

TC
MUĞLA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

İKİNCİ YENİ'DE DÜZYAZI ŞİİR

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

NAZLI ESER

DANIŞMAN
Doç. Dr. A. CÜNEYT ISSI

AĞUSTOS 2010
MUĞLA

TC
MUĞLA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

İKİNCİ YENİ'DE DÜZYAZI ŞİİR

NAZLI ESER

Sosyal Bilimleri Enstitüsünce
"Yüksek Lisans"
Diploması Verilmesi İçin Kabul Edilen Tezdir.

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 02.09.2010
Tezin Sözlü Savunma Tarihi : 27.08.2010

Tez Danışmanı : Doç. Dr. A. Cüneyt ISSI

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Mustafa ÖZSARI

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Çiğdem PALA MULL

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Hatice FIRAT

Jüri Üyesi : Dr. Vedat KURUKAFA

Enstitü Müdürü : Prof. Dr. Nurgün OKTİK

AĞUSTOS 2010
MUĞLA

TUTANAK

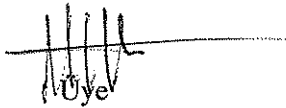
Muğla Üniversitesi ~~Sosyal Bilimler~~ Enstitüsü'nün 02./06./2010 tarih ve 488/6 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 25/4 maddesine göre, ~~Edebiyat~~ ^{Türk Dili ve} Anabilim Dalı Yüksek lisans öğrencisi Nazlı ESER'in "İkinci Yeni'de Düzyazı Şiir" adlı tezini incelemiş ve aday 27./07./2010 tarihinde saat 16.30 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60.. dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..kabul..... olduğuna oy ..birliği.. ile karar verildi.



Tez Danışmanı

Doç. Dr. A. Cüneyt ISSI



Üye

Doç. Dr. Mustafa Özsarı



Üye

Yrd. Doç. Dr. Hatice Fırat

Üye

Doç. Dr. Çiğdem PalaMull



Üye

Dr. Vedat Kurukafa



YEMİN

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum "İkinci Yeni'de Düzyazı Şiir" adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça'da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

27/08/2010

Nazlı ESER



YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ GİRİŞ FORMU

YAZARIN

MERKEZİMİZCE DOLDURULACAKTIR.

Soyadı : ESER

Adı : NAZLI

Kayıt No:

TEZİN ADI

Türkçe : İkinci Yeni'de Düzyazı Şiir

Y. Dil : In The Second New Prose Poem

TEZİN TÜRÜ: Yüksek Lisans

Doktora

Sanatta Yeterlilik

TEZİN KABUL EDİLDİĞİ

Üniversite : Muğla Üniversitesi

Fakülte : Türk Dili ve Edebiyatı

Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü

Diğer Kuruluşlar :

Tarih : 27.08.2010

TEZ YAYINLANMIŞSA

Yayınlayan :

Basım Yeri :

Basım Tarihi :

ISBN :

TEZ YÖNETİCİSİNİN

Soyadı, Adı : ISSI A. Cüneyt

Ünvanı : Doç. Dr.

TEZİN YAZILDIĞI DİL : Türkçe

TEZİN SAYFA SAYISI: 136

TEZİN KONUSU (KONULARI) :

1. Düzyazı Şiir – İkinci Yeni Şiiri
2. Biçim ve Tema
3. İkinci Yeni' de Düzyazı Şiir

TÜRKÇE ANAHTAR KELİMELER :

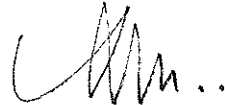
1. İkinci Yeni
2. Düzyazı Şiir
3. Biçim
4. Tema

İNGİLİZCE ANAHTAR KELİMELER:

1. The Second New (İkinci Yeni)
2. Prose poem
3. The format
4. The Themes

- 1- Tezimden fotokopi yapılmasına izin vermiyorum
- 2- Tezimden dipnot gösterilmek şartıyla bir bölümünün fotokopisi alınabilir
- 3- Kaynak gösterilmek şartıyla tezimin tamamının fotokopisi alınabilir

Yazarın İmzası :



Tarih : 02.09.2010

ÖZET

Yüksek lisans tezi olarak hazırladığımız bu çalışma Cumhuriyet dönemi edebî akımlarından biri olan İkinci Yeni'nin düzyazı şiirlerinin incelenmesine dayanır. İkinci Yeni şairlerinin düzyazı şiirleri ile Batı ve Türk edebiyatında türe öncülük eden verimler arasındaki ilişkiler değerlendirilmiş ve İkinci Yeni düzyazı şiirine kaynaklık edenin daha çok Batı edebiyatı verimleri olduğu sonucuna ulaşılmıştır. İkinci Yeni edebiyatının ortaya çıkmasına dönemin toplumsal, siyasal şartları ve Batı edebiyatı etkisi yanına daha önceki edebiyat anlayışlarının zamanlarını doldurması da eklenmelidir. Bu "İkinci Yeni" edebiyat yeni anlam, yeni dil ve dolayısıyla yeni anlam ve dilin getirdiği yeni bir biçimle doğmuştur. Düzyazı şiiri de bu biçimlerden biri kabul etmek mümkündür.

Anahtar Kelimeler: İkinci Yeni, düzyazı şiir, dil, biçim, anlam.

ABSTRACT

This study conducted as a Master of Arts thesis aims to analyse the “prose poems” in the period of “İkinci Yeni” (The Second New), one of the literary movements in “Republican Era” in Turkish Literature. Those are the correlations between the prose poems by the poets of “İkinci Yeni” movement and the preleading works of Western and Turkish Literatures evaluated; moreover, it was concluded that the prose poems of “İkinci Yeni” movement takes its source from the works of Western Literature. In addition to social and political conditions of the era and the influence of the Western Literature, it should also be considered as one of the reasons that this was the era when the olden literal perceptions faded, which led the emergence of “İkinci Yeni” (The Second New) movement. “İkinci Yeni” literature was born with a new meaning, a new language, and a new form that originated from the language itself. It is also possible to accept the Prose Poem as one of these forms.

Key Words : “İkinci Yeni”, prose poem, language, form, meaning.

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	I
ÖNSÖZ.....	V
KISALTMALAR.....	VII
Giriş.....	1
1. Batıda Düzyazı Şiirin Doğuşu, İlk Örnekler ve Genel Özellikleri.....	1
1. 1. <i>Gaspard De La Nuit</i> ve Diğerleri.....	1
2. Modern Türk Edebiyatında Mensur Şiir: Etkilenmeler, İlk Örnekler.....	7
2. 1. Servet-i Fünun'da Mensur Şiir.....	8
2. 2. İkinci Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Mensur Şiir.....	19
2. 3. Cumhuriyet Döneminde Mensur Şiir.....	32
I. BÖLÜM.....	39
1. İkinci Yeni şiiri: Genel Özellikler.....	39
1. 1. İkinci Yeni'de Düzyazı Şiir.....	41
1.2. İkinci Yeni'nin <i>Düzyazı Şiir</i> Adlandırması Üzerine.....	43
1.3. İkinci Yeni Şairleri ve Düzyazı Şiirle İlgili Düşünceleri.....	46
1.3.1. İlhan Berk.....	46
1.3.2. Ece Ayhan.....	49
1.3.3. Turgut Uyar.....	50
1.3.4. Cemal Süreya.....	51
1.3.4. Edip Cansever.....	53
1.3.5. Genel Değerlendirme/Tartışma.....	53
II. BÖLÜM.....	55

1. İKİNCİ YENİ DÜZYAZI ŞİİRİNİN TEMATİK İNCELENMESİ	55
1.1. İlhan Berk	55
1.1.1. Bir “Nesne” Etrafında Kurulmuş Düzyazı Şiirler	55
1.1.1.a. Nesne Olarak Edebiyat Eserleri/Kitaplar.....	57
1.1.1.b. Nesne Olarak Bitkiler	58
1.1.1.c. Nesne Olarak Hayvanlar.....	62
1.1.1.d. Nesne Olarak Cansız Varlıklar.....	63
1.1.2. Birey Etrafında Kurulmuş Düzyazı Şiirler	64
1.1.2.a. Çerçevenin İçinde Birey	65
1.1.2.b. Çerçevenin Dışında Birey	67
1.1.3. Mekân/Doğa/Kent Etrafında Kurulmuş Düzyazı Şiirler	69
1.1.3.a. Çerçevenin İçindeki Mekân/Doğa/Kent.....	69
1.1.3.b. Çerçevenin Dışındaki Mekân/Doğa/Kent	71
1.2.4. Tarih Etrafında Kurulmuş Düzyazı Şiirler	74
1.2.5. Aşk ve Cinsellik Etrafında Kurulmuş Düzyazı Şiirler	75
1.2. Ece Ayhan	77
1.2.1. Tarih	77
1.2.2. İktidar Karşıtlığı	80
1.2.3. Kadın	82
1.2.4. Toplum Sorunları.....	83
1.2.5. Yalnızlık, Ayrıksılık.....	84
1.2.6. Cinsellik.....	86
III. BÖLÜM.....	89
1. İKİNCİ YENİ DÜZYAZI ŞİİRİNİN BİÇİM ÖZELLİKLERİ	89
1.1. Noktalama İşaretleri	90
1.1.1. Nokta (.).....	90

1.1.1.a. Tek Sözcük Sonunda Kullanılan Nokta	90
1.1.1.b. Cümleyi Oluşturan Öğeler Arasında Kullanılan Nokta	91
1.1.2. Uzun Çizgi (—)	92
1.1.2.1. Şairin İç Dünyasını Yansıtan İfadelerde Uzun Çizginin Kullanımı	92
1.1.2.2. Uzun Çizginin Şiirin Anlamının Bir Parçası Olduğu Kullanımlar.....	94
1.1.3. Eğik Çizgi (/)	95
1.1.4. Parantez ().....	96
1.1.4.a. Parantez İçi İfadenin Kişisel Duygu/İç Ses'i Vurgulaması:.....	97
1.1.4.b. Parantez İçi İfadenin Objektif ve/veya Subjektif Açıklama İçermesi	98
1.2. Cümle Kuruluşları	100
1.2.1. Devrik Cümle	100
1.2.2. Eksiltili Cümle.....	102
1.2.3. Soru Cümlesi	102
1.2.3.a. Sözde Soru Cümleleri.....	102
1.2.3.b. Düşün(dür)me, Sorgula(t)ma Amaçlı Soru Cümleleri	103
1.3. Haber Kipi kullanımları.....	103
1.4. Boşluk.....	104
IV. BÖLÜM	107
1. İKİNCİ YENİ DÜZYAZI ŞİİRİNDE DİL VE ÜSLUP.....	107
1.1. Dilde Deformasyon	108
1.1.1. Yazımsal Sapma/Deformasyon	110
1.1.1.a. Küçük Harf Kullanımından Doğan Yazımsal Sapmalar	110
1.1.1.b. Sözcükleri Bitişik Yazmaktan Kaynaklanan Yazımsal Sapma.....	111
1.1.2. Biçimbilimsel Sapma.....	111
1.1.3. Sözcüksel Sapma.....	112
1.1.4. Sözdizimsel Sapma.....	112

1.1.5. Anlambilimsel Sapma (Alışılmamış Bağdaştırmalar):.....	113
1.2. Yinelemeler	114
1.2.1. Cümle Yinelemeleri:	114
1.2.2. Sözcük Yinelemeleri	114
1.2.2.a. Aynı Sözcüğün Yinelenmesi	114
1.2.2.b. Türdeş Sözcük Yinelemesi.....	117
1.2.3. Ses Yinelemeleri.....	118
1.3. Yabancı Kelime/Cümleler	119
1.4. Kişileştirme.....	121
1.5. Benzetme	122
1.6. Anlatım teknikleri.....	124
1.6.1. Betimleme.....	124
1.6.2. Öyküleme	125
1.6.3. Görsel Anlatım	127
SONUÇ.....	129
KAYNAKÇA	134
A. İkinci Yeni Düzyazı Şiirleri.....	134
B. Diğer Kaynaklar.....	134

ÖNSÖZ

Şiiri unsurlarına ayırmayarak onu biçim, tema ve öz bütünü kabul eden İkinci Yeni şairleri, şiire çeşitli biçimsel yenilikler getirirken düzyazı şiir örnekleri de vermişlerdir.

Hem mensur şiir veya düzyazı şiir, onun tarihsel ve türsel kökenleri, Türk edebiyatındaki yeri, örnekleri vb. ile ilgili hem de İkinci Yeni şiirinin genel özellikleri ve bu grubu oluşturan şairler hakkında çeşitli çalışmalar yapıldığını bilinmektedir. Ancak, bu çalışmalarda, söz konusu şiirin İkinci Yeni şiiri ile ilişkisi, bu şiir anlayışı içerisinde ‘düzyazı şiir’ kavramının satır araları, İkinci Yeni düzyazı şiirinin biçim ve içerikle ilgili özelliklerinin ayrıntıları ve bu ayrıntıların İkinci Yeni anlayışını belirlenmesindeki katkıları üzerine pek odaklanılmamaktadır. Bu durum, elinizdeki bu çalışmanın yapılmasının en önemli nedenlerinden biridir.

Çalışma, okuyucunun İkinci Yeni düzyazı şiiriyle, Batı ve Türk edebiyatında daha önceki dönemlerde yazılmış düzyazı şiirler arasında bağ kurmasını sağlamak amacıyla genelde düzyazı şiirin edebiyat dünyasında, özelde ise Türk edebiyatında geçirdiği serüveni kapsayan bir “Giriş” bölümüyle başlamaktadır. Bu bölüm, İkinci Yeni’ye kadarki düzyazı şiiri belli başlı adlar, eserler ve özellikler etrafında tarihsel olarak ele almaktadır.

Bir diğer bölümde ise önce İkinci Yeni şiirinin genel özelliklerinden kısaca bahsedilmiştir. İkinci Yeni’nin düzyazı şiirle ilişkisini kesin olarak tespit etmek amacıyla bu grupta yer alan şairlerin düzyazı şiirleri sayısal olarak ortaya konmuştur. Bu işlemde elde edilen bilgi doğrultusunda İlhan Berk ve Ece Ayhan’ın düzyazı şiirlerinin genel anlamda İkinci Yeni düzyazı şiirini temsil edeceğine karar verilmiştir ve inceleme esas itibarıyla bu iki şairin düzyazı şiirleri üzerinden yürütülmüş ve sonuçlandırılmıştır. Çalışma, adı geçen şairlerin kitap olarak basılmış düzyazı şiirlerini kapsayacak, gazete ve dergilerde kalanları dışta bırakacaktır. Bu tavrımızda gazete ve dergilerde kalan düzyazı şiirlerin söz konusu şairlerin acemilik dönemi ürünü olmalarının da payı vardır. Yine bu bölümde İkinci Yeni’nin

söz konusu şiirlerini düzyazı şiir olarak adlandırma nedenimiz üzerinde tartışılmıştır. Bu bölüm, İkinci Yeni şairlerinin dil, anlam, biçim ve üslupla ilgili düşünceleriyle düzyazı şiir arasında bir ilişkilendirmeye gidilmek suretiyle tamamlanmıştır. Diğer bölümler ise sırasıyla İkinci Yeni (İlhan Berk, Ece Ayhan) düzyazı şiirinin tematik incelemesine, biçim özelliklerine, dil ve üslup konusuna ayrılmıştır.

Her zaman olduğu gibi bu çalışma sürecinde de beni yalnız bırakmayan dostlarım Mehtap Çetinkal ve Kubilay Ünsal'a, aileme; bu çalışmada ve lisansüstü öğrenimimin her aşamasında akademik desteğini hep yanımda gördüğüm danışmanım Doç. Dr. A Cüneyt İssı'ya teşekkür ederim.

Nazlı Eser

Muğla 2010

KISALTMALAR

abç: Altını ben çizdim

bkz.: Bakınız

C.: Cilt

Fak.: Fakülte

hzl.: Hazırlayan

s.: sayfa

S.: Sayı

TDK: Türk Dil Kurumu

vb.: ve benzeri

Yay.: Yayınları

YKY: Yapı Kredi Yayınları

GİRİŞ

1. BATIDA DÜZYAZI ŞİİRİN DOĞUŞU, İLK ÖRNEKLER VE GENEL ÖZELLİKLERİ

1.1. GASPARD DE LA NUIT VE DİĞERLERİ

Düzyazı şiir, Fransız edebiyatında doğmuştur. Bu şiirin ilk örneklerini veren Aloysius Bertrant'tır. Sanatçının *Gaspard De La Nuit* adını verdiği eser, 1842 yılında sanatçının ölümünden bir yıl sonra yayımlanır. Bertrant'ın örneğine daha önce rastlanmamış bu türde eser vermesi bir tesadüf değildir, aksine eseri son derece bilinçli bir yaratıdır. Sanatçının düzyazı şiirlerini topladığı eserinin başına eklediği "Gaspard De La Nuit" adını taşıyan bölüm, okuyucuya eserin ortaya çıkış serüvenini hayalî bir atmosferde anlatır. Bu bölüm aslında eserin tamamı gibi kurgusal ve edebîdir. Louis Bertrant, Gaspard De La Nuit ile karşılaşmış, onunla sanat hakkında sohbet etmiştir ve onun kendisine okuması için verdiği kitabını, -buna bazen *elyazması* da demektedir- almıştır. Ertesi gün kitabını geri vermek üzere Gaspard De La Nuit'yi arasa da bulamaz. Çünkü o şeytandır. Bölüm şöyle sona erer: *Sağ ol, ahbab!... Gaspard De La Nuit cehennemdeyse, kızarsın orada. Kitabını basıyorum* (Bertrant 1999: 49). Söz konusu bölüm, kurgusal metinlerde olduğu gibi belli bir olaylar dizisini (öyküyü) içerdiği gibi bu öyküyü aynı zamanda şiirsel bir söylemle dile getirmektedir. Bu özelliklerinin dışında bölüm, şiire dair birtakım tanımlamalar yapmasıyla poetik bir endişeyi de dışa vurur: *Badem ağaçlarına benzer şiir: Çiçekleri güzel kokulu ama meyvesi acı.* (Bertrant 1999: 33).

Bertrand'a göre kitabın yazarı şeytandır ve kitap da şeytanla aynı adı taşımaktadır. Ayrıca, Fransa'nın bir taşra kenti olan Dijon söylencelerinde -burası Bertrant'ın yaşadığı kasabadır- Gaspard De La Nuit'nin 'Şeytan' olarak tanındığını

öğreniyoruz (Bertrant 1999: 27). Bertrand'ın eserine bu adı vermesi, hatta kitabın bu ilk bölümünde kitabı yazanın da Gaspard adlı şeytanın olduğunu söylemesi, o zamana kadar denenmemiş yeni bir tür ortaya koymasıyla ilgili olabilir. Yeni, çoğu geleneksel algılama biçiminde olduğu üzere, 'şeytan' işi olarak nitelendirilmiştir. *Dizeyle yazılmayan, ölçü kullanılmayan, uyak'a yüz vermeyen bir metnin 'şiir' olabileceği düşüncesi bile başlı başına bir devrimdir 18 ve 19. yüzyıllarda* (İnce: 1999: 8). Bu bağlamda, düzyazı şiirin daha önceden denenmemiş bir yazma şekli oluşu, yadırgatıcı ve yabancılığı, klasik/alışılmış şiir biçimine şekil olarak uzaklığı vb. onun, olsa olsa, şeytan işi olabileceğini düşündürebilir.

Diyalog şeklinde düzenlenmiş, kitapla aynı adı taşıyan söz konusu bölümde Gaspard De La Nuit'nin yazdıklarını Bertrand'a verdikten sonra söyledikleri, düzyazı şiirin uzun ve yorucu bir arayış, musiki ve resme ilişkin birçok tecrübelerin de kullanıldığı bir ara şekil olduğunu göstermektedir: *Bu el yazması, diye ekledi, saf ve anlamlı notayı veren çalgıyı buluncaya kadar dudaklarımın nice saz denemiş olduğunu, ışık-gölge dağılımının alaca tanyerinin ortaya çıktığını görünceye kadar tual üzerinde nice fırça eskittiğimi söyleyecektir size. Ahenk ve rengin değişik, belki de yeni uygulamaları işte buraya yazılmıştır, didinmelerimin elde ettiği biricik sonuç ve biricik ödül. Okuyun onu...*(Bertrant 1999: 47).

Kitabın sonunda yer alan "Ekler" başlığı altında ise iki alt başlık bulunmaktadır. Bunlardan birincisi " Gaspard De La Nuit'nin Resimlenmesiyle İlgili Bilgiler", diğeri ise "Sayfa Düzenleyicisi Beye Açıklayıcı Bilgiler"dir. Eserin yapısıyla ilgili okura ışık tutucu nitelikteki bu başlıklar, esasen yayıncı ve sayfa düzenleyicisi için yazılmış ve kitaba sonraki baskısında eklenmiştir.

Kitabın tam adı *Gaspard De La Nuit, Rembrant ve Callot Tarzında Fanteziler* şeklindedir. Rembrant ve Callot, 17. Yüzyılda yaşamış ressam ve gravür sanatçılarıdır. Bertrant'ın eserini "Rembrant ve Callot Tarzında Fanteziler" adıyla tanımlaması, yazarın eğilimiyle ilgili iki niyeti ortaya koyabilir: Şiirleriyle yaptığının bir çeşit kelimelerle resim çizmek olduğunu ve bunları fantastik unsurlarla süslediğini. Bertrant, şiirlerinde büyücüler, cinler, çeşitli gotik öğeler ve birçok dini unsura yer vermiştir. Kitabın "Gaspard De La Nuit'nin Resimlenmesiyle İlgili

Bilgiler” bölümünde yazar, sayfa düzenleyicisinden kitabını resimlendirmesini ve bu resimlemede, eserde adları geçen fantastik figürleri kullanmasını istemiştir.

Kitabın “Sayfa Düzenleyicisi Beye Açıklayıcı Bilgiler” başlığı altında yazar, sayfa düzenleyicisinden bu kez metnin bazı yerlerinde beyaz alanlar (boşluklar) bırakmasını ister. Bu istek, yazarın *şekil*'i esere anlam katan öğelerden biri olarak düşünmesi ya da düzyazı şiirde biçim oluşturmak istemesi şeklinde değerlendirilebilir.

Eserde yer alan şiirler ortalama beş altı kısa paragraftan oluşmaktadır. Ancak görünüşteki bu kısalık, yakın okuma yapıldığında fark edileceği gibi, yanıltıcıdır. Anlam olarak yoğun ve derin yapısı itibarıyla *uzun* olan bu metinlerin arasında, şairin istediği gibi, kimi yerlerde beyaz boşluklar da bırakılmıştır.

Şiirlerin konusunu çoğunlukla çeşitli tarihsel olaylar oluşturur. Konu anlatılır ve değerlendirilirken tasvire özel bir önem verilmektedir. Örneğin, “Gamba'nın Viyolası” adlı şiirde viyola tellerinden çıkan sesler bile tasvir edilmeye çalışılmıştır. Tasvirler genellikle duyu aktarımları, somutlamalar, benzetme ve kişileştirmeler yoluyla oluşturulmuştur. Şiirlerin bir başka özelliği, onların diyaloglarla yürütülmesi ve geliştirilmesidir. Bu tür şiirlerinde tasvirin yanında olay aktarımlarına da yer verilmektedir. Tekrarlar da ahenk unsurlarından biri olarak sıkça kullanılan ve şiirin anlamsal vurgusunu ifşa edici bir yöntem olarak okurun karşısına çıkmaktadır.

Şiirlerin tasvir ağırlıklı olması, esasen romantizm tecrübesinin bir yansımasıdır. Romantizm, doğayı fark etme, onu tanıyıp egemenlik altına alma ve böylece bir yandan gizeme vurgu yaparken alttan alta da onu akıl ve sezgi yoluyla algılamaya geçişi temsil eder. Bunları yaparken kullanılacak en temel araçlardan biri ise şüphesiz tasvirdir. Bertrant, tasvirleriyle doğayı resmetmiş ve böylece onu kendi bakış açısının çerçevesine hapsedmiştir.

Genellikle tarihi konu edinen Bertrant'ın şiirleri, tarihi eleştirel bir perspektifle ve kimi zaman da başkaldırı perspektiflerinden ele alır. Monarşi, sömürü düzeni ve kilise onun eleştirdiği kurum ve olguların başta gelenleridir.

Gaspard De La Nuit, şiir tarihinde, yalnızca düzyazı şiirin (*poème en prose*) ,ilk örneklerinin toplandığı bir kitap değil, aynı zamanda bir dönemin kapanıp yeni bir dönemin başladığı dönüm noktasıdır (İnce 1999: 6).

Bertrant'ın şiirlerinde dikkat çeken bir başka husus ise, ünlem cümlelerini çok sık kullanmasıdır. Ayrıca bağlaçla başlayan (ama, ve...) paragrafların sayısı da oldukça fazladır.

Özdemir İnce'ye göre (ç) *ağdaş şiir tarihsel olarak Aloysius Bertrand'ın 'in Gaspard de la Nuit'si ile başlamıştır. Bertrand şiirin klasik biçimlerin dışında kalan alanını keşfetmiştir. Böylece şiir klasik dize, ölçü ve uyak tutsaklığından kurtulmuş, şiirsel ufku sınırları devingenlik kazanmıştır. Çağdaş şiirin en önemli ögesi sayılabilecek "dilsel sapma", şiirsel söylemin temel taşı olmuştur (İnce 2008: 211).*

Bertrant'ın ardından bu türde eser veren önemli isimlerden biri de Charles Baudelaire'dir. *Gaspard De La Nuit*'den yirmi yedi yıl sonra (1869) yayımlanan *Paris Sıkıntısı* adlı eserin Arsène Houssaye'e sunduğu önsözünde Baudelaire, eserini Gaspard De La Nuit'den etkilenerik yazdığını açık yüreklilikle belirtir: *Aloysius Bertrand'ın ünlü yapıtı (siz, ben ve dostlarımızdan bazıları adını bildiğimize göre ünlü sayılmak hakkıdır.) Gaspard De La Nuit'i belki en az yirminci kez karıştırırken kendi kendime 'niçin ben de buna benzer bir şey yapmayayım, Aloysius'nun eski yaşamın o çok güzel resmine uyguladığı çağdaş yaşamın, daha doğrusu çağdaş ve daha soyut bir yaşamın resmine uygulamayayım? dedim (Baudelaire 2006: 8).*

Böylece Bertrant'ın ilk örneğini ortaya koyduğu tür, Baudelaire ile yeniden hayat bulmuş ya da yeni bir ivme kazanmıştır. Ancak Baudelaire, Bertrant gibi eski'yi (tarih) değil, yeni olan'ı resmetmek arzusundadır. Bertrant'ın (b)u el yazması, diye ekledi, saf ve anlamlı notayı veren çalgıyı buluncaya kadar dudaklarımın nice saz denemiş olduğunu, ışık-gölge dağılımının alaca tanyerinin ortaya çıktığını görünceye kadar tuval üzerinde nice fırça eskittiğimi söyleyecektir size. Ahenk ve rengin değişik belki de yeni uygulamaları işte buraya yazılmıştır, didinmelerimin elde ettiği biricik sonuç ve biricik ödül (Bertrant 1999: 47). değerlendirmesine karşılık Baudelaire eserini ortaya koyuş nedenini/mantığını ritimsiz, uyaksız ama ezgili, ruhun lirik devinimlerine, düşün kıvrım kıvrım

dalgalanmalarına, bilincin sıçrayışlarına uyum sağlayabilecek kadar yumuşak ve aynı zamanda karşılıklar içeren bir şiirsel düzyazı tansığını tutkulu günlerinde hayal etmeyemiz var mı? (Baudelaire 2006: 15) değerlendirmesiyle izah etmeye çalışır. Ezgi ve resim'e özel önem vermeleri açısından iki yazar benzeşirler.

Bertrant'ın eserinden etkilendiğini ve Paris Sıkıntısı'nı oluştururken onun eserine öykündüğünü söylese de, Arsène Houssaye'e sunduğu önsözden anlaşıldığı gibi Baudelaire, çalışmaya başlar başlamaz asıl modelinden uzaklaşmıştır (Baudelaire 2006: 16).

Bertrant'ın şiirleri şekil olarak birbirine çok benzer. Her paragraf arasında boşluk bırakmak konusunda sayfa düzenleyicisine not yazacak kadar hassastır. Şiirler genellikle beş altı paragraftır. Şiirlerin uzunlukları da her şiir içinde paragrafların uzunlukları da neredeyse eşittir. Bu paragrafların geneli uzun, tek bir cümleden oluşur. Oysa Baudelaire'in şiirleri şekil olarak belli bir standarda bağlı görünmediği gibi uzunluk kısalık bakımından da şiirleri birbirlerine pek benzemez. Onun yarım sayfalık şiiri olduğu gibi yedi sayfa tutan şiirleri de vardır. Baudelaire'de paragrafların uzunlukları da değişkendir. Bertrant'ta olduğu gibi paragraf aralarında boşluklar bırakmaz.

Baudelaire, konu bakımından da düzyazı şiire çeşitli yenilikler ilave etmiştir. Zaten bu durumu eserine yazdığı "önsöz"de de sezdirmektedir. O, Bertrant'ın tarihsel olayları betimlediği şiirlerine karşılık çağdaş manzaralar üzerinde durmuştur. Aşk, yalnızlık, yoksulluk, açgözlülük, riyakârlık gibi davranış ve olgular, çeşitli manzara ve kurgular arasında ele alınan belli başlı duygusal temlerdir. Son olarak, Bertrant'la karşılaştırıldığında Baudelaire'in şiirlerinde öykülemenin betimlemenin önüne geçtiği söylenmelidir.

