsel kitabı.

**Arkegon:** Yosunlarla eğrelti otlarının dişilik organı.

**Dudu:** Yaşlı Ermeni kadın.

Şiir dilinde sözdizimi değiştirmelerini had safhaya çıkaran İkinci Yeni sanatçıları, nadiren de olsa, kelime deformasyonları da yapmışlardır. Ece Ayhan da, şiirlerinde bazı kelime deformasyonlarına gitmiştir. Bu konuda Karakoç, 29 Haziran 1958 tarihli Pazar Postası'nda yayımladığı "Dişimizin Zarı" başlıklı yazısında şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

*Yeni Şair, hep somutun somutunu plastike gider.... Ece Ayhan –ki yeni şiirin Necatigil'idir- insanın, çarpık ve negatif realitesini olduğu gibi anlatır, kelimeyi bundan dolayı çarpıtır (1997: 27).*

Onun şiirinde yer alan kelime deformasyonlarını, Garipçilerin ve toplumcu gerçekçi şairlerin bildirişimi öne çıkaran şiir dillerine bir tepki olarak değerlendirebiliriz. Okuru sarsmak isteyen İkinci Yeniciler, anlamı örtme isteğinin bir sonucu olarak bu tür kelime deformasyonlarıyla bir şaşırtmaya da gitmek istemişlerdir. Onlar şiirin sadece soldan sağa değil; sağdan sola ya da yukarıdan aşağıya da okunması gerektiğini göstermeye çalışmışlardır.

"Çapalı Karşı" (s. 64)

"Ayrılırken esrikti, elinde potin, ayağında şemsiye" (s. 114)

"dikenin seven gülüne katlanır bir kadın" (s. 128)

"Beyaz kargalarlı, aykırı düşüncelerdir" (s. 165)

Sanatçı, birçok şiirinde, sosyal hadiselerle tek boyutlu yaklaşımının sakıncalarını ortaya koymaya çalışır ve aynı dizgi içinde bir değil, birçok doğrunun olabileceğini göstermeye çalışır:

*“Bakıldı ki kum saati, ters çevrilmiş, çıt, usul isa asi olmuş”*

(s. 134)

Dizedeki “isa asi” sözcükleri tersinden okunduğunda aynı kelimeler ve anlamlar ortaya çıkmaktadır. Bir peygamber olan “İsa”nın bir kelime oyunuyla “asi”ye dönüşebileceği gösterilerek her olguya çok yönlü yaklaşılması gerektiği vurgulanmaya çalışılmıştır. O, en azından okurunu, şiirlerini okurken tetikte olmaya ve şiir diline çizgisel bir düzlemde yaklaşmamaya çağırılmaktadır.

Batur (2000: 74), Ece Ayhan’ın şiirinde ters çevirme işleminin bir temel anlatım ögesi olarak gözüktüğünü belirtmektedir. Bu anlatım yöntemi kimi kez bir eğretilene işlevi görse de, çoğu kez doğal dilin kurallarına bir saldırı olarak öne çıkmaktadır.

Onun şiirinde yer alan kelime deformasyonlarından bazıları şunlardır:

*“Düzlüğü Azize Sofya” (s. 184)*

(“Aziz” anlamına gelen “aya” sözcüğü, müennesi kullanılarak “azize” şekline dönüştürülmüş)

*“bir bach konsertosunun dudakları gibi çilek korkunç hû” (s. 60)*

(“konçerto” sözcüğü “konserto”ya çevrilmiş)

*“kellesi alınmak üzere Mermer Denizi’nden çağrılmış” (s. 220)*

(“Marmara Denizi”, “Mermer Denizi”ne çevrilmiş)

*“Dirim kısa ölüm uzundur cehennette herhal abiler” (s. 126)*

(“Cennet” ve “Cehennem” sözcüklerinin birleştirilmesinden “cehennet”)

*“Kendini doğuruyordu bir cinaedi. Dimdoğru.” (s. 102)*

(“dik” ve “doğru” sözcüklerinden “dimdik” ya da “dosdoğru” değil de, “dimdoğru” ikilemesi elde edilmiş)

*“Topağacından aparthanlarda odası bulunamaz” (s. 127)*

(“apartman” sözcüğü “aparthan”a çevrilmiş)

“*Ve bir melankolya çiçeği, saksıda*” (s. 205)

(“melankoli”den “melankolya”)

“*Boğazlar üzerine bir ankabakışı Çamlıca’dan*” (s. 209)

(“kuşbakışı” sözcüğü, “ankabakışı”na dönüştürülmüş)

O, kelimeleri tersine çevirme işleminin bir gerekçesini de, *Zambaklı Padişah* kitabındaki bir dizesinde ortaya koymaktadır. “Verili olan her şey”e ayna tutulması gerektiğini söyleşilerinde, deneme ve günlüklerinde çok sık dile getiren şair, bu dizesinde, yazılı metinlere de “ayna” tutulması gerektiğine işaret etmektedir.

“*İnsan gözünün soldan sağa okuma alışkanlığı*” (s. 162)

Sanatçı, doğal dili neredeyse alt üst ederek oluşturdukları İkinci Yeni şiirini, “yorulan bir şiirin ayak değiştirmesi” olarak nitelendirmektedir:

“*Yorulan bir şiirin ayak değiştirmesi*

*Ala ala hey! Artık şarkı olacak*

*Şiirin döndermesine genç hallaçlar ve*

*Kuşbakışlı çocuklar karşılık veriyorlar*

*Salarak gürlüklerine göğün uçurtmalar, hurra!”* (s. 137)

Yukarıdaki dizeler, İkinci Yeni hareketinin şiir dili özelliğine işaret etmektedir. Bu şiirin dili dönüştürmesine genç şairler (hallaçlar nasıl pamuğu atıyorsa, dili öyle alt üst ederek) ve kuşbakışlı (mecaz; acemi, çırak, tecrübesiz) çocuklar karşılık vermektedirler.



#### 6.4.2. Sözdizimi

Türkçe'nin Göktürk Kitabeleri'nden beri gelen sağlam bir nesir dili bulunmaktadır. Bir duyguyu, düşünceyi, olayı ya da isteği en açık bir şekilde anlatmayı hedefleyen nesir dilinde kelimeler, dilbilgisi kurallarına uygun olarak sıralanır. Nazım dilinde ise, ahenk temin edebilmek amacıyla vezin ve kafiye gereği bu yapı bozulmakta, dilbilgisi kurallarına tam anlamıyla bağlılık aranmamaktadır.

Kaplan, cümlelerin farklı kullanılışı ve ifadedeki yoğunluk bakımından şiirin nesirden ayrıldığına işaret etmektedir:

*Şiiri nesirden ayıran başlıca özellik, dilin farklı bir şekilde kullanılışıdır. Şiirde kelimelerin seslerinden de istifade edilir (1973: 419).*

Ece Ayhan, İkinci Yeni şiirinin de belirgin özelliklerinden birisi olduğu üzere, şiir sanatında dilbilgisi kurallarının geçerli olmadığına inanmaktadır. Bunda, şiir anlayışlarına bir tepki olarak ortaya çıktıkları Garip şiirinin de etkisi olmuştur. Garipçiler, şiir dilinde deformasyona gitmeye ya da olağan sözdiziminin düzenini bozmaya karşıydılar. Teşbih, istiare, mecaz gibi sanatlara yer vermeden, dili herkesin anlayabileceği bir şekilde kullanmak temel ilkelerinden birisiydi. Birinci Yeni'nin bu tek anlamlı dil kullanımına bir tepki hareketi olan İkinci Yeni, anlamı mümkün olduğu kadar örtmeye, gizlemeye, hatta şiir sanatında o kadar da önemli olmadığını ileri sürerek rastlantıya bırakmaya çalıştı.

Ece Ayhan'ın “yerleşik sözdizimi ile yazılamayacak her şeyi yeni sözdiziminden yararlanarak dile getirmek” (1993a: 187) düşüncesi, onun zor anlaşılır şiir dilinin hareket noktasını da ortaya koymaktadır.

Ece Ayhan, daha ilk şiirlerinden itibaren ilkeleri zamanla belirginleşip bir akıma dönüşecek olan yeni bir şiir dilinin örneklerini vermiştir. Çözülmesi güç imgelerin kurulması, neredeyse ansiklopedik bilgi isteyen özel bir söz varlığına yer verilmesi ve sözdizimi deformasyonlarına gidilmesi bu şiir dilinin en belirgin özelliklerini oluşturmaktadır:

*Yeni bir söz dizimi ve yeni bir dilbilgisi neden böyle batırılır?  
Batırılıyor? (Ece Ayhan, 1993a: 137).*

Onun şiir dünyasıyla ilişki kurmak isteyenlerin bazı çetin engelleri aşması gerektiğine işaret eden Gürsel, okurun özellikle dil ve dış-biçim yönünden ilk bakışta çözülmesi olanaksız bir şiirle karşılaştığını belirtmektedir:

*Önce dil, sonra da dış-biçim engelleri aşılmca Ece Ayhan'ın şiiri açılmaya başlar, karmaşık ya da birbirinden bağımsız gibi görünen imge örgüsü belli bir tema bütünlüğüne yönelir. Dış-biçim engeli derken şairin sözcüklerin tümce içindeki yeriyile oynadığını, böylece dilin çizgiselliğini anlam bakımından da bozduğunu söylemek istiyorum (Gürsel, 1997: 242).*

O, sözcüklerin cümle içindeki yerleriyle oynayarak, söylenenlerin okur tarafından algılanmasını zorlaştırmaktadır:

*“Ah karpuzun içindeki kesmece delikanlım İstanbul” (s. 140)*

(Ah İstanbul! Kesmece karpuzun içindeki delikanlım)

*“Konuşuluyordu mahallelerde iç ve dış” (212)*

(İç ve dış mahallelerde konuşuluyordu)

*“Giriyor bir kumru içeri camdan çatlak.” (182)*

(Bir kumru çatlak camdan içeri giriyor)

*“İşte kel hasan bu kel hasan karanlığı süpürürmüş*

*Ters yakılmış güldürmemek için serkldoryan sigaralarıyla” (s. 40)*

(İşte Kel Hasan! Bu Kel Hasan güldürmemek için ters yakılmış serkldoryan sigaralarıyla karanlığı süpürürmüş.)

### 6.4.3. Alışılmamış Bağdaştırmalar

İkinci Yeni şiirinin en belirgin özelliklerinden birisi de, alışılmamış bağdaştırmalara çok sık yer vermesidir. Bu şiir hareketi üzerine yapılan tartışmalarda “anlamsız” şiir suçlamasının bir dayanağını da, birbirinden uzak çağrışımlı kelimelerin bağdaştırılması oluşturmuştur. Ece Ayhan da, okuyucuya yeni tasarımların sunulmasında önemli roller yüklediği imge, sembol ve benzetmelerin yanında, daha başka tasarımların da aktarılmasını sağlayan alışılmamış bağdaştırmalara çok sık başvurmuştur.

*“ay Türkçe rakı çıkmıştır kapalı” (s. 53)*

*“bir bach konsertosunun dudakları gibi çilek korkunç hû” (s. 60)*

*“bütün ellerinin sokakları aşktır senin A. Petro” (s. 61)*

*“sessizce bitiyor ilk güneşte icra-iflas duası” (s. 49)*

Aksan (1998: 202) “bağdaştırma”yı, “ister bir tamlama, isterse bir cümle içinde olsun birden çok birimin bir araya gelmesi” olarak tanımlamaktadır: “*Asma köprü*, “*çatlak tabak*”, “*kavun dilimi*”, “*duvarın boyası*”; “*Havalar ısınıyor*”, “*Elektrikçi ütiyü onardı*” örneklerinde olduğu gibi. Dildeki göstergelerle, tamlamalar ya da cümleler oluştururken, “alışılmış” ve “alışılmamış” olmak üzere iki türlü bağdaştırma oluşturulmaktadır.

Alışılmış bağdaştırmalar, dilde yaygın olan ve kullanıldığında yadırganmayan kullanımları göstermektedir: “*Genç adam*”, “*körpe salatalık*”, “*çizgili defter*”, “*kırık testi*” gibi tamlamaları ya da “*Çocuk dersini çalıştı*”, “*Radyocu radyoyu onardı*” gibi cümleleri, duydukları zaman zihnimize çözümlemekte bir güçlük çekmediğimiz için “alışılmış bağdaştırmalar”dır.

Alışılmamış bağdaştırmalar ise, “*genç kıskançlık*”, “*körpe kimya*”, “*Radyocu domatesi onardı*” örneklerinde olduğu gibi, bağdaştırılan öğelerin anlam açısından birbirleriyle uyuşmamalarından doğmakta; yeni ve birbirleriyle bağdaştırılmayacak kavramların bir arada kullanılmalarından ileri gelmektedir.

İkinci Yeni üzerine yapılan tartışmalarda sürekli olarak ön plâna çıkan “anlamsız şiir” kavramının sebeplerinden biri de (bir diğeri sözdizimi deformasyonudur), alışılmamış bağdaştırmaların yol açtığı mantık dışı söyleyişlerdir. Bu akımın önde gelen temsilcilerinin yeni tasarımların sunulmasında alışılmamış bağdaştırmalardan ne şekilde yararlandıklarını gösteren birkaç örnek verelim:

“Sizi görmüyor muyum dikkat! trenlere çikolata yediriyorum”

“En akıllı tarafımdır balıkla deniz tutmak”

“Çocuğu çocukluyor bir düdüğün kırmızısı”

“Güneş bir pazartesi olarak mı duruyor burnunuzda”

“Bu kaç kapılı konyak”

**(Edip Cansever)**

“Ay sessiz sedasız bir çingenedir”

“Adam yıldızlara basa basa yürüdü”

“Dengesini uzun bıyıklarına borçlu yürürken”

“Başladı Afrikası uzun bir gece”

“Güvercin kuşkusu cırlak güneş”

**(Cemal Süreya)**

“Denizin pencereleri sürgülüydü”

“Atımı istedim evin göğü gerindi”

“Yalnızlığın dükkânlarında hasır koltuklarda oturduk”

“Bu denizler ne güzel böyle değil mi f”

“Bir f diniz Önasyalarda o şey evlerde”

**(İlhan Berk)**

“Seni çağırıyorum parmaklarımdan süt emmeye”

“Ses kışı. Ateş yırtıldı. Çarpıldık.”

“Bir bülbül içimde sedefle kaplanıyor”

“Kaybolursa taşlar içinde taşlar getiren taş bir bulut”

“Baharı seller götürdü boğuldu yaz”

(Sezai Karakoç)

Şiirde yeni anlatım biçimleri elde etmek amacıyla, “yeni sözcükler türetmek, değişik cümle türleri kurmak” yoluyla iletişim dilinde sapma’lara gitmek, şiirin bütün dönemlerinde görülebilen bir özelliktir. Bir etkileme ve anlatımı güçlendirme ögesi olarak çok sayıda şairin başvurduğu bu anlatım yolu, İkinci Yeni sonrası şiirimizin önde gelen özelliklerinden birini oluşturmaktadır.

Şiirde alışılmamış bağdaştırmalar yoluyla, “geniş bir düşünce-tasarım-duygu-görüntü yumağı” oluşturulması ve “göstergelerin ustaca, özgün bir biçimde” bağdaştırılması amaçlanmaktadır. Böylece şiir, yaratılan değişik tasarımlarla birlikte okuyana / dinleyene bir duygu ve düşünce zenginliği yaşatmakta ve güçlü bir anlatıma erişmektedir.

Ece Ayhan’ın şiirini güçlü kılan etkenlerin başında, oluşturduğu özgün imgeler gelmektedir. Bu imgelerin en belirgin özelliği ise, İkinci Yeni’nin diğer şairlerinde de görüldüğü gibi, “alışılmamış bağdaştırmalar”la aktarılmasıdır. Onun *Fayton* şiirindeki “intihar kararı” bu türden bağdaştırmalardandır. Uzak çağrışımlar sağlayan göstergeler seçilip bir arada kullanılarak şiirleştirmeye gidilmiştir:

“O sahibinin sesi gramofonlarda çalınan şey  
incecik melankolisiymiş yalnızlığının  
*intihar kararı bir faytona* binmiş geçerken ablam  
caddelerinden ölümler aşkı pera’nun” (s. 39)

İkinci Yeni'nin diğer öncüleri gibi Ece Ayhan da, yeni bir şiir dili yaratma gayesiyle, Türkçenin yapısını zorlayarak dil deformasyonlarına gitmekten çekinmemiştir. Geleneksel şiirimizin imge yapısının bozulmasında ve dilin alt üst edilmesinde, Gerçeküstücülerde olduğu gibi, “özgür çağrışımlar” a ya da “mantık dışı” söyleyişlere ulaşma isteklerinin de sıkı bir ilişkisi vardır.

Hilav, Gerçeküstücülerin alışlagelmiş çağrışım gruplarını parçalamayı ve birbirinden en uzak iki gerçeği bir araya getirmeyi amaçladıklarını belirtmektedir. Gerçeküstücüler, daha sonra bunu, şiirsel imgenin ve “güzellik” in temeli olarak görecektir:

Bir teşrih masası üzerinde, bir dikiş makinesi ile bir şemsiyenin rastlantısal olarak bir araya gelmesi gibi güzel, diyor Lautréamont (Hilav, 1993: 15).

Bu tür söyleyiş özelliklerini, Ece Ayhan'ın şiirlerinde görmek de mümkündür:

*“bir ay girerken yüreğine geceleri rastıkları kaşlı hiç” (s. 53)*

*“yüzüklerinde altın parmaklar takılıymış” (s. 58)*

*“yorgunluğu huzursuz bir at mor” (s. 79)*

*“Elinde potin ayağında şemsiye” (s. 114)*

### **NEYYİRE HANIM**

*“Taşınmış şemsiyeleri belki de küsmüştür*

*bir yazlığa gitmiştir ki Neyyire Hanım*

*kül pancurları elgin, fareleri örtük*

*ağaçları serin darülbedayi'nin en güzeli sağlama tuba (s. 63)*

Şiirdeki “kül pancurları elgin, fareleri örtük” mısrasındaki sözdizimi, alışılmışın dışında bir kuruluşa sahiptir. Aslında “örtük” olan pencereler; “elgin (garip)” olan da fareleridir.

Alışılmamış bağdaştırmalar kurma, onun hemen her şiirinde yer verdiği bir üslûp özelliğidir. Bu anlatım yoluyla ilgili olarak şiirlerinden seçtiğimiz örneklerden bazıları şunlardır:

“tuğrası kazanmış eski türkçe denizlerle sökün etti” (s. 31)

“Bir çakıl taşları gülümseyişi ağlarmış karafaki rakısıyla  
şimdi dipsiz kuyulara su olan kınar hanım” (s. 40)

“Vebalı gecelerden  
(makasla kesilmiş sarı bir ay)” (s. 41)

“Üzünc yüklenmiş bir gemi” (s. 47)

“Bin yılları katran ağaçları altında penceresiz  
salı günleri sancılı bir sürü akdeniz dudaklı çocuk” (s. 49)

“soğuk tirşe renkli salı günleri arkamızdan koşardı” (s. 49)

“bir en çok ablasız bulutları geliyor aklıma hep  
bir en çok türkçe sigaralar tüttüren bacalarla-larla” (s. 51)

“Bir pandomima olarak düşünüyorum korkunç bir pandomima  
türkçe cumartesilerle gelen Türkçe cumartesileri” (s. 55)

“En cumartesili bir İstanbul düşünerek bu kantoları  
düşünüyorsun” (s. 55)

“yalnızlığının ut sesi bir fonograf  
tanzimat fermanında unutulmuş hacivat  
gelip kahkahalar tarafından iğne ister” (s. 57)

“Yüzüklerinde altın parmaklar takılıymış ve  
çarşılar grevsiz deli olurmuş yalnızlık işte” (s. 58)

“arsenik şişesine eylül doluyor  
tramvay paraları atlı kırmızı” (s. 62)

“bir farenin bile yanında şimdi  
biz çocuk merdivenli bir üzünç” (s. 63)

Örneklerde de görüldüğü gibi, onun şiirinde birbirinden uzak çağrışımlı kelimelerle kurulan alışılmamış bağdaştırmaların çok özel bir yeri bulunmaktadır. O, soyutlamaya ve akıl dışı söyleyişe gitmede, dilin bu imkânından en geniş şekilde yararlanmaya çalışmıştır.

#### 5.4.4. İmge

Onun imge konusundaki görüşlerini “*Şiirde İmge*”; imgelerinin mantıkdışı söyleyişlerle aktarılmasını da “*Alışılmamış Bağdaştırmalar*” başlıkları altında ele almıştık. Burada ise, imgenin onun şiirindeki yerini incelemeye çalışacağız.

Yeni ve şaşırtıcı imgeler kurmak, onun şiirinin, en mühim üslup özelliklerinden biridir. O, şiiri daha çok bir görüntü sanatı olarak görmüş ve anlamı imgenin zihinde canlandıracağı görüntülere dayandırmıştır. İmgelerinin en belirgin özelliği, nesnel bir karşılıklarının bulunması ve bir şiir içine birbirlerinden bağımsız motifler olarak yerleştirilmeleridir.

Öneş, imgenin onun şiir dili ve üslûbundaki yerini şu sözlerle değerlendirmektedir:

*Ece Ayhan'ın şiirinde uyum, ses benzeşmesinden doğan bir müzikalitenin imgeleri saran ses uzantıları ile değil de, imgeler arasında boşluklarda, çağrışımlarla oluşan durumların bu boşluklara yerleşmesi sonunda ortaya çıkıyor. Aslında şairin bize vermek istediği de “ara görüntüler” yani ayrıntılardır. Bu uyuma “görüntü uyumu” denilebilir (1967: 53).*

*Kınar Hanımın Denizleri, Bakışsız Bir Kedi Kara ve Ortodoksluklar*'da göndermelerin hangi topluma ve döneme yapıldığını çözmeyi zorlaştıran, kimi zaman da olanaksızlaştıran bir kurgu bulunmaktadır. Bir kilimdeki nakışlar ya da bir



çinideki desenler nasıl doğrudan doğruya bir şey anlatmıyorsa, kelimeler arasındaki olanakların denenmesi yoluyla yeni bileşkelere varmayı hedefleyen bu şiirler de, tek başlarına bir şey anlatma amacını taşımamaktadırlar. İmgeler, daha çok soyut bir resim ya da bir masal atmosferi oluşturan bağımsız görüntü motifleri pozisyonundadırlar. Ancak, şiirler kitap bütünlüğü içinde okundukları zaman, motifler birleşerek gizlenmiş bir metni ortaya çıkarmaktadırlar.

Sanatçı, genel olarak İkinci Yeni şiirine de yöneltilen, “imgelerin tek tek motif olarak kalırsa bir şey ifade etmeyeceği, bir mimarının içine yerleştirilip o şekilde kullanılması gerektiği” itirazlarına katılmamaktadır. Ağustos 1970 tarihli *Yeni Edebiyat* dergisinde yayımlanan bir görüşmede, Konur Ertop’un “*Şiiri doğrudan doğruya böyle imgelere, çağrışımlara yaslayınca okuyucunun şiire girmesi güçleşiyor. Perdenin arkasındaki kısmı okuyucu bilmediği için imgeyi tanıyamıyor*” değerlendirmesine katılmaz ve her zamanki gibi, yine okurun kusurlu olduğunu ileri sürer:

*İmge aslında anlam. Anlam taşıyıcısı. Şiirin birimi. Ama bir bakıma da değeri var, yalnızca araç değil. Okur, kentli okur olduğu için muthiş tembel; şöyle bir göz ucuyla ‘parasız yatılı’ herhangi bir şiire girilebilir mi? (Ece Ayhan, 1996: 76)*

İmgenin soyutlamaya müsait kuruluş yapısı, okurun muhayyilesini harekete geçirerek şiire geniş bir anlam çerçevesi kazandırma imkânına sahiptir. Ancak, onun şiirinde imgeler, çoğunlukla hayatın ya da tarihin ayrıntılarından seçilmiş somut bir olgunun ya da kişinin nesnel bir karşılığı olarak kurulduğundan, bir anlam genişliği sağlamadığı gibi, çözülemediğinde büyük bir anlam boşluğunun doğmasına da yol açmaktadır. Ayrıca, şiire birbirinden bağımsız motifler şeklinde yerleştirildiklerinden, çoğu zaman birleştirilememekte ve yine anlam boşlukları yaratmaktadırlar.

Onun sanatını besleyen kaynaklar arasında sinemanın da bulunduğunu ve bu sanatın teknik imkânlarından yararlanmaya çalıştığını “*Sanatının Beslenme Kaynakları ve Etkilendiği Sanatçılar*” bölümünde, “*Sinema*” alt başlığı altında daha ayrıntılı bir şekilde ele alacağız. Burada, onun sinema ile şiir sanatı arasında

akrabalık kurma sebeplerinin başında, geniş bir ortak alan olarak kabul ettiği “görüntü” kavramının geldiğini belirtmekle yetineceğiz.

Şiirin serüvenini tam olarak takip edemeyenlerin bu “yeşil camlı şiir”e bir acele “kapalı şiir” demiş olabileceklerini savunan Ece Ayhan (1996: 49), yeni şiirde uzak çağrışımların yakınlarla getirilmeye çalışıldığını vurgulamaktadır. “Yeşil camlı şiir” nitelemesi, onun sinema ile şiir arasında “dil” yönüyle yakın bir ilgi kurduğunu göstermektedir. Sinemada kavramlar görüntü; şiirde ise, imge yoluyla anlatılmaktadır. İmgeye daha başat bir görev verilmesi, imgenin görüntü sağlamadaki teknik desteğinden kaynaklanmaktadır. Onun şiirinde imgeler, sinemada, film tekniğiyle yansıtılan fotoğraflardaki görüntülerin yerini tutmaktadır:

### ***KARGINMIŞ BİR İLK YAZ***

*Ay; gecikmiş ağı, yosun yeşili bir canavar. İlerlemiş gece; kanatsız yarasalar, ıslanmış silahlar. Devrilmiş bir tramvay caddede. Bunlar, karginmiş bir ilkyazın simgeleri. Büyük uçurtmamı çalmışlar deliliğimden, mor gözlü çocuk ölüsü bir pazar, onu bulamıyorum. (s. 73)*

Şiirde lânetlenmiş bir ilkbaharın gece tasviri yapılmaktadır. Gecenin ilerlemiş bir vaktinde ay, “yosun yeşili bir canavar”dır. Filmin esasının sessiz çekildiğini ve sesin sonradan eklendiğini belirten Ayhan, okurdan bu görüntüleri algılamasını ve zihninde sese çevirmesini beklemektedir. Şiirde de, gecenin sessizliği hâkimdir: Yarasalar kanatsız; silahlar ıslak; tramvay devrilmiştir. Bütün bunlar, dinmiş bir fırtına sonrası sessizliğin görüntüleridir. Şair arka plânda çizdiği böyle bir fonun önüne, çocukluğundan kalma bir hatırasını yerleştirmektedir. Yalnız geçirilen bir pazar gününün verdiği hüznün, çocukluğunda “uçurtma”sının çalınmasından yaşanan başka bir üzüntüyü çağırılmaktadır.

Politik içeriğin öne çıktığı *Devlet ve Tabiat* (1973)’tan sonraki dönemde ise, göndermelerin o günün Türkiye’sine yapıldığı görülmektedir. Şiirin bu içerik

değişimine paralel olarak imgelerin niteliği de değişikliğe uğramıştır. Bu kitapta yer alan imge örgüsü, öncekilerin aksine, belli bir tema bütünlüğüne yönelmektedir.

İlk şiirlerini uzak iklimlerin masal atmosferlerinden yola çıkarak yazan sanatçı, 1970'ten sonraki dönemde ise, toplumun gerçek nabzının attığı yerler olarak yol kesimlerini, sokakları, evleri ya da kenar mahallelerini, "Ümraniye'deki ya da Samandıra'daki pazar güreşleri" (1996: 71)ni gösterecek ve buralardan esinlenerek yazacaktır.

Gürsel (1997: 251)'e göre, ilk şiirlerindeki insansızlaştırma eğiliminin "*Orta İkiden Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler*"de yerini çağdaş bir gerçeğe bakış yöntemine bırakması, şairi ister istemez yaşamın diyalektiğine yaklaştırmıştır. Artık, insanlarını geçmişin karanlık, tozlu sayfalarından değil, sokaktan, kenar mahallelerden, vapur iskelelerinden devşirmektedir. Yaşayan gerçeği şiirine sokarken toplumcu gerçekçilerin dışında, kendi söyleyiş özelliklerini sürdürmektedir. Bu söyleyişin belirgin özelliklerinden birisi de, "genel"i vermek için "özel"den yola çıkmasıdır. Başka bir deyişle, genel olanın taslağını çizebilmek amacıyla özel durumları simgeleyen küçük ayrıntılardan yararlanmakta, şiirinin yapısını alegorik imgelerle kurmaktadır:

*Ece Ayhan'ın şiirini bir freske benzetebiliriz. Nasıl ayrı renkli mozaikler bir araya gelince kendilerinden bağımsız bir biçimi bütünlüyorlarsa, onun şiirindeki küçük motifler de belli bir amaçla bir geldikleri vakit anlam birimleri olmaktan çıkıp genel bir simgeyi oluşturuyorlar (1997: 252).*

"*Kendi Kendinin Terzisi Bir Kambur*" şiiri, sekiz bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerin her birinde toplumun atan nabzından bir kesit sunulmaya çalışılmıştır. Her biri, tek başına bir anlam birimi olan bu motiflerden bazıları şunlardır:

*"Mor biletli yolcular! El değiştiren halk kartları!  
Ne kadar az yer kaplıyorsunuz" (s. 130)*

Şehir Hatları vapurlarında ikinci mevki biletlerin "mor" renginden yola çıkılarak, "el değiştirilen halk kartları" imgesi oluşturulmuştur. Aslında yolcuların

büyük çoğunluğu ikinci mevki bilete sahip yolculardır, ancak kendilerine ayrılan yerlere sıkışarak oturduklarından az yer tutmaktadırlar.

Vapurun yolcularından birisi de, askerî bando okuluna giremeyince intihar eden torununun gazetede ki ölüm haberini yıllardır her gün okuyan kara yeldirmeli bir ninedir. Şair, onun acısını paylaşmaktadır:

*“Arı yapayalnızlığına çömelmiş gazeteye bakıyor kara  
yeldirmeli kurşuncu bir nine  
Askerî mızıkâ okuluna giremeyiş  
sınavları yedek aday listesi” (s. 130)*

Mor biletli yolcular arasında, kimsesiz ve düşkün çocukları yetiştirmekle görevli Çocuk Esirgeme Kurumu'nun topluma kazandıramadığı çocuklar da bulunmaktadır:

*“Belli ki kaçmıştır çok ağır cezalı bir çocuk  
Kurulu zulmün yetiştirme yurtlarından  
Çakıyla kazmıştır içerden kapısına  
Kuş dillerinde olmaz bir helanın şahlığı mahlığı” (s. 130)*

Toplumun kalkınmasında en büyük sorumluluğu üstlenen okullar da, görevlerini yerine getirememektedirler. Zira yolcular arasında, okula gitmek yerine ırgatlık yapmak zorunda olan fakir çocuklar da bulunmaktadır:

*“Irgat mahallinde ilk derse ve hiç  
bir derse girmeyecek dudak tiryakisi iki öğrenci” (s. 131)*

Şiirin bütünü içinde Arap rakamlarıyla sekiz bentten oluşan parçalar birer anlam bütünlüğüne sahiptirler ve bu motifler bir araya getirildiğinde, “vapur”un Türkiye'nin bir sembolü olduğu ortaya çıkmaktadır. Yine bu kitapta yer alan “okul” imgesinin de, devleti sembolize ettiği söylenilebilir:

O, şiire giren her şeyin bir “nesnel karşılık”ının bulunması gerektiğine inanmaktadır. Bu, Garipçilerin “nesnel gerçeklik” anlayışlarının tam tersi bir yaklaşımdır. Onlar teşbih, istiare, mecaz gibi sanatları kullanmayarak nesnelere olduğu gibi anlatmaya gayret etmişlerdi. Ayhan ise, dış dünyadan algıladıklarını başka bir “nesnel karşılık”a çevirmekte ve böylece gerçekler, imgeler vasıtasıyla sürekli dönüştürülmektedir.

Ece Ayhan, “kurduğu” şiirde okuru sildiğinden bütün kavramların, nesnel gerçekliklerin vb. belirli bir şiir perspektifinde yerlerini alıncaya kadar hızlı bir değişime ve gelişmeye uğradıklarını belirtmektedir:

*Nesneler daha çekirdek olarak zihindeyken katlanmaya başlıyor, en yalın bir şiirde bile onun parçalarında yalınlık yoktur, yani ufacak bir şey bile binlerce boyutlu... (1996: 56)*

İkinci Yeniciler, Garipçilerin, “insanın beş duyusuna değil, kafasına hitap eden bir söz sanatı” olarak tanımladıkları şiire bir tepki olarak, akıl dışı / mantık dışı söyleyişlere yönelmişlerdir. Böyle bir şiir anlayışına yönelmede, Batılı şiir akımlarının (Dadacılık, Gerçeküstücülük) etkisi de olmuştur. Oktay Rifat’ın *Perçemli Sokak*’ın önsözünde söylediği gibi, “gerçeğin düzeninde yapamayacakları değişikliği kelimelerin konuşma dilindeki gündelik düzeninde yapmak” onlara bu açıyı sağlayacaktır. Böylece, gerçeği “akıl kalıplaşmış ana ilkelerine bağlı kalmayarak” oluş halinde -hayal güçleriyle- kavramaya ve şiirle duyurmaya çalışmışlardır.

Muarızlarca “anlamsız” bulunan bu söyleyişler, İkinci Yenicilere göre, yeni-gerçekliğin “anlatı”yla duyurulmasıdır. Çoğu zaman teşbih, istiare, mecaz-ı mürsel gibi söz sanatlarıyla verilmeye çalışılan imgeler, duygularla kavranılabilen “akıl dışı” ya da “mantık dışı” gerçekliğin sunulduğunda önemli bir rol üstlenmektedirler. Ece Ayhan’ın da şiirlerinde, bu türden imgelere çok sık rastlanmaktadır:

*“ ödünç alınmış bir kömür gibi art tatum ’un parmaklarıyla ” (s. 51)*

*“kuyularda yarısı harita deniz yarısı hatırlanmamış eftalya ” (s. 52)*

*“enflasyonu sekiz memeli bir zenne ” (s. 57)*

“biz çocuk merdivenli üzünç” (s. 62)

“Ve korkunç taş gülmekler muhlis’te  
gibi merdivenli bir sokaklar uzatmış” (s. 64)

“Taktı yakasına bir eylül ormanı” (s. 74)

“Göğsünde ağır bir kelebek, içinde kırık çekmeceler” (s. 77)

Ayhan (1996: 76), “kıyıda, köşede kalmış” konuları ya da “ansiklopedik” bilgileri çözülmesi zor imgelerle anlatmasının şiirini zorlaştırdığı iddialarına katılmamaktadır. Tam tersine, dönemi içinde büyük gürültüler koparan kimi hadiselerin aradan çok kısa bir süre geçtikten sonra unutulmasından şikâyet etmektedir. Bu konudaki tepkisini “*Bu toplumun belleği yoksa, kendi bileceği iş bu*” sözleriyle dile getirir. İmgelerle düşündüğü zaman İkinci Dünya Savaşı’nı “iki beyaz gemi” olarak anımsadığını belirtir. Besarabya ve Transilvanya adlı tutuklanmış iki Rumen gemisinin İstanbul Limanı’nda yatıp durduğunu, Romanya’yı işgal eden Almanların gemileri istediğini, Türk hükümetinin gemileri vermediğini, savaş bitinceye kadar da gemilerin dubalara bağlı kaldığını, hatta gemilerden birinin kaçmaya çalıştığını hatırlar. “Nusaybin’deki denizsiz çocuklar”ın bile bildiği bu tarihî hadiseyi şiirine soktuğunda ise, tarihin detaylarını işleyen “zor” şiirler yazmakla suçlandığını dile getirir.

Hızlan, onun ustalık göstergelerinden biri olarak da, şiirin gerektirdiği dozajda düşünceyi şiirine soktuğunu, yaslandığı düşünsel gücü, birikimi, imgesel düzende verdiği için mesaj şiirinin sığınağına hiçbir zaman düşmediğini, düşünceye teslim olmadığını, şiir içinde değerlendirdiğini belirtmektedir. Onun şiiri, imgenin hoşgörüsüne sığınarak düzyazıda yazılamayanın şiiridir; çünkü, imgeler daha az korkutucudur (Hızlan, 1997: 67).

Ece Ayhan (1993b: 127), “*Görmedik*” başlıklı şiirini, 1971’de Çengelköy’de oturduğu yıllarda bir üniversite öğrencisiyle arasında geçen bir diyalog üzerine yazdığını belirtmektedir. Sohbet sırasında öğrencinin, “Benim düşünceme aykırı düşünceler taşıyorsa, o yaralı da olsa ben aranan kimseyi ihbar ederim” sözleri, Ece

Ayhan'ı, böyle bir şiiri yazmaya itmiştir. O, "akıl yürütmelerine ve değer yargılarına" karşı olduğu bu katmanlara karşı, nesnel karşılığını bularak bu şiiri kurduğunu açıklamaktadır:

### **GÖRMEDİK!**

1. *Avcılar gazalları öldürür Anadolu balkanlarında. Gazal kaçır yaralanmışsa, avcı kovalar.*
2. *Çilli gazal bir tebeşire sığınsın sözgelimi ya da bir dünya dergâhına. Avcı da dalar.*
3. *İki yeni yetme kara tahtayı siliyorlardır ya da çamaşırlarını çiteliyorlardır.*
4. *"Buraya giren bir gazal gördünüz mü?" der Şahmârdân.*
5. *Sınıftaki ya da avludaki gazallar; tarihten 1971 yaz ayları Çengelköyü'ne geliyoruz; "hayır" derler, "görmedik!"*

(s. 179)

İmge, şiirin vazgeçilmez bir ögesi olarak geleneksel şiirimizde olduğu gibi modern şiirimizde de baş köşede oturmaya devam etmektedir. Bir ara, Garipçiler yerini sarsmak istemişler; ancak, şiirden uzak düşmemek için, bundan yine kendileri vazgeçmişlerdir. İmgenin hak ettiği yere tekrar getirilmesinde İkinci Yeniciler büyük çaba harcamışlardır. Şiirin kapalı anlam dünyasını daha çok imgelerle sağlayan Ece Ayhan da, bu sürece katkıda bulunmuştur.

#### 6.4.5. Argo

“Döküntüler, dışta bırakılanlar, düşürülenler, hal ve gidişi sıfır olanlar, yasaklananlar”ın şiirini yazdığını söyleyen Ece Ayhan (1996: 75), şiirindeki şahıs kadrosuna bağlı olarak argoya da yer vermektedir.

Argo, toplum içinde çevreye kapalı yaşayan sosyal toplulukların az-çok gizli düşüncelerinin kendi aralarında anlatılması ihtiyacından doğmuştur. Bir milletin konuştuğu dil içinde, azınlıklardan ve yabancı dillerin imkânlarından da yararlanılarak oluşturulan bu dil, kullanıldığı sosyal kesimlere göre; öğrenci argosu, asker argosu, hırsız argosu, külhanbeyi argosu gibi isimlerle adlandırılmaktadır.

Onun şiir sözlüğünde, argo ağırlıklı kelimelerin sayısı kabarık bir yer tutmaktadır. *Bakışsız Bir Kedi Kara, Kınar Hanımın Denizleri ve Ortodoksluklar*'da geçmişin “dışta bırakılanlar”ının şiirini yazan Ece Ayhan, *Devlet ve Tabiat*'tan sonra yaşadığı dönemin “itilmişler”inin şiirini yazmaya koyulmuştur. Şiirinin yapısı içinde argo kullanımı, ele aldığı insanların dillerinden kaynaklanan bir zorunluluk olarak ortaya çıkmaktadır:

*Sirkeci'de bütün şimdiki Anadolu, bütün Anadolu zamanları yaşıyor, hâlâ yaşıyor. Hiç değilse pazar günleri şiir oradan geçmek zorundadır ya da orada oturmak. İnsan ilişkilerini, argoyu... duyabilirsen duyarsın (1996: 17).*

Argoda kullanılan kelimeler, toplumun bir kesiminin anlaması hedeflediğinden, “eğretileme”ye dayanmaktadır: polis’e *aynasız*, rakı’ya *anzorot*, para’ya *papel*, *dırav* denmesi gibi.

Batur (2000: 76)’a göre, argonun bir başka özelliği de, komşu yabancı dillerle yoğun bir ilişki kurarak oluşmasıdır. Bu ilişki çoklukla, arı bir dilin tersine çarpıtmalarıdır ve biçimsel bozuşturmalara başvurularak yapılmaktadır. Türkiye’de argonun gelişimi, öncelikle azınlık dilleri ile olagelen alışverişin sonucunda gözlemlenmelidir.

Sirkeci’de, “bütün şimdiki Anadolu”nun ve “bütün Anadolu zamanları”nın yaşadığını düşünen Ece Ayhan, tarihe bütünlüklü bir açıdan yaklaşmaktadır. Denizkızı Eftalya, Kantocu Peruz, Dikran Çuhacıyan, Aleko, Karatodori Paşa,



Hamparsum vd. yakın tarihin; orta ikiden ayrılan ya da yetiştirme yurdundan kaçan çocuklar, ırgatlar, “şehir işletmeleri vapuru”nun mor biletli yolcuları da bugünün “dışta bırakılan”larıdır:

*“Laternacı geçiyor azınlıklardan arta kalanı  
Çaldığı havayı ne tanır ne sever benim gibi” (s. 16)*

Onun manifesto niteliğindeki *Mor Külhani* şiirinde her bendin başına koyduğu ve Arap rakamlarıyla numaralandırdığı dizeler, hayata tutunmaya çalışanların (ayakkabı boyacıları, işportacılar, simitçiler vb.) seslenmelerini hatırlatmaktadır:

1. *Şiirimiz karadır abiler*
2. *Şiirimiz her işi yapar abiler*
3. *Şiirimiz gül kurutur abiler*
4. *Şiirimiz erkek emzirir abiler*
5. *Şiirimiz mor külhanidir abiler*
6. *Şiirimiz kentten içeridir abiler (s. 126-127)*

O, güçsüz oldukları için her türlü şiddete ve kötülüğe maruz kalan kimsesiz ve fakir çocukların acısını paylaşmak ve onlara arka çıkmak istemektedir. Bunun için de, çocuklara kötü davranan kişilerin anlayacağı bir dille konuşur:

*“Dokunmayın çocuklara sabah  
sabah ulan! Loncaya yazılmadan” (s. 129)*

Onun şiirinde kenar semtlerin insanlarını anlatırken kullandığı kelimelerin çoğu, kültür seviyesi düşük insanların konuşma dilini yansıtmaktadır. Bunlar toplumun büyük bir kesimi tarafından bilindiği için argo özelliklerini kaybetmiş olan mecazî kelimelerdir:

- “bütün o külüstür karılar” (s. 11)*
- “Bâbil’den bir piç”*
- “istanbul orospuları sendikasının böğrü” (s. 55)*
- “Kılıç kında yakalamışlar” (s. 115)*

*“Harbi karşılık verecek ama herkes” (s. 121)*

*“kostak delikanlıların şiiridir” (s. 126)*

*“Gerçekte kancığın kendisi kıçın kıçın yaklaşmıştır” (s. 132)*

Onun, argo kullanımına örnek olarak şu dizeleri verebiliriz:

*“Metropoller ortası fikret muallâ digan*

*kovalar şiirsizler düşmanlarım ayağa kalksınlar” (s. 59)*

“Digan” sözcüğü, argoda “ben”; “kova” sözcüğü de “eşcinsel erkek” anlamına gelmektedir. Ece Ayhan, yoksul ve bohem bir hayat süren ünlü ressam Fikret Muallâ ile kendi arasında bir ayniyet kurmaktadır. İkinci dizede ise, İkinci Yeni şiirini edebiyat dışı gerekçelerle eleştirenlere “şiirsizler” ve “düşmanlarım” yanında argo “kovalar” kelimesini kullanarak karşılık vermektedir.



## BÖLÜM VII

### SANATININ BESLENME KAYNAKLARI VE ETKİLENDİĞİ SANATÇILAR

Ece Ayhan, yerli-yabancı sanatçı ve eser adları sayarak İkinci Yeni şiirinin beslendiği kaynakların neler olduğu konusunda kendince bir liste oluşturmaktadır. Adları sayılan yerli sanatçıların hikâyeci ya da müzisyen oldukları dikkate alındığında, İkinci Yeni'nin gerek içerik, gerekse biçim özellikleri yönüyle daha çok yabancı kaynaklardan etkilenen ve beslenen bir şiir hareketi olduğu görülmektedir.

Yaşasaydılar; **Sait Faik** de (*Marikula Doğur*, “Yeis” şiirleri, *Gece İşi*, *Panço* hikâyeleri ...) ya da **Apollinaire** de (*Zone* yani bir bakıma ‘Dönence’) İkinci Yeni Akımı'nın (‘Sivil Şiir’) götürücüleri olduklarını söyleyebilirlerdi. Sonra **Lautréamont** da; **Schönberg** de; **Webern** de (*Bagateller*); **Alban Berg** de (*Wozzeck*); **Jean Rousselot** da; **Bunuel** de; **Lorca** da; **Klee** de ... Yaşayanlardan ise; **Bülent Arel** de (manyetofon müziği ve ‘mobil’ yontuları); **İlhan Usmanbaş** da; **Vüs'at o. Bener** de; **Bilge Karasu** da (1993a: 35).