Charles Baudelaire'den sonra 1873'te yayımlanan *Les Illuminations (Renkli Gravürler)* ve *Une Saison en Enfer (Cehennemde Bir Mevsim)* adlı eserleriyle Rimbaud ve 1864'te yayımlanan *Divagations (Hezeyanlar)* adlı eseriyle Mallarmé bu türde örnekler veren isimlerdir (Gariper 2006: 361). Özellikle Mallarmé'nin söz konusu eseri, mensur şiirin Fransız edebiyatında köklü bir yer kazanmasında çok etkili olmuştur (Dervişoğlu 1995: 21). Daha çok gençlik dönemlerinde bu tarzda

eserler kaleme almış Paul Claudel, Andre Gide, Marcel Proust da bu tarzın önemli adları arasında sayılmalıdır (Gariper 2006: 361). Paul Claudel'in Rimbaud'nun *Cehennemde Bir Mevsim*'ine ilişkin düşünceleri düzyazı şiirin doğasını yansıtmaları bakımından önemlidir: (...) *Stradivarius kemanının yumuşak ve kuru tahtası gibi en son liflerine dek sesi içe işleyen o görkemli dünyasını duyuracaktır bizlere. (...) Düşüncenin yürüyüşü artık mantıksal gelişimle değil de, tıpkı bir müzisyenin yaptığı gibi ezgili desenlerle ve yan yana notalar araştırısıyla harekete geçer* (Dervişoğlu 1995: 19). Bu cümlelerden anlaşıldığı üzere Rimbaud'nun düzyazı şiirleri kendinden önceki örnekler gibi ezgiye dayanmaktadır.

2. MODERN TÜRK EDEBİYATINDA MENSUR ŞİİR: ETKİLENMELER, İLK ÖRNEKLER

Türk edebiyatında ilk ciddi ve tam mensur şiir örneğini “Mensur Şiirler” (İzmir Hizmet gazetesinde 13 Kasım 1886 tarihinde) (Andı 2000: 94) başlığı ile Halit Ziya Uşaklıgil vermiş olsa da bu türün edebiyatımızdaki ilk örneklerinin izleri daha uzak bir geçmişte aranabilir. Şiirimizde zamanla gerçekleşen şekil ve tema yenilikleri; yazarların farklı ruh halleri ve Batılı çeşitli akımlardan etkilenmeleri, tarihsel sürecin kendine has özellikleri şiirimizde ilk bakışta birbirine zıt gibi görünen iki kelimenin birleşmesiyle oluşan (*mensur* ve *şiir*) bu yeni şiir türünü doğurmuştur.

Türk şiirinin önemli aktörlerinden biri olan Abdülhak Hamit, şiirin yalnızca içeriğinde değil, şeklinde de cesur değişimler gerçekleştirmiş bir isimdir. Manzum yazılmış tiyatro eserlerinde vezne dikkat etmeyip sadece kafiyeyle yetinmesi, o zamana kadar nazımın temel unsuru olarak kabul edilen “mevzûn olma” şartını ihmal/ihlâl etmesi (Çetişli 1986: 12), *Makber* adlı kitabına yazdığı mukaddimenin mensur şiir özellikleri taşıması onu mensur şiir bağlamında anmamızı gerektirir. Niyazi Akı, o dönem nesrinin *zirve*’si saydığı Mukaddime’yle ilgili olarak *tedriç, mübalâğa ve antitezlerle örülü cümlelerinde duygu ve düşünce yoğunluğu ile Hamit, Makber mukaddimesinde, bu devreye ait nesrin zirvesine ulaşır.*(Akı 2001: 49) demektedir. Bununla beraber Hamit, düzyazıyla şiir yazılabileceği; ancak vezin ya da kafiye olmaksızın şiir yazılamayacağı inancını taşımaktadır: *Manzume adı altında vezinsiz, kafiyesiz şeyler yazmanın karşısındayım. Bir güzel sözü, vezinli ve kafiyeli değilse, ancak manevi güzelliği yönünden düzyazı halinde bir şiir sayabiliriz. Ama manzum ve manzume diyemeyiz. (...) İnancıma göre, şiir düzyazı şeklinde olur, fakat düzyazı manzum olamaz. Nazımda ya vezin ya da kafiye olmalı. Böylece, nazım ve nesri birbirinden ayırt etmiş oluruz* (Mardin 1976: 165).

Recaizade Mahmut Ekrem, *Takdir-i Elhan, Talim-i Edebiyat ve Pejmürde* adlı eserlerinde edebiyatla ilgili teorik görüşlerini açıklamıştır. Özellikle *Her şiir mevzun ve mukaffâ olmak lazım gelmez, her mevzun ve mukaffâ söz şiir olmak iktiza etmediği gibi* (Kaplan 2007: 24) düşüncesi, mensur şiire açılan kapıyı aralaması bakımından önemli ve anlamlıdır. Mehmet Kaplan, Ekrem'in bu düşüncesinin *Servet-i Fünun şairlerine nazmı istedikleri şekle koymak için ruhsat verdiği*ni söylediğinden sonra ayrıca *edebiyatımızda bir mensur şiir tarzının doğmasına sebep olmuştur*, demektedir (Kaplan 2007: 24). Birçok edebiyat araştırmacısına göre *Zemzeme* önsözü ve *Pejmürde*'deki bazı bölümler, mensur şiir özelliği taşımaktadır. Ekrem, mensur şiire karşılık olarak *nesr-i muhayyel* (Parlatır 1983: 81) tamlamasını kullanmıştır.

2. 1. SERVET-İ FÜNUN'DA MENSUR ŞİİR

Bilindiği gibi Tevfik Fikret'in başına geçmesiyle Servet-i Fünun, bir edebiyat dergisine dönüşmüştür. Bu dönemde Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit Yalçın, Ahmet Hikmet Müftüoğlu, Celal Sahir, Faik Ali gibi adlar dergide sık sık mensur şiirler yazıp yayınlamışlarken Saffeti Ziya, Süleyman Nazif, Hüseyin Suat, Süleyman Nesip, Ali Nusret, Esat Necib gibi yazarlar yalnızca birkaç denemede bulunmuşlardır (Gariper 2006: 367). Halit Ziya ise Servet-i Fünun edebiyatının önemli mensur şiir yazarıdır. Bundan önce, 1884- 85 yıllarında edebiyat dünyasında doğduğu kabul edilen Ara Nesil edebiyatçılarından Mustafa Reşit, Mehmet Celal, Ali Nusret, Mustafa Fehmi, Ali Nadir, İsmail Safa ve daha birçok gencin mensur şiir alanında kalem denemesi yaptığı söylenir (Birinci 2000: 89-103).

Servet-i Fünun edebiyatı, mensûr şiir tarzını yadırgamaz. Bilakis duyguların ifadesinde sevilerek kullanılan bir nev'i olur. Çünkü bu edebî topluluğun genç mensupları edebiyat âlemine, Ekrem'in önderliğinde, onun açtığı yoldan ilham alarak adımlarını atarlar. Edebiyat-ı Cedide estetiğinin temelini Talim-i Edebiyat yazarı hazırlar. Ayrıca bu nesil batıya açılma konusunda, kendilerinden öncekilerden çok daha ileridedir. (...) Unutulmaması gereken bir diğer sebep de mensur şiir türünü Türk edebiyatında ilk tanıtan yazar olarak kabul ettiğimiz Halit Ziya'nın bu ekolün en güçlü şahsiyeti olduğudur (Çetışli 1987: 110). Tüm bu sebepler ve mensur

şiiirin tür olarak Servet-i Fünuncuların anlatmak istediklerine uygun olması, onları bu türe yaklaştırmıştır diyebiliriz. Servet-i Fünun edebiyatçılarını mensur şiiri yadırgamadıklarının, hatta savunduklarının bir göstergesi de Tevfik Fikret'in şu sözleri olmuştur: *Malûmdur ki şiir bazılarımız tarafından el'an tarz-ı hâsü'l-hâss-ı belâgat addedilmek istenen nazma münhasır ve müftekır değildir. Binaenaleyh lisan-ı şiir denildiği zaman mutlaka kelâm-ı mevzun anlaşılmaq iktiza etmez* (Parlatır 1987: 22). Bu düşüncelerine paralel olarak Fikret' in şiirleriyle nazmı nesre yaklaştırdığı bilinmektedir.

Halit Ziya Uşaklıgil, küçük yaşta koşullarını zorlayarak Fransızca dersler alıp yine Fransızca eğitim veren bir okula devam eder. İyi derecede Fransızca öğrenir ve böylece Fransız edebiyatını yakından takip etme fırsatı bulur. Anılarında belirtmesi de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé gibi Fransız mensur şiir yazarlarının eserlerini okumuş olması muhtemeldir. Nitekim, bu şairler bizde 19. yüzyılda yeni Türk edebiyatçılarının en fazla haberdar olduğu, eserlerini okuduğu şahsiyetlerdir.

Halit Ziya'nın ilk mensur şiir denemesi, *Tercümân-ı Hakikat* gazetesinde yayımlanmıştır ve "Aşkımın Mezarı" başlığını taşır. Bu şiir, Muallim Naci'nin şu alaylı cümlesiyle yayımlanmıştır: *Mezarda Aşk aramak, meyyitte can aramaya benzer* (Andı 2000: 92). İlk eserinin bu şekilde aşığılanmasına rağmen Halit Ziya mensur şiiri terk etmez. 1884'te İstanbul'da basılıp İzmir'de dağıtılan *Nevruz* adlı dergide, 1885'te de İstanbul'da çıkan *Berk* mecmuasında bu türdeki şiirlerini yayımlamayı sürdürür. *Buraya kadar yazılan bu yazılarında yazar, o etrafında tartışmalar koparan "mensur şiir" isimlendirmesini kullanmaz. Bu yazıları, yayımlandığı mecmualarda ya mensure diye anılır, yahut herhangi bir tür ismi verilmeden yer alır* (Andı 2000: 94).

Halit Ziya, mensur şiir adını ilk kez 1886-87 yıllarında İzmir'de, çıkarılmasında kendisinin de payı olan *Hizmet* gazetesinde kullanır. 1891 sonlarında *Hizmet*'in "Küçük Kitaplar" serisi içinde yayımladığı *Mensur Şiirler* adlı kitaptaki 48 adet mensure başlıklı şiir, ilk önce sözü edilen bu gazetede yayınlanmış şiirlerdir. (Andı 2000: 94, 99) Servet-i Fünun mecmuasının sahibi Ahmet İhsan, kitabın çıkışını şöyle duyurur: *"esaret-i vezn içinde kalmış kelimelerden maâdasına şiir denilemez*

diyenlere kitap unvanıyla itiraz ediyor, muhteviyatıyla isbât gösteriyor (Rauf, hzl. Hülya Argunşah 2002: 34).

Recaizade Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hamit gibi sanatçıların şiir alanında açtıkları yeni yolu genişletmesine rağmen Halit Ziya'nın bu çalışmaları ilk zamanlar tepkiyle karşılanır. Yazar, bu konuda *Kırk Yıl*'da şunları söyler: *Mensur Şiirler!.. "Hizmet" in ilk sayısından başlayarak her sayıda bunlardan ikişer tane yayımlanıyordu. İlk sayıdan, ilk yayınlananlardan başlayarak bunlar yazarının çevresinde kinamaların, eleştirmelerin, hafife alma ve alay etme belirtilerinin toplanmasına neden oldu. Mensur Şiirler ne demektir? Herkesin görüşü açısından birbirine karşıt olan bu belirtmeyle belirtilmiş; tıpkı siyah kar, beyaz kömür, kuru su çeşidinden bir tamlama değil miydi? O zaman için, özellikle o çevrede şiir, düzgün ve güzel yazma kitaplarının dar tanımlarının dışına çıkamazdı. Bu küçük (düzyazı halindeki) şiirlerin genel başlığı olan "Mensur Şiirler" le edebiyatla ilgili düşünceler o kadar uğraştılar ki, ona öylesine kopamayacak ölçüde ilişip kaldılar ki, eteği dikenli bir telin çengeline takılmış bir adam gibi burayı aşamayarak, sanıyorum o genel başlığın altını okumak fırsatını bulamadılar* (Uşaklıgil 1987: 220).

Halit Ziya'nın şiirine saldırılar, Recaizade Mahmut Ekrem'den gazete adına gelen bir mektubun *Hizmet*'te yayımlanmasıyla biraz durur. Mektupta Ekrem, Halit Ziya'yı ve onun mensur şiirlerini yüceltmektedir (Uşaklıgil 1987: 223). Böylece, Ekrem'in de onayını alan türün önü iyice açılmış olur. Mensur şiir türünün yaygınlık kazanması ve adeta bir "moda" haline gelmesi Servet-i Fünun dönemiyledir (Çetişli 1987: 110).

Şekil itibarıyla değerlendirdiğimizde şiirlerinin düzyazıyla yazılmış olması, Batı edebiyatındaki örneklerinde olduğu gibi ve bazı edebiyat araştırmacılarınca türün bir özelliği kabul edildiği gibi kendine ait bir başlık taşıması, kısalığı, paragraflarla yazılması, klasik nazımdaki anlamda ölçü ve uyaktan uzak oluşu Halit Ziya'nın mensur şiirlerini Batı örnekleriyle örtüştürür. Kişisel duygu ve düşünceleri ele alması, zaman zaman belirli toplumsal durumlara eleştirel yaklaşımı, tasvirlerle ağırlık vermesi; ünlemlerle ifadelerden, benzetme ve kişileştirmelerden faydalanması ve en önemlisi, bunları kullanarak düzyazıyla şiir dili yakalamış olması onun bu türü iyi anladığı ve uyguladığının göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Bertrant'ın mensur şiirdeki amacının bir anlamda resim yapmak olduğunu, Baudelaire'in de bu yönüyle onu örnek aldığını; ancak onun gibi mensur şiirlerle tarihin (geçmiş) değil çağın (şimdi) resmini yapmak istediğini daha önce söylemiştik. Halit Ziya da *Mensur Şiirler*'in aynı adı taşıyan önsözünde *giryelerimi, neşvelerimi musavvirlerdir*, (Uşaklıgil 2002: 26) demekle aslında şiirlerinin tasvir yahut resimleme ağırlıklı yönünü vurgulamaktadır. Mensur şiirlerinin geneline bir bütün olarak baktığımızda adeta bir tablo ile karşı karşıyayızdır. Bunlar Bertrant'ın tarihi yansıtan tablolarından ziyade Baudelaire'inkiler gibi kendi çağının çeşitli manzaralarından oluşmaktadır. Şiirlerinde aşk, tabiat ve ölüm etrafında dönen Halit Ziya, bu izleklerle yaşadığı çağın tanığı değilse bile çağının edebiyat anlayışını; edebî ve duygusal duyarlılıklarını yansıtır. Yine bu üç temel izleği çerçeveleyen hüznün, karamsarlık, kötümserlik atmosferi, Halit Ziya gibi çağın diğer edebiyatçılarından da paylaştığı duygulardır.¹

Halit Ziya'nın şiirinde aşk, tabiat ve ölüm izlekleri birbirlerine yârenlik ederler. Söz gelimi, "Sarı Gül", "İstiğrak", "Yâd-ı Hazîn", "Tahattur" gibi şiirler ölümle biten aşkın tabiat vasıtasıyla sürdürüldüğü; "Hatırlar mısınız?", "Ne Demiştin?", "Çoban Kızı", "Kamere Karşı" gibi şiirler ise eşsiz tabiatta dolaşan çiftlerin birbirlerine olan aşklarının aşikârlaştığı metinlerdir.

Halit Ziya, kimi mensur şiirlerinde toplumsal konulara da yönelmiştir. Hatta bu şiirlerin bazılarında var olan sisteme karşı bir muhalefet de sezilmektedir. Şiirlerinin bu yönü bize Baudelaire'i, daha çok da Bertrant'ı hatırlatmaktadır. Halit Ziya'nın bu alandaki şiirlerine verilebilecek en güzel örnek "Hayat mıdır" adlı şiirdir. "Hayât-ı Fuşş-âlûd"da ise eleştirel bir tavır takınmak suretiyle fuhuş batağına saplanmış bir kadını bu duruma itekleyen sosyal nedenler üzerinde durur.

Kalabalık şehir hayatından kaçıp doğaya sığınma isteği Halit Ziya'nın mensur şiirlerde yer verdiği bir tema olmuştur: *Kendimi şehrin âvâz-ı hây u*

¹ Bkz. Mehmet Kaplan (2007), *Tevfik Fikret, Devir, Şahsiyet, Eser*, Dergah Yay., İstanbul.

hûyundan berî , arzın insanlardan hâlî bir mevkiinde bulmaktan ruh-perver, cavidânî bir saadet hissediyorum (Uşaklıgil 2002: 102).

Ritimsiz ve uyaksız olduklarını belirttiğimiz Halit Ziya'nın şiirleri kelimelerin dizilişi, tamlamalar, kelimelerin ses değerleri, yüklenen anlamlar ve yapılan tasvirlerle bir ezgisellik de kazanır. Onun şiirlerinde oluşturulan tabloları sadece görmeyiz; rüzgarla salınan ağaç yapraklarının hışırtısı, kuş cıvıltıları, derelerin şırıltısı, sevgilinin kahkahasını duyarız da. Bunlar yanında, şiirlerinin bu niteliğini vurgulamak istercesine şiirlerde “ses” ve “sukût” kelimelerini çok sık kullandığı da görülmektedir. Ses ve sukût'lar, şiirlerin dokusuna uygun olarak hazin, yalnız, derin ve dehşetli bir ortam kurar. Az da olsa *şevk-engiz* nağmelere rastlanır. Şiirlerde görme ve duyma dışındaki diğer duylara çok az rastlanmaktadır. Bu anlamda Halit Ziya'nın tabloları sesli ve biraz da hareketlidir, denebilir. “*Levha*”, “*manzara*”, “*seyrediyorum*”, “*müşâhede ediyorum*” gibi söz ve söz gruplarını şiirlerinde sıkça kullanarak okuyucuyu bir tabloyla karşı karşıya getirmiştir. Şiirini tablolaştırma ve ona kendince ezgi katmada belirli söz ve söz gruplarını kullanması, mensur şiir tanımına uygun şiir yazma çabası gibi görünmekte ve bu haliyle Halit Ziya'nın başarısını gölgelemektedir. Ayrıca, şiirlerin geneline yayılmış belirli sözcükler de şairi tekrara düşürmüştür. Bu da okuyucuda bir süre sonra aynı manzaraya baktığı duygusunu uyandırmaktadır. “*Gece*”, “*sema*”, “*deniz*”, “*yıldız*” (“*kevâkib*” ve “*nücûm*”), “*rüzgar*”, “*ağaçlar*”, “*kuşlar*”, “*kamer*”, “*bulutlar*”, “*sahra*”, “*güneş*” gibi sözcükler şiirleri kuşatmış haldedir. Şiirlerde geçen bulut ve buhar sözcüklerinin görevi sanki sadece tablo çizmek değildir. “*Bulut*” ve “*buhar*”, şiirlerde nesnelere arkalarına gizleyerek hayale ortam hazırlayan düşsel bir ortamın yaratıcıları, romantik duyuş ve *hayal*in yardımcıları gibidirler: *Şems bulutlar arasından o derece kesîf görünüyor ki bir perde-i sirişk altındaki gözleri andırıyor* (Uşaklıgil 2002: 106) . *Seni bulut arasından müşâhede ediyordum* (Uşaklıgil 2002: 108)

Baudelaire'in vurguladığı *karşıtlık*, Halit Ziya'nın mensur şiirlerine şiirsellik katan öğelerden biridir. Ancak, karşıtlıklar onda daha çok karamsarlık duygusunu yoğun olarak hissettirmeye yarar. Mutlu olunan anlarda dökülen gözyaşları, memnuniyetlerde bile insanı terk etmeyen hüznün duygusu, çelişkileri iyice

belirginleştirir: “*Medfen-i sūrûr mezarlar*” (Uşaklıgil 2002: 48)², “*zalam-ı maziye istiğrak edip giden zaman-ı şebâbın pertev-nisâr handeleri*”(54), “*tebessümben dökülen kanlı giryeler*” (56), “*giryeye-i Hande-nâk*”(58), “*memnuniyet-i hazîne*”(106), “*kahkahalar kalbinin şihâk-ı ye’s ile parçalandığını gösterecek derecede hüzn-âver*”(122) örnekleri bu düşüncemizi destekler nitelikteki örneklerdir.

Ömer Faruk Huyugüzel, bu anlamda bir karşılaştırma yapıldığında Halit Ziya Uşaklıgil’in roman hikâye gibi düz yazı türünde verdiği eserler ile mensur şiirleri arasındaki fark olduğunu söyler: *Yazar bunlarda da roman ve hikayelerinde kullandığı sanatkarane üslubu kullanır. Farklı olan taraf mensur şiirlerde hitap kelimelerinin göze hitap eden tasvir unsurlarının değişik zaman ve kuruluşa sahip kısa cümlelerin sık sık kullanılmasıdır. Bazan da bu yazılar umulmadık, sürprizli bir sonuçla biterler. Bu yazıların çarpıcı tesiri kısıklıklarından ve bu saydığımız özelliklerinden ileri gelir* (Huyugüzel 1995: 66). Huyugüzel’in belirtmiş olduğu bu özellikler, bir başka yandan mensur şiire şiirsellik katan unsurları da ortaya çıkarmış olur.

Halit Ziya, *Mensur Şiirler*’in “*Şair*” adını verdiği mensuresinde bu türün özellikleri hakkında bilgiler verir:

Şâir; tabiatın bedâyiini, nûrlar içinde galtân şafaklara, nücûm ile mültemi’ semâlara hüznlerle giryen gurûplara karşı terennüm etmek için yaratılmış; çiçeklerin, nücûmun şi’r-i sâkitine tercüman olmak üzere halk edilmiş hayatın letâfetlerine, melâllerine lisan vermek için sahraların, ormanların, cemiyetlerin içine salıverilmiş bir mahlûktur.

Lâkin şâirin gözleri başka bir semâ-yı ulviye nâzır, başka cihanlara müstağraktır.

² Halit Ziya Uşaklıgil’in mensur şiirleri tek bir kitaptan alıntılanacağından bundan sonraki alıntılarda sadece sayfa numarası verilecektir.

Bir gün terennüm ettiği hayat gözlerinde bir hayâl şeklini alır. O zaman şâir, tahayyül ettiği avâlim-i ulviyeye müteveccihen per-güşâ-yı tayerân olur.” (150)

Mezardan Sesler, Mensur Şiirler gibi yazarın İzmir devresi eserlerinden olup *Hizmet* gazetesinde yayımlanmış, 1891 yılında aynı gazetenin “Küçük Kitaplar” serisinden kitap olarak çıkmıştır (Andı 2000: 105). Eser, annesi Behiye Hanım’ın ölümünün onda yarattığı üzüntü ve bu ölümün onu ölüm ve hayat durumları üzerinde düşünmeye itmesiyle vücut bulur. Yazar, eserin ortaya çıkışını şu cümlelerle ifade eder: *Yirmi yaşımın şüphelerinden, tereddütlerden, halledilememiş suallerin yeislerinden, mahiyetlerine en büyük hamlelerle bile tekarrüb edilememiş hakikatlerin fütürlerinden tereküb eden mücadelât bende öyle me’yûs bir felsefe yaratmış idi, beni öyle inkâra benzeyen bir imâna sevk etmiş idi ki bu makhûrriyet-i mâneviyyeyi itmâm etmek için bir küçük fiske kâfi idi. Ben ise hayatta mümkün olabilen en büyük darbeye uğramıştım, hayatı mevcûdiyetinin arasından görmek me’luf olduğum bir vücuttan mahrum kalıyordum. Ruhumun bütün iplikleri ona vâsıl olur ve onda düğümlendikten sonra hayata, eşyaya, eşhâsa geçerdi. (...) Bu menbai kaybetmiş oluyordum. Onun tesliyetini ararken Mezardan Sesler yazılmış oldu. Bu küçük kitap ki pek basit, fakat perişan ve me’yus bir gencin felsefesinden doğmuştur. (Uşakıgil 1987: 144-146)*

Mezardan Sesler bir mezardan yükselen *Zâ’ir! Sen hiçsin!* (Uşakıgil 2002: 178) sözleriyle başlar ve eser boyunca bu ses anlatıcıyla diyalogunu sürdürür. Yazar, onun aracılığı ile yaşamı, ölümü, insanlığı, medeniyeti sorgular; insanlığın kanlı elini, medeniyetin yıkıcılığını eleştirir. Yazarın sorgu ve eleştirmeleri *Mezardan Sesler*’i, onun ilk eseri *Mensur Şiirler*’den ayıran özelliklerden biridir: *Kan!... Kan!...senin tercüme-i hayatını yalnız bu işgal ediyor. Hilkatinden iki yüz asır sonra yine o haldesin. El’an kan içiyorsun. Temeddün!... Terakki!... Bunlar seni tynetindeki vahşetten kurtaramadı. Bilakis, şimdi onun hükmünü icrâya da daha kuvvetli vasıtalar buluyorsun (204).*

Eserde yaşam ve ölüm gerçeği kozmik unsurlardan faydalanılarak anlatılmaktadır. Eserin sonunda mezardan yükselen sesin anlattıkları yardımıyla yaradılış sırrı çözülmüş ve baştaki *hiçlik* duygusu yenilmiştir:

Sana "hiç" demiş idim, bu lâ-yetenâhi mevcudâta nispeten idi.

Kalbini dolduran âmâl-i vâhiyeyi dereke-i lâyıkasına indirmek için bu bir hakikattir. Fakat senin bu kainatta bir vazifen var, bu kainatın her cüz'-i ferdi bir vazife ile mükelleftir. O vazife sen mevcut oldukça yani ilelebet mevcut olacak.

Gözlerin kapanıp da bu rüya-yı hayattan uyandıgın zaman şu vücudu topraklara tevdi edip de yegane nişân olarak üzerine şöyle bir mezar taşı diktiğin zaman, evet o zaman emin ol ki sen yalnız bir parça topraktan ibaret kalmayacaksın, bugün vücudunun ecza-i ferdiyesindeki hareket-i hayatiyeyi idare eden kuvve-i zekâ zanneder misin ki mahvolup gitsin? O zaman Me'mûn ile Nemrut arasında ne fark kalırdı? (230).

Mezardan Sesler, anlatımıyla şiirsel özellikler taşısa da tek bir başlık altında, belirli bir kurguyla ilerleyen hayli uzun bir metin olmasıyla mensur şiir türünün dışında görünmektedir. Andı'nın bu eserle ilgili *bu kurgu özelliğine bakılarak Mezardan Sesler'i bir hikaye karkası içine yerleştiren bir uzun mensur şiir şeklinde* (Andı 2000:114) değerlendirmesi Argunşah'a göre de türün tanımını zorlamaktadır (Rauf 2002: 34).

Mehmet Rauf, *Servet-i Fünun* edebiyatında *türü moda haline getirendir. Onun Siyah İnciler başlığı altında topladığı mensur şiirler türün en iyi örneklerinden sayılmaktadır.* (Rauf, hzl. Hülya Argunşah 2002: 35) Ayrıca Mehmet Rauf, *Servet-i Fünun* yazarları içinde *en çok mensur şiir kaleme almış yazarımızdır* (Çetişli 1995: 109). Rauf'un hem Fransız edebiyatının hem de Halit Ziya'nın etkisiyle mensur şiire yakınlık duyduğu düşünülebilir. Bunların yanında, ferdi duygulara ifade alanı vermesi, *ruhun lirik devinimlerine uyum sağlayabilen, ezgili, karşıtlıklar içeren* bir tür olması Rauf'u bu türe yönelten sebeplerdendir, diyebiliriz. Rauf'un müziğe olan tutkusu da bilinir. Yakup Kadri, anılarında Rauf için *soluğunu Batı müziğinden alan bir melomandı.* der (Karaosmanoğlu 1990: 19). Halit Ziya'nın anılarında da Rauf'un müziğe olan düşkünlüğüne sıklıkla değinilmiştir. Nitekim, mensur şiir de müziği ve resmi bünyesinde taşıyan bir türdür.

Siyah İnciler'deki 65 metnin sadece 47'si mensur şiir olarak kabul edilmektedir. Mensur şiir kabul edilmeyen 18 metnin 13'ü ("Fenerci", "Ada

Vapurunda”, “Aşk ve Vefa”, “Gelirken”, “Saçlar”, “Mülevves”, “Zehirlerim”, “Mürebbiye”, “Köprüde”, “Kelebek”, “Eyüp Yolunda”, “Yalancı Dost”, “Sadaka”) hikâye, 5’i (“İnfiâl”, “Denizde”, “Esef”, “Son Mektup”, “Telâki”) hatıra özelliği göstermektedir. Hikâye olarak değerlendirilen metinler belli bir olayın anlatımı ile bunun çevresindeki insan ve mekânın tasvirini ön plana taşıırken, hatıra olarak değerlendirilenler yazarın yaşamış olduğu olayların anlatımını ön plana çıkarmaktadır (Çetişli 1995: 119).

Siyah İnciler; “Kelebek”, “Gençlik”, “Aşk”, “Spleen”, “Küçük Şeyler” olmak üzere beş bölüme ayrılmıştır ve bu beş bölüm sırasıyla Halit Ziya, Hüseyin Cahit, Celal Sahir, Faik Ali ve Samipaşazade Sezai’ye ithaf edilmiştir. “Küçük Şeyler” adını taşıyan Beşinci bölümün Samipaşazade Sezai’ye ithaf edilmesi, bu bölümde yer alan metinlerin çoğunun az önce de belirtildiği gibi aslında hikaye olmaları ile ilgilidir.