Ayhan'ın saydığı isimler arasında Apollinaire, Lautréamont, Rousselot ve Lorca gibi şairlerin dışında yazar, besteci, ressam ve sinema yönetmeni adlarının da bulunması dikkati çeken bir husustur. Beslenen kaynaklar arasında güzel sanatların çeşitli dallarından da birçok sanatçının bulunması, bir şiir hareketi olan İkinci Yeni'nin diğer sanatların kullandığı modern akımlardan da yararlanmaya çalıştığını göstermektedir. Bu sanatçılardan Schönberg (1874-1915) –“Müzik” alt başlığında daha ayrıntılı bir şekilde inceleyeceğimiz gibi- atonal çağdaş müziğin yaratıcısı olarak kabul edilen bir bestecidir. Berg (1885-1935) ve Webern (1883—1935) de bu müzik anlayışıyla besteler yapan tanınmış müzik adamlarıdır. Bunuel (1900-1983) gerçeküstü öğeler taşıyan özgün filmleriyle gerçeküstücü sinemanın başlıca örneklerini vermiş bir yönetmen; Klee (1879-1940) ise, kendisi herhangi bir akıma bağlı olmamakla birlikte soyut resim üzerinde etkisi olduğu kabul edilen bir ressamdır. Sayılan yerli isimlerden Bülent Arel (1918-1990) ve İlhan Usmanbaş (doğ. 1921) ise, Schönberg'in ortaya koyduğu atonal müzik tekniğiyle besteler yapan ve çok sayıda yurt dışı ödülü bulunan tanınmış bestecilerimizdirler.

İkinci Yeni şiirinin beslendiği kaynaklarla ilgili çok sayıda sanatçı ya da eser adı veren Ayhan, kendi şiirinin kaynağıyla ilgili olarak ketum davranmaktadır. Bir söyleşide Konur Ertop'un yönelttiği, "*Senin şiirini besleyen kaynakların neler olduğunu öğrenmek istiyorum*" sorusuna verdiği cevap da bu yargıyı güçlendirmektedir:

*Peki gerçek kaynaklarım? Kimini sıralayayım; döküntüler, dışta bırakılmış her şey, düşürülenler, hal ve gidişi sıfır olanlar, yasaklananlar... (1996: 75).*

O, beslenme kaynakları konusunda, sanatçı ya da eser adı vermemekte, "*Bunlar benim ırmaklarım, kaynaklarım, Maveratünnehir yörelerimdir*" dediği tarih sayfalarına pek girmeyen, ancak toplumda izler bırakmış olan "hayatın ayrıntıları"nı göstermektedir.

İlhan Berk'in bir söyleşide, "*Kaynakçaların şairler değilmiş gibi gelir bana. Yıllardır yanında taşıdığın kitapları biliyorum çünkü. Bunlar arasında şiir kitapları çok azdır. Ne diyorsun buna?*" sorusuna verdiği cevap, Ece Ayhan'ın şiirini yalnızca şiir kitaplarından ve şiir sanatından yola çıkarak kurmadığını göstermesi bakımından anlamlıdır:

*Benim sorunum başka; bu yüzden beslediğim kaynaklar da başka olacaktır herhalde. Elime geçer geçmez kaynakları da delik deşik etmeye başladım, bir acele. Bir anlamıyla oyuyorum kitapları, didik didik ediyorum onlarda okuduklarımı, rastladığım kimi düşüncelerin arkalarını da çeviriyorum... arayan bir adamım kısacası, araştıran. Herhalde bu şairlik mesleğimi seçerken başlangıçta bir yanlışlık yaptım yapmışım (1996: 21).*

Ece Ayhan'ın şiirinin, zengin çağrışımlı dil yapısıyla her zaman çeşitli yorumlamalara açık olduğunu belirten Doğan Hızlan (1996: 97), onun kaynaklarının şiirin ve tarihin "bazen sahaflarda kalmış, bazen de kütüphanelerin küflü mahzenlerinde bırakılmış kitaplar" olduğunu belirtmektedir.

Onun şiirini besleyen yerli ve yabancı kaynakları ve etkilendiği sanatçıları, kendi söyleşilerinden ve şiir, anı, günlük, deneme türündeki eserlerinden yola çıkarak tespit etmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

### 7.1. Sait Faik Abasıyanık

Ece Ayhan, edebiyat dünyasında daha çok bir öykücü olarak tanınan Sait Faik'in Cumhuriyet dönemi şiirinde, aslında bir şair olarak da çok önemli bir yeri olduğu kanısındadır. Öyle ki, “*Bence, kesin şairdir. Yeni şiirde çok şeyin babasıdır da, tıpkı Apollinaire gibi*” (1993a: 232) değerlendirmesinde bulunduğu Sait Faik’e, İkinci Yeni şairlerinin etkilendiği sanatçılar arasında özel bir yer ayırmaktadır:

*‘Cumhuriyet döneminde aykırı ve de özgün Türk şiiri’ denilince, hele, ünlü bir şair tarafından [İlhan Berk] ‘Şiirin Altın Çağı’ adı takılan ve 1950’lerde başlayan Modern ve Sivil Türk şiirinden söz açılıyorsa, özellikle de kaynaklar ve pınarlar açısından, hemencecik akla ilk ‘şair’ Sait Faik gelir, ki gelmelidir de. Evet yanlış duymadınız; ‘şair’ Sait Faik! diyorum (1993a: 124).*

Ayhan (1993a: 35); Sait Faik'in *Şimdi Sevişme Vakti* şiir kitabıyla ve yayımladığı hikâyelerle İkinci Yeni şiirinin öncü sanatçıları etkilediğini belirtmekte ve Memet Fuat'ın 1985'te yayımladığı *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*'ne Sait Faik'i almamasını bir hata olarak değerlendirmektedir. Kendisinin de aralarında bulunduğu Cemal Süreya, İlhan Berk, Sezai Karakoç gibi şairlerin özellikle, *Alemdağ'da Var Bir Yılan* kitabında yer alan öykülerden “yeni sözdizimi yapısıyla, psikolojik yönden yaşattığı suçluluk duygusuyla ve getirdiği yeni ahlâk anlayışıyla” etkilendiklerini belirtmektedir (1993a: 125):

Sait Faik, son öykü kitabı olan *Alemdağ'da Var Bir Yılan* (1954)'da, gerçeküstücü bir anlayışla kaleme aldığı öykülerle kalıpları yıkmış ve modern öykücülüğümüzün önemli ürünlerinden birini vermiştir. Ayhan, *Alemdağ'da Var Bir Yılan* kitabının İkinci Yeni şiirine etkisiyle ilişkin şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

*Evvel zaman içinde, kalbur saman içinde. Develerin bir yıkık hamam içinde top koşturmaları olgusunu düşündüm. Biraz karabasanlı bir düş değil mi? Ya da Sait Faik'in Alemdağ'da Var Bir Yılan'ındaki kimi hikâyeler gibi. –Ama şairlere, hele sıkı şairlere ne etkimiştir bu kitap? (1993b: 211).*

Ece Ayhan, modern Türk şiirini derinden etkilediğine ve hemen bütün sivil şairlerin gönüllerinde vazgeçilmez bir yeri olduğuna inandığı Sait Faik'in, çok renkli yaşam öyküsüne rağmen, gerçekte bir ada kadar ıssız ve yalnız olduğuna inanmaktadır. Ona göre Sait Faik, belki de Cumhuriyet döneminin en iyi sanatçısıdır:

*Sait Faik, gerçekten büyük, gerçekten ilginç ve gerçekten özgün bir sanatçıydı. Bütün Türk şiirinde ve bütün Türk hikâyesinde daha önce, üçüncü hamur sayfalar yaprak yaprak çevrilirse, yaklaşık olarak dahi, onun tarihte pek simetrisi yoktur diyebiliriz. Gölgesi var mıydı? Nedense cesaretli bir öncülü de olmamıştır hiç. Nereden çıktığı ve nerelerden geldiği doğrusu bilinmez (1993a: 125).*

## 7.2. Fazıl Hüsni Dağlarca

Ece Ayhan, İkinci Yeni hareketinin beslenme kaynaklarını ve etkilendiği sanatçıları sayarken ilk sıraya Sait Faik'i ve onun *Alemdağ'da Var Bir Yılan* eserini koyar. Ardından da, “yine bir acele akla gelen öteki şair” olarak Fazıl Hüsni Dağlarca'yı ve “öteki kitap” olarak da 1940'da yayımlanan *Çocuk ve Allah'ı* saymaktadır (1993a: 124-125).

Dağlarca, *Çocuk ve Allah* kitabında topladığı şiirlerinde, daha önceki kitaplarının tersine, biçim bakımında ölçüyü ve düzenli dize yapısını kırmış, içerik yönüyle de, duygu ve düşünceleri imgelere dayalı, çoğu zaman örtülü bir söyleyişle okurlarının karşısına çıkmıştır. 1940'ta yayımlanan bu kitap, “belirsizlik, gizemlilik, özgün imgeler, çağrışıma açık söyleyişler ve düzyazı mantığından kaçış” gibi özelliklerinden ötürü edebiyat çevrelerinde bir başyapıt olarak karşılanır. İkinci Yeni şiirinin öncülerinden olan Ece Ayhan'ın “Bizler belki başlangıçta ve bir anlamda *Çocuk ve Allah* kitabından çıkmış olabiliriz; Yahya Kemal'e karşı gelerek ve (ama) ona bağlanarak” (1996: 113) sözleri, hareketin başlangıç noktasında bu eseri ne derece önemli gördüğünü göstermesi bakımından önemlidir.

İkinci Yeni sanatçıları, kendileri için besleyici bir kaynak olan *Çocuk ve Allah* şiir kitabını, ortaklaşa dilin dışında “kapalı, örtülü bir söyleyiş” ve kalıpların kırıldığı “öze uygun bir biçim” getirmiş olmasıyla 1940 sonrası yenileşen şiirimizin bir başyapıtı olarak karşılamışlardır.

### 7.3. Şeyh Galip

Ece Ayhan, “Bizim şiirdeki pirimiz odur, biz ondan geliyoruz” dediği Şeyh Galib’i, İkinci Yeni şiirinin atası olarak kabul etmektedir.

Divan edebiyatının son büyük şairi sayılan Şeyh Galib, “yeni imajlarla bu şiirin artık daralan ufkunu genişletmiş, yoğun hayal, düşünce ve tasvire önem verip bir başka dille konuşarak divan şiirini son çizgisine ulaştırmıştır” (Necatigil, 1985: 307).

Sebk-i Hindî akımının etkisiyle kapalı bir söyleyişi benimseyen Şeyh Galib, yirmi beş yaşındayken yazdığı *Hüsn ü Aşk* mesnevisiyle, tasavvufu, kendine has imge ve buluşlarla anlatmıştır. 1782’de yazılan bu eser, imgeye dayanan kapalı anlatımıyla, 1954’lerin yeni şiir hareketini besleyen önemli bir kaynak olarak İkinci Yeni şairlerinin dikkatini çekmiştir.

### 7.4. Guillaume Apollinaire (1880-1918)

Ece Ayhan, Fransız şair Apollinaire’i, İkinci Yeni şairlerini etkileyen en önemli sanatçılar arasında saymaktadır. *l’Esprit nouveau et les poètes* (Yeni Düşünce ve Şairler) başlıklı yazısında “sürrealist” kelimesini ilk kullanan (1917) ve böylece gerçeküstücülüğün gelişini haber veren Apollinaire, dadaistlerce de, “yeni yollar, yeni ufuklar açan birisi” olarak kabul edilmiştir. Apollinaire’in 1917’de, “doğüstücü dram” örneği olarak yazdığı *Les Mamelles de Tirésias* (Tiresias’ın Memeleri) adlı piyes, sahnelenmesine az bir zaman kala, metindeki “doğüstücü” sıfatı kaldırılıp yerine o tarihten sonra kullanılacak olan “gerçeküstücü” sıfatı konulmuştur.

Ece Ayhan, çağdaş şiirin, biraz da “ayrıntı, kendine özgülük, atılım ve aykırılık” olduğunu savunmakta (1993a: 78) ve şiirleri bu özellikleri taşıyan Apollinaire’in, şiir tarihimizde, özellikle de İkinci Yeni içinde belirli bir yerinin olduğunu düşünmektedir. Ancak, bu derece önemli bir şair olmasına rağmen,

şiiirimizde pek tanınmamasından; “çağdaş ve çağcıl şiir” denince, Türkiye’deki okumuşların ve genç sanatçıların bile çok büyük bir kesiminin aklına “yalnızca” [1867’de ölen] Baudelaire’in gelmesinden üzüntü duymaktadır.

Sanatçıların ve ekollerin, içerikle biçim arasında sıkı bir bağlantı kurma isteklerinden kaynaklanan arayışları, özellikle XX. Yüzyıl dünya şiirinde önemli değişiklikleri de beraberinde getirmiştir. Fransa’da avangard\* sanatın öncülerinden olan Apollinaire, şiirde “harflerin alt alta getirilmesi yoluyla dizeleri yukarıdan aşağıya doğru yazma”, “kelimeleri serpiştirme” ya da “anlatılan konuyla ilgili bir resim oluşturacak şekilde harfleri yerleştirme” gibi denemelere girişmiştir:

*Fransız şairi Apollinaire’in kimi şiirlerini, bu şiirlerle işlenen konuya uyan biçimlerde düzenlediğini, örneğin “Yağmur yağıyor” (IL PLEUT) başlıklıısını, harfleri alt alta sıralayıp yağmur damlacıklarının oluşturduğu sicimler biçiminde sunduğunu görüyoruz (Aksan, 1993: 246).*

Apollinaire, 1913’te yayımladığı *Alcools* isimli şiir kitabıyla her türlü noktalama işaretlerini atıp şaşkınlık yaratmış ve yeni bir şiir anlayışı başlatmıştır. Aragon, o zamana kadar şiir dışı kabul edildiği için “esrarengizce yasaklanmış” çok sayıda kelimeyi ve “çağımız sanatının yararlandığı ayrıntı”yı şiir dünyasına sembolizmden gelmiş bir şair olan Guillaume Apollinaire’in soktuğunu belirtmektedir:

*Yaşamın engellerini kaldırması ve dünyanın süzülmemiş gerçeklerinden şiirin kazanç dünyasına ulaşan bir geçit içinde konuşulan dille yazılı dil arasındaki iletişimi uygulaması, çağımızda, bir olaydır (Aragon, 1984: 51).*



### 7.5. Arthur Rimbaud (1854-1891)

Şiirin “kelimelerin simyasından ve duyulardan” doğduğuna inanan ve “hayatı değiştirmek” parolasıyla yola çıkarak özgürlük adına her türlü estetik kurala başkaldıran Rimbaud, modern şiiri derinden etkilediğine inanılan bir sanatçıdır.

Rimbaud'nun şiirlerindeki sıkı örgü ve metin olgusuyla kendilerini çektiğini belirten Ece Ayhan, modern şiirin kesin anlamda Rimbaud'yla başladığını savunmakta ve İkinci Yeni'nin öncü şairlerine olan etkisini şöyle açıklamaktadır:

*Üçümüzün de yakın akrabasıydı Rimbaud. Sezai Karakoç'un da, Cemal'in de, benim de... Yakın akrabamızdı. Ben Rimbaud olarak, küçük Rimbaud olarak, İsmet Özel'i görüyorum. Rimbaud Harrar'a gitti, dağlara. İsmet Özel ise çöllere gitti (1995: 60).*

Ece Ayhan, *Illuminations*'u okuduktan sonra yazdığını söylediği *Bakışsız Bir Kedi Kara*'yla birlikte (1965) mensur şiire yönelmiştir. Kendisini “etikçi”, Rimbaud'yu da “ahlâkçı” olarak nitelendiren sanatçı (1995: 61), Rimbaud'nun gerek içerik, gerekse biçim özellikleri yönüyle etkisi altında kaldığı görülmektedir.

Alkan (1993: 31); “*Cahit Sıtkı, İlhan Berk ve Ece Ayhan Şiirinde Yabancı Esintiler*” başlıklı makalesinde, adı geçen sanatçılar üzerindeki Rimbud etkisini metinlerden yola çıkarak incelemiş ve şu yargıya varmıştır:

*Gördüğüm kadarıyla, tıpkı Cahit Sıtkı gibi İlhan Berk de kantarın topuzunu kaçırmış. Ece Ayhan'a gelince, Rimbaud dizelerini kendi dizeleri içinde, tümce kurgusu (syntaxe) ve dilbilgisiyle oynayarak eritebilmiş.*

Alkan (1993: 27)'a göre, bir şair niyeti gönderim olmadığı halde, çeşitli şairlerden dizeler aktarmayı alışkanlık haline getirmişse; yabancı dizeleri kurnazca değişikliklerle şiirine sokmuşsa; başka bir şiirin temel esprisini, ruhunu, imgesini alıp kendi şiirini bu espri ya da imge üzerine kurmuşsa, kantarın topunu kaçırmış demektir.

---

\* Fr. avant-garde; kendinden öncekiyle ilişkisini, bağlantısını kopararak yeni bir açılım, yeni bir anlayış başlatan, yeni bir uygulamaya önyak olan; öncü.

Ece Ayhan, Rimbaud'nun şiirlerini lise yıllarından beri orijinal metinlerinden okuyan bir şairdir. Şiir zevkinin oluşmasında ve sanatının beslenmesinde onun önemli tesirleri olmuştur. Şiirimizde Garip sonrası başlayan yenilik arayışlarında da, dil, üslûp, içerik, biçim vb. yönleriyle gerçekleştirilmeye çalışılan açılımlarda bu kaynaktan en geniş şekilde yararlanmaya çalışmıştır.

### 7.6. Comte de Lautréamont (1846-1870)

Sürrealistlerin kendilerine kaynak olarak seçtikleri şairlerden biri olan ve sürrealizmin beyanamesini yayımlayan Breton'un 1922'de, "Bugünkü şiirin sorumluluğunda en büyük pay belki de bu adama düşüyor" dediği Lautréamont, İkinci Yeni'yi etkileyen önemli sanatçılardan birisidir. Fransız romantizminin marjinalerinden sayılan Lautréamont, 1869'da çıkardığı altı bölümlük bir mensur destan olan *les Chants de Maldoror* (Maldoror Şarkıları) ile, her türlü edebî ve kültürel basmakalıp düşünceye karşı çıkışın bayrak ismi haline gelmiştir.

"Lautréamont'a çok düşkündüm" diyen Ece Ayhan (1993a: 124), onu bir dünya şairi olarak görmektedir. Lautréamont'un mensur şiir kitabı olan *Maldoror'un Şarkıları*'nı başucu kitabı olarak anan Sait Faik'in de yaşamının son yıllarında bu sanatçıdan çok etkilediğini, 1952 yılında, Lautréamont'u Türkçe'ye ilk onun çevirdiğini belirtmektedir.

### 7.7. İdris Küçükömer (1925-1987)

Küçükömer, Osmanlı Türk tarihine getirdiği değişik yorumlarla tanınan bir iktisatçı ve düşünürdür. İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi'nde öğrenim görmüş, aynı fakültede doktorasını tamamlamış ve profesör olmuştur.

1960'tan itibaren, özellikle *Yön* dergisinde çıkan yazılarıyla tanınmış, daha sonra *Milliyet* gazetesinde siyasal konulara ilişkin makaleleri ve tartışmaları yayımlanmıştır.

Küçükömer, en önemli eserlerinden biri olan *Düzenin Yabancılaşması* (1969)'nda XIX. yy'dan başlayarak Osmanlı toplumunda ortaya çıkan yapısal değişiklikleri, Batı ile ilişkileri, üst yapı kurumlarının geçirdiği evrimi incelemiştir. Türkiye'de kapitalizmin çarpık geliştiğini, devletin despotik karakterinin sivil toplumun gelişmesinin önündeki en büyük engellerden biri olduğunu savunmuştur. Bu görüşleriyle, Osmanlı tarihini "Asya Tipi Üretim Tarzı" çerçevesinde ele alan teorisyenler arasında yer almıştır.

*Düzenin Yabancılaşması*'nda kurduğu ve geleneksel ilericilik kavramını ters yüz ettiği şemada İttihat ve Terakki ile Kemalizm'in, bürokratik ve anti-demokratik devleti koruyan "sağ" çizgiyi; bunun karşısında yer alan ve tepeden inmeciliğe karşı çıkan kesimlerin de, aslında "sol" çizgiyi temsil ettiklerini savunmaktadır.

Ece Ayhan, *Düzenin Yabancılaşması*'nda ileri sürülen bu tezlerden çok etkilenmiş ve şiirinin düşünsel boyutunu bu kaynaktan beslemiştir:

#### ***Bir Sivil Şairin Ölümü\****

*-İşte bizim sosyal bürokratlar, akıllarınca değil de, düpedüz dangalaklıklarınca, tarihte hep böyle Şiir'e ve hele Modern Şiir'e karşı olur ve karşı çıkarlar. Ve de salınırlar tarihte uzun ve pirinçten bir sarkaç gibi;*

*Sözgelimi; Mehmet Ali Ağca ile Yılmaz Güney arasında. (İkisinin de çocuklukları, yeniyetmelikleri ve gençlikleri kıpkızıl aç geçmiştir ve yapayalnızdırlar.)*

---

\* Şiirdeki vurgular Ece Ayhan'a aittir.

*Ayrıca; her iki kör uç da, bir ‘iktidar masası’nda kolaylıkla konum değiştirebilirler. (s. 237)*

Şiirdeki “sosyal bürokratlar” ve “iktidar masası” kelimelerindeki vurgu Ece Ayhan’a aittir. O, Türk siyasî hayatında “sağın sola”, “solun da sağa” karıştığı fikrini, Küçükömer’den edinmiştir. O, şiirini tersinden yazdığı iddialarına şu sözlerle karşılık vermektedir:

*Terslik bunun neresinde yahu? Tüyler ürpertici gerçekleri sergiliyorsam ben ne yapayım? (‘aksi adam’, ‘hırçın adam’, ‘tepen adam’ genel geçerliliğini iliştiirmek isterler bana hep, bunu da biliyorum. Zokayı yutmayacaksınız! Kül yutmayacaksınız!) (1996: 31).*

Boray Atay’a göre, Ece Ayhan’da devlete karşı muhalefetin sistemli hale gelmesi, 1969’da İdris Küçükömer’in kitabıyla karşılaşmasından sonra ortaya çıkmıştır:

*İdris Küçükömer, Düzenin Yabancılaşması’nda (1969) sivil toplumcu olarak sömürülen sınıfların gözüyle, resmî tarihin dışında, ‘farklı’ bir tarih çıkarır ortaya ( 2000: 18).*

“Sıkı bir şair”in ya da “sıkı bir düşünür”ün “uç”ta olması gerektiğini düşünen Ayhan, çağdaş düşünceye de bir katkıda bulunduğu için, Küçükömer’i “gerçek anlamıyla marjinal bir düşünür” olarak değerlendirir:

*Küçükömer üzerine gazetelerde bir acele çıkan haber, verilen demeç ve ilânlarda ‘sivil toplum düşüncesinin öncüsü’, ‘var olanı sorgulayan’, ‘düşüncesinde inatçı’, ‘çok tartışılan’ gibi bir dolu öznel ve genel sözler vardı. Hepsi de aşağı yukarı doğrudur ya da diyebiliriz ki en azından doğru olabilir (1993a: 66).*

Ona göre, Orhan Veli nasıl Cumhuriyet’te “şiirin yatağını değiştirmiş”se, İdris Küçükömer de 1960’tan (daha doğrusu *Düzenin Yabancılaşması* 1969’da dolaşıma girdikten) sonra Cumhuriyet’te tarihin ve düşüncenin temelini alt üst etmiştir.