Rauf’un yaptığı adlandırmalarda üzerinde düşünülmesi gereken hususlardan biri de kitabın adı (*Siyah İnciler*) ile bir bölüme başlık olan “Spleen”dir. Rauf, kitabına ad verirken adeta yazdığı türe gönderme yapmaktadır. “Mensur şiir” adının karşıt görünen iki sözcüğün birleşmesinden oluştuğunu, hatta sırf bu iki kelimeyi yan yana getirdiği için, Halit Ziya’nın eserlerinin belki de okunmadan eleştirildiğini biliyoruz. *Siyah İnciler*’in de mensur şiir gibi karşıtlık taşıyan iki sözcükten oluşması bu bağlamda anlam kazanabilir. Böylece Rauf, yazdığı türe dikkat çekerken bir yandan da Halit Ziya’nın yolunu takip ettiğini ima etmektedir. Aynı zamanda bu başlığın Rauf’un mensur şiirlerinin taşıdığı karamsar ruh durumuna bir gönderme olduğu da düşünülebilir: siyah. Bölümlerden birinin adı olan “Spleen” ise Fransız edebiyatında mensur şiir türünün canlanıp yaygınlaşmasını sağlayan Baudelaire’in bu türde yazdığı eserin adını çağrıştırmaktadır: *Le Spleen de Paris* (Paris Sıkıntısı). Böylece Rauf’un *Siyah İnciler*’i yazarken hem Batı hem de Türk edebiyatında kendinden önceki mensur şiir yazarlarını bildiği ve belki de onlardan etkilendiği anlamını çıkarabiliriz.

Siyah İnciler’deki izlekler ile Halit Ziya’nın *Mensur Şiirler*’indeki izlekler birbirinden pek farklı değildir. Aşk, ölüm, yalnızlık, kaçış, yaşamdan duyulan bıkkınlık ve tüm bu izlekleri saran karamsarlık, Rauf’un şiirlerinin genelini ana

hatlarını belirleyen sözcüklerdir.³ Rauf 'un *Siyah İnciler*'de toplumsal konulara değindiği metinler ise daha çok hikâye özelliği gösterenlerdir. Onlar da tıpkı mensurelerde olduğu gibi acıma duygusu etrafında yoğunlaşan, eleştirel tavrı olmayan metinlerdir.

Rauf'un şiirlerinin merkezine "kadın/lar" oturmuştur. Kadın/lar özlenen, aranan, sevmesi, geri gelmesi beklenen, yokluğu ölüm demek olan, kalbiyle, vefasıyla bir valide olan, sahip olursa hayatı anlamlı kılacak, mutluluktan ağlatacak olan(lar)dır. Bu(nlar) ete kemiğe bürünmüş; bir zaman saçından bir tutam kesip verebilen (Rauf 2002: 36)⁴, bir zaman şairin yatağında firketesini bırakan (35), bir zaman başkalarının para karşılığı nail olabildiği (16), bir zaman ise eski sevdalarından bahsederek yaralayan (38) gerçek kadın(lar)dır. Bu, Halit Ziya'nın şiirlerinde yakalayamadığımız bir gerçeklik duygusudur. Nitekim *Mensur Şiir*'lerdeki şiirlerin genelinde daha çok bir tabiat manzarası içinde, adeta tabiatın bir parçası olmuş, aşkını dile getirirken bile konuşmayan, belki utanan, narin ya da ölmesine rağmen sevgisi hissedilen kadın/lar boy gösterir.

Yaşamaktan duyulan bıkkınlık (52, 54, 55), kaçma isteği (53), yalnızlık (49, 48), mutsuzluk (43, 45, 46) gibi duygular "Spleen" adlı bölüme toplanmıştır.

Halit Ziya şiirinin en önemli unsuru olan tasvir, Mehmet Rauf'un şiirinde şekil ve görev değiştirmiştir. Daha önce belirttiğimiz gibi Halit Ziya'da özellikle tabiat tasvirleri geniş yer tutar, hatta bazen tasvir, şiirin bütününe şekillendiren bir söylem biçimidir. Bu durumda, Halit Ziya'nın örnek aldığı Batılı mensur şiir yazarları gibi mensur şiirle resim/tasvir arasında bir bağ kurmasının rolü olmalıdır.

³ Ayrıntılı bilgi için bkz. Çetişli, İsmail, "Mehmet Rauf'un Mensur Şiirleri Üzerine Bir İnceleme", Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, S. 1, Isparta, 1995, s. 110-118.

⁴ Mehmet Rauf'un mensur şiirleri tek bir kitaptan alıntılanacağından bundan sonraki alıntılarda sadece sayfa numarası verilecektir.

Rauf'un mensur şiirlerinde ise tasvir yahut resim, şiirin bütününe hakim değildir. *Servet-i Fünuncuların tabiatı bir halini bulma ya da tabiata bir ruh yükleme arzuları Siyah İnciler'de de görülür. Mehmet Rauf içinde bulunduğu ruh hali dolayısıyla tabiatı değiştirebilmektedir. Bu sebeple tabiatın eser boyunca sadece başka şeyleri, özellikle de romantik ve kırılğan duyguları yansıtmak üzere bir vasıta olarak kullanıldığı ve subjektif anlatıldığı kolayca fark edilebilir* (Rauf 2002: 45). Örneğin, kardeşin ölümünün anlatıldığı şiirde gün iniltili, ıslak, siyah bir kış günüdür (49). Yine sıkıntılarla geçen bir günde *mağmûm mağmûm kararan gecenin, ufukta birkaç hûn-âlûd leke ile ağlayan gurûbun karşısında, bu inleye inleye bir nihâyetsizlikten gelip bir nihâyetsizliğe giden dalgaların arasındadır* (45).

Mehmet Rauf, Servet-i Fünun edebiyatı duyarlılığına uygun olarak mensur şiirlerinde ben'in dünyasını yansıtmış, ferdi tahassürleri şiirinin merkezi haline getirmiştir. *Mensur şiirler M. Rauf'un moral ve ruh portresinin aydınlatılmasında son derece önemlidir. Çünkü onlar oldukça samimi olduğuna inandığımız birer itiraftnâme gibidir. Metinlerdeki bedbin, yaşama mutluluğunu yitirmiş, pasif, içe dönük, kadın ve aşkı hayatının en büyük gayesi haline getirmiş, toplum ve onun değerleriyle ciddi bir diyalog kuramamış, yalnız dert ve elemelerinden hem şikayet eden hem de zevk duyan, bütün kapılar kapanınca ölüme sığınan M.Rauf arasında çok sıkı ilişkiler olduğu kanaatindeyiz* (Çetişli 1995: 118).

Onun mensureleri konuşma havası içinde geçer. Okurda duyguların akıldan geçtiği gibi kağıda dökülürdüğü hissi uyandırır. Ferdi tahassürler denebilecek acılar, aşklar, buhranlar, bıkkınlıklardan kurtulmanın bir yolu gibi düşünülebilecek iç dökme, bu şiirlerin en belirgin tonudur. Bu, metinlere şiirsellik katan öğelerden biri olmakla birlikte mensur şiir türünün de belli başlı özelliklerindedir: *Benim misin? Artık benim, münhasıran benim,ebediyen benim...Ah sahiden mi benimsin? Söyle söyle, bunu tekrar et, fakat sâde gözlerinle değil, artık dudaklarınla da söyle, kalbinle, artık kendinle söyle... O kadar benim, kimsenin olmadığını sûrette mi benimsin?* (31).

Metinlere şiirsellik katan diğer öğeler ise eksiltili cümleler, kelime ve ses tekrarları, ünlemler, soru cümleleri, paragraf başlarında kullanılan bağlaçlar (ve,

fakat gibi.), cümle içi bağlaçları (ki, fakat gibi) ve edebî bir dil meydana getiren benzetmeler, kişileştirmeler, somutlamalar, karşılaştırmalardır.

Halit Ziya'nın mensur şiirlerinde sık rastlamadığımız eksilteli cümleler Rauf'un şiirlerinde önemli bir yer tutmaktadır:

Bir Mûsâmereden Sonra

Şimdi nûr u zeheb, şimdi zilâl u zalâm...Şimdi ziyâ, şiir, hayât...Şimdi gece, sukût, vahdet... Şimdi kadınlar, erkekler,neş'e, hande...Şimdi, şimdi hiç...Şimdi ben, sâde tabiat ve ben...

Şimdi onun handeleri, gamzeleri, oh uzaktan sâde bir tesâdüf-i nazarla rûhu tenvîr eden tebessümleri, belki bana değil fakat rûhumu tenvîr eden o tebessümler...Şimdi sükûn, zulmet ve hâb...Onsuzluklarımla ben...Sâde ben... (23)

Paragraf başında bağlaç kullanımı Bertrand'ın *Gaspard De La Nuit*'sinde de yaygındır; fakat Halit Ziya'da bağlacın bu çeşit kullanımıyla karşılaşmayız. Rauf ise hem şiirlere başlarken hem de şiiri oluşturan paragraflara başlarken bağlaç kullanmıştır. Bu tür kullanımlar bağlaçlara, bağlama görevi dışında anlamlar yükler.

Rauf'u bu tarza fazla rağbet göstererek yayılmasına hizmet etmiş bir yazar saymak mümkünse de nevi iç itibariyle en ileriye götüren olmadığı aşıkardır. Çünkü, zamanına göre oldukça temiz bir dili akıcı bir cümleyle kullanarak nisbî bir virtüöziteye ulaşmasına rağmen, okuyanlara sirayet ederek onların hisleri ve onların fikirleri olabilecek sıcak ve canlı muhtevayı bulamadığı için mensureleri iç bakımdan kuru ve sığ kalmış ve bir fantezi hüviyetini aşamamıştır (Akı 2000: 49).

2. 2. İKİNCİ MEŞRUTİYET'TEN CUMHURİYET'E MENSUR ŞİİR

Servet-i Fünun dergisinin 1901'de kapatılmasıyla topluluk da dağılır. Edebiyat dünyası, yedi yıllık bir aradan sonra İkinci Meşrutiyet dönemiyle suskunluğunu bozar. Servet-i Fünun estetik zevkini bu yeni döneme taşıyan gençler Halit Ziya ile Mehmet Rauf'un geliştirdiği mensur şiir türünde de eserler verirler. *İkinci Meşrutiyet yıllarında, çoğu Fecr-i Âti topluluğunu oluşturan bu gençler arasında mensur şiir türünde eser veren Halide Edip, Ömer Seyfettin, Ali Süha,*

Bedrettin Mümtaz, Tahsin Nahit, Celal Sahir, Süleyman Bahri, Refik Halit, İzzet Melih, Hamdullah Suphi, Raif Necdet, Emin Lâmi, Haşim Nahit, İlyas Macit, Şekibe Ali, Tahsin Hakkı, Mithat Ömer, Şahabettin Süleyman ve Yakup Kadri gibi kalabalık bir isim kadrosu bulunmaktadır. Fecr-i âti mensuplarınca dönemin çeşitli gazete ve dergilerinde çıkan bu mensur şiirlerin bir kısmı zamanla çeşitli kitaplarda toplanmıştır (Gariper 2006: 372-373).

Halide Edip'in 1905-1910 yılları arasında yazdığı mensur şiirleri ilk eseri *Harap Mabetler* adlı öyküler kitabında (1911) yer bulmuştur. O halde, Halit Ziya ve Mehmet Rauf (*Siyah İnciler Eylül*'le aynı yıl basılmıştır:1901) gibi Halide Edip de edebiyat hayatına mensur şiirlerle başlamıştır denebilir. Yazar, bu ilk kitaptan sonra bir daha mensur şiir yazmayacaktır. Kitabta kitaba adını da veren *Harap Mabetler* başta olmak üzere toplam dokuz mensur şiir vardır. "Harap Mabetler" adlı mensur şiir ve diğerleri ilk önce *Tanin* gazetesinde yayınlanmıştır. Yakup Kadri gazetede okuduğu bu şiirler karşısındaki düşüncelerini anılarında şöyle dile getirir: *Çok geçmeden sanırım yine Tanin gazetesinde Harap Mabetler başlığı ile yayımlanan bir nesir serisinin altında bu adı bulur bulmaz bir çocuk gibi bayram etmiş ve o nesirleri acayip bir "cezbe"ye kapılarak adeta şarkı çağırır gibi yüksek sesle okumaya koyulmuştum. (...) Harap Mabetler yazarı, bu harap mabetlerin kendi çocukluk mabedimiz olduğunu anlatadursun, ben buna o kadar önem vermiyordum. Nice şair ve yazarlar çocukluk çağında kurdukları masal dünyasının yıkılışını türlü şekillerde, türlü türlü duygu açılarından bize anlatmışlardır. Fakat Halite Hanım "...nihayetsiz yeşil ormanlardan direkleri, engin denizlerin çağılışından 'ahenkdar' ilahileri olan mabet, çocukluk mabedimiz! Bütün çiçekler, bütün ağaçlar, bütün kayalarla konuştuğumuz zaman, bütün böcekler, bütün kuşlara tapındığımız 'mukaddes' yer..." derken bana bambaşka ve esrarlı bir şeyler söylüyor gibi gelmişti. Hele bunun biraz aşağısındaki şu "...sarışın, kumral, esmer aşk hayalleri ve bu 'mabut'lar için yaptığımız fâni mabet" sözleri kalbimin üstünden bir keman yayının hüzünlü ezgisi gibi geçmişti (Karaosmanoğlu 1990: 240).*

Yakup Kadri'nin bu cümlelerinde üzerinde durulması gereken vurgular; söz konusu şiirlerin *şarkı çağırır gibi* okunması ve onda bir keman yayının hüzünlü

ezgisini çağrıştırmasıdır. Gerçekten de, daha önceki mensur şiir yazarlarının metinlerinde de musiki/ ezgi önemli bir rol oynamaktadır.

“Harap Mabetler” adlı mensur şiirde çocukken içinde bulunulan ruh durumları, savunmasızlık, korkular, hayaller vb. somut sıfatlarla betimlenmiştir. Şiir, hem çocukluk hem de aşk’ın mabedini anlatır. Çocukluk mabedi güzeldir; ancak ona geri dönüş yoktur. Aşk da bir mabedir; ama o da hayal kırıklıkları ve hüsranda doludur. Beklenen ruh eşi gelmeyecektir. Aşk hüsrandır, çocukluk geri dönülemez olandır. Şiirde bu iki soyut kavram; aşk ve çocukluk bir mabet olarak adeta mekana dönüştürülerek tasvir edilmiştir.

“Taşlaşmış Ruh”da anlatıcı tanrısallığa ve sonsuzluğa ulaşma isteğindedir, ona ulaşamayacağı düşüncesi ise adeta ruhunu taşlaştırır. Bu durum, Taksim’de dilenen çirkin bir dilencinin şahsında somutlaştırılır.

“Ey Ana Toprağı”, “Harap Habetler”le aynı yıl yazılmasına karşın bambaşka bir ruh taşır. Şiir, adeta Milli Mücadele ruhunu ateşlemek için yazılmış gibidir. Vatan kişileştirilmiştir. *Ana toprağı* diye seslenilerek şiir boyunca vatanla konuşulur. Lirik doruktadır. Ünlem ve soru cümleleri daha sık kullanılmıştır.

“Sultan Osman’ın Selamı” da “Ey Ana Toprağı” gibi milli bir ruh taşır. Sultan Osman haşmetli mezarından seslenmektedir. Benzetmelerle süslenmiş tasvirler şafak vaktini anlatır. Bu vakitten güneşin doğuşuna kadar halkına seslenir Sultan Osman. Sihirli bir atmosfer yaratır bu aralıkta yazar.

“Eller” şiirinde anlatıcı acı çekmekte, kendiyi ve kadın olmakla hesaplaşmaktadır. Çektiği acıları ve kadınlığı kendisini yazmaya iten güç olarak görür.

“Bilmem Topraklar Sıcak mıdır”da anlatıcı dünyanın soğukluğundan, yapaylığından sıkılmıştır. Sıcak olduğunu umduğu toprağa, yani ölüme sığınmak ister; fakat insanlık alemiyle bağını bir şekilde sürdürmek de ister. Duymak ister. Sıcak yatağında yani toprağın altında dünyanın soğukluğundan etkilenmeden bu dış dünyanın olumsuzluklarından haberdar olmak ister sonsuza dek. Bir anlamda kendini koruma altına almaktır amacı. Zarar görmek istemez.

“Denizin Anılarından 1, 2, 3” adlı üç şiirde ise şiirsel unsurların yanında hikaye unsurları da ağır basmaktadır.

Mensur şiirin genelinde olduğu gibi *Harap Mabetler* de betimleme ve somutlama üzerine kurulmuştur. Ünlemler ve eksilteli cümleler kullanılmıştır. Kitap, imge yüklü, alegorik, benzetme ve çağrışımlarla dolu şiirlerden oluşmaktadır.

Böyle bir duygu durumunun düzyazı ile yazılması, kelimelerin, cümlelerin birbirini durmaksızın takip etmesi aslında okuyucuyu yormaktadır. Bunlar akla geldiği gibi geliş güzel yazılmış dizeler değildir. *Halide Edip'in mensur şiirlerinin en belirgin özelliği, sıra cümlelerin çoklukta olmasıdır. (...) Sıfatlarla yüklü isimlerden meydana gelen tamlamalar, bazen bütün bir cümleyi kapsayacak kadar uzun tutulmuştur* (Dervişoğlu 1995: 155). Uzunlukları üç sayfayı bulur. Bu yönleriyle Halide Edip'in mensur şiirleri kendinden önce yazılanlarla kıyaslandığında oldukça uzun sayılır. Buna rağmen metinler şiirsel öğeleriyle, duyguları ön planda tutmasıyla, hikâye veya deneme gibi türlerin özelliklerini taşınamamasıyla şiire daha yakındır.

Bu şiirler karamsar bir ruh hali taşımalarıyla bir yandan Servet-i Fünun döneminde yazılmış mensur şiirlere yaklaşır; fakat onlarda bu karamsarlığın yönü, şekli değişmiştir.

Halide Edip, mensur şiirlerinde insanın yeryüzündeki varlığı ile bir “hiç”ten ibaret oluşu ve yaşamak için direnmenin ölüm fikrinden uzak kalmaya çalışmanın boşunallığı üzerinde durur. Halide Edip ile onun mensur şiirlerini çok başarılı bulan Yakup Kadri'yi birleştiren de bu temayı sıkça işlemeleridir (Dervişoğlu 1995: 118).

Ömer Seyfettin de 1902 ile 1919 (Seyfettin 2000: 141-182) yılları arasında çeşitli dergilerde (*Mecmua-i Edebiye, İrtika, Malûmat, Haftalık İzmir, Bahçe, Yirminci Asırda Zekâ, Diken*) mensur şiirler yayımlamış yazarlarımızdandır. Şiirlerinin çoğu *Haftalık İzmir* dergisinde yayımlanmıştır. Mensur şiirlerinin genelinin İzmir'de yayımlanması bize Halit Ziya'yı anımsatmaktadır. Burada yayımlanan şiirlerinin geneline şiire ismini de veren bir varlık yerleştirmiştir. Bu varlık/lar *piyano, papağan, otomobil, kurşun kalem, duba, sakız, sansar, çember, kumrular, camekânlar*'dır. Bu varlıklar genellikle kişileştirilerek tasvir edilir.

Dolayısıyla canlı/cansız bedenlere insan ruhu giydirilen bu varlıklar hüznü bir durumda canlandırılır ya da en azından sonları hüznü olur. Tasvirler ise bu varlıkları ve onların ruh durumlarını anlatmada kullanılır. Çevre tasvirleri bu varlıkların ruh durumuyla uygunluk göstermektedir.

Duba, kendisini senede birkaç aylığına rıhtıma çeken istimbotu kıskanmaktadır: *Yalnız şu kendisiyle hem-sin olan mağrur istimbotun her sene başka bir renge girmesi, her sene "Bak ben ne kadar şık ve zî-hayatım!" diyen müstehzî bir reveransla önüne geçmesi yegane elemidir* (Ömer Seyfettin 2000: 156)⁵. Ayrıca dubanın (...) *limanın en تنها bir yerinde duran siyah ve kirlî duba, ölmüş bir fil cüssesi, meçhul bir mamut bakıyye-i vücudu gibi unutulmuş ve metruktur* (156) şeklinde tasvir edilişi de yalnızlığını, mutsuzluğunu işaret etmektedir.

Piyano, kasvetli perdeleri hep kapalı duran bir oda içinde tasvir edilir. Zavallıdır, ecnebi ve esirdir. *Henüz dövülmüş bir köle, bir zenci gibi masum ve mütevekkil, beyaz dişlerinin hande-i müstemendiyle sırtarak susar. Ve ayrıldığı bî-payan ufukların parlak ve ziya-dar gündüzlerini düşünerek bu saye-dar salondaki mahrum-ı sabah ve müebbet kutup gecesinin mahfuz soğukluğunda üşür, donar* (157).

Sansar, *sarı ve parlak tüyleriyle, vahşi ve sevimli bakışıyla, çok tüylü kuyruğuyla bu küçük, maskara bir masal evlâdı gibidir* (165). Kendisine iki aydır pusu kuran sayfiye uşağı tarafından henüz canını teslim etmemişken derisinin yüzülmesiyle hayatı son bulur: *Ve hafif yaz rüzgarıyla ziyası dalgalanan kısık lambanın meşkûk aydınlığı altında ebkem ve ketum seyirciler gibi titreşen zilâl-i leyl içinde ve sayfiyedekilerin karşısında işe başlar; yıllarca bilenmeyen kör bıçağıyla henüz kimildayan etlerini kopararak gayr-i müterakkib çirpınmalarla can vermeye çalışan bu ufacak mecruhun güzel ve kıymettar derisini çıkarır* (166).

⁵ Ömer Seyfettin'in mensur şiirleri tek bir kitaptan alıntılanacağından bundan sonraki alıntılarda sadece sayfa numarası verilecektir.

Yazar şiirlerinde bazı varlıklara insani hassasiyetler yükleyerek onların öykülerini anlatırken (“Duba”, “Piyano”, “Kurşun Kalem”, “Sansar”, “Çember”) bazılarını da başka duygular anlatmada araç olarak kullanmıştır (“Otomobil”, “Kumrular”, “Sakız”, “Hediye”). Daima komşunun saçağının yağmurluğunda duran iki kumru yalnızlığın, aşksızlığın hatırlatıcısıdır: *Her mevcudun mutlaka çift olmasını tabii addettiklerinden midir, nedir, beni böyle bu nâsutî yuva içinde tek görmekten fevkalâde mütehayyir olurlar. Sonra bana: “Zavallı yalnız!” diye acırken müteessifane bakarak dönerler, derunî nağmeleriyle, ağız ağza tekrar buse-çin olurlar* (169). Konsolun üzerinde duran sakız *beyaz ve mücessem bir peri tebessümüdür ki onun gülerken görünen pâk ve mutalsam dişlerinin hayalini muhafaza eder* (154) ve böylece sevgiliyi, onun öpüşlerini duyurur.

Bunların dışında “Sonbahar” ve “İlkbahar” adlı iki mevsim şiiri de vardır ki bunlar doğa tasvirlerinin yapıldığı mensur şiirlerdir.

“Ölüm Sahili” ve “Harabeler” adlı iki mensur şiir uzun bir aradan sonra, 1919’da yazılmış ve “Mensur Şiirler: 1”, “Mensur Şiirler: 2” üst başlıklarını taşımaktadır. *Diken* mecmuasında yayımlanan bu şiirlerin üzerine düşülen bir de not vardır:

-Şhremini Cemil Paşa Hazretlerine-

Bir arkadaşım var. Son derece hassas bir şair. Fakat realist. Hissederken görür. Görürken hissettiğini yazar. Geçenlerde bana defterini vermişti de okudum. Çok müteessir oldum. Bazı parçalarını buraya naklediyorum (180).

Bu not eğer Ömer Seyfettin’in kendisine aitse bize Bertrant’ın *Gespard De La Nuit*’sinin aynı adı taşıyan önsözünde kendi eserini şeytanın yazdığı şeklinde kurgulamasını hatırlatır. Ayrıca yazar, böylece şiirlerin realist özellikler taşıdığını da okuyucuya önceden duyurmuş olur. “Ölüm Sahili”nde bir rüya atmosferi içinde sunulan gerçeküstü olaylar dünyanın çirkinliğini, acımasızlığını sembolize eder ve bu, yazar tarafından açıkça dile getirilir: *Ah, evet, bu sahil, hayatın bir timsali! Batak, cife, leş, süprüntü, pislik, taaffün! Bilmem niçin bu sahilden ayrılmamak, zehirli taaffünlerle boğulmak, nefes almak istiyorum. Deniz sakın! Hava berrak!*

Köpek çeteleri uluyarak leşlerin etrafında dolaşiyor. Şuraya uzansam bir dakika içinde benim de yalnız iskeletimi bırakacaklar! (181).

“Harabeler”de de yine aynı çirkinlik ve acımasızlık anlatılır. Yazar, bu şiirinin de realist olduğunu şiirin ilk cümlesinde Voltaire’e seslenerek belirtir: *Ey Voltaire! Ey Voltaire! Senin fenaya dair yazdığın şiirleri hatırlamak için geldim (182).*

Ömer Seyfettin’in mensur şiirleri, isim ve sıfat tamlamalarının sıkça yer aldığı uzun cümlelerden meydana gelmiştir. Bu şiirlerde kullandığı dil, yazarın daha sonra yazacak olduğu hikâyelerinde kullandığı sade dilden çok uzaktır. Bu örnekler yazarın ilk şiirleriyle beraber Fecr-i Ati’nin derin izlerini taşır.(Dervişoğlu 1995: 150) Ayrıca, Osmanlıca tamlamalar metinlere şairanelik katan unsurlardandır. Nitekim yazar, diğer mensur şiir yazarlarının kullandığı devrik cümlelere, tekrarlara, ünlem ve soru cümlelerine, eksiltili cümlelere onlar kadar yer vermemiştir. Onun şiirlerine az da olsa şairanelik katan, *şiirlerin pek çoğunda geniş zaman ekinin kullanımı* (Dervişoğlu 1995: 151) ve dili kullanım şekli/üslubu olmuştur.

Bu özellikleriyle mensur şiirden uzaklaşan metinlerin öykü ve deneme türüne yaklaştığı görülür. *Bu yazıların önemli bir kısmı aklın ve zihnî yapının yürüttüğü , yer yer diyaloglara dayanan üslup arayışlarıyla şairane duyarlığa ve sanatkârane söyleyişe bağlı olan mensur şiirin önemli ölçüde dışına düşer* (Gariper 2006: 372).

Yakup Kadri, mensur şiirlerini 1910-1914 ile 1917-1922 yılları arasında yazmıştır. 1914-1917 yılları arasında ise bu türde eser vermemiştir. Niyazi Akı da yazarın şiirlerini iki safhada değerlendirmektedir. İlk devrede yazdığı şiirler *Servet-i Fünun* dergisinde yayımlanmış; fakat kitaplaştırılmamıştır. “Yıldızların Bîkesliği”, “Bâdıbânım Bir Mendil Oldu”, “Eylül”, “İstimdat”, “Bahara Dair Bir Hitabe” bu mensur şiirlerdendir. İkinci devrede yazdığı mensur şiirler ise *Erenlerin Bağından* (1922) ve *Okun Ucundan* (1940) başlıkları ile kitaplaşmıştır.

Birinci safhanın ilk mensur şiiri “Yıldızların Bîkesliği” insanlar arasında hiçbir yakınlığın mevcut olmadığını ve olamayacağını terennüm eder; şiir unsurunu içten ve bilhassa ayrılık fikrinden alan yazı Maupassant’ın Solidute adlı parçasının ikinci kısmıyla büyük bir yakınlık arz eder.(...) Bâdıbânım Bir Mendil Oldu ile

içinde sonbahar rüzgarlarının hamleleri sezilen Eylül, aşkta ve hatıralarda ölümlülük üzerine yazılmış mensur şiirlerdir. Her ikisinde de sesli ve sessiz harflerin, kelimelerin, cümlelerin tekrarlarıyla, kısa, ritim ve aliterasyonlar vasıtasıyla bir müzikaliteye ulaşma gayreti vardır ki, Yakup Kadri'den önce maksatlı olarak böyle bir teşebbüse rastlamıyoruz. (...) Bu mensurelerinde seslerin, kelimelerin ve hatta cümlelerin kaynaşmış ahengi peşinde koşan muharrir emotif bir müzisyen demek mümkündür. Yakup Kadri'nin bu teşebbüsleri, kendisine, 19. asır sonlarında musikinin edebiyata yaptığı müdahaleden simbolistler yoluyla gelen bir tesir sayılabilir (Akı 2000: 55-58). Akı'nın bu fikirlerinden yola çıkarak Yakup Kadri'nin ilk dönemde yazdığı mensur şiirlerin Servet-i Fünun ruhuna ve mensur şiir türünün özelliklerine uyduğu sonucuna ulaşabiliriz. Nitekim şiirlerdeki yalnızlık ve ölüm izleği bizi Servet-i Fünun edebiyatına; tekrarlar, ritim ve aliterasyonlarla sağlanan müzikalite de mensur şiire götürür.

Erenlerin Bağından adlı kitapta yazarın başlık yerine numara verdiği on dört mensur şiir yer alır. Yazar, şiirlere başlık vermemesinin ve kitaba *Erenlerin Bağından* adını vermesinin sebebini şöyle açıklar: *Bu mektupların birbiriyle hiçbir alakası yok. Her biri bir başka duyguyu, bir başka düşünceyi ifade ediyor. Onların hepsini umumî bir serlevha altında toplayışım, her birine ayrı bir isim vermek zahmetinden kurtulmak içindir. "Erenlerin Bağından" terkiibini günün birinde Yahya Kemal'le beraber bulduk. Bir kitaba ne güzel unvan olur diye düşündük. Ya o ya ben bu muhayyel kitabı yazıncaya kadar terkiibin tadı kaçacak. Onun için ben, ilk fırsattan istifade ederek onu bu küçük parçaların başına geçiriyorum ve ikimizin malı olduğu için Yahya Kemal'e ithaf ediyorum (Akı 2000: 61). Yazar, küçük parçalar dediği mensur şiirlerini Aziz Dost diye seslendiği Yahya Kemal'e yazdığı mektuplar olarak tahayyül etmiştir. Mensur şiir adını kullanmaması ve *bu küçük parçalar* diyerek herhangi bir tür belirlemede bulunmaması, Halide Edip'in de yazılarına *nesir parçası* demesine benzer.*

Yazarın ikinci devrede yazdığı mensur şiirlerinin dilinde ilk devreye göre bazı değişiklikler olmuştur. *Türklük cereyanı* başlayınca, zaten az kullandığı, yabancı terkipleri ve yabancı lugatları büsbütün attı; artık "*Erenlerin Bağından*" mensurelerini yazarken onu ifadesinin şekli itibariyle daha sade; fakat ruhu

itibariyle daha olgun görüyoruz (Sevük 1940: 488). Yazarın kendisi de *Erenlerin Bağından*'ı yazarken dil unsuruna dikkat ettiğini, hatta bu eserin Türk dilinin ruhunu bulduğu Halk edebiyatı diliyle yazmayı denediğini anılarında dile getirmiştir: *Türkçe yazmak için her şeyden önce Türkçe düşünmeliyiz. Aksi takdirde dilimizi sadeleştiririm ya da özleştiririm derken onu sadece başka bir dilin yani Osmanlıcanın tercümesi şekline sokmuş oluruz. Halbuki bir dilin özelliğini sözlüğünde değil ruhunda, dehasında aramak gerekir. Ben bu ruhu, bu dehayı da Osmanlılıktan önceki Türkçe metinlerle Halk edebiyatımızda bulacağıma inanıyorum. Yahya Kemal kendisine bu inancımın bahsettiğim zaman bana hak vermekte tereddüt göstermemişti. Hatta bu yolda yaptığım bazı üslup denemelerimden de hoşlanmıştı. "Edebiyat Üstadı"nın bu hoşlanmasından aldığım cesarettir ki, İsviçre'de tedavide bulunduğum sıralarda Erenlerin Bağından adı altındaki nesirleri yazmıştım. Nitekim bu nesirlerde Aziz Dost diye hitap ettiğim de Yahya Kemal'dir (Karaosmanoğlu 1990: 118).*

Bu mensurelerdeki şiir unsuruna gelince, yazar bunu, fikir ve duygularla kelimelerin sıkı sıkıya birbirinin karşılığı olmasında, dışla için birbirinin yerine geçip birbirini unutturacak kadar uzlaşmasında arar, Yakup Kadri mensur şiirlerinin çoğunda his ve fikri, yani içi, hale mahsus mekânı aşarak hemen tamamen tasavvurdaki maziye ve tasavvura bağlar. Kelimelerin tedaiye en müsait olanlarını seçişi de bundandır. Bu şiiri besleyen ve devam ettiren bir hususiyet daha var ki o da, yazarın bir sual veya hüküm olan ilk cümleyi, bir musiki temi gibi, her adımda aynı his ve fikir yükünü daha çok taşıyarak, fakat başka bir tat veya başka bir kıyafetle karşımıza çıkarmasıdır. Her parçanın genişleyerek akan nesrinde, ilk cümleden son cümleye kadar, adeta aynı akorun birbirine cevap veren çeşitli seslerini bize duyurmaya çalışır. Bu tedai genişlemeleri ve armoni bizi duyguların üstün mertebelerine ulaştırmak için yazarın kullandığı en önemli usuldür. (...) Yazarın mensur şiirlerini yürüten iki unsurdan biri tedai diğeri müziktir (Akı 2000: 62-63).

Yakup Kadri'nin mensur şiirleri de Halit Ziya ve Mehmet Rauf'un mensur şiirleri gibi, konuşuyormuş havasında geçmektedir. Yakup Kadri bu konuşma havasını şiirlerinde genellikle Aziz Dost ve Rabbe, ruha, Serendip'e, Horatius'a,

ölüme bazen de doğaüstü varlıklara seslenerek gerçekleştirir. Aşk izlekli mensur şiirlerin yer aldığı *Okun Ucundan*'da aşkı kişileştirerek şiir boyunca aşka seslenmekte, onunla konuşmaktadır.

Tekrarlar, kişileştirmeler, benzetmeler, tasvirler, soru cümleleri şiirlerin vazgeçilmez unsurlarıdır. Tasvirler ve kişileştirmeler, benzetmeler doğaüstü varlıkları anlatmada kullanılır.

Yakup Kadri'nin mensur şiirlerinin bir özelliği de sıkça ya tarih sayfalarında ya edebî eserlerde ya da efsanelerde yerini almış kişilerden bahsetmesi, bu insanları adlarının geçtiği olayla birlikte kendi düşüncesine örnek olarak kullanması veya içinde bulunduğu durumla bunlar arasında benzerlikler kurmasıdır. Bu özellik, Yakup Kadri'den önceki mensur şiirlerde görülmez. Böylece Yakup Kadri'nin şiirleri tarihle de bir bağ oluşturup geçmişini ana taşımaktadır: *Sana derlerse ki sevda ateşi tatlıdır; inanma! Leyla ve Mecnun'u hatırla, Juliette'le Romeo'yu hatırla, Abelard'la Heloise'i hatırla; hangisinin yüzü güldü* (Yakup Kadri 1970: 37)⁶, (...) *ne krallar kralı Agamemnon'u öldüren kadın, ne Mark Antuan'ın sevgilisi, ne Hamlet'in anası , bütün vefasızların hiçbiri (...)* (51), *(t)â ki burada İsa'nın gölgesinde yattığı zeytin ağaçları ve pirimiz Yunus'un yemişinden yediği erik ağaçları (...)* (45).

Erenlerin Bağından'da yazar, diğer mensure yazarları gibi aşk, yalnızlık, kaçış, ölüm izleklerine yer vermişse de bu izlekleri onlardan farklı olarak felsefî bir temele oturtmuştur, diyebiliriz. Şiirlerdeki felsefî bakış açısı din ile ilişkilidir. Her bir şiirde yazarın dünyaya farklı bir bakışı, belki de yaşamın gizemlerini çözüşü sezilmektedir. Şiirlerin bu özelliği bize az da olsa Baudelaire'in mensur şiirlerini hatırlatır. Eserin içeriği başlığıyla uyum göstermektedir. Bir eren olarak Yakup Kadri, kendi bağından mahsuller sunmaktadır okuyucuya. Bunu yaparken doğaüstü öğelerden özellikle cinlerden, perilerden yararlanır. Bu doğaüstü öğeler doğanın/

⁶ Yakup Kadri'nin mensur şiirleri tek bir kitaptan alıntılanacağından bundan sonraki alıntılarda sadece sayfa numarası verilecektir.

yaşamın sırrını algılamasında ona yardımcı roledir. Aslında yazar, böylece sahip olduğu sırları okuyucusuna aktarmada bu öğelerden yardım almış olur.

Birinci şiirde dünyanın boşluğunu anlatılırken anlamlı olanın *Elest bezmi* olduğu vurgulanır. *Biz ki elest bezminde sevmişler, elest bezminde mest olmuşlarız. Bu zevâhir âlemindeki her fîlimiz o ulvî sarhoşluğu bozmadan başka bir şeye yaramadı (15).*

İkinci şiir, *safvet* kavramı üzerine kurulmuştur. Safvet, kişileştirilmiş hatta bu haliyle tasviri bile yapılmıştır: *Gözlerinde yaşlı tebessümler parlıyor; ağzı hayretle yarı açık duruyor; ince, uzun parmaklı beyaz elleri var. Daima bir yasemin dalı tutuyor; giydiği yensiz. Yakasız bir beyaz gömlektir. Endamı, ortaçağ ressamlarının zühdi levhalarındaki göğsü ve karnı düz, bâkir Meryem vücutları gibi. Ve sanırım Meryem gibi acısız, ihtilâsız doğuruyor (16).* Bu kişileştirme şiir boyunca devam eder. Onu kaybedenlerin haline acınır, onsuz saadet ve zafere ulaşılmaz, o, nefret ve şüpheyi kovar; fakat tüm bu özelliklere rağmen kamçı tutamaz, şecaatin anası iken kavgadan çekinir. Düşmanları güçlüdür; onlar yılan saçlı, uzun tırnaklı, çılgın, merhametsiz cinler olarak tasvir edilir. Saf ve temiz duygular ile insanlığı günaha davet eden duygular arasındaki çatışma işlenmektedir. Yakup Kadri, hayatın bu duygular arasındaki çatışmada saklı olduğunu sezdirir. Bu, özellikle şiirin son kısmında açıkça görülür: *Heyhat, aziz dost, dünyada hiçbir yer tekin değil. Hayat çok tehlikeli. Ruha, her yaş başka bir tuzak gibi (18).*

Üçüncü şiir, Yakup Kadri'nin şiirinde geniş yer tutan *uzlet* düşüncesi üzerine kurulur. Uzlet, onun adeta yaşamı keşfettiği/erdiği yer olmuştur. Bu şiirde erenin sunduğu düşünce yalnız "*şimdi*"nin bir değeri var. "*Dün*" ve "*yarın*" mevcut değil bile. *En güzel ana "dur" demek ve onu uzatmaktır (22).* Ayrıca, asıl hazzın gönülle ilişkili olması gerektiği vurgulanır. Yazar bu düşünceleri cin, peri gibi doğüstü bir varlığa söyletmektedir. Belki böylece okuyucu karşısında haklılığını da artırmış olur.

Dördüncü şiirde mutluluğun sırrı uzletin kendisidir. Uzlet, yalnızlık duygusuyla işlenir; ancak Yakup Kadri'nin yalnızlığı kendinden önceki mensur şiirlerde geçen yalnızlığa benzemez. Kalabalık içinde duyulan yalnızlıktır onunki. Şehir ve insan sahtedir. İnsanlar içinde insansız kalmak yerine gerçekten bir başına

olduğu bir yalnızlığı/uzleti seçer. Uzlet sorulara cevap buldurur buldurmasına; ama ona ulaşmak da zordur. *Yol uzun, dik ve zahmetlidir ve tekrar dönmek kâbil değildir* (26).

Beşinci şiir, dini unsurları yoğun olan, Aziz Dost'un yanında Rabbe de seslenen şiirlerdendir. Şiire ruhun dünyada sürgün olduğu düşüncesi hakimdir ve bu acı vericidir. Duyulan hasret, Rabbedir. Ona kavuşulacak gün beklenmektedir. Bu şiir de dünyanın boşluğu düşüncesine götürür okuyucuyu.

Şair *bu mektupların birbiriyle hiçbir alakası yok. Her biri bir başka duyguyu, bir başka düşünceyi ifade ediyor* (Akı 2001: 61), dese de altıncı şiir ile dördüncü şiir arasında bir ilişki vardır. Şair bu şiire *uzlet dedim ki* diye başlar ve dördüncü şiirde söylediklerini tekrarlar: *Bazı ruhlar için hem saray hem bahçe hem de mâbettir* (30). Böylece uzlet düşüncesiyle bir bağ kurulur. Uzlet bir içe dönüş, dünyevî zevklerden sakınma, ruhu ehlileştirme, kendini gerçekleştirme, Allah'a ulaşma yolculuğudur.

Yedinci şiir, tarih temelli bir şiirdir. Roma'nın yıkılışı, dünyanın değişimleri, Roma'nın artık yalnızca tarih, efsane olarak kaldığı; ondan korkulmadığı anlatılır.

Sekizinci şiir sevda üzerinedir. Birine duyulan aşkın, sevdanın aksine bu duyguların insanlık üzerine etkileri anlatılır. Sevda, aşk ermenin bir parçasıdır. Sevda çekmek ölmekten beter tutulur. Ölümle konuşulur. Ölüm sevda için *ben onun yanında mahzun bakışlı küçük bir mahlûkum. Ondan ürkenler bana sığınurlar. (...) Trajediye doğuran ben değilim odur* (38-39), der. Sevdayı musallat eden de fanilerce görülemeyen, ilahî bir baba ile şeytanî bir anadan doğan, gözü büyümlü bir bağla bağlandığından açılmayan, etrafa sevda okları fırlatan küçük bir çocuktur. Bu doğaüstü varlıkla aşkın, sevdanın seçenek olmadığı vurgulanır. Aşkın güzel yönlerinden de bahsedilir ve ilâhların en mucizelisi sayılır: *Gerçi, bilirim okunun değdiği yerde, bir cüceden bir dev çıkarırsın; bir kaditten en güzel endamı yaratırsın ve sönmüş gözlere yeniden fer verirsin* (39).

Dokuzuncu şiirde de karşımıza çıkan ölüm izleği, diğer mensur şiirlerden farklı olarak sorgulanır. Bugün var olanın yarın birden yok olması anlamlandırılmaz. Gidenlerden, özellikle analardan ve sevdalılarından, haber gelmeyişi şaşırtıcıdır; fakat sonra tarihte büyük işlere imza atmış kişilerin de ölümüne

gidişleri, gidilen yerin korkulacak bir yer olmadığı sonucuna ulaştırır: *Orası, niçin buradan daha kasvetli, daha elim ve daha korkunç olsun? Bahusus ki, hayata bir kıymet verenlerin hepsi de hayattan el çekti* (42).

Onuncu şiir, kaba ve çirkin unsurların şiirde yer alamayacağı üzerine kuruludur.

On birinci şiir, saadet sırrını sumaktadır. Saadete giden yolun ruhun durulmasından geçtiği görüşü hakîmdir. Mal mülk, talih, dünyevi hazlar mutluluk getirmez. İhtiras, arzu, tamah ve haset gibi duygular gerçekten değerli olanın önünü kapar ve değerli olanın görülmesini engeller. Ancak bu duyguları aşarsak ardındaki kıymetleri görebilir ve saadete ulaşabiliriz.

On ikinci şiir asıl hasret çekilenin, ulaşılmak istenenin Tanrı olduğu, sevgiliye duyulan sevdanın bu kavuşmanın yanında yetersiz olduğu üzerine kuruludur. Daha önceki şiirlerde de zaman zaman geçen Tanrı'yla beraber olunan elest bezmine özlem vardır ve bu özlemle seslenilir: *Rabbim, ya bu çölü o cennete çevir, ya bu hatırayı gönlümüzden sil, zira halimiz yamandır* (49).

On üçüncü şiirde bunca uzletten ardından uzletten bile önüne geçen bir durum vurgulanmaktadır: *Ey dost, meğer ne kadar gâfil ve safderun imişiz! Asıl hezimet, bizim için gönlümüzü milletin aşkına bağladığımız günden başladı. Velût ve muhteşem uzletten kapıları bize o günden beri kapandı* (52).

On dördüncü şiir, tüm bu muhakeme ve uzletten sonra ulaşılan/erilen son noktayı anlatır gibidir. Şiirin başında beliren dumansız “*bir meşaleye benzeyen kızıl ve uzun saçlı mevcut*”, şiirin sonunda anlatıcı sözlerini bitirmeden kahkaha ile havalara dağılır. Anlatıcının şiirde söyleştiği, hatta belki kavga ettiği bu doğaüstü varlıktır. Bu varlık, sözleriyle anlatıcıyı hak yolundan çıkarmaya çalışır. Fakat o, artık eski ham ruh değildir ve şöyle yanıt verir: *Dünya bahçelerinin güllerini mermer sinelere attım; hepsi de birer birer solsun diye. Bu mermer sineleri muhteris dudaklara bıraktım; tâ ki ateşleri, bûse bûse ardınca sönsün diye...Sen, bana sönmeyen ateşlerden ve solmayan güllerden bahset! Fâni olan hiçbir şey güzel değildir ve ıstırap nihâyetsiz bir an olduğu içindir ki, onu tatlı sandığın bütün lâhzalara tercih ettim. Gamin buruşturmadığı hangi alın güzeldir? Azap elinin*

dokunmadığı hangi vücutta hayat vardır? Binbir serapla dolu bu uçsuz ve ıssız çölde yoksul kalbler kafilesini raksettiren musiki bir feryadın ifadesinden başka bir şey midir?(55).

Okun Ucundan, Yakup Kadri'nin aşk izlekli mensur şiirlerini topladığı eseridir ve *Erenlerin Bağından*'dan bu yönüyle ayrılır. Beş mensur şiir içeren eserin adı, kişiyi vurarak onu aşkla zehirleyen okun ucundaki zehirden gelir ve bu, eserdeki ilk şiirden anlaşılmaktadır: *Geldi ve değdi... Ve dedikleri gibi ucu zehirli idi...Bu yanmalar, bu tutuşmalar hep o zehirden geliyor. Yoksa okun kendisi narin ve rakikti* (60). Bu şiirlerde aşk acı verse de; ateş, zehir ve hançer taşısa da vaz geçilemeyen bir duygu olarak işlenir. Musa, Süleyman, Leyla ve Mecnun gibi anlatılardan aşkı ifade etmede yardım alınır.

On yılı aşan bir zaman diliminde kaleme aldığı pesimist ferdiyetçilikten gittikçe topluma doğru genişleyen bu yazı koleksiyonunda yazar, insan ruhunun yer yer nirvanaya ve mistik düşünceye giden arayışlarını sergilemeye yönelir. Edebi metnin kendi üzerinde dönen, sanatkârdan gelen artistik tavrını aşarak insanı kendi yazgısıyla ve ruhuyla karşı karşıya bırakan bu yazılar varlık-yokluk, başlangıç-son, ümit-ümitsizlik gibi aslî problemler etrafında yoğunlaşır. İnsanın ruh kâinatını aralayarak "iç benlik"le karşı karşıya getirir (Gariper 2006: 373).

2. 3. CUMHURİYET DÖNEMİNDE MENSUR ŞİİR

Servet-i Fünun ve İkinci Meşrutiyet dönemindeki kadar olmasa da Cumhuriyet döneminde de mensur şiir örnekleri verilmiştir. Bu dönemde mensur şiir yazarlarına *Ruşen Eşref, Kenan Hulusi, Mehmet Nurettin, Etem Ongun, Arif Nihat Asya, Ali Nihad Tarlan, M. Kaya Bilgegil, Melih Cevdet Anday, Ümit Yaşar Oğuzcan, Acar Tuncer, Necat Çavuş, Hüseyin Ferhad, Semih Baylan, Salih Bolat, Ali Cengizkan, Ahmet Erhan, Kemal Özer, Engin Turgut, Şükrü Erbaş, Hasan Öztoprak* gibi şair ve yazarlar eklenir. (Gariper 2006: 374).

Bu dönem mensur şiir yazarları daha önceki dönemlerdeki yazarlar gibi genellikle aşk, sevgi konularını işlemiş, hüznü manzaralar sunmuş; şiirlerde aliterasyonlar, seciler ve tekrarlarla ahenk yaratmışlardır.

Bu bölümde Cumhuriyet dönemi mensur şiirine örnek teşkil etmesi amacıyla M. Kaya Bilgegil ve Ali Nihat Tarlan'ın mensur şiirleri üzerinde durulacaktır.

M. Kaya Bilgegil, 1944 yılında *Cehennem Meyvası* adıyla yayımlattığı mensur şiirlerinin girişine “Şiir ve Mâbadı” adını verdiği bir poetika ekler. Bu yazıda Bilgegil, saf şiir için veznin ve mısranın gerekliliğini vurgulasa da vezinsiz şiir yazılabileceğine, hatta ahenk için mutlaka mısra gibi bir belirlemenin gerekli olmadığına değinir (Bilgegil 1944: 41, 43)⁷:

Mensur şiir vücuda getirilmesinin imkanını kabul edişimle hazırlanmaya başlanan bu kitap, en güzel şiirin mutlaka nazımla inşa edilebileceği kanaatine vardığım gün neşr olunuyor. Bu cümle hiçbir zaman Shelleyin “ (...) Şairin mûtâd olan bazı şakiler altında hissiyatını ifade etmesi şart değildir. Ruhundaki armoni sezildikten sonra şeklin ehemmiyeti yoktur.” fikrini reddettiğim zannını vermemelidir. Ancak, ruh armonisi, şekli armoni içinde ifade edilmek imkanı bulursa, eserin çok üstün olacağı da muhakkaktır: An’anevî şekilde olmasa bile, her ruh halinin riyazî bir beyan kisvesi bulması şiir için şarttır (44).

Bilgegil'in eserini mensur şiiri kabul ederek yazmaya başlaması; fakat eseri tamamlayıp yayımlama aşamasına geldiğinde mensur şiirin saf şiire, en güzel şiire ulaşmada yetersiz olduğu fikrine ulaşması belki de eseri boyunca saf şiire ulaşamadığını düşünmesinden, bu şiirleri yeterince başarılı bulmamasındandır. Eser, bu anlamda Bilgegil için yukarıdaki sonuca ulaştıran bir deney özelliği taşımaktadır.

Yazar, kitabında şiirlerini kronolojik olarak sıralamış ve buna göre de sırasıyla *mahallî renklerin sihri* altında olduğu şiirler, *gönül işlerinde kısa bir tevakkuf* dediği şiirler ve son olarak *Cehennem Meyvaları* olarak kabul ettiği şiirlerine yer verdiğini belirtir (43). Ayrıca *bu kitap Cehennem Meyvası değildir: Bazı yaprakları Cehennem Meyvası müellifinin çocukluğu ile, gençliğe girişini, bazıları da asıl Cehennem Meyvası'nı takdim eder: Fal, Yalnızlık, Üç Ses, Fanî, Rakı...başlıklı parçalar bu kadro dahilindedir,* (44) diyerek Halk edebiyatı

⁷ M. Kaya Bilgegilden alıntılar tek bir kitaptan yapıldığından bundan sonraki alıntılarda sadece sayfa numarası verilecektir.

etkisindeki şiirleri ile aşkı anlattığı şiirlerini çocukluk ve gençliğine dair şiirler sınıfına yerleştirir.

Yazarın mahallî zevklerin etkisinde olduğu şiirleri yine kendisinin belirttiği gibi *Dede Korkut üslubunun ihyasını gözettiği* (44) şiirleridir. Bunlar, özellikle “Bir Yurdun Efsanesi”, “Çeri Dili”, “Ayşe’ye Mektup” adlı şiirlerdir. Bu şiirlerde kafiye ve seciye daha çok yer verilmiştir; ayrıca konu ve üslup olarak da halk edebiyatı söyleyişine daha yakındır, diyebiliriz. Efnan Dervişoğlu da “Ayşe’ye Mektup” için *Halk edebiyatımızın koşmalarından aldığımız tadı, nesir şeklinde tertip edilen bu şiirle de alıyoruz diyerek* (Dervişoğlu 1995: 188) düşüncemizi destekler. Nihat Sami Banarlı, bu şiirdeki ölçüye dikkat çeker: *Bu nesirlerin yazarı, Türkçede duyduğu gizli aruzu Dede Korkut diliyle birleştiren bir üsluba varmıştır. Cehennem Meyvası’ndaki “arı olsam gülündeyim” (fa’ilâtün mefâi’lün), “haber olsam telindeyim” (fa’ilâtün mefâi’lün) cümleleri, yahud: “kuğu boynun bükülmesin” (fa’ilâtün mefâi’lün), “kumru göynün çekilmesin” (fa’ilâtün mefâi’lün) sözleri.* (Banarlı 1971: 180). Şimdiye kadar yazılmış mensur şiirlerde ölçü, uyak ve halk edebiyatı duyusu bu denli sezilmediğinden Bilgegil’in şiirleri bu anlamda farklılık gösterir.

“Bir Yurdun Efsanesi” ve “Çeri Dili”, tarihi konu edinen şiirlerdir ve tarihî olayları anlatan şiirler diğer mensur şiir yazarlarında da görülen bir izlek olması bakımından yazarı eski mensur şiir yazarlarıyla ortaklaştırır. Bu iki mensur şiir, yazarın diğer mensurelerine nazaran oldukça fazla *güzel sebebe bağlama* sanatı içerir. Bunun sebebi, şiirlerin kahramanlık temini içermesindedir. Böylece yazar, hem milletin kahramanlığını doruğa çıkarmaktadır hem de vatan toprağının sınırlarının çizilmesinde, oluşmasında yiğitlerin rolünü vurgulamaktadır:

*Bu yiğidi görmek için başını kaldıran Şimal toprağı, hayretten dona kaldı:
Şimal dağları teşekkül etti.*

Kızılmak, atağının değdiği yere yüzünü sürmek için büküm büküm oldu.

Kayseri selamlamak için yekindi: Erciyes dağı teşekkül etti. (50)

Yazarın *asil Cehennem Meyvası’nu takdim eder* dediği şiirlerden olan “Fal”, “Ayşe’ye Mektup” gibi aşkı anlatır. Ancak, bu iki şiir arasında çok büyük bir üslup

farkı sezilmektedir. Bu iki şiir, kitapta birbiri ardınca yer alır. İki şiir, halk şiirinden modern şiire geçişin de kavşağı gibidir:

“Ayşe 'ye Mektup

(...)

Susuz isen bağrım var; merhem isen ağrım var Ayşem.

Yufka bağrım, sen Tohma çayı mısın; yazın sazın, güzün sızın kesilmez?

Elimin deyneği, sırtımın göyneyi, göynümün kaynağı Ayşem.

Gönül kilidini açmağa, kırk düğümü geçmeğe çalış! (55)

FAL

(...)

“Yol” deme; yolum yarıda kaldı.

“Sana açılmış eller var” diyorsun; elim geride kaldı.

Deste deste kâğıtlar mı var? Muhakkak cezvene alın yazılarım dökülmüş olacak.

Kalabalık görüyorsun: Fincanına zihnimi boşaltdımdı, bu az mı?

İstemem, istemem, fincanın senin olsun: zihnimi geri çevir! (56)

Bilgegil'in mensurelerinde tabiat önemli bir işleve sahiptir. Kendisi de *şiire mevzu veren tabiat, insan zihninin kalıplarına bürünmüş olan tabiattır* (27). diyerek bu durumu açıklar. Şiirlerde tabiat tasvirleri geniş yer tutmaktadır. Tabiat, kişileştirilerek şiirde yer edinir; ancak bu kişileştirmeler yazarın ruh durumuna, içinde bulunduğu hale uygun yapılmaktadır. Adeta tabiat bir kişi olur ve aslında o kişi yazarın kendisidir. Yazar doğa karşısına geçer ve bir aynaya bakıyormuşçasına onda kendini/iç dünyasını görür ve bu iç dünya çoğunlukla hüznü, karamsardır:

Semâverden kâse kâse kan akmada. Çınarlar sâbur gözlerle karşı dağlara bakmada: Nazarlarında, görmüş geçirmişlere has bir kadere razılık var.

Göğün tehditkâr homurtusu boşandı: Ağaçlar korktular ve büzüldüler.

Dalgalar içini çekti.

Kasvetengiz taş masalar...

Sokakta bir çıplak dilenci.

Soluk yüzlü akasyalar ağlıyor.

Sahilde garip bir delikanlı...Bezgin... (64)

(...)

Yalıların nemli gözlerini kuruladığı perdeler..

Sahilden yorgun fasl-ı saba

Gerinen mahmur sandal: Ben ve sen... (61)

Bazen de doğa ona yarenlik eder ya da bir kadının hüznüyle bütünleşir (65, 66).

Bu tabiat kullanımları Bilgegil'in metinlerine şiir özelliğini yükleyen unsurların önemlilerindedir. Bunun yanında musiki, benzetme ve sembollerin de şiirlerinin bu yönünü kuvvetlendirdiği görülür. *Cehennem Meyvası adı altında toplanan bu nesirlere baktığımızda; kitaba adını varen mensur şiirden itibaren, nesirde ulaşılan ahengin, bir musiki ahengi uyandırdığını söylememiz yerinde olacaktır* (Derişoğlu 1995: 187). Yazarın kendisi de musiki ve benzetmenin şiirde gerekliliğini vurgulamıştır. *Şiirde musiki için şiir insan ruhunda geöen vakıalara lisan müzikalitesinden beden verme san'atıdır* (11). *Şiir, lisan musikisinde erimiş ben'dir* (15), der. Nitekim bu, mensur şiirin de bir özelliğidir. Ancak unutulmamalıdır ki Bilgegil'in bu görüşleri sadece mensur şiiri değil, genel olarak şiiri de kapsar. Benzetmeyi ve sembolik anlatımı da şu şekilde ifade eder: *Şiir dilinin sadece ahenkli olmak vasfı mı vardır? Hayır! Diğer bir vasıf daha mevcut. Buna vasıf değil de rol demek doğru olur: Ziruh(canlı) ve gayri ziruh varlıklara yeni adlar takmak* (Bilgegil 1944: 21). Yazarın deyişiyile *zi-ruh* ve *gayr-i zi-ruh* varlıklara yeni adlar takmaya en iyi örnek kitaba da adını veren "Cehennem Meyvası" (47) adlı şiir olacaktır. Bu şiirde *kiraza karşılık cehennem meyvası* tamlaması kullanılır. Hatta *şeytanın dallardan sızan gözyaşları* da yine aynı meyveyi karşılar.

Ali Nihat Tarlan'ın *Kuğular* adlı eseri dört bölümden oluşur ve bu bölümlerden sadece ilki mensur şiirlere ayrılır. Mensur şiirlerin ilki olan “Kuğular” kitabına adını veren şiirdir. Tarlan, kitabındaki diğer bölümlerde farklı nazım biçimindeki şiirlere yer vermiştir. Bunlar arasında gazel nazım biçimiyle yazdığı şiirleri de vardır.

Kuğular'daki mensur şiirlerin en belirgin özelliği hayata farklı bir bakışla yaklaşmasıdır. Bu farklı bakışta doğadan ardım alınır. En çok hayvanlar âleminden insanoglunun yaşamına geçiş görülür. Yazar, önce içinde bulunduğu mekânı tasvir eder. Bu mekân daha çok bir park, bahçe ya da hayvanat bahçesidir. Etrafı bize gezdirdikten sonra objektifini mekândaki belli bir varlığa çevirir ve ona yaklaşır. Bu, genellikle bir hayvan (aslan, güvercin, kaplumbağa, ördek, maymun) ya da heykel, fiskiye, ağaç, kukla gibi bir varlıktır. Sonra bu belirli yönden yola çıkarak insan doğasına, yaşamına bazen yumuşak bazen de keskin sayılabilecek bir geçiş yapar. Doğayla insan arasında kurduğu bu bağla her gözün ve kalbin sezemeyeceği duygu ve düşüncelerini paylaşır.