Küçükömer, edebiyat çevrelerinde daha çok “huysuz şair”, “aksi şair” gibi nitelendirmelerle anılan Ayhan’ın çok dar tuttuğu arkadaş çevresine girebilmiş ve hep dostu olarak kalabilmiş ender insanlardandır:

*Altmış yaşına kadar birtakım şeyler gördüm. Sözgelimi edebiyatçı arkadaşlarımın yüzde doksan dokuzu pis herifler. Yaşayarak gördüm! Ya sahtekâr, ya hırsız (1995: 61).*

Ece Ayhan, bir söyleşide kendisine yöneltilen, “Hayatta kapışmadığınız, hırlaşmadığınız biri oldu mu? Hep yalnız mı oldunuz?” sorusuna şu karşılığı verir:

*Pek olmadı. İdris Küçükömer, Cihat Burak... Düşünürsem birkaç kişi daha bulurum (Armutçu, 2000: 11).*

Onun, İdris Küçükömer hakkındaki düşünceleri hayranlık ölçüsüne ulaşmaktadır. Yalnız üniversitelerde değil, bütün Türkiye’de “yaklaşık” olarak dahi bir benzerinin olmadığını ve bu gidişle de olamayacağını düşünmektedir:

*Evet, onun için, ‘uçbeyi’ İdris Küçükömer’e ‘Yoktur gölgesi Türkiye’de’ diyorum. ... İdris Küçükömer, gerek 1960’lardan sonra başlayan düşünce dünyamızda, gerekse yazın serüvenimizde, kişisel ve toplumsal olarak, gerçekten de böylesi bir ‘kötülük toplumu’ ortamında akıl almayacak bir biçimde dört dörtlük, dürüst ve doğru bir insandı, hatta insan-insan! (1993a: 67).*

Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı* adlı kitabına, Murat Belge’nin Küçükömer’le ilgili şu sözlerini de almıştır:

Kahire’de bir şeyhi görmek ya da Semerkant’ta bir kitap bulmak için yollara düşen Ortaçağ dervişi gibidir. Bu özgün düşüncenin özellikleri üzerinde çok şey söylenemeyeceğini tahmin edebiliriz. Çünkü sağın da, solun da ezici Ortodoks çoğunluklarının ufukları dışında kalan saptamaları vardı. Bu bakımdan İdris Küçükömer’in düşüncelerinin sessizce unutulmaya terk edilmesi bu çoğunlukları tedirgin etmeyecektir (1993a: 68).

*Aynalı Denemeler* adlı bir eseri de bulunan Ece Ayhan, her türlü tarihî olaya ve sosyolojik hadiseye bir de tersinden bakmayı deneyen bir şairdir. Onun toplum ve devlet hayatındaki bütün ilişkilere bir “ayna”yla bakma alışkanlığının temelinde, Küçükömer’in tarihî tezlerinin derin izleri görülmektedir.

### 7.8. Gerçeküstücülük Akımı

Birinci Dünya Savaşı'nın bütün değer yargılarını sarstığı bir umutsuzluk ortamında doğan Gerçeküstücülük, kapitalist Batı medeniyetinin biçimlendirdiği mantık, ahlâk, sanat, estetik, toplum düzeni vb. gibi değerlere başkaldırarak dünyaya yeni bir bakış açısı getirmeyi hedefleyen bir düşünce akımıdır. Hareketin önderi Breton, 1924'te, *Manifeste du Surréalisme*'de (Gerçeküstücülük Bildirisi) düşüncenin nesnel çalışması, hayalin sınırsız gücü ve o zamana kadar ihmal edilmiş bazı çağrışım biçimlerinin üst gerçeğine inanma konuları üzerinde durarak Gerçeküstücülük'ün felsefi ve eleştirel hedeflerini ortaya koymuştur.

Gerçeküstücü Araştırmalar Bürosu'nun 27 Ocak 1925'te yayımladığı bir bildirgeden yola çıkan Doğan (1995: 13); toplumda, yaşamda, düşüncede, sanatta bir şeyleri yıkmaya, yerine yeni şeyler kurmaya çalışan bir devrimci hareket olarak değerlendirdiği Gerçeküstücülüğün, “her şeyden önce düşünsel bir başkaldırı akımı” olduğunu belirtmektedir. Gerçeküstücüler, 27 Ocak bildirisinde kamuoyuna şu ilkeleri duyurmuşlardır:

1. Edebiyatla uzaktan yakından ilgimiz yoktur.
2. Gerçeküstücülük zihnin (tin'in) tümel kuruluşudur.
3. Bir devrim yapmaya kararlıyız.
4. Bizler başkaldırı uzmanlarıyız.

Gerçeküstücülere göre kapalı bir kutu olan insanın gerçek özünü ortaya koyabilmesi için, aklın ve mantığın denetiminden kurtulması gerekmektedir. Rüyada, hayalde, ipnotizmada ortaya çıkan iç benlik, insanın yalancı olmayan gerçek yönüdür. Bu görüşten yola çıkan Gerçeküstücüler, estetik arayışlarında marjinal anlatım biçimlerine özel bir yer vermişler ve otomatik yazma, hipnozla uyku, rüya, bilinçaltından şiir süzme oyunu “zarif ceset”, kolektif yazma, “nesnel rastlantı”nın sorgulanması gibi yeni tasarım ve yaratma tekniklerine başvurmuşlardır.

Hilav (1993: 12)'a göre, Gerçeküstücülük, kendini sürekli olarak irdeleyen ve oluşturan bilincin belli bir serüveni, bir biçimi (formu) olarak da görülebilir. Dıştan bakılınca, manevî bir devrim girişimi, bir kültür olayı, bir sanat ve şiir anlayışı olan gerçeküstücülük; içten bakılınca bilinçsel bir devrim, bir yıkma ve

yeniden kurma yönelimidir. Bilincin bu yeni biçimlenişi, kapitalist Batı'nın manevî dünyası çerçevesinde bir olumsuzlama, bir başkaldırıdır. Seçilen hedef ise, Descartesçılığın dünyasını yıkmak ve aşmaktır. Söz konusu olan, akılcılığın insan varlığında yarattığı kopukluğu, parçalanmışlığı yeni ve yüksek bir düzeyde ortadan kaldırıp bilinçdışının saygınlığını geri vermek ve böylece eksiksiz bir insan varlığı üretmektir.

Rimbaud'nun "hayatı değiştirmek" parolasını benimseyen Gerçeküstücüler, sanatta mutlak başkaldırıcıyı bir dogma haline getirmişler; hayal gücünü ve gerçekleştirme yeteneğini frenlediği gerekçesiyle, şiirdeki alışılmış bütün kuralları reddetmişlerdir. İmgede, aralarında mantıksal bir ilişki bulunmayan iki gerçeğin rastlantısal yakınlaşmasından ortaya çıkan bir güzellik aramışlardır. Şiirsel imgenin ve güzelliğin temeli olarak gördükleri bu arayış, birbirinden uzak iki gerçeğin bir araya getirilmesiyle, alışlagelmiş çağrışım mekanizmasını ortadan kaldırmayı amaçlamıştır. Bunun için de, geleneksel imge yapısının ve dildeki sözdiziminin bozulması gerekmiştir.

Cema! Süreya, şiirdeki gerçeküstü anlatıma olanak sağlayan imgeyi, "şairin tartışılmaz mirası" olarak kabul etmiştir:

*Büyük harfle yazılan, tarihte belli bir akımın adı olan bir Gerçeküstücülük var. Bir de o akımdan önce görülmüş ve dünyada şiir yazıldıkça görülecek olan bir gerçeküstü. Bu ikincisi şairin tartışılmaz terekesidir (1987: 135).*

Gerçeküstücülük, Cemal Süreya'nın yaklaşımında olduğu gibi yalnızca imge bağlamında ele alındığında, edebiyattaki "gerçeküstü"nün, bir düşünce akımı olarak ortaya çıkan "gerçeküstücülük"ten çok daha öncelere gittiği görülecektir. Zira, gerçeği imgeler aracılığıyla yeniden kurma, her dönem şiirinde görülebilecek bir özelliktir. Dış dünyayı olduğundan daha farklı gösterebilen yapısıyla imge, gerçeküstü'ne her zaman olanak sağlamaktadır.

Varlık dergisinin Ocak 1995 tarihli 1048. sayısında düzenlenen "Gerçeküstücülük Akımı ülkemiz edebiyatını hangi boyutlarda etkiledi? Edebiyatımızda bu akımla uzak/yakın ilişkiler kuran şair, yazar ya da yapıt var mı?" konulu soruşturmaya katılan Füsün Akatlı, Ahmet Oktay, Semih Gümüş ve Feridun

Andaç; edebiyatımızda bir düşünme biçimi ya da yerleşik bir şiir tavrından çok, gerçeküstücülükten bir tarz, bir söylem biçimi olarak yararlanmadan söz edilebileceğini dile getirmişlerdir.

İkinci Yeni'nin gerçeküstücülüğün bir sonucu olarak ortaya çıkmadığını düşünen Batur, sınırlardan taşmayı öğrenen Türk şairinin genişliği ve derinliği algılamak gerçeküstücülükten de yararlanmasını bildiğini savunmaktadır (1995: 101).

Gerçeküstücülük akımının Batı uygarlığının dayandığı bazı temel ilkelerin sonucunda doğduğunu, bu nedenle örneğin Fransa'da büyük bir anlamının olduğunu belirten Suut Kemal Yetkin (1969: 59), edebiyatımızda görülen gerçeküstücülüğün önceki akımların gerekli/zorunlu sonucu olmadığını savunduğu "Gerçeküstücülük ve Ötesi" başlıklı yazısını, Paul Eluard'ın "Evren-Yalnızlık" başlıklı şiirinden aldığı bir parçayla, Ece Ayhan'ın "Firavun" şiirini karşılaştırarak bitirmiştir:

### **FİRAVUN**

*... büyümüş. Bir firavunla yatar kalkardın sabahlara karşıki.  
Yağmur ayları sürgünlüğün.*

*Ağzında firketeler. Bir kuş, konmaktan hoşlanır. Canavar  
dövmeleri kollarında, vardı.*

*Saçlarını da kardeşin taşırdı kömür karası. Bir kent görünür  
sen güldükte kurulmuş.*

*... tutakında 'seviyorum' yazılı bir tabancaya koşardın. Bir  
haşhaş,yolcusunu taşımaya hazır.*

Türk şiirinde gerçeküstücü bir akımdan, dönemden ya da bir şairden kesinlikle söz edilemeyeceğini belirten Mehmet H. Doğan, ancak gerçeküstücü esinlemelerin söz konusu olabileceğini savunmaktadır:

*İkinci Yeni'nin, varsa, gerçeküstücü yanı yalnızca şiir diliyle,  
"imge" ile sınırlı kalmıştır. Gerçeküstücülerin nerdeyse anarşizme  
varan başkaldırıcı, yıkıcı, yerleşik düzene ve kurallara karşı yanı –belki*



*bir tek Ece Ayhan dışında- İkinci Yeni'de hiç olmayan şeylerdir.  
(Doğan, 1995: 16)*

Doğan'ın İkinci Yeni'nin Gerçeküstücülük'e en yakın temsilcisi olarak değerlendirdiği Ece Ayhan, Gerçeküstücülüğü atonalliğin bir türevi olarak kabul etmekte, şiirdeki ve resimdeki karşılığı olduğunu düşünmektedir. O, Gerçeküstücülük'le ilişkisi konusunda şunları söylemektedir:

*Gerçeküstücülükle doğrudan doğruya herhangi bir bağıntım var mı bilmiyorum. 1952-53 yıllarında Jean Rousselot'nun o güzel antolojisini elimden düşürmezdim hiç. Lautréamont'a çok düşkündüm, Herrar'lı Rimbaud'ya da... İstanbul'un, Gerçeküstücülerin iki başkentinden biri olduğunu [diğeri Paris] sonraları öğrenecektim (Ece Ayhan, 1993a: 135).*

Onun, şiirinin içerik yapısıyla da; kurulu düzene, yaygın ve resmî ahlâka, düşünceye ve estetiğe karşı çıkan Gerçeküstücülük akımından etkilendiği görülmektedir. 13 Şubat 1982 günlü Cumhuriyet gazetesinde yayımlanan Sedat Ergin'le yaptığı bir söyleşide bu konuda şunları söylemektedir:

*Ben 'gerçeküstücü' olmadım hiç, ama size 'Fransız Gerçeküstücüler'in keten astarlı bir haritasından söz açacağım. O haritada iki kent gösterilmiştir yalnızca; biri Paris, öteki İstanbul... Bunun bir anlamı olmalıdır değil mi? (1996: 16)*

Kaplan (1973: 432), her çağda yeni, bâkir, taze hayaller peşinde koşan şairlerin basma-kalıba düşmemek için, açıklık ve sadeliği bile feda ederek suni yollara başvurduklarını belirtir. Yirminci yüzyılda gelişen bilinçaltı psikolojisi, yalnız şairlere değil, bütün sanatçılara yeni ufuklar açmıştır. Özellikle edebiyat, çağdaş psikolojinin üzerinde durduğu rüya, bilinç akımı ve çağrışımdan pek çok faydalanmıştır. İnsan ruhunda kendiliğinden olan bu hadiseler, şairlere yeni ilham kaynakları sağlamıştır.

İkinci Yeni şairleri, doğal dilin dışında oluşturmaya çalıştıkları yeni bir şiir dilinin kurulmasında, gerçeküstücülere özgü birtakım söyleyiş tekniklerinden de yararlanmaya çalışmışlardır. "Nesnel gerçeklik" peşinde olan Garipçilerin tersine; duyulara dayalı olmayan, "sezilen ve yeniden kurulan" gerçeği (neo-realizm) gerçeküstücülerin teknik ve üslûbuyla ifade etmeye çalışmışlardır.

### 7.9. Müzik

İkinci Yeni şairleri, şiir diline bir açılım getirebilmek amacıyla, diğer sanat dallarının da ifade özelliklerinden yararlanmaya çalışmışlar ve özellikle sinema, müzik ve resim sanatlarıyla yakından ilgilenmişlerdir.

Ece Ayhan'ın beslenme kaynaklarını ve etkilendiği sanatçıları tespit ederken, şiir ekolleri ve şair isimleri kadar, sinema ve müzik dünyasından da ekoller ve sanatçı adları sayma zorunluluğu doğmaktadır. “Ben şiirden değil, müzikten geliyorum” (1993a: 166) diyen sanatçının, sinema ve müzik türlerinde yayımlanmış olduğu çok sayıdaki eleştiri yazısı da bu sözlerini desteklemektedir. Atonal müzik tekniğinin Türk ve dünya müziğindeki gelişimini büyük bir yetkinlikle ele alan bu yazılar, Ece Ayhan'ın müzik bilgisinin ve kültürünün ne kadar derin olduğunu göstermesi bakımından da önemlidir.

Ece Ayhan, yüksek öğrenim görmek üzere Ankara'ya gitmeden önce, Beethoven'i, Wagner'i, Richard Strauss'u, Bartok'u, Hindemith'i, Stravinsky'i çok iyi öğrendiğini; 1953'te Ankara'ya gittikten sonra ise, arkadaşı müzik eleştirmeni Üner Birkan'la da birlikte hemen Mahler, Schönberg, Alban Berg, Webern, Eric Satie, Ravel, Edgar Varese, Charles Ives gibi atonal müziğin önemli temsilcilerini tanımaya çalıştıklarını belirtmektedir:

*Schönberg, A. Berg ve Webern gerçekten de müziğe bir devrim, yeni bir sözdizimi, yeni bir dilbilgisi getirmişlerdir. Mobil yontuları gibi, 12 ton müziği de (rastlantısal) bir 'sıçrama' idi, 'mutation'. Belki de Türkçede ilk sıçrama'dır (1993a: 135).*

Ece Ayhan (1996: 78), şiirlerinde yapı olarak önceleri müzikten yararlandığını, daha sonra “örgensel” olarak “sezilir sezilmez” bir biçimde müziğin olanaklarını kullandığını belirtmekte ve şiirde müzikten vazgeçilemeyeceğini savunmaktadır.

O, “yeni bir istif ve işleyen bir dilbilgisi” isteğinden hareketle İkinci Yeni şiirinde görülen kelime ve sözdizimi deformasyonlarını ve dilde bulunmayan yeni kelime ve anlatım biçimlerini kullanma eğilimlerini müzik türünde ortaya çıkan “12 Ton Müziği” tekniğinin etkisine bağlamaktadır:

*1954-55'lerde Atonal müzik ve 12 ton müziği (Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton von Webern...) benim değişimle 'Sıkı Şiir'i, 1956'da Muzaffer Erdost'un taktığı adla İkinci Yeni akımını da çok etkilemiştir. Kısacası yepyeni bir sözdizimi ve yepyeni bir dilbilgisi; yani âdeta bir devrim! (1993a: 265)*

1950 yıllarında Almanya, Avusturya, Fransa gibi çeşitli Batı ülkelerinde ve A.B.D.'de uygulanmaya başlayan "Rastlantısal Müzik" ya da "12 Ton Müziği (Zwölftontechnik)" bir müzik besteleme ve seslendirme tekniğidir. Bu müzik tekniğinin öncüsü olarak Charles Ives'ı kabul eden Ece Ayhan, kuramcılar olarak da J. M. Haur'un ve Schönberg'in adlarını saymaktadır (1993b: 265).

Devlet sanatçısı ve besteci İlhan Usmanbaş, Ece Ayhan'la "Atonal Müzik [ya da 12 Ton Müziği]" üzerine yaptıkları bir söyleşide bu teknikle ilgili şu bilgileri vermektedir:

*Aslında tonalite iki şeye bağlıdır: 1. Majör-minör etkisi altındaki armoni, 2. Bunun dışına taşıdığımız anda da 'ton dışılık'. İlk aşama 'politonalite'dir (çok tonluluk). Bunun da bir adım daha ötesi 'ton dışılık'. Burada da iki yol var: a) Sistematik ton dışılık, b) Rastlantısal yani kulağa bağlı atonallik (Ece Ayhan, 1993a: 261).*

İlhan Usmanbaş'ın 'rastlantısallık' dediği kulağa bağlı atonal teknikte, eserin oluşmasında katı bir noktalama geçmişi olan klasik müziğe bir tepki olarak yaratıcı gücünü kullanan "şarkıcı"ya da önemli bir rol ve pay düşmektedir.

İkinci Yeni hareketinin başladığı 1955-1956'larda Sıkı Şiir'de "ses kakışması (dissonance)"nın uygulandığını söyleyen Ayhan, insan kulağına hoş gelmediği gerekçesiyle, o zamandan beri "uyumsuz" notaların bu bileşiminden toplumcu gerçekçi eleştirmenlerin ve sanatçıların nedense hoşlanmadıklarını belirtmektedir (1993a: 276-278).

Ece Ayhan, yeni bir şiir dili kurma çalışmalarında yararlandığı "atonal müzik" bilgisinin ve kültürünün oluşmasında İlhan Usmanbaş, Faruk Güvenç ve İlhan Mimaroglu'nun çok önemli katkılarının olduğunu vurgulamaktadır.

Onun etkilendiği müzik adamlarının başında, "On İki Ton Müziği" tekniğiyle besteler yapan ve 1971'de "Devlet Sanatçısı" unvanı verilen İlhan Usmanbaş

gelmektedir. Ankara Devlet Konservatuari'nda viyolonsel, piyano, kompozisyon, armoni öğrenimi gören Usmanbaş, 1949'da aynı kuruluştaki öğretmenliğe başlamış ve bir yandan da hem Konservatuar Orkestrası'nda hem de arkadaşlarıyla birlikte kurduğu Genç Kuartet'te ve Helikon Orkestra'nda viyolonsel çalmıştır. O yıllarda genç sanatçıları ve sanatseverleri buluşturan Helikon Derneği, Ayhan'ın da çok sık ziyaret ettiği mekânların başında gelmektedir. İstanbul Devlet Konservatuari müdürlüğü yapan ve birçok yurt dışı ödülü bulunan Usmanbaş, 1970 yılında Ece Ayhan'ın *Bakışsız Bir Kedi Kara* adlı şiir kitabını da bestelemiş ve bu eser, 1993'te Cumhurbaşkanı'nın huzurunda, Ece Ayhan'ın da davet edildiği bir programda, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası eşliğinde, seslendirilmiştir. Yapıtlarında yeni teknikler kullanan ve On İki Ton yöntemiyle de besteler yapan Usmanbaş'ın çok sayıda bestesi bulunmaktadır.

Tıp Fakültesi öğrencisiyken Bedii Sevin takma adıyla çeşitli dergi ve gazetelerde müzik eleştirileri yazmaya başlayan Faruk Güvenç (1926-1982), yüksek öğrenimi yıllarında Ayhan ve arkadaşlarının "somut müzik" dinlemek üzere sık sık evine gittikleri bir viyolacı ve müzik eleştirmenidir. Güvenç, 1955-1960 yılları arasında Ankara Radyosu'nda Batı müziği yayınlarını yönetmiş, 1960'ta viyolacı olarak Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na girmiş ve TRT Ankara Oda Orkestrası viyola sanatçısıyken vefat etmiştir.

Elektronik müzik alanındaki çalışmalarıyla tanınan besteci İlhan Mimaroglu (doğ.1926) da, Ece Ayhan'ın etkilendiği sanatçılardan birisidir. 1955'te ABD'ye giden ve Columbia Üniversitesi'nde elektronik müzik, müzikoloji, müzik tarihi, opera yönetimi dersleri alan sanatçı, 1963'te Columbia Princeton'daki Elektronik Müzik Merkezi'nde öğretim üyesi olmuştur. Zaman zaman Türkiye'ye gelerek konferanslar veren Mimaroglu'nun *Musiki Tarihi* (1961), *Elektronik Musiki* (1970) ve *Günsüz Günce* (1989) vd. kitapları Türkiye'de yayımlanmıştır. Yapıtlarında hem elektronik hem doğal seslere yer veren, bazen anlatımcı, bazen de gerçeküstücü anlayışla çalışan Mimaroglu'nun başlıca eserleri şunlardır: *Edgar Poe'nin Mezarı*, *Manyetik Band İçin Prelüdlere*, *Müzik Artı Bir*, *Hiperboller*, *Gündoğumunu Öldürmek* (Kabacalı, 1991: 194).