Şiirlerin bu yönünü yansıtabilecek en güzel örneklerden biri “Deniz Kaplumbağası” (Tarlan 1970: 41) adlı şiirdir. Şiir, *nadir deniz hayvanlarının neşredildiği bir salonda* geçer. Önce bu salonun tasviri yapılır: *Salon loş...güzel dekorlarla süslü camekanların içinde çeşit çeşit, irili ufaklı deniz mahlukatı dolaşiyor. İçi bulanık bir su ile dolu olan bu orta büyüklükte camları nereden sızdığı belli olmayan hafif bir ışık aydınlatıyor. İnsanı hayretler içinde bırakan türlü balıklar, türlü deniz böceklerinin içinden büyükçe bir deniz kaplumbağası seçilir ve tasvir edilir. Kaplumbağa bakışını anlatıcıya çevirir sonra: Nihayet hakkımda kâfi bilgi edinmişti. Beni de kendi kanaat ve hükmüne sarıp, âleminin içinde bir rafa yerleştirmişti. Artık rahattı. Sıra kaplumbağadan insana geçişi sağlayacak meseleye gelir: Düşündüm, suyun içinde görebilecek şekilde yaratılmış o gözün hususiyetleri, bütün perdeleri, bulanık, açık yeşil su ve nihayet kalın bir cam... Kaplumbağa bütün bunların arkasından bakmış ve benim hakkımda bir karar vermişti. Ve insanoglu: Hangimiz eşya ve hadiseler hakkındaki hüküm ve kanaatlerimizde bu kaplumbağadan daha talihli olduğumuzu iddia edebiliriz. İşte bu son cümle şiirin*

asıl söylemek istediği cümlerdir, şiirin varoluş sebebidir., Yazar bu cümleye sahip olmasa bu şiir yazılmayacaktır belki de.

Örneğın “Kuğular”da her şeyın zıddıyla var olabileceği, “Aşk ve Ekmek”te aşkın açlık duygusunun dahi önünde olduğu, “Renkli Maymun”da yaratılışta hata olmayacağı, “Kader ve Hayat”ta hayatın avuçlarımızdan bir kuş gibi uçup gittiği anlatılır.

Tarlan’ın mensur şiirleri bir varlığı merkeze almasıyla Ömer Seyfettin’in mensur şiirlerini, sonunda yapığı çıkarımlarla da Yakup Kadri’nin mensur şiirlerini anımsatır. Ömer Seyfettin, daha çok merkeze aldığı varlığın hikayesini anlatırken Tarlan bu varlıktan yola çıkarak duygu ve düşüncelerini somutlar/görsellik kazandırır. Yakup Kadri’nin şiirleri Tarlan’a göre daha ruhanî ve dinî boyutta fikirler içerir.

I. BÖLÜM

1. İKİNCİ YENİ ŞİİRİ: GENEL ÖZELLİKLER

İkinci Yeni edebiyatı, edebiyat tarihi açısından Muzaffer Erdost'un 19 Ağustos 1956 tarihli *Son Havadis* gazetesindeki "İkinci Yeni" başlıklı yazısıyla başlatılabilir. İkinci Yeni adı ilk kez bu yazıda kullanılmıştır. Ancak, unutulmamalıdır ki hareketin doğuşu bir süreçtir. İkinci Yeni; Fecr-i Ati, Yedi Meş'aleciler, Garipçiler ya da Hisarcılar gibi ortak bir bildiriyle ve bir dergi etrafında toplanan şairlerce oluşturulmuş bir topluluk değildir. İlhan Berk, Edip Cansever, Cemal Süreya, Ece Ayhan, Turgut Uyar, Sezai Karakoç gibi şairler, birbirlerinden habersizce 1950'li yıllardan itibaren Yenilik, Yeditepe, Şiir Sanatı, Pazar Postası, A, İstanbul gibi dergilerde dil, biçim, içerik, üslup yönünden daha önceki şiirden tamamen farklı şiirler yayımlamaya başlarlar. Başlangıçta dağınık biçimde, kendiliğinden oluşmaya başlayan bu şiirsel değişim, söz konusu şairlerin şiir ve yazılarını 1956'dan itibaren Pazar Postası'nda yayımlamaya başlamasıyla belirginleşmeye başlayan bir hareket niteliği kazanır. Bu adlara daha sonra Ülkü Tamer, Tefik Akdağ, Yılmaz Gruda, Kemal Özer, Özdemir İnce, Nihat Ziyalan, Alim Atay, Seyfettin Başçılar, Ercüment Uçarı gibi başka isimler de eklenir.

Ece Ayhan ve Cemal Süreya dışındaki İkinci Yeni şairlerinin henüz kendi şiir yollarını bulmadıkları ilk şiirlerinde kendilerinden önceki şiir hareketlerinden (Garip, Toplumcu Gerçekçi, Ulusçu/Hececi) birinin ya da birkaçının etkisi altında kaldıkları görülür. Cemal Süreya ve Ece Ayhan ise ilk şiirlerinden itibaren kendi yollarında ilerlerler.

İkinci Yeni'nin oluşmasında toplumsal, sanatsal ve batı kaynaklı etmenlere bağlanabilir. Bu şiir anlayışını doğuran ve belirli isimleri yan yana getiren ana etmen ise devam edegelen hâkim poetikaların gerçeklik anlayışına, dili kullanımına ve biçimine gösterilen tepkidir. İkinci Yeniciler dile, akla, tarihe, düşünceye, alışılmış algılama biçimine karşı çıkarak siyasal veya sanatsal iktidarın her türlüüne başkaldırmışlardır. İlhan Berk'in Toplumcu Gerçekçiliği, Edip Cansever ve Turgut Uyar'ın Garip şiirini, yine Turgut Uyar'ın Ulusçu/Hececi şiiri, Sezai Karakoç'un hececi şiirin biçim özelliklerini terk etmesi, bu poetik yolları yetersiz gördüklerinin göstergesidir. Şu halde İkinci Yeni hareketi için Tanzimat'tan beri süregelen egemen düşünce ve şiirsel koşullara tepkidir denebilir.

Önceki poetikaları yıkmak/gözden düşürmek ve yeni bir şiir oluşturmak için İkinci Yenicilerin yöneldiği en önemli kaynaklardan biri Batı ve özellikle gerçeküstücü şiir ve şairlerdir. Bunun yanında, batılı resim ve müzik de bu şairlerin ilgisini çekmiş, onları etkilemiştir. Bu etkiler doğrultusunda şiire yeni bir dil ve imge getiren İkinci Yeni şairleri, şiirin şekil unsurlarında da gerçeküstücülerden etkilenecek düzyazı şiirler de yazmışlardır. İkinci Yeni'nin öncülerinden Edip Cansever şiirlerinde düzyazının alanlarından yararlı olsa bile "düzyazı şiir" olarak adlandırdığımız şiir türünde eser vermemiştir. Sezai Karakoç da, böyle şiirler yazmamıştır. Oysa, Karakoç'un İkinci Yenicilerle buluşmasını sağlayan en önemli alan biçimdir. Bir yazısında bunu şöyle ifade etmektedir: *Benim İkinci Yeniyle ilgim, aynı dönemde şiir yazmam, belki biçim bakımından belli ortak yanlarımın bulunmasından ibaretti* (Karaca 2005: 12). Ancak, düzyazı şiir yazmaması, onun bu buluşmasının her anlam ve biçimde olmadığını da göstermektedir.

İkinci Yeni'de Düzyazı Şiir başlıklı çalışmamız, İkinci Yeni'nin öncüleri/yol açıcıları kabul edilen düzyazı şiir yazarları İlhan Berk, Ece Ayhan, Turgut Uyar, Cemal Süreya, Edip Cansever'in düzyazı şiirle ilişkilerini tartışacaktır. Bu yazarlar içinde düzyazı şiir alanında en çok eser verenler önce İlhan Berk ve sonra Ece Ayhan olduğundan ve esas olarak bu yazarların düzyazı şiirleri İkinci Yeni düzyazı şiirini belirlediğinden çalışmamız bu iki şairin düzyazı şiirleri üzerine temellendirilecektir.

1. 1. İKİNCİ YENİ'DE DÜZYAZI ŞİİR

İlhan Berk *Galile Denizi* (1958)'nden itibaren farklı biçim arayışlarına, bu arada düzyazı şiir denemelerine başlamıştır. Bu kitapta yer alan “Sakarya Sokağı Baladı” adlı şiir, şairin düzyazı şiire geçiş serüvenine *Galile Denizi*'yle başladığının göstergesidir. “Sakarya Sokağı Baladı”nı yazış sürecini *(b)u şiirde, bir biçim işi beni enikonu sardı, bir bambaşka biçim deneyeyim diyorum bu kere* (Berk 2005 (A): 21) sözleriyle anlatır. Şair, bu şiiri yazarken düzyazı şiirlerden oluştuğunu bildiğimiz Lautréamont'un *Maldoror Şarkıları* adlı kitabından etkilendiğini dile getirir (Berk 2005 (A): 21). *Galile Denizi*'nde yer alan “Sakarya Sokağı Baladı”, “Sur”, “Az”, “Fakir Kolyozlar Korosu”, “İlk Gökyüzü Çekip Gitti”, “Gökyüzünün Ardı”, “Kalan Kovanın Eski Zaman Yalnızlık Baladı”, “Sevdalar Hep Sevdalar”, “İlhan Berk Galata Kulesi'nin Düşlerini Anlatıyor”, “Te Deum”, “Virgül”, “Galile Denizi” şiirlerinde yeni bir biçim olarak düzyazıyı kullanır. Ancak, bu metinlerin dili şairin daha sonraki kitaplarında yer alan düzyazı şiirlerinin dilinden ziyade normal şiirlerinin diliyle bir benzerlik gösterir. Ayrıca bu şiirlerin bazılarında nazım ve nesir birlikte kullanılmaktadır. Dolayısıyla, *Galile Denizi*'ndeki adı geçen şiirleri düzyazı şiir değil, yalnızca “şiir” olarak sınıflandırmak daha doğru olacaktır. İlhan Berk'in düzyazı şiir denemeleri *Çivi Yazısı* ve *Otağ* adlı kitaplarında devam eder ve asıl düzyazı şiirleri ise *Mısırkalyoniğne*'de kendini gösterir. Bu bilgilere dayanarak İlhan Berk'in düzyazı şiirlerini *Mısırkalyoniğne*'den itibaren incelemeye başlamayı uygun gördük.

İlhan Berk'in *Mısırkalyoniğne*'de 6, *Âşıkane*'de “Av Vakti” (Berk 2007 (A): 317-326) adı altında toplanmış 10 düzyazı şiiri yer almaktadır. Berk'in tamamının düzyazı şiirlerden oluştuğunu söylediği bir başka şiir kitabı *Şenliknâme*'de ise 14 düzyazı şiir mevcuttur. *Atlas*'ta 40, *Kül*'de ise “Berk Sözlüğü” başlığı altında 19, “Gökörtgen” başlığı altında 3 olmak üzere toplam 22 düzyazı şiir yer almaktadır. *Deniz Eskisi*'nin “Körfez” başlıklı bölümünde 5, “Kıyı” başlıklı bölümde 2 olmak üzere toplam 7 düzyazı şiir bulunur. *Delta ve Çocuk*'ta sadece 1 düzyazı şiir yer alır. *Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum* şairin tamamı düzyazı şiirlerden oluşan bir diğer şiir kitabıdır ve 12 düzyazı şiir içerir. Sonuç olarak, adı geçen kitaplarında

şairin toplam 112 tane düzyazı şiiri yer almaktadır. *Galata* ve *Pera*'da düzyazı şiir alanında kabul edilebilir. İlhan Berk, şiir hakkında düşüncelerine yer verdiği *Şiirin Gizli Tarihi* ve *Şairin Kanı* adlı kitaplarını da düzyazı şiir sınıfına sokmaktadır. Bu kitaplarda aynı başlık altında yer alan tek ve uzun bir metin yer almaktadır. Bu özellik ise düzyazı şiirlerin kısa olma özelliğine uymadığından ve metinlerin daha ziyade şairin şiir anlayışını ortaya koyan birer manifesto/poetika değeri taşımasından çalışmada bu kitaplara yer vermemeyi uygun bulduk.

İlhan Berk'in şiir kitaplarında nazım ve nesri bir arada kullandığı şiirleri de mevcuttur. İki biçimin bir arada kullanıldığı bu şiirleri çalışmamıza dâhil etmedik.

Düzyazı şiirleri olan bir başka İkinci yeni şairi ise Ece Ayhan'dır ve onun 1965'te yayımlanan *Bakışsız Bir Kedi Kara* adlı kitabının tamamı düzyazı şiirlerden oluşmaktadır. "Bir Fotoğrafın Arabı" ve "Bakışsız Bir Kedi Kara" olarak iki bölüme ayrılmış kitabın ilk bölümünde 6, ikinci bölümünde 9 olmak üzere, toplam 15 düzyazı şiir yer almaktadır. Şairin 1968'de yayımlanan *Ortodoksluklar* adlı kitabı da tamamen düzyazı şiirlerden oluşmakta ve başlık olarak yalnızca Romen rakamları verilmiş toplam 27 şiir bulunmaktadır. 1973'te yayımlanan *Devlet ve Tabiat ya da Orta İkidem Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler*'in ikinci bölümü olan "Yazı Şiirler"de 2 düzyazı şiir yer alır. 1982 yılında yayımlanan ve yine tamamı düzyazı şiirlerden oluşan *Çok Eski Adıyladır* "Hero ile At", "Bir Hamam Aranıyor", "Melankolya Çiçeği", "Nigâri Böyle Yazdı" olmak üzere 4 bölümden oluşmaktadır. Bu dört bölümde toplam 42 düzyazı şiir bulunmaktadır. 1993'te yayımlanan *Son Şiirler*'de ise yazarın 6 düzyazı şiiri vardır. Sonuç olarak, Ece Ayhan'ın bütün şiirlerinin bir araya getirildiği *Bütün Yort Savul'lar*'da toplam 92 adet düzyazı şiire ulaşmak mümkündür. Tespit edilen bu sayı, bizi şairin diğer şiirleriyle (106) düzyazı şiirlerinin sayısal oran olarak birbirlerine çok yakın olduğu, bu anlamda düzyazı şiir ve normal şiirler arasında anlamlı bir ayrım yapmadığı sonucuna ulaştırmaktadır.

Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* ve *Tütünler Islak* adlı kitaplarındaki pek çok şiirini nazım-nesir karışık yazmış olmasına rağmen tamamen düzyazıdan oluşan ve *düzyazı şiir* olarak adlandırılacak şiirlerinin sayısı sadece 3'tür. Bunlar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda yer alan "Kanada Menekşeli İyi

Uzun Balkon” ile *Tütünler Islak*’ta yer alan “Ellerimde bir Çalgı” ve “Islaktı Tütünlerle Sütünler...” adlı şiirlerdir.

Cemal Süreya’nın düzyazı şiirlerine ise yalnızca *Güz Bitiği* adlı eserinde rastlanmaktadır. “1 Düzyazı”, “20 Şiir”, “1 Şarkı”, “11 Beyit” “16 Dize” başlıklarıyla bölümlendirilmiş olan kitabın, başlıktan da anlaşılacağı üzere, sadece ilk bölümündeki “Siz, Saatleri” adlı metin düzyazı şiirdir. *Sevda Sözleri*’nde yer alan “Yırtılan İpek Sesiyle”, “Burkulmuş Altın Hali Güneşin”, “Yüreğin Yaban Argosu” başlıklı şiirler, nazım ve nesrin bir arada kullanıldığı karışık şiirlerdir.

İkinci Yeni’nin bir başka önemli adı Edip Cansever’in ise düzyazı şiir olarak kabul edilebilecek şiiri bulunmamaktadır. Bununla birlikte, yukarıda ele alınan diğer şairlerde olduğu gibi onun da düzyazının imkanlarını şiire dahil ederek şiirini zenginleştirmeye çalıştığı nazım-nesir karışık şiirleri bulunmaktadır.

1.2. İKİNCİ YENİ’NİN DÜZYAZI ŞİİR ADLANDIRMASI ÜZERİNE

Fransız edebiyatında Bertrand’ın *Gaspard De La Nuit*’siyle doğan bu tür şiire, Fransız edebiyatında ve genel olarak edebiyat dünyasında verilen ad “poème en prose”dur. Bu sözcük grubunun Türkçedeki karşılığı ise “düzyazıda/düzyazı içinde şiir” (İnce 1999: 7) dir. “Düzyazı şiir” bu karşılığı içine alan, ifade eden bir kullanım olduğundan türün Batı edebiyatındaki örneklerine uygun görünmektedir.

Türk edebiyatında ise Halit Ziya’ya gelinceye kadar “*measure*”, “*nesr-i şi’r-âmîz*”, “*nesr-i nazm-âmîz*”, “*nesr-i muhayyel*”, “*nesr-i şâirâne*”, “*mensûre-i şâirâne*”, “*hayâlî nesir*” gibi adlarla anılmış ve bu yolda bir takım denemelerde bulunulmuştur. Mensur şiir adlandırması ise 1886’da Halit Ziya’nın *Hizmet* gazetesinde yazdığı ve daha sonra *Mensur Şiirler* başlığıyla topladığı örneklerle karşımıza çıkacaktır (Andı 2000: 90). Türk edebiyatında bu tarz şiirin ilk olgun örnekleri Halit Ziya Uşaklıgil tarafından verildiğinden Halit Ziya’yı takip eden dönemlerde bu türde verilmiş eserler hep aynı adla adlandırılmıştır. Türk edebiyatının gerek Halit Ziya ve gerekse daha sonraki İkinci Yeni’ye kadar olan dönemde bu tarzda yazılmış şiirlerle ilgili çalışmalar yapan araştırmacılar da bu

adlandırmayı (*mensur şiir, mesure*) kullanacaklardır. Ancak, çalışma boyunca bu şiirler Halit Ziya'nın adlandırmasıyla *mensur şiir* olarak değil, bu tamlamanın öz Türkçe karşılığı olduğu gibi (Aslında *mensur şiir*'in bu bağlamdaki öztürkçe karşılığı *düzyazılmış şiir*dir; ancak bazı araştırmacılar, örneğin Cafer Gariper, bu çeviriyi *düzyazı şiir* şeklinde yapmıştır.⁸) Gariper'in deyişiyle *düzyazıyla şiir arasındaki ara türe* (Gariper 2009: 139) menşei olan Batı edebiyatında da *poème en prose* (Özdemir İnce, bunu Türkçe'ye *düzyazıda/düzyazı içinde şiir* şeklinde çevirmiştir.) denilmesinden hareket edilerek İkinci Yeni şairlerinin tercih ettikleri *düzyazı şiir* tamlaması kullanılacaktır.

Öte yandan, İkinci Yeni şairlerinden bu türde en çok eser veren İlhan Berk'in bu tarzda yazdığı şiirlerini “düzyazı şiir” şeklinde adlandırması da bu adlandırmayı tercih etmemizde etkili olmuştur. İlhan Berk'in şiir üzerine düşüncelerini ayrıntılı olarak değerlendirirken yeniden temas edeceğimiz gibi, Berk “Şiirin Gizli Tarihi” adlı eseri ile ilgili yaptığı bir röportajda düzyazı için şunları söyler: *Düzyazı yalınlık, kararlılık, doğruluk ister; bir düşüncenin işlenişini, düşüncenin kendisini koyar ortaya ve düzyazı şiir için (d)ilin, anlamın kısaca, şiirin alanlarına sokuluş, uçları kurcalayış, buralardan yeni biçimler bulmak; biçemi, anlamı, dili gündeme getirmek...*(Berk 2005 (B): 68). Bu ifadeler, onun düzyazı şiir tamlamasındaki *düzyazı* ifadesini normal *düzyazı* formundan bazı bakımlardan farklı bir anlamda kullandığını göstermektedir. Ona göre sıradan düzyazı, yeni bir biçim endişesinin, kısacası bir *arayış*'in ifadesi olamayacağı gibi yalnızca var olan'ı olduğu gibi devam ettirir. Bu bağlamda serüvene, boşluğa, belirsizlik ve kapalılığa *kapalıdır*. Oysa *düzyazı şiirde düzyazı*, bu *statik ve tekrar edici* olma anlamını kaybeder; *şiir*'in, dolayısıyla *arayış*, *macera*, *yenilik*, *belirsizlik*, *ucu açıklık* ve *kapalılığın* anlamlarını

⁸ *Bu bildiriye son yıllarda üzerinde sıkça durulan mensur şiir (düzyazı şiir)'in düzyazı ile şiir arasındaki yerini belirleme gayreti içinde olacak, bir ara tür olarak üslup özellikleri üzerinde durmaya çalışacağız*. (Cafer Gariper, “Şiirle Düzyazı Arasında Bir Tür Olarak Mensur Şiir ve Üslup Özellikleri”, İstanbul Kültür Üniversitesi Uluslar Arası Türk Dili ve Edebiyatı Kongresi UTEK 2007, 27-28 Ağustos 2007, İstanbul 2009, s. 139.

kuşanır. Sonuç olarak, denebilir ki İlhan Berk'in kullandığı düzyazı şiir tamlamasında şiirin bütün anlam alanları düzyazıyı hükmü altına alır.

Sonuç olarak, Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mensur Şiirlerinin Önsöz'*ünde yer alan (...) *giryelerimi, neşyelerimi musavvirler.(...) hissiyatımı, mütalaatımı nâtiktiler.(...) Muharriri onları o kadar âli buldu ki tezyinât-ı lâfziye ile telbisten hicap etti.(...) Bu makaleleri tevlid eden fikirler şâirâne olduğu için onlara Mensur Şiirler nâmını vermek istedim. Şiiri vezin ve kafiyede arayanların edecekleri itiraz indimde bir itiraz-ı hiç-a-hiç kalır* (Uşaklıgil 2002: 26) ifadeleri ile başta İlhan Berk olmak üzere Düzyazı şiirler yazan İkinci Yeni şairlerinin bu tarza yükledikleri anlam ve fonksiyonlar büyük oranda birbirlerinden farklıdır. Esasen farklılık yalnızca bunlarla da sınırlı değildir. “*Mensure*”, “*nesr-i şî'r-âmîz*”, “*nesr-i nazm-âmîz*”, “*nesr-i muhayyel*”, “*nesr-i şâirâne*”, “*mensûre-i şâirâne*”, “*hayâlî nesir*” gibi adlandırmaları kullanan gerek Tanzimat döneminin kimi adları, gerekse de özellikle Halit Ziya Uşaklıgil, her ne kadar Batılı bir realist edebiyat anlayışının sözcüleri iseler de mensur şiirlere yönelmelerindeki endişeye, bu tarz şiirlerde ele aldıkları içeriklere bakıldığında henüz romantik eğilimlerden kendilerini bütünüyle uzaklaştıramadıkları, sanata bir *oyun* ve sanat eserine de bu oyunun *yapay* bir *nesne*'si olarak bakamadıkları aşikârdır. Bu bağlamda, denebilir ki Fransız edebiyatındaki poeme en prosé onları daha çok adı, naif bireyselliği ve salt nazım ve salt nesirden *farklı* oluşuyla kendine çekmiş, ancak Batıda olduğu gibi sözcüğün tüm anlamlarıyla *modern* bir bilinç bizde bu yeni biçim içine yerleştirilememiştir. Kaldı ki, henüz modernizmi bile tam anlamıyla içselleştirememiş, bir bilinç düzeyine çıkaramamış bir neslin adlandırmasıyla modernizmi içselleştirdiği gibi bu bilince, sessiz ve yavaşça da olsa, postmodernizmin tepkiler ortaya koyduğu bir dönemde eserler kaleme alan İkinci Yeni'nin aynı adlandırmayı devam ettirmesi hem yalnızca bir anakronizm oluşturabilirdi, hem de içerik ile adlandırma arasında bir uyumsuzluğu beraberinde taşıyabilirdi. Kısaca söylemek gerekirse, İkinci Yeni'yi *düzyazı şiir* yazmaya iten bilinç ve içerikle Halit Ziya'yı *mensur şiir* yazmaya iten bilinç ve içerik birbirinden ayrıdır. Halit Ziya ile İkinci Yeni'nin bu anlamda düzyazı şiiri tercih edişlerinde birleştikleri tek husus vardır: Monotonluğu kırmak.

1.3. İKİNCİ YENİ ŞAİRLERİ VE DÜZYAZI ŞİİRLE İLGİLİ DÜŞÜNCELERİ

İkinci Yeni şairleri, şiirleriyle olduğu gibi şiir hakkında görüş beyan ettikleri düzyazılarıyla da gündeme gelirler. Onları şiir anlayışları ve şiirleri hakkında açıklama ve değerlendirme yazıları yazmaya iten nedenlerden biri, kendilerinden önceki şiirle karşılaştırıldığında daha farklı bir şiiri kaleme aldıkları için genel geleneksel ve dolayısıyla kalıplaşmış statikleşmiş şiir anlayışına mensup sanatçı ve eleştirmenlerce yapılan eleştirileri göğüslemek, kendi şiirlerini bir yandan onlara anlatmaya çalışırken diğer yandan da şiirlerinin okurlarını yetiştirmek gayreti olduğu söylenebilir. Bu sâiklerle kaleme alınan yazılar, ister savunma ister benimsetme nev'inden olsunlar, İkinci Yeni şiir anlayışının sanata olduğu gibi hayata bakışlarının, onu algılayışlarının da belli başlı ilkelerini, dip akıntılarını ortaya koymaları bakımından önemli yazılardır.

Bu bölümde, İkinci Yeni şairlerinin şiir hakkında kaleme aldıkları düzyazıları, özellikle düzyazı şiirle ilgili görüşleri açısından değerlendirilecektir. Sözün burasında, bu tarz yazıları değerlendirmeye geçmeden önce İlhan Berk dışında diğer İkinci Yeni şairlerinin bu tarz hakkında çok fazla bir görüş belirtmedikleri söylenmelidir. Bu sebeple, İlhan Berk dışında kalan diğer İkinci Yeni şairlerinin şiir hakkındaki genel düşünceleri düzyazı şiirle de ilintilendirilmeye çalışılarak değerlendirilecektir. Bölümde görüşlerine yer verilecek şairler en çok düzyazı şiir sunmuş olandan başlanarak en az düzyazı şiir yazmış olana doğru sıralanacaktır.

1.3.1. İlhan Berk

İkinci Yeni'nin önemli şairlerinden biri olan İlhan Berk için (*s*)iir, *duvarcının elinden düşürdüğü tuğlanın yere düşmesinde değildir. Havada asılı kalmasındadır* (Berk 2009: 11). Bu tanımından yola çıkarak diyebiliriz ki Berk'e göre şiir olağanüstü özelliklere sahip, dolayısıyla anlamlandırılması zor olan; *beklenmeyen* etkisi yaratan ve dolayısıyla şaşırtan, tüm bunların sonucunda da, Berk'in deyimiyle *tansıklı* bir yaratıdır. Böyle tanımlanan bir şiirin söz konusu etkiyi yaratabilmesi için şüphesiz kendine has özel bir dil kullanması, anlatım biçimi ve içeriğe yaslanması beklenir.

İlhan Berk şiirinin yarattığı *tansık* dili kullandığında gizlidir. Onun şiirinde çok canlı, ele avuca sığmaz hareketlilikte bir varlık olan bu dil, hatta zaman zaman şairinin de elinden yetkiyi alarak kendisi kullanmaya başlar. O, kendi şiir dilinin bu niteliğiyle ilgili olarak *(ö)zneyi dışlar, başına buyruk sürdürür edimini* (Berk 2007: 11), (...) *paramparçadır. Başiboş atlar gibi tepinip durur, dur durak bilmez. Esrik, çılgın, kafayı üşütmüş, zincirden boşanmış, uçuktur* (Berk 2007: 21) der.

İlhan Berk, şiirde tekdüzeliğe karşıdır. Şairin şiirini hep aynı biçimde, dolayısıyla aynı teknik ve söylemle yazması ona göre hem şiirin, hem de şairinin *ölüm*'ü anlamına gelir. Bunun öntüne geçmek için her şiirin yeni bir teknik ve söylemle; yeni bir yapıyla sunulması gerekmektedir (Berk 2009: 46). Bu düşünceye bağlı olarak o, *sıkıyönetim şiiri* diye nitelediği geleneksel *koşuk şiir* anlayışına; bu şiirin en önemli kıymetlerinden biri olan uyağa ve belli başlı dize düzenlemelerine karşı mesafeli bir tutum takınır. Şiirini bir *cendere* olduğunu düşündüğü uyağın hegemonyasından korumak, bu kalıplaştıran ve dolayısıyla tekdüzeleştirilen *uyak-bağımlı ritim anlayışının* cenderesinden uzak durabilmek için şiirlerinde uyaklar arasına özellikle uzaklık koyduğunu, böylece o *kalıp*'ı böldüğünü, yerinden oynattığını ifade eder (Berk 2009: 33). Böyle bir endişe, yani hem şair hem de okuru için zihni tembelleştiren, yarattığı alışkanlıkla algıyı uyuşturan; kısacası metnin kendisi için olduğu gibi her iki ucundakiler için de (şair-okur) *ölüm* anlamına gelen kalıplaşma endişesi, muhtemeldir ki İlhan Berk'in düzyazı şiirlere yönelmesinin, bu tarzda denemelere girişmesinin de en önemli itici kaynak düşüncelerinden biridir. Kaldı ki, bu tespitimizi kendisi de bir yazısında doğrulamaktadır: *Kitaplarımın kimilerinde düzyazı biçimlerine, ya da ölçülü şiirlere, özgür koşuğa başvuruyorsam hep bu tekdüze anlatış biçimine karşı durmak içindir* (Berk 2005 (B): 64). Sonuç olarak, ona göre tekdüzeliği yıkmak için o çok münbit olan *şiir tarlasını* kazmak, onun sonsuz zenginliğini araştırmak gerekir. Yeni, ancak bu tarla bu arzuyla kazıldığı zaman kurulabilir (Berk 2005 (B): 74).