Ece Ayhan, şiirle müziğin yan yana olması gerektiğini ve şiir sanatıyla birinci derecede ilgilenen kişilerin mutlaka asgarî düzeyde müzik bilgilerinin olması gerektiğini düşünmektedir:

*Gariptir. Bugün 1989'da dahi, yaşı 50'nin altında bulunan genç şairlerin yani 'sanat şahsî ve muhteremdir' diye düşünen oğuz şairlerin büyük çoğunluğu, çalgıları tanıma düzeyinde bile müzik bilgileri edinmeye yüz vermezler (1995: 67).*

### 7.10. Sinema

Sinema yazılarını bir süre yöneticiliğini de yaptığı Yeni Sinema Dergisi'nde yayımlayan Ece Ayhan, sinema ile şiir sanatı arasında büyük bir yakınlık olduğunu düşünmektedir:

*Bilerek, isteyerek ozan diyorum ben sinemacılara. Yani yönetmenlere. Örneğin sinema bir sanat türü olarak gerçekleşmeseydi, bugüne dek yapıtlarını (filmlerini) vermiş bütün bu yaratıcı kişilerin büyük çoğunluğu ozan olurdu. Alıcı yerini kaleme, görüntüler yerlerini sözcüklere ve imgeye bırakacaktı, yani şiire. Ya da hiç değilse düzyazıyı seçerler, yazı makinasının başına oturlardı (1996: 94).*

İki sanat arasındaki ortak öğeler olarak her iki sanatın da kendisine özgü bir dillerinin olmasını ve yöntemleri arasında yakınlıklar bulunmasını gösteren Ece Ayhan, çeşitli aşamalardan geçmiş, köklü ve uzun bir geçmişi olan şiir sanatıyla, henüz yüzyılını bile tamamlamamış genç bir sanat dalı olan sinemanın yan yana düşünülmesinin yeni perspektifler getireceğini; ancak, bu ilişkinin fazla abartılmaması gerektiğini düşünmektedir.

Onun, sinema ile şiir sanatı arasında akrabalık kurma nedenlerinin başında, geniş bir ortak alan olarak nitelendirdiği "görüntü" kavramı gelmektedir. Ona göre, sinemada kavramlar görüntü; şiirde ise, imge yoluyla anlatılmakta ve çağdaş şiir, imgeye geçmişe oranla daha başat bir görev vermektedir. Şiirdeki yeni açılımların, uzanımların imge yönünde geliştiğini belirterek bunda sinema sanatının da rolünün bulunduğunu ileri sürmektedir:

*[Genç şiir] yeni görüngelerle (perspektiflerle) gelmiştir. Yeni nesnelere araçlarla taşır. Giderek tersyüz eder anlamı. Gerçeği bir başka biçimde kavramıştır. Şiir, bu durumunu, bu özgünlüğünü toplumsal ve siyasal arkadaşlarını, yaşatlarını izleyerek gerçekleştirmiştir (1996: 69).*

Ayhan, Rusya’da Mayakovski’nin sinemayla ilgilenmesini ve dergisinde bu sanata özel bir yer ayırmasını, sinemadan kendi şiirine yeni imkânlar ve biçimler edinme bilinçliliğine bağlamakta ve “Halkla en karşı karşıya sanat bu” diyen Nâzım Hikmet’in de sinemayla ilgilenmesinin bilinçli bir tercih olduğunu belirtmektedir (1996: 92).

Sinemadaki akımların, dalgaların, ekollerin ve görüşlerin bir bakıma şiir sanatından geldiğini düşünen Ece Ayhan, sinema sanatına yeni olanaklar getirdiğini, birçok çıkış noktası ve simgeler sağladığını söylediği gerçeküstücülük akımını bu görüşüne örnek olarak göstermektedir. O, şiirle sinema arasındaki etkileşimden ilk başlarda genç bir sanat dalı olan sinemanın daha fazla yararlandığını, ancak bugün sinemanın şiire daha çok etkide bulunduğunu savunmaktadır.

Onun şiiri, sinema tekniğinden en geniş ölçüde yararlanmaya çalışan bir kompozisyonudur. Kulaktan çok göze hitap eden yapısı ile, musikiden uzaklaşarak sinemaya yaklaşmaktadır.

## BÖLÜM VIII

### ECE AYHAN'IN TÜRK ŞİİRİNİ VE İKİNCİ YENİ'Yİ DEĞERLENDİRMESİ

Ayhan, söyleşi ve yazılarında yeri geldikçe Türk şiirinin bazı sanatçıları ve toplulukları hakkında da değerlendirmelerde bulunmuştur. Onun Türk şiiri üzerine düşüncelerini ve değerlendirmelerini, “Genel Olarak Türk Şiirini Değerlendirmesi” ve “İkinci Yeni Şiirini Değerlendirmesi” başlıkları altında ele alacağız.

#### 8.1. Genel Olarak Türk Şiirini Değerlendirmesi

Türk şiirinin evrelerini ve başlıca sanatçıları sürekli bir irdeleme çabası içinde olan Ece Ayhan, bugünkü şiirin gelişimini bir bütün olarak kavrayan ve bilgi donanımını bu anlayışa göre ikmal eden bir sanatçıdır. Karacaoğlan ve Yunus Emre'nin eskimeyen diline; Fuzulî ve Bâkî'nin, tek kelimesinin bile yeri değiştirilemeyen sıkı şiir örgülerindeki ustalığa hayran olduğunu belirtmekte, “Ateşten denizler üzerinde mumdan gemiler yüzdüren” Şeyh Galib'in ise, modern Türk şiirinin atası olduğunu ve İkinci Yeni şiirine kaynaklık ettiğini vurgulamaktadır.

Gerçek bir şairin yarısının tarihçi olması gerektiğine inanan Ayhan, Anadolu coğrafyasında şiirin ve tarihin iç içe olduğunu; ancak, Türk şiirinde Yahya Kemal'den önce tarihle ilgilenen bir şairin bulunmadığını savunmaktadır. Çok geniş bir anlamda da olsa, bir gün çağdaş Türk şiirinin Ahmet Haşim'le değil de, Yahya Kemal'le başlatılacağına inanan sanatçı, 1912'ye kadar şiirde egemen olan “gülünç Mınakyan biçemi”nin Yahya Kemal'le bir yana bırakıldığını ve şiiri “boş vakitlerin bir değerlendirmesi” olarak değil de, bir “meslek” olarak benimseyenlerin başında Yahya Kemal'in geldiğini belirtmektedir. Yahya Kemal'in önemini ise, gerçek anlamda İkinci Yeni hareketinden sonra görülebildiğini savunmaktadır:

*Yahya Kemal'in bizim kafamızda, haritada yerli yerine ve belirli bir tarih içine ve özellikle bizim gözümüzle şiir tarihine oturtulması 1958'den, 'Aykırı Şiir' akımının çıkışından sonradır (1993a: 51).*

Bir görüşmede yöneltilen, “Cumhuriyet sonrası Türk şiirinin gelişimi hakkında ne düşünüyorsunuz?” sorusuna verdiği cevap, onun Cumhuriyet dönemi Türk şiiriyle ilgili tercihlerini de ortaya koymaktadır:

*Çağdaş Türkçe'nin şiiri bana göre, 1955'ten sonra başlıyor. Benim öznel seçmelerim, şiiri meslek olarak ele alanlar olacaktır elbet! Nâzım Hikmet, Sait Faik, 1946'ya dek Dağlarca, Cemal Süreya, Dıranas, İlhan Berk, Sezai Karakoç... (1996: 143).*

Ressamların ya da müzisyenlerin başka ülkeye yerleşmelerinin sanatlarına engel olmayacağını; ancak, dil içinde yüzdükleri için, şairlerin bunu yapamayacaklarını savunan Ece Ayhan (1993a: 143), hapishanede olduğu süre içinde de çok güzel şiirler yazan Nâzım Hikmet'in Türkiye'den ayrıldıktan sonra “kartpostal” şiirleri yazdığını savunmaktadır.

Orhan Veli'yi, Cumhuriyet döneminde “şiirin yatağı”nı değiştiren bir “uç bey” olarak değerlendiren sanatçı (1993a: 66), “yeryüzüne, insana ve kargaşalığa uçsuz bucaksız bir açılış” olan şiirin “ister istemez gerektireceği sözcüklerin sözlüğü”nü kullanmadığını düşünmektedir. “Harflerin ve gırtlığın çıkardığı seslerin nicedir yeni anlamları ifade etmeye yetmediği” için, İkinci Yenicilerin yeni bir şiir dili oluşturmak zorunda kaldıklarını savunmaktadır. O, kendi şiir özelliğiyle karşılaştığında, Orhan Veli'nin şiirlerini bir “klarnet sesi” gibi ince ve hüzünlü bulmakta ve “zamanında, bir yaşama sevincinin suluboya bir resmi” olarak değerlendirmektedir (1993a: 73).

Ayhan, önceleri şiir ve yazılarıyla pek ilgilenmediğini belirttiği Melih Cevdet Anday'ın ise, daha sonraki dönemlerde değiştiğini ve özellikle genç okurlarca çok sevildiğini düşünmektedir:

*Ama Melih Cevdet Anday, hiç beklenmedik bir biçimde değişti ve gelişti ve Türkiye'de şiir toplumunda; yaşayan en önemli şair ve düşünür oldu (1993a: 227).*

Ece Ayhan, Milliyet Sanat ekinde yayımlanan “Türk Şiiri: 1973” başlıklı değerlendirmesinde, şiirin gerçek renginin belirli tarih aralıklarında biraz solsa da, son yirmi yılın bütünlüğü içinde en güzel, en yetkin, en özgün şiirlerin yazıldığını



savunmaktadır. Eskiden şiirin hayatının devlet denilen büyükçe bir kuşun gölgesinde geçerken, şimdilerdeyse, bir altın kuşun sırtında uçtuğunu düşünen sanatçı, kuşun eski adının “cedel”, yeni adının ise, “eytişim” yani “diyalektik” olduğunu söylemektedir:

*1973! Hangi şiir atlasını açarsanız açın orada şunu görürsünüz: Şiirin uykusu kaçmıştır artık! Bu demektir ki şiir belaya karşı kayıtsız değildir. Çağdaş bir düşüncenin ağır işçisi olmuştur çünkü. Size bir sır vereyim mi? Gerçek bir 'şiir cumhuriyeti' kurulacaktır (1996: 69).*

O, Türk şiirinin 1983'teki durumunu değerlendirirken de, iki önemli kitap olarak *Ölü Kitap* (İzzet Yaşar) ile *Yalan Şiirleri* (Akif Kurtuluş)'ni saymış ve “İhtiyarlardan ise beni titreten bir şiir pek olmadı. Ama İlhan Berk, Turgut Uyar iyiydi. İvmeler yukarı çıkıyor herhalde” (1996: 115) değerlendirmesinde bulunmuştur. Sanatçı, o yılların ‘sıkı şairler’i olarak da şu isimleri saymıştır: Nilgün Marmara, Küçük İskender, Celâl Gözütok, Turgay Özen, Sami Baydar, Mustafa Irgat, Asi Balkar, Mehmet Müfit, Mustafa Ziyalan, (sokak şairi) Hüseyin Avni Dede, Murathan Mungan (1993a: 136).

Onun takdir ettiği şairlerden biri de, henüz yirmi dokuz yaşındayken intihar ederek yaşamına son veren Nilgün Marmara'dır. Marmara'nın şiirin dünyada ve Türkiye'de en eski serüvenlerini bile en ince ayrıntısına kadar bildiğini, bitirme tezini de (Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Filolojisi) çok sevdiği Sylvia Plath üzerine hazırladığını belirtmektedir. “Sıkı” bir şairin “uç”ta olması gerektiğini savunan Ayhan, hem şiirleri hem de varlığıyla “marjinal bir insan” olarak nitelendirdiği Nilgün Marmara'yı, şiirde sınır çarpışmaları yapmış şairlerden biri olarak değerlendirmektedir:

*Nilgün Marmara, 'uçbeyi' düşünür İdris Küçükömer'in bir bakıma şiirdeki, hiç değilse bir şiirdeki, bu 'uç' şiirdeki karşılığı sayılabilir (1993a: 29).*

Ece Ayhan, 2001 yılında Hece dergisinin Türk Şiiri Özel Sayısı'nda yayımlanan “Şiir-hayat ve şiir-etik ilişkileri bağlamında poetik görüşleriniz nelerdir?” sorusunun yöneltildiği soruşturmaya verdiği cevapta, konuyla ilgili

olarak bazı şairler hakkında değerlendirmelerde de bulunmuştur. “*Türkçenin bütün zamanlarında ‘sıkı şairler’ de, ‘kuru şairler’ de, ‘kurusıkı’ şairler de olmuştur*” (2001a: 440) diyen sanatçı, bu düşüncesine örnek olarak “iyi, büyük ve de cins” şairlerin içlerinden çıkacağına inandığı şu isimleri saymaktadır:

*Bana göre sıkıya örnek; İzzet Yaşar, Enis Batur, Haydar Ergülen, Alper Çeker, Cahit Koytak... Kuru’ya; Kemal Özer, Ali Cengizkan; Tarık Günersel... Ve de kurusıkı Attila İlhan!..*

Yukarıdaki sözlerinde de görüldüğü gibi, Ece Ayhan, aslında imgeye dayalı şiir yapısı nedeniyle İkinci Yeni’yle arasında yakınlıklar da kurulan Attila İlhan’ın şiirleri hakkında olumsuz düşünceler taşımaktadır. Onun, Attila İlhan’ın sanatçı kimliğine yönelik sıkça dile getirdiği bu türden olumsuz sözleri, 1956’lardan beri yürüttükleri polemiklerden kaynaklanmaktadır:

*Derken konu arabesk şiire, Attila İlhan’a geldi ve renkler değişti. “Bana pes ettirilemez” diyordum “ne var bir şairin şarkı sözü yazarı olmasında ya da arabesk şiir yazmasında?” (1996: 118)*

Ayhan, aynı soruşturmaya verdiği cevapta, Sezai Karakoç’un ve İsmet Özel’in artık “sıkı şair” olamasalar da, “çok önemli” sanatçıları olduklarını düşünmektedir.

Şiirde “dize”nin çok önemli olduğunu belirten sanatçı; Mustafa Irgat’ın, Turgay Özen’in, Mehmet Müfit’in, Küçük İskender’in, Sami Baydar’ın, Cezmi Ersöz’ün ve Orhan Alkaya’nın şiirlerini, “biraz dizleri kırılmış şiirler” olarak değerlendirmekte ve “*Dize’ye doğru kayılırsa bence daha doğru olur gibime geliyor. Çünkü şiirde dize çok önemli!*” (1993b: 235) yargısında bulunmaktadır.

Ece Ayhan, “birtakım şeyleri tasarladığı gibi ya da olduğu gibi çekinmeden söyleyebildiği” için, Türkiye’de Küçük İskender gibi pervasız ve cesaretli bir şairin çok ender görülebileceğini savunmaktadır:

*Küçük İskender bence hagaragort [pervasız, cesaretli] şairlerden biri (1995: 55).*

“Bir de İkinci Yeni’nin gölgesinde olup da 1969’da ona karşı çıkanlar da oldu” yargısında bulunan Ece Ayhan, bu görüşüne örnek olarak İsmet Özel’in, Süreya Berfe’nin ve Ataol Behramoğlu’nun isimlerini saymaktadır (1993a: 17).

O, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nü, bütün Türkçe zamanlarının en yetkin anlatısı olarak kabul etmekte; çağdaş ve önemli yazarlar olarak da, Yusuf Atılgan’ın ve Vüsat O. Bener’in adlarını saymaktadır (1993a: 33).

İkinci Yeni şairleri olarak kesinkes ve açıkça karşı olduklarını belirttiği Mavi şiir hareketinde kadınların payının epeyce büyük olduğuna dikkati çeken Ece Ayhan, “Atatürkçü bir kadın hareketi” olarak gördüğü “Mavi Yolcular”dan şu isimleri saymaktadır: Azra Erhat, Mina Urgan, Adalet Cimcoz, Aliye Berger (Halikarnas Balıkcısı’nın kızkardeşi), Mualla Anhagger (Sabahattin ve Bedri Eyüboğlu’nun kızkardeşleri), Ressam İren, Seramikçi Füreya, Mathilya, Magdi Rufer, Azra İnal, İvi Stangali.

Ece Ayhan, “Batı Tekkesi” olarak nitelendirdiği Mavi grubu üyelerinin Türkiye’nin son 35-40 yıllık şiir serüvenine ve oluşumlarına yabancı kaldıklarını, şu ya da bu nedenlerle sosyal hayattan koştuklarını ileri sürmektedir. Sözelimi, “kişisel ve bilimsel dürüstlük ve doğrularıyla da Cumhuriyet’te gelmiş geçmiş en özgün ve en ilginç ‘uç’ düşünür olan” İdris Küçükömer’den, “Türkiye’nin tek toplumbilimcisi ya da siyasetbilimcisi olan” Şerif Mardin’den, “yaşayan en büyük iki şair olan” Sezai Karakoç ile Cemal Süreya’nın düşüncelerinden ve şiirlerinden, yazar Vüs’at O. Bener’den, romancı Yusuf Atılgan’dan, düşünür Muzaffer Erdost’tan, ressam Komet’ten bir anlamda haberdar dahi olmadıklarını iddia etmektedir (1993a: 60).

*Çok gariptir! Bizim Mavi Yolcular ise, herhalde 40 yıldır Türkiye’de olup bitenlerden haberleri olmadığı için, yazın’da önemli sanatçıların Mehmet Başaran, Talip Apaydın, Oğuz Arıkanlı, ‘kitabî’ Ferit Edgü, Celâl Sılay, Sabri Altınel... olduğu savlarını sonuna kadar götürürler! (1993a: 58)*

## 8.2. İkinci Yeni Şiirini Değerlendirmesi

Ece Ayhan, 1954'ten sonra oluşmaya başlayan yeni şiir anlayışının “İkinci Yeni” olarak isimlendirilmesini yanlış bulmakta ve “sivil şiir”, “sıkı şiir” ya da “kara şiir” isimlerinden birinin bu şiiri daha doğru karşılayacağını savunmaktadır. O, bu isimler içinde en çok, Fransızca’da su ve hava geçirmeyen maddeler için kullanılan “hermetik” kelimesinden esinlenerek bulduğu “sıkı şiir”i beğenmektedir. Bu ismi Cemal Süreya’nın da çok beğendiğini; ancak, geç kaldıkları için yanlış bir isimlendirme olan İkinci Yeni adının tuttuğunu belirtmektedir:

*Ben ‘Parasız Yatılılar’ın çıkardığı ve ‘Negatif gerçeklikler’ ve ‘Atonallik’ler üzre de işleyen ve sahici bir ‘sivil şiir’ serüveni yaşayan ‘İkinci Yeni’ye özel olarak ‘Sıkı Şiir’ diyorum (1993a: 165).*

Sanatçı, önceleri daha çok “anlamsız şiir” olarak değerlendirilen yeni şiire “anlamını kolay ele vermeyen” yapısından dolayı, “sıkı şiir” ismini daha uygun bulmaktadır:

*Hiç değilse şöyle de diyelim isterseniz: İlk elde kendini ele vermeyen şiir! Hem bakın artık o ahmak eleştiriciler gibi “anlaşılmayan şiir” de demiyorum. Zaten hiç dememişimdir de. “Sıkı” sözcüğü, vallahi tallahi, çok daha iyidir! (1993b: 235)*

Ece Ayhan (1995: 35), İkinci Yeni’ye kadar şiirdeki önemli atılımların hep İstanbullu büyük ailelerden geldiğini, “gönlü o tarafta olan Memet Fuat gibi eleştirmenler”in de modern şiir hareketini parasız yatılılardan beklemedikleri için, “Kimmiş bu parasız yatılılar?” diyerek kendilerini kerhen desteklendiklerini iddia etmektedir:

*Bana baka; ‘İkinci Yeni’ (ben ‘Sıkı Şiir’ diyorum şimdi buna; o başka, ya da ‘Sivil Şiir’) 1950’lerden sonra, Türkçe’de, taşradan gelmiş ve çok genç parasız yatılıların oluşturdukları hiç beklenmedik, garip bir biçimde de özgün, çağdaş, çağcıl ve önemli bir şiir ve bir düşünce ‘sıçraması’dır; yani 13/15 bir akım. Çok özgül bir anlamda belki de bir Mülkiye hareketi, hiç değilse ilginç bir Ankara şiir olayı (1993a: 15).*

Şiirin İkinci Yeni’yle birlikte “uykusu”nun kaçtığını ve çağdaş bir düşüncenin ağır işçisi olarak artık belâya karşı kayıtsız kalamayacağını savunan

Ayhan (1993b: 256), “şiiirdeki allak bullak oluş” ya da “ters yüz ediliş” olarak değerlendirdiği yeni şiir hareketinin, o zamana kadarki askerî anlayıştaki şiirlerin paslı kapılarını “gümbür gümbür” kapatıp sivillik çığırını açtığını ileri sürmektedir:

*Kısacası, 'bakımsızlık'lar, 'sivillik'ler, 'uçtalıklar', 'atonallikler' bin yıldan bu yana İkinci Yeni'yle (Sivil Şiir) ilk kez gündeme geliyordu (1993a: 67).*

Sanatçı (1996: 73), İkinci Yeni şiirinin oluşum sebeplerinin “Demokrat Parti diktası”na bağlanışının gerçeklerle ilgisi olmayan “gülünç” bir iddia olduğunu, bu iddiayı ilk olarak katı, dar çerçeveli toplumcu sanat anlayışı doğrultusunda Asım Bezirci'nin ortaya attığını, daha sonra da Attila İlhan'ın yinelediğini savunmakta ve İkinci Yeni şiirinin “*Demokrat Parti'nin iktidardan ayrılmasıyla 1961 anayasasının da getirdiği özgürlük ortamında var oluş kaynakları kurduğu için ortadan kalktığı*” iddialarına da katılmamaktadır.