Yeni biçimler deneyerek şiiri taze tutma kaygılarının yanında Berk'in düzyazı şiire yönelişinin altındaki önemli bilinçaltı dürtülerinden biri de muhtemelen muhalif kişiliği, anarşist mizaçlı ve özgürlük tutkunu biri olmasıdır. Bu anlama denk gelecek şekilde, *Şenlikname*'deki "Mai ve Siyah" (Berk 2007 (A): 347-349) ve

“Orhan Duru” (Berk 2007 (A): 380-382) başlıklı iki düzyazı şiiriyle ilgili olarak yayımlandığı zaman bana anti-şiirden söz edildi. Daha önce böyle bir adlandırmayı düşünmüş değilim. Yalnız bu tür şiirleri yazmaya başladığım zaman şiire karşı bir çıkış gereğini duyuyordum (Berk 2005 (B): 16), demektedir.

İkinci Yeni, şiirde anlamı kapalı ve belli belirsiz bırakarak bir yandan okurun yorum alanını sınırlandırmamaya, bir yandan da şiirin açıklanamazlığı duygusunu oluşturarak, hatta buna inanarak, büyü etkisi yaratmaya gayret eder. Onlara göre anlamın/anlatmanın yeri şiir değil, nesirdir. Şiirde anlam elbette vardır; fakat şair anlam kaygısıyla şiir yazmaya koyulmaz. Şiirin amacı anlatmak değil; sezdirmek, duyurmaktır.

İlhan Berk’in düzyazı şiirlerine bakıldığında anlatma ve sezdirmenin iç içe olduğu düşünülebilir. Bu şiirlerin çoğunun -anlamı kapalı olanlar da vardır- yüzeyde görünen bir anlamının (belki öyküsüsün) olduğu; fakat bu anlamın altında ya da şiirin satır aralarında sezdirilmek istenen başka duygu ve durumlar yaratıldığı söylenebilir.

İlhan Berk, önceleri ayrı bir kitap olarak düşündüğünü, fakat daha sonradan yayıncının da tavsiyesiyle *Deniz Eskisi* adlı kitabının sonuna bir bölüm olarak koyduğunu söylediği “Şiirin Gizli Tarihi”ni kendisiyle yapılan bir röportajda değerlendirirken onunla ilgili şunları söyler: *(y)azı demek bilmem doğru mu? (...) Düzyazı; yalınlık, kararlılık, doğruluk ister; bir düşüncenin işlenişi, düşüncenin kendisini koyar ortaya. Doğrusu böyle dizge görülmez onlarda. Ben onlara düzyazı-şiir diye bakarım. Dilin, anlamın kısaca, şiirin alanlarına sokuluş, uçları kurcalayış, buralardan yeni biçimler bulmak; biçemi, anlamı, dili gündeme getirmek...*(Berk 2005 (B): 68). Bu söyledikleriyle bir anlamda düzyazı şiiri için de bir tanım yapmış olur. Anlaşıyor ki ona göre düzyazı şiir, bir anlamda düzyazının bilinen kalıplarını yıkar ve düzyazı şiirde, şiirin bütün alt anlamları düzyazı hükmeder.

Şenlikname'deki anlamın *düzyazının* anlamı olmadığını ifade eden yazar, bu kitaptaki metinlerin kullandığı dil ve anlam ilişkisiyle ilgili olarak *(s)özcüklerin anlamları yoktur, kullanımları vardır* (Berk 2005 (B): 83) der. Esasen bu, sanatsal bir

metin olan *düzyazı şiir* ile salt bilgilendirmeye dönük olan *düzyazı* dilini birbirinden ayırmaktır.

İlhan Berk, Ahmet Oktay'a verdiği röportajda *(b)ir düzyazı şiir yaratmak istedim* dediği *Galata* ve *Pera* adlı kitaplarından söz ederken *düzyazının düzyazı şiir'e* evrilmesine ve ondan farklı bir dile dönüşmesinin yollarına da değinmiş olur: *Bu, metni imgelere, çarpıcı görüntülere, eğretilemelere (metaforlara) sürmekle olur. Asıl da tümcenin yapısı belirler bunu. Daha çok da metnin içsel uyumu, ritmi. Söyleyiş anlatının şah damarı olur bunda. Sözün baş dönmesi, anlayacağınız* (Berk 2005 (B): 130). O halde Berk'e göre *düzyazı şiir*, söyleyiş güzelliğine, ritim ve ahenge, imge ve söz oyunlarına dayanır. Bir anlamda Berk'in bu düşünceleri *düzyazı şiirin* özelliklerini ortaya koyar.

1.3.2. Ece Ayhan

Otorite ve mülkiyet düşüncesine, kalıplaşmaya karşıt olduğunu ima eder tarzda kendisini *sokak kedisi* olarak adlandıran Ece Ayhan, karşıt bir şiir anlayışının geliştirilebilmesi için var olan şiir kalıplarının dışında yeni bir dil ve biçimin geliştirilmesi gerektiğine inanır. Şairin *düzyazı şiire* yönelmesini de bu tavrının bir sonucu olarak değerlendirmek bize mümkün görünmektedir. Şiiriyle neleri amaçladığını dile getirdiği şu sözleri onun tavrını izaha gerek olmayacak açıklıkta ortaya koyar: *İkinci Cephe'yi açmak, us dışında da bir anlam olduğunu savunmak, şiir kuralları konusunda anarşist davranmak, anlamsızlığın anlamına doğru gitmek, bu gerçeklikleri dil kurallarıyla sınırlayamadığım için dili aşmak, tilcikleri özdeğinden kurtararak, yeni özün zorunlu sonucu olan yeni biçim, yeni biçimin de zorunlu sonucu olan yeni özü getirmek* (Ayhan 2007 (B): 12-13). Şairin burada altını özellikle çizdiği *yeni öz* için seçtiği biçimlerden biri de *düzyazı şiir* olmuştur denebilir.

Ece Ayhan'ın şiiri de tıpkı İlhan Berk'te olduğu gibi anlam kapalılığı ve belirsizliğine dayanır. Onun şiirinin de anlamı vardır elbet; ancak bu anlam, sadece sezilebilir/duyulabilir. Bu anlam, okuyucunun hür ve aktif olmasının önünü açan bir anlayışla kurulur. Ayhan'ın genel olarak şiir hakkında vurguladığı bu görüşler, *düzyazı şiirlerinin* mantığında da aynıyla izlenebilir.

Ece Ayhan, İkinci Yeni şiirini *sivil şiir* olarak adlandırır. Ona göre sivillik devletin karşısında değil, dışında olmaktır (Ayhan 2007(A): 35). Sivil tanımına karşılık olarak örneklediği kimlik ise bir genelev çalışanı olan “Çanakkaleli Melahat” olmuştur. İktidarın dışındaki insanlar sivil ve onun adlandırılmasıyla *karaşın* insanlardır. İktidardakileri ise *sarışın* olarak tanımlar (Ayhan 2007 (B): 46). Şairin bu düşünceleri doğrultusunda iktidar şiirinin de *sarışın* olduğu ve bu *sarışın şiirin* dizeye dayandığı, *uyak-bağımlı ritim anlayışının* cenderesinde, klasik biçimlerle oluşturulmuş olduğu düşünülebilir. *Sivil şiir/karaşın şiir* ise sarışın şiirin özelliklerinin dışında olmak, karşısında olmamak demekse, farklı bir biçim ve anlatımla yazılabiliyorsa Ece Ayhan’ı düzyazı şiir yazmaya iten sebep *karaşınlıktır* ve düzyazı şiir ona göre *karaşın/sivil* bir şiirdir, diyebiliriz. Ece Ayhan, Sait Faik’i hem sıkı hem sivil olarak değerlendirmenin yanında onu öykücüden çok şair olarak görür. *Hikâye olduğuna bakmayın, yazdıkları şiirdir*, der. Hatta Mehmet Fuat’a hazırladığı şiir antolojisine Sait Faik’i almadığı için kızgın olduğunu belirtir (Ayhan 2007(A): 48). Bu durumdan Ayhan’ın Sait Faik’in hikâyelerini düzyazı şiir gibi kabul ettiği sonucuna ulaşılabilir. Ayrıca şairin şiir alanında sınır tanımadığı; şiir için nazım, nesir ayrımı gözetmediği açıkça anlaşılır.

Ece Ayhan, İkinci Yeni şairleri içinde düzyazı şiire en çok ilgi duyan şairlerdendir, diyebiliriz. Bu anlamda en çok etkilendiği eser Arthur Rimbaud’nun düzyazı şiirlerinin toplandığı *İlluminations*’dur: *Bakışsız Bir Kedi Kara’da Rimbaud’nun etkisinde kalmışım denebilir, istenirse. İlluminations’u okuduktan sonra yazmışım* (Ayhan 2007(A): 63), diyen şair, özellikle *Bakışsız Bir Kedi Kara* ve *Çok Eski Adıyladır*’da düzyazı şiirlere yer vermiştir.

1.3.3. Turgut Uyar

Şiir bir söz, dolayısıyla bir *anlam* sanatıdır. Turgut Uyar’a göre anlam, kelimelerin yan yana getirilmesindeki güzellik değeridir; kelimeler ancak anlamlı sağlam bir yapı kurarak bir araya gelebilir; anlam yokluğu sanat eserini başarısız kılar. Uyar, anlamın *seçik* olması taraftarı değildir ve aslında anlamlı ama kapalı şiiriyle İkinci Yeni zincirinde yerini alır: *Anlamak bıkmamanın ilk adımdır. İnsan anladığı şeyleri sevebilir, ama anladığı için onunla eğlenebilir de. Oysa kapalı*

yazmak başka türlü. Tanrısal kitapların yüzyıllardır böyle baş üstünde tutulmaları sanırım biraz da bu yüzdendir (Uyar 2009: 32).

Hem dizelerle yazılanlarda hem de düzyazı şiirlerde öyküyü olmazsa olmazdan sayan Uyar, öyküden kastettiğinin bütün ölçü ve değerleriyle *öykü sanatı* olmadığını altını çizer. *Şiirde öykünün başlı başına bir değer haline getirilmesine, şiirin bu öyküye araç edilmesine ve öykünün şiirde bir tahkiye sağlamlığına ulaşmasına* karşıdır, *(b)ir kişioglunun öyküsü, anlık yahut uzun, bir tek durumunu yahut türlü durumlarını anlatan bir öykü, bir “baştan geçen” bir “yazgı”* dır bahsettiği (Uyar 2009: 98).

Kurulacak yeni şiir diliyle anlam arasında bağ kuran şair, bu dilin uydurulmuş sözlerle değil şairin kelimelere kendi dünyasından anlamlar yüklemesiyle oluşması gerektiğini savunur (Uyar 2009: 45). Şiirde uydurma kelimelere sıcak bakmayan şair dilin zorlanmasına karşı değildir. Dile yeni imkân ve ifade gücü kazandırdığı sürece dilin bilinçli zorlanmasının arkasındadır (Uyar 2009: 300).

Uyar, şiirde yeni biçimin yeni özlerle kendiliğinden geldiğini, söyleyeceklerinin yeni olduğunu sezen bir şairin kendini yeni biçimler kurmak zorunda hissettiğini söyler ve Steinbeck’in bir sözüyle düşüncesini destekler: *Alışılmış biçimler; sanatçıyı alışılmış özlere zorlar...* (Uyar 2009: 432). Uyar, bu düşüncesiyle düzyazı şiirin alanına yaklaşır, ayrıca *düzyazının ya da ‘düzyazının kıyılarında dolaşmanın’ şiirsel gücüne hala inanıyorum. Şiirin yararlanamayacağı bir alan düşünemiyorum* (Uyar 1985: 113), diyerek bu şiir şekliyle ilgili düşüncelerini dile getirir.

1.3.4. Cemal Süreya

Şiiri bir *dil işi, dilde yangınlar yaratma sanatı* (Süreya 2008: 123), olarak gören Cemal Süreya’ya göre düzyazı için dil bir araçken, şiirde dil hem bir *araç* hem de bir *ortam*dır; dil, şiirin *gövdesidir* ve bu bakış açısıyla şiir dilin kendisidir aynı zamanda (Süreya 2006: 352-353).

Cemal Süreya “Folklor Şiire Düşman” (Süreya 2006: 192) yazısında *(ç) ağdaş şiir geldi kelimeye dayandı,* der. Daha sonra yaptığı bir söyleşide bu sözüyle kelimeyi ve kelimenin sınırlarını zorlayan bir şiir anlayışına işaret ettiğini dile getirir

(Süreya 2008: 15). Nitekim, İlhan Berk, Ece Ayhan, Turgut Uyar gibi İkinci Yeni şairlerinin yaptığı gibi şiirinde kelimenin sınırlarını zorlar, ona yeni anlamlar yükler.

Süreya'ya göre şiirle düzyazı arasındaki önemli farklardan biri düzyazının töreyi yüklenmesi ya da itmesi, şiirin ise töreyi ve geleneği sadece itmesidir, yani şiir; sanatın, kent, şiirin, düzyazının töreleriyle çatışır (Süreya 2006: 286). Burada şairin *töre* ile kastettiği edebiyatta/yazında alışlagelmiş kurallar bütünüdür, diyebiliriz. O halde Cemal Süreya için de İlhan Berk ve Ece Ayhan'da olduğu gibi şiir bir karşı çıkış, bir başkaldırı anlamını içerir/içermelidir. O, *(ç) ağdaş şiir, hep alışkanlıklara, yerleşmiş simetrilere, edinilmiş rahatlıklara karşı olmuştur. N'olursa olsun yenilenmek, en büyük kaygısı bu onun. Bunun için de sık sık çıkış yapması, huyunu suyunu değiştirmeye kalkması, yerleşmiş simetrisini yıkmaya az rastlanan haller değildir* (Süreya 2006: 243), derken düzyazı şiirin alanına da girer. Sonuçta düzyazı şiir yerleşmiş şekillere karşı bir çıkış olarak kabul edilebilir, düzyazı şiirle yerleşmiş simetrisinin yıkıldığı da düşünülebilir.

Yazarın düzyazılarında ve kendisiyle yapılan söyleşilerde üzerinde sıklıkla durduğu, *kişilik* kavramıdır. Yazara göre kişilik, stilizasyon yani bir anlamda başka türlü ele alıştır. Bu anlam doğrultusunda şair, kişilikle biçim arasında bir ilişki kurar ve bunu *hayatı, dünyayı kendi imbiçlerinden geçirmiş* (Süreya 2008: 203) sanatçılar olarak tanımladığı cins sanatçılarda bulur: *Cins sanatçılarda sanat eserinin biçimi sanatçının salt kişiliğine ilişkin bir şeyden "üslup"tan ayrı olmuyor. Bu daha çok, şiirde böyle. Çünkü şiiri doğuran kişisel biçimlerdir* (Süreya 2006: 210). Süreya'nın bu düşünceleri ile İkinci Yeni düzyazı şiiri ve şairi arasında bir bağ kurmak mümkün görünür. Şairin cins sanatçılar tanımı içinde değerlendirilebilecek İkinci Yeni şairlerinin kullandığı biçimlerden biri olan düzyazı şiir onların üslupları gereğidir, diyebiliriz. İkinci Yeni'nin yeni üslubunun kendisi gibi yeni şiir biçimlerine ihtiyacı olmuş, bu ihtiyaç doğrultusunda düzyazı şiir İkinci Yeni şiirinde vücut bulmuş olabilir.

1.3.4. Edip Cansever

Edip Cansever, şiirlerinde düzyazının alanlarına girse bile tamamı düzyazıdan oluşan şiirler yazmamış, düzyazı ve nazmı birlikte kullanmıştır. Şiirlerinin bu özelliğinden onun şiir görüşleri üzerinde durma gereği duyulmuştur.

Edip Cansever, diğer İkinci Yeni şairleriyle karşılaştırıldığında onlardan farklı olarak şiirde *düşünce* üzerinde fazlaca durur ve şiirde düşüncenin savunuculuğunu yapar (Cansever 2009: 90, 106, 236). O, şiirde düşünceyi saklamak yerine, onu açığa çıkarmayı ve *şiirsel mutluluğa* böylece varmayı önerir. Şair için düşünceyi açığa çıkarmak, onu imgeler halinde şiire sokmaktır: *(T)emeline imge demek olan şiir, düşünceyi de duyguyu da eşdeğerde yansıtabilir içerik olarak* (Cansever 2009: 237). Şair şiirde düşünce kavramı doğrultusunda kendi şiirlerini *anlık duygularının şiirleri* olan kısa şiirler ve *düşünceye ağırlık veren bir sorunsal içerik* uzun şiirler olarak ayırır (Cansever 2009: 258). Nitekim şairin düzyazının alanlarından yararlandığı şiirleri düşünce ağırlıklı, sorunsal içerik, uzun şiirlerdir.

Şairin mısra konusundaki düşünceleri düzyazı şiire olan yakınlığını hissettirir: *Mısra işlevini yitirdi; şiiri şiir yapan bir birim olarak yürürlükten kalktı. Eski rahatlığını, o sessiz, kıpırtısız düzenindeki rahatlığını boşuna aranyor şimdi. Öfkelerin, bunlukların, başkaldırmaların dışında kendini yineliyor daha çok. Nedenli güçlü görünürse görünsün, duygularımızı, gerilimlerimizi, düşünce coşkularımızı başlatıcı bir öge, bir ölçü olmaktan çoktan çıktı. İnsanı, insanla gelen en çağdaş sorunları karşılayamaz oldu. Öylesine durallaştı ki onca bir sözcük yılı da uzak kaldı bize* (Cansever 2009: 134). Bu sözleri Cansever'in mısrayı çağdaş insanı anlatmada yetersiz gördüğünü dolayısıyla mısra düzeninin yıkılması gerektiğine inandığını düşündürür. Şair şiirde ölçünün yerini de artık düşünsel/ussal bir ölçünün alması gerekliliğini vurgular (Cansever 2009: 134). Sonuç olarak bilinen mısra ve ölçünün yıkılması şiiri düzyazıya taşıyabilir.

1.3.5. Genel Değerlendirme/Tartışma

İkinci Yeni şairlerinin şiirde anlam ve biçim konusunda genel olarak birbirine yakın düşünceler ileri sürdükleri görülmektedir. Onlara göre yeni çağın yeni insanı,

onun durum ve duyguları ancak sezilebilen bir anlamla, sınırlarını zorlayan bir dille ve yeni şiir biçimleri içinde anlatılabilir. İşte, onların tecrübe ettiği bu yeni şiir biçimlerinden biri de düzyazı şiirdir.

İkinci Yeni şairlerinin düzyazı şiire yönelme nedenlerinde de bir ortaklaşmanın söz konusu olduğu sezilir. Bir manifestoları olmasa ve İkinci Yeni adı altında anılmaları kendiliğinden gelişse de bu şairler, bilinçli ya da bilinçsiz, kendilerinden önceki edebiyattan ayrılmış, dahası o edebiyata bir karşı çıkışın öncüleri olmuşlardır. Bu bağlamda, yazmış oldukları düzyazı şiirleri de bir anlamda bu karşı çıkışın bir görünüşü, muhalefetlerinin bir ifadesi saymak yerinde olacaktır. Bu karşı çıkış, şiirin şekil ve içeriğindeki tekdüzeliğe, eski biçimlerin doğurduğu eski özlere/muhtevalara/üsluplara karşı gelişir.

II. BÖLÜM

1. İKİNCİ YENİ DÜZYAZI ŞİİRİNİN TEMATİK İNCELENMESİ

İkinci Yeni düzyazı şiirinin özelliklerini yansıttığından, İkinci Yeni düzyazı şiirinin tematik incelemesinde İlhan Berk ve Ece Ayhan'ın düzyazı şiirleri incelenecektir.

1.1. İLHAN BERK

İlhan Berk düzyazı şiirlerinde daha çok aşk, cinsellik, tarih, doğa, birey gibi temalar etrafında dönerken zaman zaman resim, fotoğraf, gravür gibi sanat alanlarından yararlanmış, zaman zaman da fenomenolojinin etkisiyle anlattıklarını nesneleştirme/nesne gibi görme yoluna gitmiştir. İlhan Berk'in düzyazı şiirlerinin tematik özelliklerini daha iyi belirleyebilmek için, İlhan Berk'in düzyazı şiirlerinin temalarını bu hususları göz önünde bulundurarak incelemek onun yalnızca düzyazı şiirinin değil, tüm şiirlerinin anlam atlasını yakın plandan görmemizi sağlayacaktır.

1.1.1. Bir "Nesne" Etrafında Kurulmuş Düzyazı Şiirler

İlhan Berk, nesnelere olan ilişkisini Marx, Sartre ve Francis Ponge'la izah eder. Marx'ın *Kapital*'inden el değiştiren *para* vasıtasıyla nesneyi fark eden şair, Sartre'ın felsefi kitaplarıyla *nesnelere bizden biri gibi bakmaya* başlar. Tam bu sırada, nesnelere *dünyanın yaşayan varlıkları* gibi anlatan Ponge'un şiirleriyle tanışır. Şair, Ponge'un etkisiyle nesnelere şiirini yazmaya başlamasını şöyle anlatır: *Üç*

yılımı Ponge'a ayırdım. Her şeye böyle bakmaya başladım. Hiç unutmam *Şenlikname* kitabındaki "Hamsi" şiiri böyle çıktı. Hamsiyi yazmak istedim. Otları da aynı şekilde. Yarım kilo hamsi aldım, bir tabağa koydum, her gün iş dönüşü hamsilerle ilişki kurdum, kısacası hamsiye baka baka, hamsi üzerine kitaplar okuya okuya nesnelere dünyasına girdim. *Şenlikname* bunun sonucudur (Berk 2005 (B): 111-112). Bu cümlelerinden Berk'in yazacağı nesneyle doğrudan bir temas kurduğu, onun şiirini yazmak için geniş okumalar yaptığı anlaşılmaktadır. Burada dikkat çeken bir diğer husus, şairin hayvanlar dünyasına ait *hamsi* ile bitkiler dünyasına ait olan çeşitli otları birer nesne olarak değerlendirmesidir. İlhan Berk, düzyazı şiirlerinde anlattığı varlıkları canlı cansız gözetmeksizin nesneleştirerek betimlemiştir. Bu şiirlerde kişileştirmenin de yaygın olarak kullanılması nesnelere *bizden biri gibi bakmanın* doğal sonucudur. Bu bilgiler doğrultusunda bu başlık altında İlhan Berk'in varlıkları nesneleştirdiği düşündüğümüz şiirlerine yer verdik.

İlhan Berk'in nesneye yaklaşımı ve onun şiirini yazması şu sözleriyle daha bir açıklık kazanmaktadır: *Ben, sanki usumla düşünüyorum, kavramıyorum, anlamıyorum gibiyim. Beynin böyle bir görevi yoktur sanki. Ben de her şey vücutla var gibi. Alalım şu dokunma duygusunu; elim, dokundukça vardır benim. O, bir nesneyi ancak öyle kavrayabilir. Adaçayını yazıyorum diyelim, onu önüme almakla yetinmem. Görmek yetmez bana. Avucuma alıp dokunmaya başlar başlamaz, adaçayının varlığı vurur bana. Nesnelere ilişkilerimin sonucu olacak, bir süredir sözcüklerin nesnel karşılığı yoksa o sözcük de benim dünyamdan çıkıp gidiyor. (...) Hava, us, bilinç, duygu, hüznün, sevdanın sözcükleri, gittikçe benim alanımdan çıkıyorlar. Sevdayı da benim gibi yanı başımda duyuyorum. Bir sözcük gibi değil, bedensel bir varlık gibi duyuyorum. Yani konuşan, kokan, ele avuca gelen bir sözcük olarak var* (Berk 2005 (B): 36).

İlhan Berk, bu başlık altında incelediğimiz düzyazı şiirleriyle varlıkları nesneleştirmek suretiyle adeta çözümlerken, onlarla kendi arasında bir ilişki kurarak kendini ve belirli değerleri de onlar etrafında anlatır.

İlhan Berk'in tamamı düzyazı şiirlerinden oluşan kitabı *Şenlikname* ve *Kül* adlı kitabının düzyazı şiirlerden oluşan "Berk Sözlüğü" bölümündeki şiirlerin geneli nesnelere anlatan düzyazı şiirlerdir. *Şenlikname*'de okur daha çok bir resim, bir

gravürden yansıyan nesne karşısındayken, “Berk Sözlüğü”nde birebir nesnelere karşı karşıyadır. Şairin nesne anlatan şiirlerini edebiyat eserleri/kitaplar, bitkiler, hayvanlar, cansız varlıklar olarak sınıflandırdık.

1.1.1.a. Nesne Olarak Edebiyat Eserleri/Kitaplar

“Mai ve Siyah”(Berk 2007 (A): 347-349) şiiri, Halit Ziya’nın bu adla yayımladığı romanın şaire düşündürdükleri, hissettirdikleri -şiirin başında eserin künyesi de verildiğinden metnin bu eser etrafında yazıldığı iyice belirginleştirilmiştir- üzerine yazılmıştır. *Mai ve Siyah* romanı şiirde hem bir kağıt hem de Husserl’in tarifini yaptığı bir *fenomen* olmak üzere iki bakımdan ele alınmıştır. Şairi eserin özellikle fenomen oluşu ilgilendirmekte; siyasal, sosyal ve bireysel tarihle ilişkilendirerek, zaman zaman parantez içi ifadelerle açıklamalar da yapmak suretiyle onun dilini çözmeye, ondaki çeşitli kişi ve olay/olguların zihninde uyandırdıklarını ifade etmeye çalışır. Şiirde; kitapta geçen virgül sayısı, bölüm sayısı, sayfa numaralarıyla bazı sıfatlar, “o” harfinin sayısı, puntosu, dizgi yanlışı gibi veriler kullanılarak kitabın somut çerçevesi çizilmiş ve bu çerçevenin içine Halit Ziya, Ahmet Cemil, Ahmet Şevki vb. roman yazarı ve karakterleri yerleştirilerek Edebiyat-ı Cedide kişisel bir tarzda ele alınmıştır

“Piri Reis” (Berk 2007 (B): 109-111), Piri Reis’i anlatsa da onun *Kitab-ı Bahriye*’sine uzanan ve oraya temel atan bir şiirdir. Şair, şiirini bu kitaptan yola çıkarak yazmıştır. “Piri Reis”le *Kitab-ı Bahriye*’nin yazılış serüvenini duyumsarız. Adeta, Piri Reis’le çalışır, onunla birlikte denizleri dolaşır, onun düşüncelerine, hatta endişelerine ortak oluruz. *Kitab-ı Bahriye*’nin son cümlesi olan (a)*nlattım hepsini, hep gördüğümü* cümlesi ve ardından gelen İlhan Berk’in (b)*öyle bitiyor işte benim bu şiiri yazarken sık sık elime aldığım o hepinizin bildiği kitabı* cümlesiyle hem şairin hem okurun Piri Reis’le ve *Kitab-ı Bahriye* ile çıktığı yolculuk sona erer.

“Sis” (Berk 2007 (A): 353-358), Tevfik Fikret’in aynı adı taşıyan şiirinin Berk tarafından değerlendirilmedi. Seçtiği nesneyi eline alarak, irdeleyerek, farklı özelliklerini sıralayarak anlatan şair bu kez de bir şiiri kendine nesne olarak seçmiştir. Tevfik Fikret’in *Sis*’ini ondan mısra örnekleri vererek, aruz kalıbını

belirterek; uyakları, ünlemleri ve mısra sayısına da değinerek anlatır. Bu şekilsel özelliklerinin dışında *Sis* şiiri Tevfik Fikret'in betimlemesine, şiirin yazıldığı dönemde yarattığı etkiye de yer verilerek ve zaman zaman da kişileştirilerek anlatılır:

Bir ses: mef'ûlü / mefâilü / mefâilü / mefâilü / feûlün. Düzenli. Uzun.

Fikret'e giden. Ulamalar, zihafklar, imalelerle sürecektir. Bir yıkıntıyı daha iyi duyurmak için mi? Onun için yan sözcüklerle yürür; tozlu, derin, muzlim.

Bitmez:

Bir zulmet-i beyzâ ki, peya peymütezâyid

demek için. (Berk 2007 (A): 353)

“Âşıkane” (Berk 2007 (A): 359-368) ise İlhan Berk'in aynı adı taşıya kitabının henüz basılmamış, defter halindeki nüshasının düzyazı şiiridir. Bu şiirde şair hem kitabını hem de kendi şiir serüvenini anlatır.

1.1.1.b. Nesne Olarak Bitkiler

İlhan Berk'in *Kül* kitabının “Berk Sözlüğü” adlı bölümünde yer alan bu metinler şairin kişileştirdiği ve onlara yüklediği basitlik, sıradanlık, alçakgönüllülük gibi özelliklerle övgüye değer bulduğu bitkilerin değerlendirilmesi, hatta şairce tanımlanmasıdır, diyebiliriz. Şairin şiirlerine konu olarak seçtiği bitkilerin sıradan, ilgi görmeyen, varlığından bile söz edilmeyen, bitki sözlüklerinde bile kısaca değinilen bitkilerden seçilmesi tesadüf değildir. Şair bu bitkileri kullanarak okura baktığı ama görmediği dünyayı sunar, gibidir. Bitkiler dünyasını öznel olarak yansıttığı şiirleriyle Berk, aslında kendi değerlerini okura sunarken bir yandan da hayatın anlamının doğallıktan, sıradanlıktan geçtiğini, her toprakta büyüyen bitkiler gibi her ortamdan bilgi ve deneyim kazanabilmenin, her ortama uyabilmenin, alçakgönüllülüğün en önemli erdemlerden sayıldığını söylemek ister gibidir. Daha sonra tekrar değineceğimiz “Lale” şiirinde şair, laleyi, göstermek istediği dünyayı olumsuz örneğiyle vurgulamak için kullanır. Lale, şairin bitkilerle anlattığı mütevacı hayatın dışındadır.