Ece Ayhan, Yeni Ufuklar (1966 tarihli 176. sayısı) dergisinin, “27 Mayıs değişiminden bugüne değin belirli bir suskuya girdiği söylenen şiir ve hikâyeciliğimizin durumunun eleştirmesini, 6 yıllar sanatçılarınun ağızlarından dinlemek” amacıyla, “1950-1960 yıllarında ürün vermiş, özellikle o yıllarda yazarlığa başlamış” sanatçıları yanıtlamaya davet ettiği bir soruşturmaya verdiği cevapta, bu iddiaları çok sert bir dille reddetmiştir. Sanatçı, bu soruşturmaya verdiği cevapta, özetle, gelmiş geçmişler içinde en bilinçli kuşak olduklarını kimsenin reddedemeyeceğini; şiirin son on yıldır o zamana dek bilmediği -uzantıları başka türleri de kapsayan- yeniliklere sahne olduğunu; sessiz ve gürültüsüz bir devrimle bir sıra duyarlıkları, alışkanlıkları, biçimleri, davranışları, kavramları ve yargıları alt üst ettiklerini; etkileriyle, yoğunluklarıyla, ağırlıklarıyla, eleştirel güçleri ve tüyler ürpertici tasarımlarıyla koskoca bir yüzyılda uzaktan yakından örneklerinin bulunamayacağı bir ağızda sayılabilecek on-on beş kitap oluşturduklarını savunmaktadır. O, “bir şiir anlayışının, bir anayasa değişikliğinden sonra değişebileceğine inanmadığını” da vurgulamaktadır:

*Bırakınız bir anayasa değişikliğini ve onun ardından sükün edecek birtakım siyasal ve toplumsal kazançları; bir büyük toplumsal olay gelir, birçok şeyi değiştirir de, şiirin tarihinde bir satırcık yer tutamaz ya da birkaç satırla geçiştirilir, o kadar (1966: 5).*

Ece Ayhan (1996: 73), Garip hareketinin geçmişteki bütün Türk şiiriyle ilgiyi kesme çabalarına bir tepki olarak geliştirilen “geçmişle yeni bir bağını kurma” arayışlarını, İkinci Yeni şiirini oluşturan faktörlerin başında görmektedir. Orhan Veli ve arkadaşlarının kırdığı şiir zinciri halkalarını İkinci Yeni’nin tekrar eski duruma getirdiğini ve şiire özgü dile yeniden döndüğünü savunmaktadır

*İkinci Yeni öyküyü silmiştir.... Zaten İkinci Yeni’nin bence en büyük özelliği, göstermekten, anlatmaktan öte ‘duyurma’ olmasıdır. Birinci Yeni, biliyorsunuz, söze dayanan bir şiirdi, öyküyü de başa alıp yürüyordu. İkinci Yeni’nin karşılığı buradan geliyor. İkinci Yeni anlatmaz, duyurur (1996: 129).*

1988’de yaptığı bir söyleşide, Türkçe’de aşağı yukarı 40 yıldan bu yana süren bir “sıkı şiir” serüveninin bulunduğunu, kendisinin buna “sıçrama / mutasyon” adını verdiğini belirtmektedir (2002: 26). İkinci Yeni şiirine “rastlantısal sıçrama” adını da veren sanatçı, bu şiirin özelliklerini ortaya koyabilmek için başka sözcüklerden de yararlanmaktadır:

*Türkçenin bu ‘kötülük toplumu’nda, aşağı yukarı 40 insan-yılına yakın bir zamandır ‘Sıkı Şiir’le, ‘Atonallık’le, ‘Bakışsızlık’la (Asymetrie), ‘Kakışma’yla (Dissonance) ve benzerleriyle iş işliyoruz (1993a: 133).*

O, özü yansıtma biçimiyle ilgili olarak İkinci Yeni şiirine yöneltilen “anlamsız” şiir suçlamalarına en fazla tepkiyi gösteren sanatçılardan biri olmuştur. Şiirimizde Esrar Dede’den beri, anlaşılıp anlaşılmamak meselesi üzerinde durulduğundan yakınmaktadır. Şiirin anlam yapısının sunuluşunu bir yöntem sorunu olarak görmekte ve içeriğin “açık” ya da “kapalı” bir biçimde ele alınabileceğini savunmaktadır. Şiirin anlam yapısıyla ilgili tartışmaların teknik boyutunun da yanlış bir temel üzerine oturtulduğunu düşünmektedir:

*“Açık Şair” diyedir bir şey yok bence. Fransızca’da, İngilizce’de, Almanca’da da “açık şairler” deyimine rastlamadım hiç (1996: 49).*

Ankara’da başlayan ve daha sonra İkinci Yeni adı verilecek olan bu yeni şiir hareketine, eski ya da yeni kuşaktan çok sayıda kişinin “hiç bir şey düşünmeden” katıldığını savunan Ayhan, İstanbul’daki şiir çevrelerinin, şiire “balıklama” atlayan

bu kişileri de harekete dahil ederek “yeni şiir”e önyargıyla yaklaştıklarını, hatta “düpedüz” alay ettiklerini iddia etmektedir:

*Eleştirmenler de, hemen ‘tamam’ dediler, “bu şiir kapalıdır”. Bugün okullara, öğrencilere satılan sözlüklere, kitaplara, seçkilere bakalım açıp; hepsi de İkinci Yeni’ye ‘kapalı şiir’ dediği için ‘kapalı şiir’ derler bu şiirlerin üzerinde durmadan. Özellikle de, -bunu kesenkes yazıyorum- İkinci Yeni’den hiç bir zaman olmamış ya bizden çok yaşlı ya da bizden çok genç şairlerin şiirlerine bakıp. Oysa, ‘İkinci Yeni’ denilen şey Sezai Karakoç ve Cemal Süreya’dır!.. (1996: 49).*

O, 1954’ten bu yana yayımladığı şiirlerinin “algı ortalaması’na bile ulaşamayan eleştirmenlerce bir “öykü” içermediği gerekçesiyle eleştirildiğini; aynı eleştirmenlerin 25-30 yıl sonra, “Meğer, şiirde de aydınlık-karanlık diye bir önemli sorun yokmuş!” (1996: 39) diyerek yanıldıklarının farkına vardıklarını iddia etmektedir.

İlhan Berk’in, “Ece Ayhan kapalı bir şairdir ama, bu anahtarsız olduğunu göstermez. Bazı şairler anahtarı okurun eline hemen vermek isterler. Ece bu konuda kaskançtır” (Ece Ayhan, 1996: 133) sözleri, Ece Ayhan’ın “kendisini hemen ele vermeyen” şiir yapısına işaret etmektedir.

Ece Ayhan, kendisiyle yapılan bir söyleşide şiir yazış tekniğinden söz ederken anlamın şiire yedirilmesi gerektiğini şu sözlerle açıklamaktadır:

*Bir şiiri yazarken önce o şiirin düşüncesi olur. Kımıldadığını duyunca bitmiştir şiir. Nokta koyarsın. Bazen noktadan sonra bir tedirginlik kalır, anlam karında kalmıştır. Oysa “şiirin karında” kalmalı. Şiirin böğrüne geçmeyen anlamın sorumluluğu şairde (1996: 135).*

Sanatçı; söyleşi, günlük ve deneme türündeki yazılarında, İkinci Yeni şiirinin öncüleri ve başlıca temsilcileri hakkında değerlendirmelerde de bulunmuştur. Bu yazılarda, daha çok Cemal Süreya, Sezai Karakoç, Turgut Uyar, Edip Cansever ve İlhan Berk’in adları geçmekte ve bu sanatçıların İkinci Yeni’deki rolleri ve Türk şiirindeki yerleriyle ilgili değerlendirmeler yapılmaktadır.

### 8.2.1. Cemal Süreya

Ece Ayhan, Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin yerine oturtulamamış “en cins ve en büyük bir-iki şairinden biri” olarak kabul ettiği Cemal Süreya’yı, yalnız İkinci Yeni’nin değil; bütün Türk şiirinin müstesna şairlerinden biri olarak değerlendirmektedir:

*Cemal Süreya, “Nâzım Hikmet’le ve Nâzım Hikmet’ten sonra kesin Türk şiiri durmuştur” gibi ezici çoğunluğun lafı edilirken, 1955- 1956’larda Ankara’da Pazar Postası’nda beklenmedik bir biçimde kuyruklu yıldız gibi beliren İkinci Yeni akımının kader gömleği giymiş bir babasıydı (1993b: 238).*

Ayhan (1993a: 41), İkinci Yeni şiirine karşı çıkan İstanbul’un büyük ve soylu ailelerine mensup eleştirmenlerin, Türk şiirinde ilk kez görülen sivil yeniliği sezemediklerini, bunun bir sonucu olarak da “bir büyük kuyruklu yıldız gibi parlayan ve bütün Cumhuriyet’in üç-dört benzersiz şairinden biri olan” Cemal Süreya’yı -anlamak bir yana- “es geçerek” algılayamadıklarını iddia etmektedir. Cemal Süreya’nın vefat ettiği elli dokuz yaşına kadar kirada oturduğunu ve evine telefonu bile ölümünden ancak bir yıl önce alabildiğini hatırlatmakta ve -diğer sivil şairler gibi- Cumhuriyet döneminde yaralanmış olduğunu savunmaktadır:

*Sözgelimi Attila İlhan, Asım Bezirci, gazeteci Hasan Pulur, Ö. Faruk Toprak vs. Cemal Süreya’yı hep parasız yatılı okuduğu ve anne-baba dahil hiç kimsesi, bir kiralık evi bile olmadığı için olsa gerek; faşist olmakla, Franco’cu, Mussolini’ci ve Hitler’ci olmakla suçlayabilmişlerdi. Akıllarınca belki de Cumhuriyet’in üç-dört şairinden biri olan ve apaçık da Sivil belki de ilk Sivil şair olduğu olgusunu karambole getirip okurların kafalarını karıştıracaklardı (1993a: 42).*

O, “Cumhuriyet”te de yaralanmaktan kurtulamayan “sivil” şairlerden biri olarak gördüğü Cemal Süreya’nın şiiriyle ilgili bir tespit de bulunmaktadır:

*Cemal Süreya kendi hayatındaki trajik şiirine neden geçirmediyse hep düşünmüşümdür (1995: 25).*



### 8.2.2. Sezai Karakoç

İkinci Yeni şiirini, bir “Mülkiyeli parasız yatılılar” hareketi olarak değerlendiren Ece Ayhan, bu “sivil şiir” anlayışının önde gelen bir-iki temsilcisinden biri olarak Sezai Karakoç’u görmektedir. “*İkinci Yeni denilen şey Sezai Karakoç ve Cemal Süreya’dır*” (1996: 49) değerlendirmesinde bulunan sanatçı, söyleşi ve yazılarında, İkinci Yeni şiirinin oluşumuyla ilgili görüşlerini belirtirken her fırsatta Sezai Karakoç’un öneminden söz etmektedir:

*Sezai Karakoç, 1955-56 yıllarında Ankara’da Muzaffer Erdost’un yönetiminde Pazar Postası haftalık gazetesi çerçevesinde oluşan ve bir görüşe göre de tarihimizde ilk kez ‘parasız yatılılar’ın, taşra doğumluların ... bir sıçraması olarak özetlenebilecek İkinci Yeni Akımından önemli bir şairdir (1993a: 67).*

Ece Ayhan, “sıkı şair”lerden ya da “sivil şair”lerden biri olarak gösterdiği Karakoç’u, bir anlamda “İkinci Yeni’nin babası” olarak değerlendirmekte (2002: 33) ve onun mülkiyete önem vermeyen kişilik özelliğinden övgüyle söz etmektedir:

*‘Sıkı şair’lerden, 55 yaşındaki Sezai Karakoç (o da siyasalıdır ve kimsede bir fotoğrafı dahi yoktur, kimseyle söyleşi de yapmaz, ıssızlığından ve yalnızlığından yakındığını bugüne dek duymadım. Kiralık bir evi bile yoktur). Yaşayan iki-üç şairden biridir (2002: 53).*

Ece Ayhan (1993a: 67), “sıkı şair”ler arasında saydığı Sezai Karakoç’un “1962’ye (bilemediniz 1968’e) kadar” İkinci Yeni’nin çağdaş ve çağcıl iki-üç şairinden biri olduğunu; bugün ise, ‘zamanımızın bir şairi’ olarak Türk şiirindeki yerine oturtulması gerektiğini düşünmektedir.

### 8.2.3. Turgut Uyar

Ece Ayhan, “eski şiirin yörüngesinde” iki kitap yayımladıktan sonra Garip şiirine katılan Turgut Uyar’ın, İkinci Yeni’ye ara kuşaktan katılan birçok şair gibi bir yarısının “Garip”te kaldığını, zamanla “sıkı” şairler arasına katıldığını ve Türkçenin vazgeçilmez şairlerinden biri olarak Türk şiirindeki yerini aldığını düşünmektedir:

*Şu otuz yıl içinde, Türkçe’de, şiirden ve şiirde sıkılarak tek başına kalmayı göze almış iki-üç şairden biridir, (belki de en önemlisi) olarak düşünmek istiyorum Turgut Uyar’ı (1993a: 17).*

Ece Ayhan, yeni şiirde olumsuzluklara yol açtığını düşündüğü “lise mezunu olmaları, yabancı dil bilmemeleri, pek okumamaları, İkinci Yeni’ye farklı bir şiir çizgisinden sonra katılmaları” gibi faktörler yönüyle zaman zaman Turgut Uyar’la Edip Cansever’i karşılaştırmakta ve her defasında da Turgut Uyar’ın daha iyi bir şair olduğu yargısına varmaktadır:

*İçimizde, düzyazıya en yakın oturan şair odur işte. “Mısra işlevini yitirdi” sözünü Edip Cansever yerine, Turgut Uyar söylemeliydi bence ve yakıştırdı da (1996, 118).*

#### 8.2.4. Edip Cansever

Ayhan, İkinci Yeni’nin öncü isimleri arasında yer alan Edip Cansever’i “orta düzeyde bir şair” olarak değerlendirmektedir. Kendisinin bugüne kadar herhangi bir ödül almamasına karşılık Cansever’in çok sayıda ödüle lâyık görülmesini, “*Nedense genellikle ortaokul çıkışlılar ya da ortaöğretim hocaları ya da orta irfanlılar Edip Cansever’in şiirini severlerdi; sanırım bu yüzden çok ödül aldı*” sözleriyle değerlendiren sanatçı, Cansever’in şairlikten çok “esnaf” kimliğini ön plâna çıkarmayı tercih etmektedir:

*Bir yazımda Edip Cansever’in mesleğinin de İkinci Yeni’ye katkısını anlatırken kendisine ‘çarşı esnafı’ demiştim. Duyduğuma göre kimileri buna bozulmuşlar. Ben ne yapayım, Reşat Ekrem Koçu’da, İstanbul Ansiklopedisi’nde kendisine “tüccardan” der. Peki düzeltiyorum; doğrusu ‘leblebici’ olacak, çünkü gerçekten aile leblebicilikten zengin olmuş ve Kapalıçarşı’daki dükkânları satın almaları sonradandır (1993a: 17).*

İkinci Yeni’den her fırsatta bir “parasız yatılılar” hareketi olarak söz eden Ece Ayhan’ın, daha çok maddî durumunun iyi olmasından ötürü Cansever’i dışladı ve şiiriyle ilgili olumsuz değerlendirmelerde bulunduğu görülmektedir:

*İkinci Yeni akımından sayılan şairlerin hemen hepsi de parasız yatılı ve taşra çocuklarıydı temelde. Akıma sonradan katılan Edip Cansever ise antikacı, tüccar bir aileden geliyordu; yabancı bir dil*

*bilmezdi ve lise çıkışlıydı ama akıma bir çarşı esnafı şairliği rengini ve bu arada Kumkapı kültürünü de getirmişti (1993a: 21).*

Ece Ayhan, “İçimizde kültür bakımından en zayıfımızdı, belki de bu yüzden şiirlerini gereksiz yere açar, uzatır ve gevşek örerdi” değerlendirmesinde bulunduğu Cansever’in, İkinci Yeni’nin dışında ve özellikle de karşısında bir şairle kıyaslanması söz konusu olduğunda ise, tercihini hiç tereddütsüz Cansever’den yana yapmaktadır:

*Ama tabii şiirin Orhan Gencebay’ı olan CHP ödüllü ve Kemalist Attila İlhan’dan daha iyi şairdir, bundan hiç kuşku yok (1993a: 134).*

Ayhan, bütün bu olumsuz değerlendirmelerine karşılık, İkinci Yeni’ye katılmadan önce eski şiir anlayışıyla yazılmış iki kitabı bulunan Cansever’in, İkinci Yeni’ye katıldıktan sonra kendini bulduğunu düşünmektedir (1993a: 17).

### 8.2.5. İlhan Berk

İlhan Berk, şiirleriyle olduğu kadar, harekete bir akım niteliği kazandırmak amacıyla kaleme aldığı yazı ve söyleşileriyle de “İkinci Yeni” tartışmasının odağında yer almış bir sanatçıdır. Ece Ayhan’ın, “Türkçe’nin vazgeçilmez ve sivil” şairleri olarak hiç tereddüt etmeden saydığı isimler arasında onun adı da yer almaktadır (1993b: 236).

Ece Ayhan ve İlhan Berk, birbirleriyle söyleşiler yapmışlar ve bu söyleşilerde karşılıklı olarak sanatçı kişilikleriyle ilgili değerlendirmelerde de bulunmuşlardır (“Kafamızı Kurcalayan Sorular Üstünedir”, *Yazko Edebiyat*, Sayı: 24, Ekim 1982; “Lânetlenmiş Bir Şaire Sorular”, Soran: İlhan Berk, *Yazko Edebiyat*, Sayı: 19, Mayıs 1982). Ece Ayhan, çeşitli değişimlerden geçtikten sonra “İkinci Yeni” şiir görüşünü benimseyen Berk’in şiir macerasını, daha açık bir renk olan “turuncu”dan “mor” a bir geçiş olarak değerlendirmektedir. İkinci Yeni şiirine “kara şiir” yakıştırmasında bulunan Ayhan’ın “mor” rengi, turuncuya göre daha “kararma” anlamında kullandığı görülmektedir:

*Sen, uzun yıllar, belki de bir otuz yıl, turuncu renkli bir Divan şairiydin, meramın Cumhuriyet idi ama Osmanlı kaftanları giyiniyordun, şiirlerini rindler, dervişler okuyordu (Ece Ayhan, 1982: 127).*

Ece Ayhan, Berk'in *Deniz Eskisi* ve *Arşipel* kitaplarından sonra tarihte aradığı yeri bulmaya başladığını, meramı olan Cumhuriyet'i çıkış noktasına koyarak İkinci Yeni şairlerinin oluşturduğu "sivil şiir"e geçtiğini düşünmektedir:

*Artık iyice morarmışsın. Zaten, Türkçede topu topu dört-beş mor şair vardır bence (Ece Ayhan, 1982: 127).*

Ece Ayhan, sanatçılarla ilgili değerlendirmelerinde çoğu zaman duygularıyla hareket eden bir sanatçıdır. Fazıl Hüsnü Dağlarca, Asım Bezirci, Memet Fuat, Enis Batur, Can Yücel, Yaşar Kemal, Edip Cansever, Turgut Uyar gibi sanatçılar hakkında verdiği hükümler, bu kişilerle ilişkilerinin seyrine göre olumlu ya da olumsuz bir nitelik kazanabilmektedir. İkinci Yeni şiirinin ilkelerini belirlemeye soyunduğu ("Yeni Şiirin İlkeleri", 29 Aralık 1957 Pazar Postası), hatta anlamı "rastlantı"ya bıraktığı ("Anlamsızlığın Anlamı", Nisan 1962 Yeni Ufuklar) dönemlerde dahi İlhan Berk'i "karaşın" ya da "sivil" şair olarak değerlendiren Ayhan, dostluklarının bozulmasından sonra Berk'i çok farklı bir kategori içine yerleştirmektedir:

*İlhan Berk (ben 'eküri' diyorum) katman ve yer değiştirmiştir. Handiyse "sanat şahsî ve muhteremdir" ilkesine gelecek (Ece Ayhan, 1993a: 134).*

## BÖLÜM IX

### SONUÇ

Ece Ayhan, İkinci Yeni şiirinin önde gelen temsilcilerindendir. Gerek şiirleriyle gerekse deneme, anı, günlük türündeki yazılarıyla bu şiir hareketinin ilkelerinin belirlenmesinde ve giderek bir akıma dönüşmesinde öncü bir rol oynamıştır.

O, ilkeleri daha sonra sistemleşerek bir akıma dönüşecek olan İkinci Yeni şiirinin kurucularındandır. 1954'te yayımladığı ilk şiirinden itibaren, daha sonra ilkeleri sistemleşerek akıma dönüşecek bir şiir anlayışının en tipik örneklerini vermiştir. Hareketin diğer öncüleri olan İlhan Berk, Turgut Uyar ve Edip Cansever başka bir şiir anlayışından uzaklaşarak bu şiire dahil olmuşlarken; o, başından bugüne ilkelerini koruyarak gelmiştir.

Ece Ayhan, başından beri yaslandığı ilkelerden taviz vermeyen tutumuyla, İkinci Yeni'nin en özgün şairidir. Bu hareket hızını kesip ortadan kalktıktan sonra da, şiirinin çizgi dışı olan özgün yapısıyla, belli bir okuyucu kitlesi ve bazı genç şairler üzerindeki etkisini sürdürmüştür.

Yapı Kredi Kültür Sanat ve Yayıncılık'ın çıkardığı Kitap-lık dergisinin Cumhuriyet'in 75. Yıl kutlamaları nedeniyle düzenlediği "75 Yılda Cumhuriyet'e Mührünü Vuran 75 Kitap" başlıklı kitap seçme esasına dayanan bir ankette, Ece Ayhan'ın *Devlet ve Tabiat* (1973) ile *Yort Savul* (1977) adlı iki şiir kitabının birden seçilmesi, Cumhuriyet dönemi Türk şiirindeki yerini göstermesi bakımından önemlidir. Ankete 1923'ten sonra yayımlanmış felsefe, edebiyat, tarih, hukuk, tıp vb. türdeki tüm kitapların katıldığı ve seçilen 75 kitaptan yalnızca 25'inin şiir kitabı olduğu düşünülecek olursa, sanat dünyasının onun şiirine yönelik ilgisi daha iyi kavranılacaktır.

İkinci Yeniciler, şiire getirdiği yeni bir sözdizimi ve kapalı söyleyiş özelliğiyle, günümüz şiirine de bir temel oluşturmuşlardır. Garipçilerin bildirişimi

amaçlayan basit dil kullanımına ve Toplumcu Gerçekçilerin politik mesajlı içeriğine tepki göstererek, şiirin bir de “sunuş” tarafının olduğuna dikkati çekmek istemişlerdir. Ancak, bunu yaparken, tepki hareketlerinin birçoğunda olduğu gibi, aşırılıklara kaçmaktan kurtulamamış ve biçimcilikle suçlanmışlardır.

Sanat alanında bir tepkinin ürünü olarak ortaya çıkan aşırılıklar, zamanla törpüledikten sonra, önemli açılımlara da olanak sağlamışlardır. Garip ve İkinci Yeni örnekleri bunun en somut kanıtıdır. İkinci Yeni bir tepki hareketi olarak ortaya çıkarken, Garip’in bütün ilkelerini reddetmemiş, onun birtakım yeniliklerini bünyesinde toplayıp geliştirmiştir. Kendi bünyesindeki aşırılıklar törpülenince de, imge ve kelime işçiliğine dayalı yeni bir şiirsel yapı ortaya çıkmıştır. Bu akımlardan geriye Orhan Veli Kanık, Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat Horozcu, Cemal Süreya, Turgut Uyar, Edip Cansever, Sezai Karakoç gibi şairlerin kalması, sanatta yenilik ihtiyacını karşılayabilmenin önemini ortaya koymaktadır.

Şiiri üzerinde yaptığımız çözümler göstermiştir ki, Ece Ayhan, İkinci Yeni şiirinin bütün ilkelerini üzerinde toplayan bir sanatçıdır. Onun şiirini bütün yönleriyle ele aldığımız bu çalışmada, ulaşılan sonuçları içerik ve biçim bakımından iki grupta toplayabiliriz.