“Patates” (Berk 2007 (B): 227-228) adlı düzyazı şiir, biri başta diğeri sonda olmak üzere iki *(p)atatesi sevmem* cümlesinin arasına yazılmıştır. Şair tarafından biçimiyle, rengiyle, çalışkanlığıyla beğeni toplasa; dayanıklılığı, değişkenliği ile ressamlar için uygun bulunsa da yaşamını bir başına sürdürememesi, sürü duygusuna sahip görülmesi, sadece paylaşmak için var sayılmasıyla sevilmez. Ancak bu şiirden yıllar sonra yazdığını belirttiği bir özür mektubunu Berk bu şiirin ardına ekler. *Sevgili patatesle* başlayan ve *(h)oşçakalla* biten bu mektupta neden sonra patatesin asıl büyüklüğünün bu *sıradanlıkta*, bu *paylaşmada*, bu *yitişte* olduğunu anladığını söyler. Bu şekliyle denebilir ki şiirde sıradanlık, paylaşım ve alçakgönüllülük bir değer olarak işaretlenmeye çalışılmıştır:

Patatesi sevmem. Oysa bütün dünyada patates yenir, her yerde yetişir, sınır tanımaz; uluslar arası bir ailedendir. Bir sınıf adamı değildir, sınıfsızdır, toplumdur. Böylece bütün halkçı özellikleri taşır. Bu da az bir şey değildir. Patatesi sevmem ama bayılırım biçimine. (...) (Berk 2007 (B): 227)

“Ebegümeci”nde (Berk 2007 (B): 229) ise başlıkla aynı addaki ot bencilliği aşmış, *efendiliği, çelebiliğiyle, ermişliğiyle, alçakgönüllülüğüyle- değil mi ki her toprakta yetişir-* şairin dikkatini çekmiş ve şiire girmeyi hak etmiştir:

(...)

Sanki bir ebegümeci olarak bir ozanın önünde durmasını, onu eline almasını, ona bakmasını, bu şiire girmesini yadırgıyor. Hangi ot bu denli alçakgönüllüdür? Hangi ot onun gibi evlere, sofralara bütün görmüş geçirmişliğini, ezilmişliğini, çelebiliğini, efendiliğini takınıp girer? Daha dün koparmamış mıydım onu. Bu yazı için. Bir şiire girmek niçin onu bu denli ürkütüyor? Hem böyle bir ot şiire girmeyecektir de kim girecektir?

“Ayrıkotu” (Berk 2007 (B): 230-234) adlı düzyazı şiirde Berk, aslında onu anlatmaya niyeti olmadığına, sevdiği pek çok sıradan ot gibi onu kendine saklamayı planladığına değinir. Ancak şair, Bacon’ın bir cümlesinde ayrıkotunu *sökülüp atılması gereken* zararlı –ya da yararlı olmayan- bir ot olarak tanımlamasıyla ayrıkotunun savunuculuğunu yapmaya karar verir. Onun yararlarını sayar,

alçakgönüllülüğüne değinir. Aslında, ayrıkotunu anlatırken Bacon'u eleştirmektedir, şair. Ayrıkotu bu amaca yardım eden bir araç olmuştur sanki:

(...) *Gelelim Bacon'ın güzellik anlayışına: Çok sevdiği, saray bahçelerinin tek güzel ağacı diye gösterdiği servi mi, yoksa görülen her yerde söküp atılmasını istediği ayrıkotu mu güzeldir? Önce servinin nesini sever Bacon? (...) Bir de olsa olsa Eyfel Kulesi gibi ta uzaktan görülmesini, göze çarpmasını: "Küçük dağları ben yarattım!" der gibi de kurumunu. Her şeye tepeden bakan Bacon'ın serviyi sevmesine bu yetmiştir işte. Artık üstüne düşünmez.(...)* (Berk 2007 (B): 231)

Şiirin sonundaki "sunu" bölümü de şairin patatese yazdığı gibi ayrıkotundan dilediği özür mektubudur. Mektupta kendi halinde, onuruyla yaşayan ayrıkotunu kalemine dolmasıyla onun gizliliğine, sessizliğine ihanet ettiğini düşünür gibidir. *Kimse bilmemeliydi seni benden başka, ben, bir ben bilmeliydim. (...) Ama yapamadım,* derken de yazmak cehennemine vurgu yapmaktadır.

"Sarımsak"ta (Berk 2007 (B): 235-236) şair, mitolojik öyküsüyle, şekliyle, yapısıyla, kokusuyla, kendince ona yüklediği kişilikle, sarımsağı anlatır:

Söylencelere göre, sarımsağı yeryüzüne Asklepios indirmiştir. Yağmurlar ölü Asklepios'un elindeki reçeteden oluştururlar onu. Böylece dünyaya gelen sarımsak, Homeros'un da elinden tutmasıyla, onunla birlikte, bir dünya vatandaşı olur. (...) (Berk 2007 (B): 235)

"Sardunyaya Övgü" (Berk 2007 (B): 237-238) şiiri, Cou Dun-i adlı bir Çin ozanının lotus çiçeği sevgisine karşın Berk'in sardunyayı tercih ettiğini belirtmesiyle başlar. Güçlü, çabuk büyüyen, her yerde yetişen bu evcil, alçakgönüllü, efendi çiçeğe övgüler yağdırılır. Lotustan farklıdır; ancak şiirin sonundaki "sunu" bölümünden anlaşılacağı üzere lotus seven Çin ozanıyla İlhan Berk arasında bazı ortaklıklar da vardır ve bu vesileyle İlhan Berk de kendini anlatmaktadır: *Değil mi ki o da benim gibi küçük konuların adamıdır.* (Berk 2007 (A): 238)

"Kereviz" (Berk 2007 (B): 239-240) adlı şiirin bitki temalı diğer şiirlerden farkı, şiirde kerevizin anlatıcı konumunda olmasıdır. Şiir *Bir kerevizim ben,* diye

başlar. Şiiri yazılmak için dalından koparılan ve bu sebeple her gün ozanın karşısına çıkarılan kereviz, ölüme her an daha çok yaklaşıyor olmasına rağmen durumundan şikâyetçi değildir. Çünkü öldükten sonra, en azından orta halli bir şiirde yaşayacaktır. Bu, onu teselli etmeye yeter. Şair kerevizi kişileştirmek suretiyle onun dilinden kendini anlatma fırsatı yaratır. Berk, onun diliyle kendini *yıkık, umarsız, karasevdalı; yıkıntılar ve burukluklar adamı; ozanlar katında küçük bir yere sahip sözcükleriyle betimler:*

(...) (B)iliyorum ki bir yazıda yaşamak, bu dünyada olmak demektir. Bundan her sabah beni karşısına alan, her sabah kalemini açan, sıralayan, pipolarını dolduran, dizen, bu yıkıntılar, bu burukluklar adamına ses çıkarmamam. (...) (Berk 2007 (B): 239)

“Çınar”da (Berk 2007 (B): 241-243) Kasımpaşa’daki Piyale Paşa Camii önünde duran ve daha önceleri yalnızca kitaplarda resmini gördüğü çınarı bir kış günü ziyaret eden şair, onunla çeşitli konularda konuşur:

(...) Hem kim bilir, belki de Goethe’nin yaşlılığında sık sık görmeye gittiği o meşe ağacını, ölümünden önce bir kez daha görmek, “Allahaismarladık” demek istemesi gibi bir şey benim de başıma gelebilir. Niçin olmasın? Hem ozanlar içinde ağaçların değerini bilen yalnız Goethe değil ki! Bâki’lerin, Nedim’lerin, Yahya Kemal’lerin, Nâzım’ların arasına bundan böyle beni de, ben zayıfı da katmanı isterim. (...) (Berk 2007 (B): 242)

“Lale”de (Berk 2007 (B): 244-245) şair, lalenin tarihini anlatırken onun tarihimizdeki yerine de değinmiş, tarihte uğursuz kanlı bir çiçek olarak tanındığını anlatmıştır. Şiirin sunu bölümü ise şairin lale hakkındaki görüşlerini içerir. Şair laleyi sevmez; çünkü laleyi sevdiği diğer bitkiler gibi alçakgönüllü değil, *hırslı ve açgözlü, ün düşkünü* olarak görür:

(...) Kitaplara, şiirlere gireceğim diye de tutturmuştur. Necati gibi, daha nice kendi halinde iyi şairi baştan çıkarmamış mıdır? (...) (Berk 2007 (B): 245)

1.1.1.c. Nesne Olarak Hayvanlar

Şair “Hamsi” (Berk 2007 (A): 373-376) adlı şiire bu şiiri yazma amacını sezdirerek başlar. Bu amaç hamsinin kendisini yazmaktan başka değildir. “Anka”da (Berk 2007 (A): 351-352) olduğu gibi şiire hamsi kelimesini oluşturan harfleri çözümlyerek devam eder. Hamsiyi; sıfatlar, sayısal değerler sıralayarak; suda yaşayan diğer canlılarla karşılaştırarak; kendi düşüncelerini yansıtarak betimler. Cinselliğine de değinir. Suda asılı durmasını bile formülleştirir. Albenili olmasına rağmen -albenili bulunduğu özelliklerini de maddeler halinde yazar- şimdiye dek şiire girmeyişinin nedenlerini düşünmekten kendini alamaz.

“Dana” (Berk 2007 (B): 223) adlı düzyazı şiirin yazılma sebebinin -İlhan Berk’in nesneyi anlatan pek çok düzyazı şiirinin de yazılma sebebidir- danadan daha önce şiirde bahsedilmeyişi gerçeği olduğu söylenebilir. Dana, gözlerinin güzelliğinden bahsedilerek anlatılmaya başlanır, ardından etinin güzelliğine geçilir ve sonra bir kişilik kazandırılarak diğer yönleri gibi bu yönüyle de övgüye değer bulunur. Dananın hem kişilik sahibi bir canlı hem bir gıda maddesi olarak metinleşmesi, yani birbirine zıt yönleriyle (canlı/cansız) değerlendirilmesi onun nesne olarak görüldüğünün de bir göstergesidir. Yine de şair en çok dananın gözleriyle ilgilenir ve onunla kendi arasındaki bağı göz yoluyla kurar. Şiir *(h)em benim gözlerim de karadır*, cümlesiyle biter.

“Güvercin” (Berk 2007 (B): 246-247) adlı şiirde güvercin, “Lale” ve “Çınar” şiirlerindeki gibi tarihle ilişkilendirilerek, hakkında ortaya çıkan söylenler dile getirilerek anlatılır. Güvercin, söz konusu şiirde III. Selim’in kuşçubaşısının düşünceleriyle, İslam Ansiklopedisi ile Tevrat’ta hakkında anlatılanlarla birlikte verilir:

(...) Ama Tevrat'ta elçileri kuş, biniti yel olan Süleyman Peygamber'in (şanı her zaman ulu ve yüce olsun) yatak odalarına değin girip çıktığı yazılıdır.

Öte yandan Duru Tarihi hiç de sanıldığı gibi uysal, evcil görmez onu. (...)
(Berk 2007 (B): 246)

1.1.1.d. Nesne Olarak Cansız Varlıklar

İlhan Berk, nesnelere etrafında kurulu şiirlerinde genellikle o nesne hakkında daha önce yazılan, söylenen ve çizilenlerden bahseder; bu durum onun yazacağı nesneyle yakın temas kurduğunun, onun hakkında uzun okumalar yaptığının bir işaretidir. “Pipo” (Berk 2007 (B): 218-220) şiirine pipoyla ilgili kimlerin neler yazdığını bilmediğini söyleyerek başlar. Az çok bir pipo adamı olarak pipoyu yazmayı kendinde hak görür. Esasen şair, pipoyla birlikte kendini anlatmaktadır. O nedenle, sık sık *Benim gibi* ifadesini kullanır. Pipoyu *dalıp gitmesini bilen düş adamlarına; ihtiyar, evcil, masabaşı adamlarına; ozanlara vergi görmesiyle kendini de bu adamlardan sayar. Yine şiirde pipoyu anlatırken kullanılan dünyayı bir pencere gören, dünyayı bir pencere bilen, tekdüzeli bir yaşam adamlığı: Sinirli, mızımız, kargılı ve ilençli, sıkıntılı, çılgın, bir ortaçağ adamı* tanımlamaları aslında daha çok İlhan Berk’in kendini anlatma/anlama çabasının bir sonucudur. Şair, piponun şekilsel özelliğini anlattığı cümlede bile kendini anlatır gibidir: *Büyük, uzun boylu, uzun yüzlüdür. İlhan Berk’in böylece kendisini ona, onu kendisine benzettiği piposu ağırbaşlılığı, alçakgönüllülüğü, sabrı ile şaire katlanan sadık bir dostudur:*

(...) *Alçakgönüllü ağaçlar soyundandır. Ağırbaşlı, yalın, som. Halk kökenlidir. Halk gibi süssüz püssüz, sıradan. Ama yine onun gibi dayanıklı, sağlıklı, sevecen. Haşarı, haytacı, müsrif değildir. Tütün seçmeyen, sessiz, içten içe yanan, ölçülü, tutumlu, dengelidir. (...)* (Berk 2007 (B): 219)

İlhan Berk’in “Virgül” (Berk 2007 (B): 221-222) adlı düzyazı şiiri virgülü anlatmaktadır. Başka bir noktalama işareti yerine virgül(,)’ün Berk’in şiirine konu olması şairin virgül’ü kendine, kişiliğine yakın görmesinden kaynaklanıyor gibidir. Virgül, şaire göre *süreklilik sağlayan dolayısıyla durukluğa karşı olan, imgelem adamıdır* ve bu sözcükler İlhan Berk’in aslında kendini anlattığı intibainı uyandırır. Başka noktalama işaretlerini, virgülle karşılaştırmak için anlatan şair, ünlemi *kurum satan, noktayı baş olmak isteyen, soru işaretini de soru sormak için tepinen* şeklinde kişileştirirken virgülü *uysal, ılımlı, güvenli, kardeş* sözcükleriyle betimler.

“Ekmek”te (Berk 2007 (B): 224) şair ekmeğin bağımsızlığı, özüyle var olması, halkla yakınlığı ve köy kökenli olması üzerinde durur. Bu anlatımlarla “Ekmek”, İlhan Berk’in kendini/bireyi anlattığı eserlerinden olur, diyebiliriz.

“Kurşunkalem” (Berk 2007 (B): 225-226) şiirinde nesne olarak tanımlanan kurşunkalemin kişiliği; *özdeğin bütün kurallarına uyma, belli bir uzunluğu olan boyunu koruma, yazı yazma olan işine bağlı kalma* şeklinde maddelenir. Ayrıca şaire göre bir kurşunkalem olmak, her an *tetikte; ama sessiz, sakin, uysal; başkaldırıcı, hırçın, öfkeli; ama ağırbaşlı, ölçülü* olmaktır. *İşi ölüm, acı, isyan, umut aktarıcılığıdır.* Şiirde sıklıkla kurşunkalemin *uzun, ince* oluşuna değinen Berk, bu şekilde kurşunkalemle kendi arasında bağ kurduğuna işaret etmiş, hem kurşunkalemi hem kendini anlatmıştır.

1.1.2. Birey Etrafında Kurulmuş Düzyazı Şiirler

Bireyi anlatan düzyazı şiirlerinde Berk, kişinin/sanatçının fiziksel özelliklerinden sanatına, biyografisinden yaşam tarzına, hayata bakışına dek uzanan bir çizgide ilerler. Bu çizgi düzyazıya yakın görünse de ondan çok uzakta, daha bir başına buyruk, daha sevdalı, coşkulu, anlatılanı şiirin çemberinden geçirmeyi başarmış olarak kendi yolunda ilerler. Her dokunduğu nesneyi, sihirli kalemiyle şiire dönüştürmeyi başaran Berk, bireyi/insanı ve bu bireyin/insanın sırladıklarını düzyazı şiirleriyle şiirleştirmeyi başarmıştır.

İlhan Berk’in birey etrafında kurulan düzyazı şiirlerinde -nesne etrafında kurulan düzyazı şiirlerde de zaman zaman karşılaştığımız- bireyin; bir fotoğrafından, resminden, gravüründen hareketle anlatıldığı, bireyin olduğu kadar söz konusu fotoğrafın, resmin, gravürün de şiiri kabul edilebilecek bir anlatımla karşılaşılır. Bu tür anlatımla yazılmış düzyazı şiirleri “Çerçevenin İçinde Birey” başlığı altında incelemeyi, bu anlatımın dışında yer alan birey etrafında kurulmuş şiirleri “Çerçevenin Dışında Birey” başlığı altında incelemeyi uygun gördük.

1.1.2.a. Çerçevenin İçinde Birey

“Nigâri” (Berk 2007 (A): 335-336) başlıklı şiirde İlhan Berk, her ne kadar Nigâri’nin yaptığı resimlerden yola çıkarsa; bunlar vasıtasıyla Kanuni, Yavuz Sultan Selim, Barbaros gibi tarihte yeri olan önemli kişilere resimlerdeki halleriyle değinse de aslında şairin yaptığı Nigâri’yi anlatmaktır, denebilir. Bunun dışında şair bu şiirle sanatın (burada resmin) padişahları, kralları dahi istediği şekilde/durumda geleceğe taşıyabilme gücünü vurgulamak ister: *Artık Kanuni hep düşüncelidir, Barbaros ne zaman arkasına bir şey giyse açık mavidir* (Berk 2007 (A): 336), Nigâri nasıl resmettiyse öyle kalacaklardır.

Şair “Aşık Veysel” (Berk 2007 (A): 378-379) adlı düzyazı şiirde bu şiiri Veysel’in Orhan Peker tarafından yapılmış bir resmi karşısında yazdığını, şiire italik olarak *Aşık Veysel, Portre: Orhan Peker* sözcükleriyle başlayarak belirtir. İlhan Berk’in, bir resimden etkilenerek yazdığı şiirlerinden farklı olarak, bu şiire kaygıları, rakısı, kendi kendine konuşmasıyla ressamın kendisi ve resmi yaparken aldığı hal de katılmıştır. Şiirden, ressamın karşısında Veysel yokken onu çizmeye çalıştığı sezilmektedir. Resimdeki Veysel ressamın hayalinden tuvale ve oradan da İlhan Berk’le şiire yansımaktadır:

(...) *Bakıyor Orhan Peker. Bir güreşe hazırlanır gibi: Bir ustayla. Atmış onun için gömleğini, boyunbağını ve kol saatini.*

Bakıyor saygılı: yüzüne, ellerine, urbalarına. Dönüyor sonra yavaş yavaş kendine:

“İlk nerede gördüm, diyor, Veysel’i?” İlk çizgiyi çekiyor. Kara. Acılı. Kendisi gibi Veysel’in.

Gidip uzaktan bakıyor sonra “Tamam” der gibi, yudumlayıp rakısını. (...)
(Berk 2007 (A): 378)

“Karahisari”de (Berk 2007 (A): 377) şair bir hat sanatkârı olan Karahisari’nin resmi karşısında gibiyse de bu kez, bu durum hakkında bilgi vermez. Resim karşısında değilse, şiirde tamamı büyük harfle yazılmış GEÇTİ HAYFÂ

KARAHİSARÎ PİR cümlesi karşısında olabilir. Karahisari; kalemi, kalemtraşı, miktası, diviti, kağıtlarıyla şairin zihninde belirlediği haliyle şiirleşmiştir.

“Hacı Bektaş Veli” (Berk 2007 (B): 108) adlı düzyazı şiirde şair Hacı Bektaş Veli’nin kucağında bir ceylan ve aslanla; tepesinde bir bulut, yanında yeryüzüyle; yalın, uzun mintaniyla; bağdaş kurmuş oturmakta olduğu bir resmi karşısındadır. Berk’e göre, Hacı Bektaş Veli’nin evinin kapısı hep açıktır ve her sabah yanı başındaki doğayı okumaktadır. “Hacı Bektaş Veli” şiirinde şair, resimdeki Hacı Bektaş Veli’yi anlatmakla birlikte, onun dünyaya bakışından da söz eder:

Bir resimde bağdaş kurmuş oturuyor Hacı Bektaş Veli. Evi gibi yeryüzü.

Bir bulut düşürmüş başına duruyor. Onunla gidip gelen. Uzakta belli belirsiz.

(...)

Hayvanları mı severdi Hacı Bektaş Veli? Bilmiyoruz. Ama açıktı hep evinin kapısı. (...)

“Yahya Kemal” (Berk 2007 (B): 112-114) şiirinde İlhan Berk, Yahya Kemal’in kendi imzasını taşıyan bir fotoğrafından yola çıkar. İlhan Berk, Kemal’in fotoğrafta aldığı hali yorumlayarak kişiliğine de değinir: *Bastonlu çünkü elini hiç vermeden gülerken geçecektir Cumhuriyet adlı köprülerden / Hep kendi gök kubbesi altında ve hep şapkası elinde* (Berk 2007 (B): 113).

“Safiye Ayla”da (Berk 2007 (B): 118-120) da Berk, Safiye Ayla’nın Atatürk karşısında sahneye çıkmış bir fotoğrafından yola çıkarak sanatçının biyografisinden, kişiliğinden, görüntüsünden ve duruşundan yararlanarak okura bir başka fotoğraf gösterir gibidir. Safiye Ayla’nın yetim büyümesi ve zor bir çocukluk geçirmesi, sesinin güzelliği İlhan Berk’in anlattıklarıyla kurulan bu yeni fotoğraftır.

Şairin “Fatih” (Berk 2007 (A): 369-372) adlı düzyazı şiiri de resimden yola çıkılarak bireyin anlatıldığı şiirlere örnektir.

1.1.2.b. Çerçevenin Dışında Birey

“Orhan Duru” (Berk 2007 (A): 380-382) şiirin başında *şiire giden bir konu: Yalın. Çıplak. Saydam.* olarak betimlenir ve şiirde Orhan Duru’nun hayatı ve edebî serüveni hakkında ip uçları verilir. Doğum yeri ve yılı, çocukluğu, ilk hikâyesi, etkilendiği yazarlar, yaşadığı kentler sıralanır. Bir Orhan Duru biyografi şiiri yazılmıştır adeta:

(...)

Bu güzel ot, İstanbul’un küçük beyaz taşları arasında büyür. Rumelihisarı’nı arnavutkaldırımını, Ermenili dükkânları arasında gider gelir. Bir kolu uzar.

Büyük memeli bir kızdaki alfabe öğrenir. Ülkeler coğrafyasına çalır. Babasıyla sokağa çıkar.

Bir hikâye: Kadın ve İçki (Küçük Dergi, 1953). O zamanlar düşünmüyordur ki. (...) (Berk 2007 (A): 380)

Kül’de yer alan “Gökörtgen” adlı bölüm “Sait Faik”, “Cihat Burak”, ve “Ece Ayhan” adını taşıyan üç düzyazı şiirden oluşur.

“Sait Faik”te (Berk 2007 (B): 279) şair, Sait Faik’i bir biçime indirger ve sonra adeta o biçimin içine eğilip bakar. Bu durumda Sait Faik’te gördükleri *çeşitlilik, doluluk, her şeyden biraz almışlık, doğallık, hayatın içindenlik*dir. Şiirde Sait Faik ve dünyası/öyküleri küçük ama aradığımız her şeyi bulabileceğimiz, rengarenk, eski mahalle bakkalları gibi betimlenmiştir.

Ressam Cihat Burak da Berk’in “Cihat Burak” (Berk 2007 (B): 280-284) adlı düzyazı şiirinde tüm renkleriyle ve karanlığıyla (bir in adamı olarak adlandırılmıştır) anlatılır. Bu şiirde Cihat Burak’ı resimleri, çocukluğu, babasıyla ilişkileri, kişiliği, fiziksel görünüşü, yaşam tarzıyla sezeriz/duyumsarız:

Boyu yoktur, ya da bütün 1915 doğumlu Aksaraylılar gibi bir insan boyundadır ve babasıyla pek el ele yürümemişlerdir. Onun için çocukluğunun suluboya takımları rafa kaldırılmıştır; (...) (Berk 2007 (B): 282)

Cihat Burak'ı şiirinde *bir in adamı* diye anlatan İlhan Berk, "Ece Ayhan" (Berk 2007 (B): 284-286) adlı düzyazı şiirinde Ayhan'ı *adasının tek insanı bir ada adamı* ve *yolu izi bilinmeyen Ortaçağ kaleleri* şeklinde anlatır. Bu benzetmeler, Ece Ayhan şiirinin kendinden öncekilere benzemezliğine göndermedir. *Kapıları hem kapalıdır hem herkese açıktır*, şeklindeki yorum ise şiirinin anlamsal kapalılığına; fakat konu alanı olarak genişliğine dikkat çeker. Şiirde şairin fiziksel özelliklerinden de az da olsa bahsedilir.

"Bedri Rahmi Eyüboğlu" (Berk 2007 (B): 377-380), "Behçet Necatigil" (Berk 2007 (B): 381-383) *Deniz Eskisi*'nin son bölümü "Kıyı"da yer alan iki düzyazı şiirdir. Şairin, bu iki sanatçıyı anlatımı da üslup bakımından, kişiyi merkeze aldığı diğer şiirleriyle benzerlik göstermektedir. Bedri Rahmi de Behçet Necatigil de sanatçı tavırları, eserleri, yaşamlarından izlerle "sözcük adam"lar oluverirler. Bedri Rahmi'ni şiirler dizdiğine şahit oluruz. Ev içlerinden, odalardan, şehirlerden uzaklaşıp ormanlar, dağlar, ovalar ve sularda yeniden şekillenen şiir macerasını sezeriz. Çatalkara'sına olan aşkını, acısını, siyah ve beyaz arasında gidip gelişini duyarız. Behçet Necatigil'in hayatı da "Behçet Necatigil" adlı şiirde doğumu, çocukluğu, yaşlılığı ve ölümüyle ve yazdıklarıyla, yaşadıklarıyla anlatılır. İstanbul'un eski sokaklarından Kabataş Lisesi'ne, 1935'te yayımlanan ilk basılı şiirinden öğretmenlik ve askerliğine; Kapalı Çarşı, Dar Çağ, Panik, En/Cam gibi şiirlerine kadar pek çok bilgi "Behçet Necatigil" şiirinin duvarlarını örmüştür.

"Oktay Rifat" (Berk 2007 (C): 165-167) ve "Güzel Devedikeni" adlı düzyazı şiirler de bu başlık altında değerlendirilebilir. "Güzel Devedikeni" (Berk 2007 (C): 235-239) İlhan Berk'in Turgut Uyar'ı anlattığı düzyazı şiiridir.

1.1.3. Mekân/Doğa/Kent Etrafında Kurulmuş Düzyazı Şiirler

“Birey Etrafında Kurulmuş Düzyazı Şiirler”in başında anlatıldığı sebeple, bu başlık altında incelenecek düzyazı şiirler de çerçevenin içinde ve çerçevenin dışında olmak üzere iki başlık altında incelenecektir.

1.1.3.a. Çerçevenin İçindeki Mekân/Doğa/Kent

“Atkestanesi”nde (Berk 2007 (B): 115-117), İlhan Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Beyazıt Kahvesi’ndeki atkestanesi ağacını resimlediği tablosu karşısında gibidir. Beyazıt Kahvesi’ni onun bu resminden hareketle hayal eder adeta. Şair, Bedri Rahmi’nin resmini yaptığı ağacı kişileştirir. Ona yaşıyla da ilişkili olarak yaşlı, görmüş geçirmiş bir ruh verir; bu görkemli ağacın uzayan gövdesine, dallarına yaşantıyla, tecrübeyle, mücadeleyle dallanıp budaklanmanın, olgunlaşmanın ruhunu giydirir. Bedri Rahmi’nin bu resmi karşısında İlhan Berk de şiiriyle 1941’lerdeki Beyazıt alanını, İstanbul’un dokusunu; kahvede oturup resim yapan, etrafa bakan, düşünen Bedri Rahmi Eyüboğlu’nu; tüm yaşamışlığıyla kök salan atkestanisini gösterir okuyucuya:

(...)

Bir ağaç çekilmiş içine, yalnız kendini dinleyen, kendi olan ve ihtiyar.

İhtiyar, çünkü bir yaşamalara gidip gelmiştir, uzamıştır elleri ve saçları.

Bilir ki büyümek, atmaktır, yenilemektir kendini, dönüp içine çıkarak içinden
(...) (Berk 2007 (B): 115)

“Turan Erol’un Üç Resmi Üstüne”, Ağaç, Kır, Luxembourg Parkı adlarıyla üç şiirden oluşur. Bu üç şiirde de şair resimler karşısında hissettiklerini somutlar gibidir. “Ağaç”ta (Berk 2007 (B): 106) çamur içinde bir ağaç, varlık mücadelesi verircesine ressamının önünde sıraya girer. *Benim de sesim olsun*, der ve bu cümlesiyle İlhan Berk ona ses vermiş olur. “Kır” (Berk 2007 (B): 107) ve “Luxembourg Parkı”nın (Berk 2007 (B): 107) siyah beyaz resimler olduğu anlaşılır. “Kır”da şiir boyunca konuşan, kendini anlatan resmin kendisidir. *Bozkır çiçekli bir Kayaş kırı*,

okulu asmış bir öğle sonu, bir kadın ağzında şarkı söyler gibi bir güz göğüdüdür. “Luxembourg Parkı” şiirinde park *gece yarısı vardiyasına hazırlanıyor* şeklinde anlatılırken parktaki bir ağaç da *bıyıklı, sıkılğan ve adam asılır uzunlukta* sözcükleriyle anlatılır.

İlhan Berk’in “Taşbaskısı” (Berk 2007 (B): 78-81) adlı düzyazı şiiri gotik bir Budapeşte tablosu karşısındaki şairin, adeta bu tablo içine girerek Budapeşte sokaklarında dolaşmasının anlatıldığı bir şiirdir. Bu durum şiirde geçen *(ç)in’de doğmayı ister miydin sen Szusza, bir Çin gravürüne de çıkmayı ve de basılmayı ve de elden ele dolaşmayı* (Berk 2007 (B): 80), cümlesiyle daha bir netlik kazanır.