#### 1. İçerik Bakımından Ulaşılan Sonuçlar:

Ece Ayhan’ın şiirini tema bakımından tasnif etmek oldukça güçtür. Çoğu bir metnin parçaları olarak yazılan bu şiirler, ancak kitapların bütünlüğü içinde bir anlam kazanmaktadırlar. O, kent insanının girişik iç dünyasını böyle bir şiir kurgusu içinde vermeye çalışmıştır. Şiirlerinde tek başına anlamlandırılmayan motifler, kitap bütünlüğü içinde bir araya getirildiğinde, gizlenmiş bir metnin varlığı ortaya çıkmaktadır. O, okurun önüne net fotoğraflar koymaktan hoşlanmayan bir sanatçıdır. Okurun bu gizli metnin varlığını sezmesini ve bulanık görüntülere ulaşmasını yeterli görmektedir.

Onun şiiri, kitaplarından yola çıkılarak çözümlendiğinde; tarih, toplumsal değişme, çocuk-egitim, karamsarlık-mutsuzluk, yalnızlık-korku, hayat kadınları-cinsellik ve ironi temaları üzerinde yoğunlaşmaktadır.

Onun şiirinde en geniş yer tutan tema, tarihtir. İnsan ilişkilerinin ancak tarih araştırmalarıyla açıklanabileceğini düşünen sanatçı, “gerçek” bir şairin yarısının tarihçi olması gerektiği düşüncesinden hareketle, şiirinin odak noktasına tarihi yerleştirmiştir. Ancak, onun şiirinde işlenen tarih sahneleri, millet hayatında derin izler bırakan olaylardan değil de; ders kitaplarına girecek kadar sonuçlar doğurmamış anekdotlardan seçilmektedir. Sanatçı bu tutumunun sebebini, “tarihte önemli-önemsiz diye bir şey olamayacağı” gerekçesine dayandırmaktadır. Biz ise, “ikincil” durumdaki olayların tercih sebebini, estetik ilkeleri arasında kapalı söyleyiş özelliği bulunan bir şiir anlayışının anlamı zorlaştırma gayretlerine bağlamaktayız. Çünkü, zaten sözdizimi düzenlemeleriyle ve alışılmamış bağdaştırmalarla iyice zorlaştırılan anlam tabakası, bir de çok özel bir tarih bilgisi isteyen temayla daha da örtülebilmektedir.

Batur (2000: 77-90)’un *Ortodoksluklar* üzerinde yaptığı metin çözümlemesi, bu şiirlerin bugün elde dolaşmayan üç kitaptaki (*Bizans Tarihi*, *Metin And*; *Hayatım*, *Prototip Avvakum*; *Hoş Sadâ*, İbnülemin Mahmut Kemal) metinlere dayandırıldığını ortaya koymaktadır. Profesyonel eleştirmenler dışındaki okurların bu metinlerarası ilişkileri çözebilmesi neredeyse imkânsızdır.

Onun şiirinin en belirgin temalarından biri de, toplumsal değişim arzusudur. Sanatçı, her fırsatta başlattıkları yeni şiir hareketinin “İkinci Yeni” yerine “sivil şiir” olarak adlandırılmasının daha uygun olacağını belirtmektedir. Bu isimlendirme, onun sivil toplum isteğinin de bir yansımasıdır. Sanatçı, toplum ve devlet hayatında yaşanan birtakım aksamaların ya da eksikliklerin Meşrutiyet’lerden bugüne aktarıldığını savunmaktadır. Bu olumsuzluklardan kurtulabilmenin yolunun ise, toplumsal bir değişimden geçtiğine inanmaktadır. Ancak, o, değişimin nasıl gerçekleştirileceğinin yolunu göstermez. Onun şiirlerinde ya da yazılarında, politik bir doktrine rastlanmamaktadır. O, olumlu ya da olumsuz her türlü yasağa, sınırlamalara karşıdır.

Onun temaları içinde çocuk ve eğitim özel bir yer tutmaktadır. Daha önceki kitaplarında göndermelerini masalsı bir atmosfer içinde yakın ya da uzak geçmişe yapan şair, 1973’te yayımladığı *Devlet ve Tabiat ya da Orta İkidem Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler* kitabında, göndermelerini doğrudan o günün Türkiye’sine yapmıştır.

Karne zamanı çok sık karşılaştığımız evden kaçan ya da intihar eden çocuk haberleri, gazete sütunlarından çıkararak onun şiirinin içeriğini oluşturmuşlardır. Bu şiirlerde, çocuklara yapılan kötü muamele ve ezberci eğitim sistemi sosyal bir yara olarak işlenmektedir. Eğitim sistemi bir bütün olarak ele alınmış ve eleştiriler, program ve öğretmen bütünlüğü içinde yapılmıştır.

Onun şiirine hâkim olan duygu, karamsarlık ve mutsuzluktur. O, çocukluğundan bugüne çok büyük ekonomik sıkıntılar içinde yaşamıştır. Oturduğu evlerin çoğu, elektriksiz ve susuzdur. Eşini 1968’de kaybeden sanatçı, yalnız bir hayat sürmekte ve son on yıldır huzurevlerinde yaşamaktadır. Bunlara bir de, 1974’ten beri yaşadığı ciddi sağlık problemleri eklendiği zaman şiirindeki mutsuzluk duygusunun kaynağı daha iyi anlaşılacaktır. Metinler çözümlendiğinde, karamsarlık duygusunun dıştan kaynaklandığı görülmektedir. O, sürekli olarak içinde yaşadığı toplumun bir “insan topluluğu” olup olmadığı hususundaki şüphelerini dile getirmektedir. Onun mutsuzluğu ve karamsarlığı, kendi deyişiyle “uçsuz bucaksız kötülük dayanışması”nın olduğuna inandığı bir ortamdan kaynaklanmaktadır.

*Kınar Hanımın Denizleri*’nde geçmişin hatırlanmasından doğan hüznün ve karamsarlık; ikinci kitabı *Bakışsız Bir Kedi Kara*’dan itibaren çağımız insanının korkusuna dönüşmüştür. Bunda, bir kent şiiri olan İkinci Yeni’nin “yabancılaşma” olgusunu ele alma isteğinin payı da bulunmaktadır.

Şiirinin ilhamını genel olarak “döküntüler, dışta bırakılanlar, düşürülenler, hal ve gidişi sıfır olanlar, yasaklananlar”dan alan Ece Ayhan, şiirlerinde hayat kadınlarına ve cinselliğe de çok sık yer vermiştir. Toplumun “düşmüş” bir kesimi olarak gördüğü hayat kadınlarının çaresizliklerini ve onlara yapılan kötü muameleleri sosyal bir yara olarak şiirine taşımıştır.

İçinde yaşadığı toplum düzenine, devlet-birey ilişkilerine, eğitim sistemine, tarihe vb. sürekli olarak eleştirel bir tutumla yaklaşan sanatçı, bu içeriğin sunumunda ironiye de genişçe yer vermektedir. *Son Şiirler* kitabında, ironi bir anlatım yolu olmaktan çıkarak şiirlerin başlıca teması durumuna gelmiştir. Bu şiirlerde, toplum hayatımızda öne çıkan birçok kişi, birtakım özelliklerine göndermeler yapılarak ironik bir şekilde ele alınmışlardır.



## 2. Biçim Bakımından Ulaşılan Sonuçlar:

Modernizm, diğer bütün sanat dallarında olduğu gibi edebiyatta da, özellikle biçim bakımından gelenekten kopmayı getirmiştir. Sanatçılar, dikkatlerini içerikten biçime, somuttan soyuta çevirmişler ve sanatı bir düşünüş tarzı olmaktan çıkararak bir sunuş / yapış tarzı olarak algılamaya başlamışlardır.

İkinci Yeniciler de, bilimsel gelişmelerin ve teknolojik ilerlemelerin etkisi altında kabuk değiştiren “gerçeklik”in yeni durumunu, “neo-realizm (yeni-gerçeklik)” olarak isimlendirmişler ve bu gerçekliği şiirle işlemeye çalışmışlardır. Ancak, algılanması kadar temalaştırılması da çok zor olan bu yeni-gerçekliği yansıtılabilmek için, yeni biçimlere ve anlatım tekniklerine ihtiyaç duymuşlardır. Yabancılaşan kentli insanın gerçekliğini, kendilerinden önceki şiirin konu öyküleme ve şiir dili teknikleriyle anlatmanın neredeyse imkânsız olduğunu görmüşler ve Batı’nın Gerçeküstücülük, Dadacılık, Varoluşçuluk gibi modern şiir akımlarının tekniklerinden yararlanmaya çalışmışlardır.

Rimbaud’nun şiirlerini hiç elinden düşürmeyen Ece Ayhan, ayrıca modern şiirin Apollinaire, Lautréamont ve Cummings gibi avangard (öncü) temsilcilerini de yakından takip etmiştir. Onların gerçeği birebir yansıtma yerine; bölerek, grotesk düzleme taşıyarak anlatan estetik ilkelerinden yaralanarak kendi şiirinin içerik / biçim yapısını ve dilini oluşturmaya çalışmıştır.

Ece Ayhan, şiirinin hiçbir döneminde klasik nazım şekillerini kullanmamış, klasik ölçü ya da geleneksel kafiye örgüsüne yaslanmamıştır. Modern şiirin getirdiği biçimle içeriğin ayrılmazlık ilkesini benimseyerek Birinci Yeni’nin şiirimize koyduğu yasakların yıkılmasında ve biçim yeniliklerinin getirilmesinde önemli katkılarda bulunmuştur.

Şiirinde sinema sanatının dilinden de yararlanan sanatçı, dili ve anlatımı kurguların verdiği, dolayısıyla sesin fazladan bir şey olduğunu savunmuş ve sesin yerine görüntüyü koymuştur. İkinci Yeni’nin diğer şairlerinde de görülen ton dışılık (atonallik), bakışsızlık (asimetri) ve ses kakışması (dissonans); Batı’da ortaya çıkan “atonal müzik” tekniğinden alınarak şiire taşınmıştır. Müziğe açılımlar getirmek üzere geliştirilmiş bir tekniğin şiire aynen aktarılması, şiir sanatı açısından

son derece yanlış bir üslûp özelliğini doğurmuştur. Zira, ses yapısındaki ahenk, şiiri edebiyatın diğer türlerinden ayıran en belirgin özelliklerinden biridir. Bu estetik yapının ortadan kaldırılması, İkinci Yeni şairleri adına pek de olumlu bir sonuç doğurmamıştır.

Ece Ayhan'ın şiiri, İkinci Yeni'nin diğer şairlerinde de olduğu gibi, lirizmden ve musikiden yoksun bir söyleyişe sahiptir. Kelimelerin fizyolojik sesleri bırakılarak, zihinde canlandıracağı görüntülere ve sese önem verilmektedir.

O, birer ahenk unsuru olan ölçü ve kafiyenin şiirde gereksiz olduğunu düşünmektedir. Bu görüşü, modern şiirin “kalıp” karşısındaki tutumuyla da örtüşmektedir. Modern şiir, klasik şiirin dış yapısını kuran “vezin, durak, nazım birimi, kafiye” gibi “mihanikî” ahenk enstrümanlarından kopmayı getirmiştir.

Ece Ayhan, geleneksel şiirin “mısracı” zihniyetinden uzaklaşarak mısrayı bir “anlam birimi” olarak görmemiş, şiirlerini doğrudan doğruya kelimelerle kurulan bir yapıya kavuşturmuştur. O, bütün kitaplarında biçim arayışı içinde olmuştur. Hiçbir kitabında aynı biçimi kullanmamış, şiirlerini dizeden düzyazı formuna kadar değişik şekillerde kurmuştur. Dize kuruluşlu şiirin sınırlarını zorladığı anda, düzyazı şiire geçmekten kaçınmamıştır.

İkinci Yenicilerin, Garip şiirinin en belirgin dil özelliği olan “basitlik, alelâdelik ve sadelik”ten ayrılarak, konuşma dilinin dışında, yeni bir ses ve dilbilgisi oluşturma gayretlerinin en uç örneklerini Ece Ayhan vermiştir. Onun şiir dili, kurduğu sözdizimleri ve alışılmamış bağdaştırmalarla doğal dilin sınırlarını zorlamış, kimi zaman kelime deformasyonlarıyla dışına da taşmıştır. Bu sınırdaki dil kullanımı, doğal dile verebileceği zararlardan ötürü o gün için çok eleştirilmiştir. Ancak, bu akım etkisini kaybedip ortadan çekildikten sonra, şiir dilinin yalnızca bir öyküleme aracı olmadığı, kendi başına da estetik bir değer taşıdığı fikrinin yerleşmesini sağlamıştır.

Garipçilerin gündelik hayatı içinde anlattığı sokaktaki insan, İkinci Yeni şiirine karmaşık bir iç dünyası duyguları olan kentli birey olarak girmiştir. Bu yeni gerçekliğin anlatılması biçim ve öz yeniliği gibi, dilin yenileşmesini de

gerektirmiştir. Çünkü İkinci Yeniciler, yayımladıkları çeşitli yazılarla, yeni gerçekliğin yerleşik dilbilgisi kurallarıyla anlatılamayacağını savunmuşlardır.

Bu düşünceden hareketle, yeni bir şiir dilinin oluşturulmasında en çok emeği geçenler arasında Ece Ayhan da bulunmaktadır. Adına bir sözlük hazırlanacak kadar özgün bir şiir dili oluşturmuş; yeni bir sözdiziminin kurulmasına ve şiirimizin kelime dünyasının genişletilmesine katkıda bulunmuştur.

Onun şiir dilinde imgelerin özel bir yeri vardır. Soyutlamaya ve akıl dışı söyleyişe gitmede dilin bu imkânından en geniş şekilde yararlanmaya çalışmıştır. Bu imgelerin en belirgin özelliği, “alışılmamış bağdaştırmalar”la aktarılmasıdır.

Ece Ayhan, kendisinden önceki şiirin birtakım verileri üzerine yeni bir şiir kurmaya çalışan İkinci Yeni şiirinin en özgün sanatçılarından. Onun şiiri; biçim, içerik ve dil bakımından birtakım aşırılıklar taşısa da, 1960 sonrası şiirimize geniş biçim açılımları sağlamıştır. Bugünkü şairlerimizin önünde, şiirimizin diğer bütün sanatçılarıyla birlikte, yararlanacakları bir deneyim olarak durmakta ve şiirimize bir zenginlik sağlamaktadır.

## KAYNAKÇA

- Akalın, Sami L.(1984): *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Varlık Yayınları, 6. Baskı.
- Akar, M. (2001): “Ece Ayhan Şiiri”, *Kırklar*, Sayı 16, Kasım-Aralık: 12-14.
- Akın, G. (1996): *Şiir Üzerine Notlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.
- (1996): *Şiiri Düzde Kuşatmak*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.
- Akkanat, C. (2001): “İkinci Yeni Şiiri, Oluşumu ve Sonrası”, *Türk Dili*, Sayı 595, Temmuz: 21-31.
- Aksan, D. (1993): *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, İstanbul: Be-Ta Basım Yayım, 1. Baskı.
- .(1998): *Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)*, Cilt: 3, Ankara: TDK Yayınları, 2. Baskı.
- Aktunç, H. (1997): “Kendisini Başlatmıştır”, *Ludingirra*, Sayı 1, Bahar 97: 93-97.
- Akyol, S. (2001): “Şiirimizde 1980 Sonrası Yönsmeler”, *Ana Dili*, Sayı 20, Ocak-Şubat-Mart: 104-108.
- Alkan, E. (1993): “Cahit Sıtkı, İlhan Berk ve Ece Ayhan Şiirinde Yabancı Esintiler”, *Varlık*, Sayı 1025, Şubat: 27-32.
- Alpay, N. (1997): “Bildirgesi Yort Savul”, *Ludingirra*, Sayı 1, Bahar 97: 53-62.
- Altay, Ş. (1983): *Hukuk ve Sosyal Bilimler Sözlüğü*, İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1. Baskı.
- Aragon, L. (1984): *Saf Şiir Yoktur*, Çev.: Erdoğan Alkan. İstanbul: De Yayınevi, ss. 41-57.

- Armağan, M. (1995): *Gelenek ve Modernlik Arasında*, İstanbul: İz Yayıncılık, 1. Baskı.
- Armutçu, E. (2000): “Zor Şiirlerin Aksi Şairi, Kendi Tarifiyle Karaşın Adam Ece Ayhan”, *Hürriyet Gazetesi-Pazar Eki*, 10Aralık 2000, s.11.
- Atay, B. (2000): “Ece Ayhan’da Devlet”, *Varlık*, Sayı 1115, Ağustos: 16-20.
- Aydın, B. (2001): “Cemal Süreya’da Gelenek ve Folklor”, *Edebiyat ve Eleştiri*, Sayı: 55-56, Eylül-Ekim: 108-115.
- Başaran, Ahmet E. (2002): “Ülkü Tamer: Kuşun Ağzındaki Yanardağ”, *Kırklar*, Sayı 18, Mart: 14-16.
- Batur, E. (1995): *E/Babil Yazıları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.
- (1995): *Yazının Ucu*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı.
- (2000): *Başkalaşım*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı.
- Bayıldiran, Sabit K. (1999): “Yort Savul”, *Varlık*, Sayı 1105, Ekim: 32-36.
- Berk, İ. (1982): “Lanetlenmiş Bir Şaire Sorular”, *Yazko Edebiyat*, Sayı 19, Mayıs: 121-127.
- (1994): *İnferno*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.
- (1996): *Logos*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.
- Bezirci, A. (1982): *Çok Kapılı Oda*, İstanbul: Yazko, 2. Baskı.
- (1983): *Orhan Veli Hayatı-Şairliği ve Seçme Şiirleri*, İstanbul: Bilpa Yayınları, 6. Baskı.
- (1996): *İkinci Yeni Olayı*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 4. Baskı.
- Birkiye, A. (1982): “Bir Yanlış Kullanım Üstüne: İçerik ve Biçim”, *Yazko Edebiyat*, Sayı 23, Eylül: 112-114.

Bolat, S. (2001): “Garip Şiirinden Günümüze Kalanlar”, *Ana Dili*, Sayı 20, Ocak-Şubat-Mart:90-93.

Cemal Süreya (1976): *Şapkam Dolu Çiçekle*, İstanbul: Ada Yayınları, 1. Baskı.

----- (1987): “Gerçeküstücülük ve Türk Edebiyatı”, *Gergedan Dergisi*, Sayı 6, Ağustos: 135.

----- (1992): *Folklor Şiire Düşman*, İstanbul: Can Yayınları, 1. Baskı.

----- (1997): “Güvercin Curnatası” *Cemal Süreya ile Konuşmalar*, Haz. Nursel Duruel, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.

Cevdet Kudret (1980): *Örneklerle Edebiyat Bilgileri*, Cilt: 1, İstanbul: İnkılâp ve Aka Yayınları, 1. Baskı.

Cömert, B. (1981): *Eleştiriye Beş Kala*, İstanbul: Ayko Yayınları, 1. Baskı.

Çetin, N. (1997): *Behçet Necatigil Hayatı, Sanatı ve Eserleri*, Ankara: TC Kültür Bakanlığı Yayınları, 1. Baskı.

Demiralp, O. (1995): *Okuma Defteri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.

Dilçin, C. (1983): *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Ankara: TDK Yayınları, 1. Baskı.

Doğan, Mehmet H. (1993): “Mehmet H. Doğan ile 1993 Şiir Yıllığı Üzerine Söyleşi”, *Varlık*, Sayı 1028, Mayıs: 38-40.

----- (1995): “Gerçeküstücülük ve Türk Şiiri”, *Varlık*, Sayı 1048, Ocak: 13-16.

----- (2001a): *Yüzyılın Türk Şiiri (1900-2000)*, Cilt:1, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.

----- (2001b): “Türk Şiirinde İkinci Yeni Dönemeci”, *Hece*, Sayı 53-54-55, Mayıs-Haziran-Temmuz: 93-101.

Duymaz, R. (1999): *Muhayyelât Üzerinde Bir İnceleme*, İstanbul: Arma Yayınları, 1. Baskı.

Ece Ayhan (1966): "Ece Ayhan'ın Yanıtı", *Yeni Ufuklar*, Sayı 176: 4-6.

----- (1982): "İlhan Berk'le Konuşma", *Yazko Edebiyat*, Sayı 24, Ekim: 125-128.

----- (1983): "Sürecek mi Gümüşlük?", *Yazko Edebiyat*, Sayı 36, Ekim: 71-75.

----- (1993a): *Şiirin Bir Altın Çağı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.

----- (1993b): *Başbozuk Günceler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.

----- (1995): *Aynalı Denemeler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.

----- (1996): *Dipyazılar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.

----- (1997): *Mor Ötesi Requiem*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.

----- (1998): *Sivil Denemeler Kara*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.

----- (1999): *Bütün Yort Savullar!*, İstanbul: Yapı Kredi yayınları, Gen. 2. Baskı.

----- (2000a) "Bir Yıl Daha Yaşamak İstiyorum", *Öküz*, S: 74, Temmuz: 2.

----- (2000b): "Acıbadem Günceleri/1", *Öküz*, Sayı: 79, Aralık: 18

----- (2001a): "Şiir ve Sanat Görüşüm", *Hece*, Sayı: 53-54-55, Mayıs-Haziran-Temmuz: 440-441.

----- (2001b): "Aldırma 128 Cemal Süreya", *Mülkiyeliler Mektubu*, Sayı: 72, Mayıs: 10-12.

----- (2002): *Hay Hak! Söyleşiler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.

Ecevit, Y. (2001): "Yirminci Yüzyılın Tüm Avangard / Deneysel Metinlerini Heyecan Verici Buluyorum", *Varlık*, Sayı: 1126, Temmuz: 36-39.

Enginün, İ. (1992): “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri”, *Türk Dili*, Sayı: 481-482, Ocak- Şubat: 565-615.

Ercilasun, B. (1994): *Orhan Veli Kanık*, İstanbul: M.E.B. Yayınları, 1. Baskı.

Erdost, Muzaffer İ. (1997): *İkinci Yeni Yazıları*, Ankara: Onur Yayınları, 1. Baskı.

Erenel, Ender (1969): “Ece Ayhan Sözlüğü”, *Yeni Dergi*, Mart: 229-242.

Ergülen, H. (1997): “Açık Mektup: Ece’ye Mektup”, *Ludingirra*, Sayı:1, Bahar 97: 108-112.

----- (2002): “Ece Ayhan’ı Niçin Sevmeliyiz?”, *Radikal Kitap*, Sayı: 53, s. 28.

Eroğlu, H. (1994): *Atatürk-Hayatı ve Üstün Kişiliği*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayını, 2. Baskı.

Ertop, K. (1997): “Ece Ayhan, Şiirini Açıklıyor”, *Ludingirra*, Sayı:1, Bahar 97: 104-107.

Geçer, İ. (1983): “Şiir Benim Her Şeyimdir”, *Türk Edebiyatı*, Sayı: 120, Ekim: 33.

Gürsel, N. (1997): *Başkaldıran Edebiyat*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.

Gürson, E. (2001): *Edebiyattan Yana*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.

Hızlan, D. (1983): *Yazılı İlişkiler*, İstanbul: Altın Kitaplar, 1. Baskı.

----- (1996): *Kitaplar Kitabı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.

----- (1996): *Saklı Su*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.

----- (1997): *Güncelin Çağrısı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.

----- (1997): “Düzyazımız da Karadır Abiler”, *Ludingirra*, Sayı: 1, Bahar: 63-71.

Hilav, S. (1993): *Edebiyat Yazıları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.



Horozcu, Oktay R. (1956): *Perçemli Sokak*, İstanbul: Yeditepe Yayınları, 1. Baskı.

İlhan, A. (1993): "Bugün Bâki Gibi Yazamazsın", *Varlık*, Sayı: 1028, Mayıs: 7.

----- (1996): *İkinci Yeni Savaşı*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 3. Baskı.

İnce Ö. (1983): "Şiirsel Gerçek ve Boyutları", *Yazko Edebiyat*, Sayı: 33, Temmuz: 85-92.

----- (1984): "Gene dil ve Anlam Üzerine", *Yazko Edebiyat*, Sayı: 43-44, Mayıs-Haziran: 8-12.

Kabacalı, Alpay, T. Özçelik ve B. Berkman (1991): *Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1. Baskı.

Kahyaoğlu, O. (1997): "İkinci Yeni Şiirinin Uzağında Kınar Hanımın Denizleri", *Ludingirra*, Sayı:1, Bahar 97: 98-103.

Kaplan, M. (1973): *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Ankara: Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Cumhuriyetin 50. Yıldönümü Yayınları, 1. Baskı.

----- (1976): *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1. Baskı.

----- (1985): *Şiir Tahlilleri-1*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 9. Baskı.

----- (1986): *Hikâye Tahlilleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 3. Baskı.

----- (1987): *Tevfik Fikret*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2. Baskı.

Kaplan, R. "Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi SBE, 1981.

Karaer, Mustafa N. (1960): "Şiirimizde Yenilik Arayışı", *Türk Yurdu*, Nisan: 37-38.

----- (1983): "Şiirin Kaynağı Sevgi ve Güzelliktir", *Türk Edebiyatı*, Sayı: 120, Ekim: 41-43.

Karakoç, S. (1997): *Edebiyat Yazıları II*, İstanbul: Diriliş Yayınları, 2. Baskı.

- Kısakürek, Necip F. (1993): *Çile*, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 20.Baskı.
- Koçak, O. (1997): “Ece Ayhan’ın Şiirinde Dil ve Bağlam”, *Ludingirra*, Sayı:1, Bahar 97: 72-89.
- Kurdakul, Ş. (1992): *Çağdaş Türk Edebiyatı*, Cilt: 3, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2. Baskı.
- Mehmet Rifat (1997): “İçkin Bir Ece Ayhan Sözlüğü”, *Ludingirra*, Sayı:1, Bahar 97: 34-52.
- Memet Fuat (1985): *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*, İstanbul: Adam Yayınları, 1. Baskı.
- (1987): *Unutulmuş Yazılar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.
- (1992): *Başkalaşımalar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.
- (1995): *İki Yönlü Yozlaşma*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.
- (2000): *İkinci Yeni Tartışması*, İstanbul: Adam Yayınları, 1. Baskı.
- Moran, B. (1991): *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İstanbul: Cem Yayınevi, Gen. 8. Baskı.
- Mutluay, R. (1979): *100 Soruda Edebiyat Bilgileri*, İstanbul: Gerçek Yayınevi, 3. Baskı.
- Nâzım Hikmet (1976): *Yazıları*, Türk Yazarlar Dizisi: 7, Haz. Zühtü Bayar, İstanbul: Koza Yayınları, 1. Baskı.
- Necatigil, B. (1979): *Bile/Yazdı*, İstanbul: Ada Yayınları, 1. Baskı.
- (1985): *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, İstanbul: Varlık Yayınları, 12. Baskı.
- Onaran, Mustafa Ş. (2001): “Alçaktan Uçan Güvercin: Cemal Süreya”, *Varlık*, Sayı 1128, Eylül: 12-14.

- Öneş, Mustafa (1967): “Ece Ayhan’a Doğru”, *Yeni Dergi*, Temmuz: 49-55.
- Özçelebi, B. (1998): *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri*, Ankara: TC Kültür Bakanlığı Yayınları, 1. Baskı.
- Özdemir, E. (1994): *Türk ve Dünya Edebiyatı*, Ankara: TC Kültür Bak. Yayınları, 1. Baskı.
- Özel, İ. (1982): “Şairler Intellect’in Pençesinde”, *Yazko Edebiyat*, Sayı: 18, Nisan: 97- 107.
- Özkan A. ve R. Durbaş (1999): *Cumhuriyetten Günümüze Türk Şiiri Antolojisi*, 5 Cilt, İstanbul: Boyut Dosya Yayınları, 1. Baskı.
- Özkırmımlı, A. (1990): *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*, “Ece Ayhan” mad., Cilt 3, İstanbul: Cem Yayınevi, 5. Baskı.
- Sazyek, H. (1999): *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, Gen. 2. Baskı.
- Soysal, A. (1997): “Ece Ayhan İçin”, *Ludingirra*, Sayı:1, Bahar 97: 113-116.
- Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi (2001): “Ece Ayhan” mad., Cilt:1, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı.
- Temizyürek, M. (2001): “İkinci Yeni’nin Şiirimize Getirdiği Açılımlar”, *Ana Dili*, Sayı: 2, Ocak-Şubat-Mart: 94-103.
- Tokatlı, A. (1973): *Ansiklopedik Felsefe Sözlüğü*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1. Baskı.
- Uçarol, T. (1983): “Şiirin Gizli ve Açık Tarihi Üzerine İlhan Berk ile Söyleşi”, *Yazko Edebiyat*, Sayı: 33, Temmuz: 130-133.
- Uçurum, M. (2001): “Şairin Özgün Dili”, *Kırklar*, S.: 16, Kasım-Aralık: 10-11.
- Usmanbaş, İ. (1997): “Şiir: Ece Ayhan, Müzik: İlhan Usmanbaş”, *Ludingirra*, Sayı:1, Bahar 97: 90-92.

- Ünlü, M. ve Ö. Özcan (1990): *20. Yüzyıl Türk Edebiyatı*, “Ece Ayhan” mad., Cilt: 3, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1. Baskı.
- Ünsal, K. (1990): “Bir Şiiri Eceleylemek İçin Kolaj Denemesi II”, *Sombahar*, S.: 2, Kasım-Aralık: 48.
- Wellek, R ve A. Warren (1993): *Edebiyat Teorisi*. Çeviren: Ömer F. Huyugüzel. İzmir: Akademi Kitabevi, 1. Baskı.
- Yalçın, M. (1991): *Şiirin Ortak Paydası Şiirbilime Giriş*, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, 1. Baskı.
- (1998): “Türkiye’de Şiir Akımları”, *Varlık*, Eylül 1998: 52-55.
- (2001): “Sivil Bir Ece Ovalı Yazdı Bu Düzşiiri”, *Kitap-lık*, Ocak-Şubat: 30-40.
- Yener, Ali G. (1999): “Şiirsel Yapı, İşlev ve Estetik İmge’nin Sınırları”, *Ludingirra*, Sayı: 9, Bahar 99: 108-116.
- Yetkin, Suut K. (1969): *Şiir Üzerine Düşünceler*, Ankara: Varlık Yayınları, 1. Baskı.

## EKLER

EK	Sayfa
1. ECE AYHAN'IN BİR RESMİ .....	211
2. KİTAPLARINDA YER ALMAYAN İKİ ŞİİRİ .....	212
3. GÜNLÜĞÜNDEN BİR SAYFA .....	214
4. ECE AYHAN SÖZLÜĞÜ .....	215

**EK-1: Ece Ayhan'ın Bir Resmi**



**Ek-2: Kitaplarında Yer Almayan İki Şiiri**

(Maltepe Huzurevi'nde kaldığı günlerde yazılmış başlıksız bir şiir)

Kafandaki Sözcükleri aç,  
ebrulu sayfayı geç,  
ve baştan başla,  
a'dan z'ye ya da z'den a'ya doğru –nasıl istersen?-  
ama zihnin atlaslarını alabildiğine açacaksın,  
-akarsular dökülebilir diye düşünmeyeceksin,  
kimi eleştirmenler gibi-  
sonra yatay,  
-yemek tanımı gibi ben de her bir şeyi yazıyorum-;  
bir saat koy masaya,  
-kum saati değil, bildiğimiz saatlerden,  
zili ve takvimi olursa iyi olur-  
bir metronom,  
-temponun hızı için, ayarlarsın sen-  
madem ki eski nüfus kâğıdın duruyormuş  
yaşamının sayfalarını da ona eklersin.

(Eylül, 2000)

## Demek ki İnsanın Hallerinde, Daha Binlerce Olasılık Varmış

### I

Bir tek tip yok.  
İnsanın çeşitliliği o yüzden.  
(Gogol işte bunları incelemiştir.)

Bir anlamıyla Dostoyevski de öyle.

19 Ağustos 2000 Cumartesi günü,  
Maltepe Huzurevi çay bahçesinde,  
Gölgede ağaç altında oturuyoruz.  
Çok sıcak var. Belki de Eyyamu Bahur  
Denilen şey. Kısacası son sıcaklar olabilir.

Çaybahçesindeki mermer anıtı  
S.S. Küçükyalı Esnaf Kefalet  
Kooperatifi 1998, yaptırmış.

Burnuma gözleme kokuları geliyor.  
Başörtülü bir müteşebbis kadın yapıyor.  
Herhalde kocasıyla birlikte

### II

Demek ki her şeyin olduğu gibi  
Şiirin de saati, dakikası varmış.

- Saat kaç??

Körolası dünyada zamansız bir şey yok.  
Kimisi zaman yok der oysa.  
Bu güzelim dünyada evren ve yıldızlar  
Zamansız düşünülüyor.  
Zaman denilen şey belki de  
İnsanların çıkardığı bir şey, bilinmez!

Bence uzayın hiçbir yerinde  
Zaman kavramı yok!  
Zaman yok!

Yok!

Marmara Üniversitesi Hastanesi, Eylül 2000



## Ek-3: Günlüğünden Bir Sayfa

GÖZLÜKLERİ ÇIKARDIM VE MAĞLİ  
RDAĞI KALACAKIMI SÖYDÜ: SUNNİ HAT  
DADIM VE FARKLI NERİ GÖZLÜKLERİ BİLİYORUM,  
BİRİNİ ÇIKARIP.

7. sınıf. İMAMININ VAKITLARI ODA  
EVA 40 İDİ AYNI KAT: E  
BİSBERKA, BİLE SÖZLÜĞÜNDEN İYİ HİS  
ZİYARATIN ANLAMI BEATRICE, O  
VAKİ VE BAĞI TIKLI HEMŞİRE  
GÖZKİMİ ODA BU E KATI  
DR. GÖZİ VAKİTİNİN KATI, ODA  
O KATI, ODA İLAK DE

DR.



GÖZLÜKLERİNİ  
YAKIM.  
ÖZEL BÖLÜMÜ  
OLUBUNUN İYİ

#### Ek-4: Ece Ayhan Sözlüğü

(**Açıklama:** Ender Erenel'in hazırladığı bu sözlük, Yeni Dergi'nin Mart 1969 tarihli sayısında yayımlanmıştır. Sözlükteki kelimeler *Kınar Hanım'ın Denizleri*, *Bakışsız Bir Kedi Kara* ve *Ortodoksluklar* kitaplarında yer alan şiirlerden seçilmiş olup alfabetik olarak değil de, şiirlerin sırasına göre dizilmiştir.)

#### *Kınar Hanımın Denizleri*

**Digan:** (argoda) ben.

**Pera:** Beyoğlu

**Cezayir Menekşesi:** Zakkumgillerden, rutubetli yerlerde yetişen, parlak, mavi renkli bir çiçek.

**Dikran Çuhacıyan:** Türk melodilerini Avrupa tekniğiyle besteleyerek bizde ilk kez operetler yazan değerli bir Ermeni sanatçı. "Leblebici Horhor Ağa", "Arif", "Köse Kâhya" gibi operetleriyle ün yapmıştır.

**Neyyire Hanım (Neyyire Neyir):** (1903-1942), Tanınmış, değerli sahne sanatçılarımızdandır. Uzun yıllar Darülbedayi'de çalışmıştır. Muhsin Ertuğrul ile evliydi.

**Saffet Nezihî Şener:** Ece Ayhan'ın Siyasal Bilgiler'de okuduğu yıllarda Tıp Fakültesinde okuyan bir genç.

**Zanzalak Ağacı:** 1. Bir ağaç türü. 2. Saffet Nezihî Şener'in bir şiirinin adı.

**Zincifre:** Eskiden deri hastalıklarında kullanılan doğal, kırmızı cıva sülfürü.

**Tuba:** Romalılardan kalma bakırdan yapılan bir nefesli saz.

**Teodor Kasap (1835-1905):** Tanınmış gazetecilerdendir. "Diyojen" adlı mizah gazetesini çıkaran çıkarırdı.

**Perhiz:** Hıristiyanlarda oruç.

**Kel Hasan:** Tanınmış bir tiyatro oyuncusu. Süpürgesi ve tenekesiyle sahneye çıkarmış.

**Serkldoryan:** Bir burjuva kulübü. Bu kulübün adıyla çıkarılan sigaralar.

**Kantocu Peruz:** Zamanında çok ün yapmış bir kantocu. Radyoda da söylemiş. Çok şişman olduğundan tahtirevanla taşınmış.

**Atonal:** Yeni bir bestecilik çığırına göre ton ve makam temeline bağlı kalmadan yapılan beste.

**Art Tatum:** Amerikalı caz bestecisi ve piyanist. Kör ve zenci.

**Leon Blum (1872-1950):** Fransız yazar, siyaset adamı. 1936'da front populaire'i kurarak birçok partiyi birleştirdi, başbakan oldu. (Şiirde 1936 yılından da söz edilmektedir.)

**Kanlı Nigâr:** Çok güzel bir kadınmış. Güzelliğiyle bütün İstanbul'da ün yapmış. Gençlere düşkünmüş. Sevgililerini seviştikten sonra öldürtürmüş.

**Goygoycu:** Dilenci.

**Okarina:** Güney Amerika'da topraktan yapılan bir nefesli çalgı.

**Hoffmann, E. T. A. (1776-1882):** Alman edebiyatçısı. Realist bir dille garip öyküler yazmıştır.

**Denizkızı Eftalya:** Zamanında çok ünlü, çok güzel bir şarkıcı kadın.

**Kula:** Al ile kırmızı arasında bir at rengi.

### ***Bakışsız Bir Kedi Kara***

**İlenç:** Beddua, lânet.

**Malta Humması:** Akdeniz kıyılarında görülen, keçi sütüyle insana geçen ateşli bir hastalık.

**Boliçe:** Yahudi kadını.

**Epitafio:** (İspanyolca) Mezar taşına ölen için yazılan yazı.

**Angut:** Kazdan büyük, tuğla renginde bir kuş. Masallarda ölü yiyen, mezar açan bir kuş olarak da adı geçer. Angut, argoda küfür olarak da kullanılır.

**Yalvaç:** Kitap getiren peygamber, resul.

**Danyal Yalvaç:** Milâttan 700 yıl önce yaşadığı söylenen bir İsrail peygamberidir. Rüya yorumlarıyla ün yapmıştır. Remil (*Bakışsız Bir Kedi Kara*'da bu sözcük de kullanılmış) denilen falı ve rüya yorumlamasını onun bulduğu söylenir.

**Canfes:** Parlak, ince, çoğu zaman iki renkli gibi görünen ipek kumaş.

**Mısrâyım:** Eski İbrani metinlerinde Mısır'ın adı.

**Dimi:** Verevine, sık dokunmuş, pamuklu bir bez.

**Simruğ:** Kafdağı'nda yaşayan efsanevî bir kuş. Sözlüklerde "simurg" (otuz kuş) olarak geçer.

**Ming:** Çin ismi. Ece Ayhan'ın çocukluk yıllarında filmlerde bu adda bir kötü adam varmış.

**Hamsin:** Kuzey Afrika'da esen sıcak güney rüzgârı.

**Kargabüken:** İkiçeneklilerden zehirli bir ağaç ve bunun meyvesi. Bundan striknin elde edilir.

**Zakkum:** Çok güzel çiçekleri olan zehirli bir bitki.

**Esrik:** Sarhoş, mest.

**Albastı:** Loğusa hastalığı.

**İpeka:** Güney Amerika'da yetişen kusturucu bir bitki.

**Remil:** Bir fal türü, özellikle kum falı.

**Ağınmak.** Yere yatıp debelenmek. (Hayvanlar için kullanılır.)

**Kösnü:** Erkek ve dişinin birbirlerine karşı duydukları istek; şehvet.

### *Ortodoksluklar*

**Ortodoks:** Dinsel anlamda "doğru insan" demektir. Sertlik, gâvurluk, orostopolluk anlamlarına da gelebilir.

### I

**Sapkı:** Bir görevin, özellikle fizyolojik bir görevin ters bir yön alması.

**Berbernâme:** Osmanlılarda bu "name"lerde açık, ayıp şeyler anlatılırdı. Bunlara berbernâme, hamamnâme gibi isimler verilirdi.

**Erselik:** Hünsa, kendinde hem erkek, hem de kadın organları bulunan.

**Lavta:** Uta benzer, gövdesi uttan küçük bir çalgı.

**Malta Yahudisi:** (Jew of Malta) C. Marlowe'un bir kitabı.

### II

**Madrigal:** Konusu daha çok aşk olan kısa şiir. Sonnet'e benzer. Sözleri böyle şiirlerden alınan şarkılar.

**Gesualdo da Venosa:** Venosa, İtalya'da bir kent. Gesualdo, Venosa prensiymiş. Karısını çılğınlar gibi seven bu prens çok da kıskanırmiş. Kendisini başkasıyla aldattığını sanarak kadını zehirlemiş. Sonradan yaptığına çok pişman olmuş ve hayatının geri kalan yıllarını bu konuyla ilgili madrigaller yazarak geçirmiş.

III

**Bürümcük:** Ham ipekten dokunan ince bir bez.

**Hamamnâme:** bak. Berbernâme.

**İğdiş:** Hayaları burulmuş.

IV

**Bindallı:** Mor kadife üstüne sırmayla kabartma dal, yaprak ve çiçek işlemeli giysi.

**Köse Kâhya:** Dikran Çuhacıyan'ın bir operetinin adı.

V

**Kirmastorya:** Sonradan Mustafakemalpaşa adını almış olan ilçeyi kuran kadın.

**Sodomita:** (İspanyolca) İbnecik.

**Cihannüma:** Her yanı seyredilemek için bazı evlerin çatılarına yapılan küçük oda ya da taraça.

**Ut Yeri:** Vücudun gösterilmesi ayıp olan yeri.

VI

**Varak:** Yaprak yaldız.

VII

**Barduğomeos:** Ermiş bir ermeni. Sol eli bugüne dek kalmış ve kutsal sayılıyor. Birçok manastırlarda böyle sağ ele rastlanıyor.

**Ruzukan:** 1. At adı. 2. Bir Ermeni kralının adı.

VIII

**Vire:** Durmadan, ha bire.

## IX

**Üzgü:** Eziyet, cefa.

**Tını:** Bir cismin titreşiminden çıkan ses (müzik terimi).

**Tablatura:** Batı müziğinde bir nota çeşidi.

## XI

**Çaç:** Genelevdeki kadınlara yardımcılık, aracılık yapan kadın.

**Lonca:** Aynı meslekten olanların kurduğu örgüt.

**Ziba:** İstanbul'da, kapanmış çok ünlü bir genelev sokağının adı.

## XII

**Fınduktar:** Ermeni tarihinin garip bir kişisi. Kızları esir alınır, hayatı hep onları aramakla geçer.

**Diyakos:** Papaz çömezi, papaza âyinde yardımcılık yapan kimse.

## XIII

**Angut:** bak. *Bakışsız Bir Kedi Kara* bölümü.

**Akneri-Vank Manastırı:** Kars-Bitlis yöresinde bir zamanlar Türkiye'de bulunan Ermenilerin merkezi olan bir manastır.

**Domra:** Kafkaslarda rastlanan bir çalgı.

**Hult Ağacı:** Cennette bir ağaç. Doğu ülkelerinde masallarda adı çok geçer.

**Vardapet:** Ortodokslarda dinsel aşamada bir mevki.

## XIV

**Cinaedi:** Puşt, oğlan.

**Tavşandudağı:** Doğuştan yarık üst dudak.

**Pericik:** Kilit dili.

**Aleko:** Bir tiyatro oyuncusu. Sahnede ölmüş.

## XV

**Panola:** (İspanyolca) Bir çalgı. Türkçeye Yahudilerin getirdiği bir sözcük.

**Nite:** Nasıl.

**Büküntü:** 1. Düğüm. 2. Bağırsakta meydana gelen ağrı.

XVI

**Karabitsi Oyunu:** Eski bir Bizans seyirlik oyunu.

**Pençik:** Beşte bir anlamına gelir. Rumeli'de devşirilen oğlanlardan padişaha verilen beşte biri.

**Tar:** Çalgı.

**Hamparsum:** Osmanlılarda ilk notayı bulan, şarkıları notaya çeken müzisyen.

**Ayvazovski:** (1817-1900). Ünlü bir Ermeni ressamıdır.

**Raspop:** Rusya'da Ortodoksluktan atılan papazlara verilen ad.

**Porne:** (Rumca) Orospu.

XX

**Maydos:** Şimdiki Eceabat.

**Vartuvaria:** Gül bayramı, özel ad.

**Selluka:** Ege bölgesinde yetişen bir çiçek. Bu bölgede özellikle iplere dizilip satılıyor.

XXI

**Kayağantaşı:** Yaprak yaprak ayrılabilirdiği için evlerin damlarını örtmekte ve üzerine tebeşirle yazı yazılan taş tahta yapımında kullanılan yumuşak, mavimsi bir taş, arduaz.

**Manil:** Dominoya benzeyen eski bir oyun.

XXII

**Novotni:** İkinci Dünya Savaşı sırasında İstanbul'da bir gazino.

**Lala:** Gene İkinci Dünya Savaşı sırasında İstanbul'da bir birahane.

XXIII

**Kokot:** Aşüfte.

**Anzorot:** (Argoda) Rakı.

**Ötümlük:** Sonorite.

XXIV

**Sorokust:** Ayın.

**Karatodori Paşa:** Osmanlı Devleti'nin bir paşası. Müzikle uğraşmış.

XXV

**Potrebnik:** Rusların dinsel kitabı.

XXVI

**Fakfon:** Gümüş gibi görülen bir alaşım.

**Arkegon:** yosunlarla eğrelti otlarının dişilik organı.

XXVII

**Ayapera:** Pera, Beyoğlu'na verilen addır. Aya ise, "aziz" anlamına gelir.

**Değimsiz:** Değersiz (sözlükte); değerli (şiiirdeki anlamı).

**Dudu:** Yaşlı Ermeni karısı.

**Eprimek:** Dağılıp parçalanacak hale gelmek, dağılıp parçalanmak.

**Arda:** İşaret olarak yere dikilen çubuk.

**Arkebüz:** Omuzda taşınan uzun bir tabanca. Çok eski zamanlarda kullanılmış olan bu silâha Fransızlar "el topu" da derler.