Şair “İstanbul” (Berk 2007 (A): 341-346) adlı düzyazı şiirine bir İstanbul gravürünü anlattığını belirterek başlar: *Küçük, yatık bir dikdörtgen. Ve bir tümce: İstanbul, 1574; Braun-Hogenberger. Gravür* (Berk 2007 (A): 341) . Bu gravürden yola çıkarak şair İstanbul’un coğrafi yapısını ve tarihî dokusunu anlatır. Körfezler, Boğaz, kuleler, surlar, manastırlar, semtler, padişahlar, adalar şiirde bir bir yerlerini alır:

(...)

Anemas Kulesi’ne sürtünüp geçer. Sağda bırakarak Theodos Surları’nı. Bir haçın yanında dinlenir artık. Sapsarı İsa’sı elinde. Onu öper. Ve yeniden kazar surları, kasırları. Bir yalının önünde durur. İki kapılı. Karanlık. Daha iyi görmek için Sarayburnu’nu ve Topkapı’yu. Topkapı! Bir kent. 699.000 metrekare. Bir tavan: kubbeli ve sedef. (...) (Berk 2007 (A): 344)

“Şeker Ahmet Paşa” (Berk 2007 (B): 103) adlı düzyazı şiirde Şeker Ahmet Paşa’ya ait bir resmin (Talim Yapan Eri), “Etlük Sırtlarında Ankara”da (Berk 2007 (B): 104) Eşref Üren’in aynı adı taşıyan bir peyzaj çalışmasının, “Kır”da (Berk 2007 (B): 105) ise Selmin Başak’a ait yine aynı adı taşıyan bir fotoğrafın karşısındaki şairin gördükleri ve duyumsadıklarından yansıyanlar şiiri oluşturur.

1.1.3.b. Çerçevenin Dışındaki Mekân/Doğa/Kent

“Karadeniz” (Berk 2007 (A): 337-340), şairin her yönüyle Karadeniz’i anlattığı şiirdir. Şiir, *(i)şte Karadeniz üstüne bildiklerimiz* (Berk 2007 (A): 337), cümlesiyle başlar. Şiirde Karadeniz’in matematik konumu, en uzun ekseni gibi sayısal veriler, tarihiyle ilgili bilgiler, coğrafi özellikleri; şairin Karadeniz hakkındaki görüşleri, kişileştirme ve benzetmeleri sunulur. Ayrıca şiirin yukarıda belirttiğimiz başlangıç cümlesinden başka *(b)izim bir denizimiz olduğumu söyledik mi* cümlesini içermesi ve *(b)öyle bir şeydir işte Karadeniz* ile sona ermesi bilgi vermek amaçlı yazıldığı intibasımı uyandırır da şairin aslında yapmak istediği bir nesne olarak Karadeniz’in sınırlarını çizmek, yapısını belirlemektir.

“Göktepe” (Berk 2007 (B): 248-249) adlı düzyazı şiirde şair *gök* ile *tepeyi* ayrı ayrı kişileştirmiş, *gök* ile *tepe* arasında bir arkadaşlık ilişkisini var saymıştır. Bu iki sözcüğün “Göktepe” şeklinde bileşik isim oluşturması bu çağrışımı kurmayı kolaylaştırmıştır. Bir sözcükte birleşen *gök* ile *tepe* artık *yalnızlığı yeryüzünden sürmüştür*. Şair bu şiirde Göktepe bileşik isminden yola çıkarak ve *gök* ile *tepenin* nezdinde yalnızlık ve dostluk duygularına değinmiş olsa da aslında bir coğrafi oluşum karşısında hissettiklerini onun hakkında yazılanlardan yola çıkarak anlatır:

(...)

Bu birlik işte o günden sonra yalnızlığın gerillalarına böyle karşı koymuş, yalnızlığı yeryüzünden böyle sürmüştür.

Göktepe işte bunun için göğün bir parçası, göğe bitişik, onunla iç içeymiş gibi durur, der, eski metinler. (Berk 2007 (B): 249)

“Kapalı Çarşı”, “Kınalıada”, “Topburnu” adlı düzyazı şiirlerinde şairin bu mekânları betimleme ve kişileştirmeye yoğunlaşarak mimarî/coğrafi, tarihî bir takım özellikleri üzerinde durarak anlattığı, bu doğrultuda adeta bu yerlerin ruhunu, dününü, bugününü çizdiği görülür. “Kınalıada”da *1770 yılı 10 Eylül Pazar günkü sayım kütüğü* (Berk 2007 (B): 253) diyerek şair önce Türk, Süryani, Yahudi, Ermeni olmalarına göre yaşayan insan sayısını ve sonra ayrı ayrı adadaki binaların, çeşitli

bitki ve hayvanların (3 kelebek, 4 kaplumbağa gibi) sayısını verir. Bu sayım, şiirde insanın sınırlarını daha bir belirleyen, onun *içine kapanık, sessiz, kendi halinde* oluşunu destekleyen bir anlatıma dönüşür. Sonuç olarak bu düzyazı şiirlerde Kınalıada, Kapalı Çarşı, Topburnu adlı mekânlar İlhan Berk'in tanımlamak, parçalarına ayırarak özünü bulmak çabasında olduğu varlıklar arasında yerini alır.

“Bana Alarga Et Gel Gel Diyen Gök” (Berk 2007 (B): 158-164) ana başlığı altında sıralanan “Poyraz”, “Kervansaray”, “Burun”, “Lodos”, “Bekir”, “Yol”, “Torba Koyu” adlı düzyazı şiirler, şairin Halikarnasos’tan (Bodrum) dolayısıyla da gökyüzünden, denizden, rüzgârdan, koylardan özetle Halikarnasos’un doğasından etkilenerek yazdığı anlaşılabilir şiirlerdir. Şair bu düzyazı şiirlerde *alarga, pruva gibi denizcilik terimlerini; denizcilik için önemli olan rüzgârların adlarını (lodos, poyraz); denizcileri, tekneleri; Paşalimanı, Gümüşlük, Akçaalan, Çataltepe, Torba Koyu gibi mekân adlarını kullanarak ve bu terimler, adlar etrafında oluşturduğu öykülemelerle Halikarnasos’un düzyazı şiirlerini yazmıştır, diyebiliriz. Şairin “Bük” (Berk 2007 (B): 179-180) ve “Tekne” (Berk 2007 (B): 181) adlı düzyazı şiirleri de denizi anlatan şiirlerindendir:*

Lodos

—*Deniz de ihtiyarlar! Dedim. Puruvaya atladım. Demirler alındı.*

—*Kayalar!*

Kayalara sürünerek geçtik. Halatları ve tuzu duydum. Değirmenburnu yarıldı. Durup ağacın sesini dinledik. Gemici fenerimiz de yandı mıydı? Harenten’e tuttum dümeni.

—*En akıllı balık hangisidir diye sordum. Duruk suda bir iskorpit görünüp kayboldu. Deniz inip kalktı. Lodos kentin ağzındaydı. Ketenhelvacıyla mı konuşuyordu? Ortanca Sokağı’ni dönmüştü ki bir kızın yüzünü alıp giydi. (...)*

(Berk 2007 (B): 161)

Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum adlı kitapta yer alan düzyazı şiirlerin anlamı için İlhan Berk (h)erkes istediği anlamı verebilir. (...) Ama aslında (bir özellikse bu), hiçbir şeyin ele gelmemesi, hiçbir şeyin hiçbir yerinden tutulamamasıdır. Bir düş gibi, bir düşte yürür gibi yürümek, gitmek... Her şeye yeniden bakıyorum, ikinci çocukluğu yaşıyor gibiyim. Dağlar, taşlar, ovalar yeni yeni yerlerini alıyorlar sanki (Berk 2005 (B): 181) açıklamasını yapar. Bu düzyazı şiirlerde şair yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi dünyayı/yaşamı sorgular, yeniden yorumlar. Bunu yaparken de düşüncelerini somutlamak için bile olsa hemen hemen her şiirde doğayı kullanır. Örneğin, kitaba adını veren şiir “Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum” (Berk 2007 (C): 173-174) da şairin dolaştığı dağ bir düşünce evreninin dağıdır. Burada “ev” gerçek dünyanın eğretilmesi olarak kabul edilebilir ve bu durumda “dağlar” şairin gerçek dünyadan uzaklaşıp düşünce dünyasında gezinti yaptığı bir dünya olur:

Güneş cebimde bir bulut peydahladı. Taş, kördür diye yazdım. Ölüm geleceksiz. Şeylerin yalnız adı var. Ve: "Ad evdir." (Kim söyledi bunu?) Dün dağlarda dolaştım, evde yoktum. Bir uçurum bize bakmıştı, uçurumun konuştuğu usumda (Berk 2007 (C): 173).

Kitabın adının da *Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum* olmasından yola çıkarak şairin bu tutumunu kitaptaki tüm düzyazı şiirlerde sürdürdüğü sonucuna ulaşabiliriz.

Şair dağlarda/düşünce dünyasında yaptığı gezintilerinde etrafa her şeyi ilk görüyormuşçasına bakar. Bu gezintilerden var olmayla, yaşamla ilgili bir dolu yeni cümle toplayarak döner: *Bir söylene dönüşmek içindir dünya. Onun için başka bir son yok* (Berk 2007 (C): 174), *(t)anımak usu durduruyor* (Berk 2007 (C): 175), *(s)onra diye ir şey yoktur* (Berk 2007 (C): 178), *(a)dlarla gördüğümüz dünya dünya değildir* (Berk 2007 (C): 191). Ayrıca bu düzyazı şiirler şairin sözcükler dünyasıyla ilgili pek çok düşüncesini de içerir.

İlhan Berk (b)ir düzyazı şiir yaratmak istedim (Berk 2005 (B): 130) dediği metinleri *Galata* ve *Pera* ‘da (Beyoğlu) bu semtlerindeki evleri, sokakları,

dükkânları, insanları anlatır. Fakat şairin anlattığı Pera ve Galata şimdinin değil geçmişin semtleridir. Şair bu semtlerin güzelliğini geçmişlerinde bulmuştur ya da geçmişe özlem duymaktadır.

Şairin bu kitaplarda yer alan şiirlerindeki üslup *Şenlikname*'deki şiirlerin üslubuyla benzeşmektedir. Şair, bu kez semtleri her şeyiyle anlatarak nesneleştirmeye çalışır. Bu haliyle kitaplar bir kent rehberini anımsatmaktadır. Kitaplardaki metinlerde mekândan mekâna yapılan hızlı geçiş Galata ve Pera'nın hızlı hayatının yansıtıcısı olur.

Şair bu kitapları yazarken James Joyce'un *Dublin'in, bu kentin görüntüsü bir gün yeryüzünden silindiğinde, bir rehber kitap gibi, Ulysses'e bakarak, yeniden eksiksiz bir biçimde kurulsun istiyorum* sözlerinden etkilendiğini belirtmiş, aynı zamanda Pera'nın ilk sayfasında da bu söze yer vermiştir. James'in bu sözünden yola çıkarak İlhan Berk'in amacının da Galata ve Pera'yı yok olduklarında yeniden yaratacak kadar ayrıntılı bir şekilde anlatmak istediğini anlıyoruz.

Anlatımda (özellikle Galata'da) resimler, gravürler, krokiler, kartvizitler, tabelalar vb. kullanılmaktadır. Bu sefer bu araçların resimleri kitaba basılmış, böylece anlatım görselleşmiş ve anlatılanlar somutlanmıştır.

1.2.4. Tarih Etrafında Kurulmuş Düzyazı Şiirler

İlhan Berk'in düzyazı şiirlerinde "tarih" daha çok ilk çağın kavramlarıyla karşımıza çıkar. Bu kavramlar daha çok ülke, kent, kişi adlarıdır. Bu eğilim daha çok *Mısırkalyoniğne*'de kendini gösterir (Kurdakul 1987: 231).

İlhan Berk'in "Us Çarşafı" (Berk 2007 (A): 291) adlı düzyazı şiiri tarihî imgelerle yüklü bir düzyazı şiirdir. Şiir; Galya, Ramses, Paris kralları, Lidya, Roma, Girit, Sarı Uygurlar, Prenses Nefertiti sözcükleri üzerine temellendirilmiştir. Şairin "Delta" (Berk 2007 (A): 298-300) ve "Ve" (Berk 2007 (A): 304-305) adlı şiirleri de tarihle ilişkilendirilebilecek sözcüklerin yer aldığı, tarihî bir atmosfer yaratan düzyazı şiirlerdir.

“Av Vakti” (Berk 2007 (A): 317-326) bir Öndeyiş ve Sondeyiş’in arasına dizilmiş, birden ona numaralanmış, kendilerine ait başlıklar da taşıyan, aralarında üslup, tını, ton, fon benzerlikleri sezilen düzyazı şiirlerden oluşur. Şiirlerde “tarih/geçmiş” ile “sen” ve “ben” geçişleri hissedilir. Tarih, şairin *o zamanlar* dediği; ava gidilen, av etinin dağıtıldığı, savaşın düşünülmediği, gergeflerin gerildiği, bağbozumlarının yapıldığı, gülsularının serpildiği, padişahlı, kraliçeli, surlu, ip cambazlı, henüz Amerika’nın olmadığı bir zamandır. Bu tarih imgeleri arasına serpiştirilmiş olan *açık saçık bir şiire başlayan, bitiremeyen; oynayan, bir kadın yıkayan, çizgilerini alıp giden; bir çocuğu alıp giden; yeni ve hilali bir gömlek giyen, ayakta duramayan, zayıf olan; kalyonları ateşe veren bir “ben” ile bir adam tarafından alınan ve bırakılmayan, ayakları “ben”in göğüne dayanan; büyümüş inen; boyuna bir merdiveni inip çıkan* sözlerinde “sen” i görürüz. Şair bu şiirlerde artık tarih olmuş, geçmişte kalmış bir manzaradan; birliktelik umudu kalmamış “ben-sen” ilişkisine bakar gibidir.

1.2.5. Aşk ve Cinsellik Etrafında Kurulmuş Düzyazı Şiirler

Deniz Eskisi’nde, “Littera Amor” başlığını taşıyan ve birden beşe numaralanmış düzyazı şiirler İlhan Berk’in aşkı anlattığı şiirlerdendir. Bu şiirler anlamsal olarak birbirini takip eden bir düzende de okunabilir. Seslenen, sevilen beyaz tenli kadın aynı kadındır. Bu kadın, şiirlerde bir minyatür, ortaçağın çıplak resimleri ve yıkıntılar, ölü kentler vasıtasıyla tahayyül edilir. Şairin cehennemi, tutkuyla bağlı olduğu bu beyaz bedene dokunamamaktır:

Littera Amor, V

Böyle sizi resimlerden, ölü kentlerden bu 1980 kışının akşamüstlerine indirdiğim zaman, neden bilmem, sizi, sizin o buğdaylar, uzun güzel otlar, ırmaklar tadındaki durgun, gizil beyazlığınızı anlatamayacağımı anlarım. Çocukluğumun karne notları gibi o hüznü güzelliğinizi siz sanki bu dünya yüzüne hiç çıkarmamışsınız gibi gelir bana. Bunun için de sizi hiçbir şeyle karşılaştıramam. Yine sizin korkunç beyazlığınıza olan o onmaz tutkumun nereden geldiğini bilemem. (...) (Berk 2007 (B): 315)

Atlas'ta yer alan "Aşkklar" adlı bölümdeki düzyazı şiirler de aşk izleği etrafında şekillenmiştir. "Aşkklar I, Bozgun"da (Berk 2007 (B): 127) aşıkkların birbirinden kopma noktasına gelmesi sonrasında bir sesleniş, belki son bir çabayla bu aşk için bir umut ışığının yanmasıdır konu. Bu durum şairin gönlünde öyle büyük bir yer edinmiştir ki kendisiyle beraber tüm doğayı (insanlar, kuşlar, karıncalar, otlar, dağ yolları, sular) silah gölgesinin sessizliğinde sıkışmış olarak anlatır. Öyleyse bu büyük bir aşkın büyük bir bozgunudur. Bu karanlık ve tehlikeli manzarada, şair sevdiğine ulaşmaya çabalayan bir kahraman gibidir ki amacına da ulaşır. Son olarak sevgilinin *sönük ateşleri yakması* ilişkinin düzeleceğinin umut ışığı olur

"Aşkklar II, Seni İlk Görüyordum"un (Berk 2007 (B): 128) diğer cümlelere göre satırın dışında yazılmış ilk ve son cümleleri bir araya getirildiğinde bunun bir "ilk görüşte aşk" şiiri olduğu sezilmektedir: *Seni ilk görüyordum. Yeni bir aşk adınaydı gövden.* "Aşkklar I, Bozgun"da yaşadığı bozgunun büyüklüğünü etkisini geniş bir coğrafyaya yayarak ifade eden şair, "Aşkklar II, Seni İlk Görüyorum" (Berk 2007 (B): 128) da sevdiğini, bu dünyanın dışından, suları çevirip uçurumları düzelterek gelmiş, kulluğu yok etmiş biri olarak anlatır ve böylece sevdiğinin onun nazarındaki değerinin büyüklüğünü ifade eder. Şiirin bütününe yayılmış benzetmeler de sevilene olağanüstü özellikler katar:

Seni ilk görüyordum. Deli otlar gibiydin. Gövdeni daha tanımıyordum. Öğrenilecek bir ders gibi olan gövdeni. Dünyamıza düşmüştün. Bir suyu çevirmiş, bir yarı düzeltmiş gelmiştin. İtmiştin bunluğunu, ezinci. Kulluğu sürmüştün. (...)

"Aşkklar V, Bitez"de, (Berk 2007 (B): 131) sevilenele doğada geçirilen bir öğleden sonra anlatılmaktadır. Şairin sevgisini anlatma şekli yine sevilene olağanüstü özellikler yükler. Öyle ki şaire göre sevilenin dokunduğu ağaçlar, otlar hatta gök, bir dağ bile sevilenin biçimini alır.

"Zeus'un Serüvenleri" (Berk 2007 (B): 132-135) üst başlığı altında sıralanan "Danae", "İO", "Europa", "Leda", "Asteria" adlı beş düzyazı şiir, adını Yunan mitolojisinde tanrı kabul edilen Zeus'un sevgililerinden alır. Şiirler, başlıklarını taşıdıkları mitolojik öykülere göndermeler yaparak aşkı ve cinselliği anlatır. Örneğin

“Europa”da geçen *(s)essizce geçtim suyu ve (a)rtık yurtluğuma çekiyordum seni boğa kılığında* (Berk 2007 (B): 134) cümleleri Zeus’un Europa’yı ürkütmemek için beyaz bir boğa kılığına girişine, onu sırtına alıp denizi geçirişine ve Girit’e getirişine işaret eder.

“Kent” (Berk 2007 (A): 292), “Pavurya” (Berk 2007 (A): 293), “Kartaca” (Berk 2007 (A): 296) *Mısırkalyoniğne*’de yer alan aşk temalı sayılabilecek düzyazı şiirlerdir. Bu şiirlerdeki aşk, yalnızlık ve bunalımla bağlantılı olarak işlenmiştir:

Kent

Sizi gördüm denizin evinde. Akşamüstleri gibi güzeldiniz. Bir balık su değiştiriyordu. Yeni yeni bunalım duvarları çıkıyorduk her gün. Sıkıntımıza giriyordu adın. Büyüttükçe: artıyordunuz. (...)

“Aşklar III, Öğle”, (Berk 2007 (B): 129) “Aşklar IV, Orman”, (Berk 2007 (B): 130) “g(Berk 2007 (A): 294)” de şairin cinselliği ön plana çıkardığı düzyazı şiirleridir.

1.2. ECE AYHAN

Ece Ayhan’ın tamamı düzyazı şiirden oluşmuş kitaplarına baktığımızda bu kitapların her birinin kendi içinde belli temalar etrafında yazıldığını görürüz. Bu tespite göre *Bakışsız Bir Kedi Kara*’da yalnızlık ve ayrıksılık, *Ortodoksluklar*’da cinsellik, *Çok Eski Adıyladır*’da ise tarih ve iktidar karşıtlığı temalarıyla yazılmış düzyazı şiirlerin ağırlıklı olduğunu söyleyebiliriz.

1.2.1. Tarih

Çok Eski Adıyladır, Ece Ayhan’ın, düzyazı şiirlerden oluşan, tarih/geçmiş olgusu eksenine yerleşmiş bir şiir kitabıdır. Kitapta yer alan kırk iki şiir, kırk ikiden geriye doğru numaralandırılarak sıralanır. Bu geriye numaralandırma ile Ece Ayhan’ın tarih bakışı/yaklaşımı arasında bir bağ kurulabilir. Ahmet Orhan’ın şairin bu kitabı için sarf ettiği şu cümleleri bu düşüncemizi destekler niteliktedir: *Bu 42*

şairin toplandığı bütünden yola çıkılabilir. Kitapta yer alan şiirlerin sondan başa doğru numaralandırılması şairin şu sözleriyle belirli bir açıklık kazanıyor: “Bence geri dönerek yürünmelidir sarı tarihte, Tanzimat’a doğru 1839’a. Ancak belki o zaman biraz sivilliğe, başıbozukluğun güzelliğine, ihtiyaç toplumuna varabiliriz.” O halde *Çok Eski Adıyladır*’da toplanan şiirler, şairin sarı tarihte yaptığı bir gezintidir ve varılan nokta (aslında yola çıkılan nokta) “Padişah ile Aslan”dır. Daha en başından anlıyoruz ki, bu kitabın bir iç mantığı vardır (Orhan 2002: 65).

Gerçekten de Ece Ayhan için düztarih; geçmiş olguları, olayları ve oluşları pek kurcalamadan, (iktidarların dışında kalınmayarak) irdelemeden ve (otopsi yapar gibi neşterle) deşmeden olup bitenlere bakmaktır (Ayhan 1993: 46). Düztarih yazarları, sarışınlar dediği iktidardır. Ece Ayhan, düztarihe ve sarışın tarihçilere karşıdır. Gerçek şairin yarısının tarihçi olduğunu söyleyen (Ayhan 1993:42) Ayhan, *Çok Eski Adıyladır*’daki sıralaması ile sarışın tarihçilerin düztarihini tersine çevirmiş olur. Kitabın 1 numaralı son şiiri, bir anlamda zımnen sonun en başta yer alması gereğini ima etmektedir. Sözü edilen şiirin adı “Padişah ile Aslan”dır. Şiirde bir aslanla padişahın arkadaşlığı bir vakanüvis ile şairin bakış açısına göre değerlendirilir:

“Cesaretli padişah, zincirsiz aslan” diyedir yazmış sapsarı kesildiği belli bir vakanüvis.

Kara gözümde ve de kara gerçekte; cesaretli aslandır! Padişah zincirsiz!

(Ayhan 2008: 225)⁹

Vakanüvisin sapsarı kesilmesi yanında şairin gözü ile gerçeğin kara olması, vakanüvisin iktidar tarihçisi olduğuna ve gerçeğin kara yani vakanüvisin kaydettiğinin tersi olduğuna vurgudur. Gerçekte cesaretli olanın zincirsiz padişah karşısındaki aslan olması da başlı başına bir tersine çevirmedir. Şairin düztarih

⁹ Ece Ayhan’ın düzyazı şiirleri, şiirlerinin toplandığı *Bütün Yort Savullar* adlı kitaptan alıntılanacağından bundan sonraki alıntılarda sadece sayfa numarası verilecektir.

karşıtlığını anlatmanın yanında iktidar/düzen karşıtlığını da ifade eder. Şiirde geçen *(ç)ok eski adıyla İstanbul* cümlesi ise bu kurgunun tüm kitaba hâkim oluşunun işaretidir.

“Hero ile At” (175) şiiri ise kitabın ilk; fakat kırk iki numarasıyla son şiiridir (sonun başlangıcı). Şiir, *Hero ile Leandros* söylencesi üzerine kurulmuştur. Abydos, Boğazın Anadolu kıyısında, Çanakkale/Nâraburnu'nda Miletliiler tarafından kurulan çok eski bir kenttir. Abydos'un karşısında, Gelibolu kıyısında, İsa'dan yedi yüz yıl önce, yine Miletliiler'in kurduğu Sestos kenti bulunmaktadır. Hero, Afrodit'in Sestos'taki tapınağından bir rahibedir. Leandros ise Abydos'ta yaşamaktadır. Leandros ve Hero ‘Afrodit ve Adonis’ bayramında birbirlerini görür ve birbirlerine aşık olurlar; fakat evlenmelerine izin verilmez. Bunun üzerine Leandros Hero’yla buluşmak için, her gece boğazı yüzerek geçer. Hero da her gece bir kulenin tepesinde elinde tuttuğu meşale aleviyle, denizde yüzmekte olan Leandros’a yol gösterir. Fırtınalı bir gecede, Leandros yine boğazı geçmek için yüzerken sert esen rüzgâr Hero’nun elindeki meşaleyi söndürür. Azgın dalgalarla boğuşan Leandros, karşı kıyıda bir ışık görebilmek için son gücüne kadar yüzmeye devam eder. Bir süre sonra artık dalgalarla boğuşacak gücü kalmaz ve boğularak ölür. Leandros’un kıyıya vuran cesedini sabah bulan Hero, bu acıya dayanamaz ve kendini dalgalara atarak hayatına son verir.

Ece Ayhan şiirinde Leandros’un yerini At alır, ne Hero ölür ne de At. Sevgililer Dikizeci rahip tarafından yakalanır ve biri Asya biri Avrupa’ya gönderilerek birbirlerinden ayrılır. Şiirdeki diğer figür Ecebaba’dır. Ecebaba tımar karşılığı kendisine Ece Ovası verilmiş olan Yakup Ece’dir. Türbesi ovanın yukarısında Karnabeli’de bulunmaktadır. Ece Ayhan şiirde Ecebaba’yı Hero ile At’ın birlikteliğini onaylayan, destekleyen bir ses olarak kullanır: “*Ama argın sabahlar unutulmuş*” dedi bir Ecebaba. “*Kız burada kalsın. Tarihler iki türün de aşklarını taşır.*” (175). Bu aynı zamanda Ece Ayhan’ın da sesi gibidir. *Argın sabahların unutulması* Leandros’un sabah olduğunda Sestos’tan Abydos’a dönüşünden bahsedilmemesi, demektir. Bu söz Ece Ayhan’ın düztarih karşıtlığına işaret eder görünür. Arkasından gelen cümlede sevgililerin birlikte olabileceğine kanıt/sebep

olarak tarih/geçmiş öne sürülür; yani geçmişte bu tür aşkların yaşanmış olması onların ilişkilerini de meşrulaştıracaktır. Sevgilileri ayıran Dikizci Rahip sarışın tarihçilerin, Ecebaba ise karaşın tarihçilerin sembolü gibidir. Ecebaba/karaşın tarihçi, gerçek tarihi de ortaya çıkardığından Ece Ayhan'a göre, bir anlamda, adalet sağlayıcıdır.

Ece Ayhan'ın tarihî olayları, iktidar karşıtlığını anlatmada bir yol olarak kullandığı düzyazı şiirlerini "İktidar Karşıtlığı" başlığı altında incelemeyi uygun bulduk.

1.2.2. İktidar Karşıtlığı

Ece Ayhan düzyazı şiirlerinde iktidar karşıtlığı düşüncesini anlatmak için uzak (Osmanlı) ve yakın (Cumhuriyet) tarihi kullanır, bu dönemlerde adaletsiz, çarpık olduğunu düşündüğü uygulamaları, olayları dile getirerek hem Osmanlı iktidarını hem de Cumhuriyet iktidarını yerer. *Zaten Türkiye Cumhuriyeti, Osmanlı'nın kılık değiştirmiş bir biçimidir ona göre* (Erdoğan 2007: 305). Bunu yaparken kendi anılarından da yola çıkar.

Ece Ayhan, "Kör Bir Çeşme" (204) adlı düzyazı şiirinde Cumhuriyet dönemini *kör bir çeşmeye* benzetip, insanların zalimliğine rağmen Osmanlı dönemini Cumhuriyet'e tercih ettiklerini anlatır. Şiirde Mutafa Kemal için *V.Mustafa* adını kullanan şair, bu kullanımıyla onu padişahlardan ayrı tutmadığını göstermiştir: *Ve bir kör çeşmenin içinde, zalim bir padişahın zamanında doğmadık diyedir dövündüler dervişler* (204).

"Görmedik"(177) adlı düzyazı şiir 1971 yılı öğrenci olaylarını anlatır. Şiirde geçen *gazallar* öğrencileri, *avcılar* ise karşı güçleri sembolize eder. *Avcılar gazalları öldürür. Dünya dergâhına* sığınan bu gazalları, dergahtaki diğer gazallar *Şahmârdân'dan hayır, görmedik* diyerek saklar. Şiirde öğrencilere karşılık olarak ceylan anlamını taşıyan gazal sözcüğünün, iktidar ve iktidar güçlerine karşılık *Şahmârdan* ve avcı sözcüklerinin seçilmesi şairin bu olaylar karşısındaki tarafının iktidar olmadığını açıkça gösterir.

“Cankurtaran”(182) adlı düzyazı şiir Aya Sofya meydanında gerçekleştirilen bir idama, izci öğrencilerin katıldığını anlatır. Çizilen manzarada, *üç ayaklı bir ağaçta boynu kırık bir adam* karşısından, *ayazda, kepleri ve trampetleriyle* geçen yavru kurtlar görülür. Bu manzaradaki çarpıklıkla şair dönemin eleştirisini yapar.

Çanakkaleli Melâhat'e İki El Mektup adlı bir şiir kitabı da bulunan Ece Ayhan, *Çanakkaleli Melâhat* figürünü iktidarın dışında olma/sivil olma düşünceleri için adeta metaforlaştırmıştır. Ece Ayhan'ın düzyazı şiirlerinden olan “Melâhat Geçilmez” (181) de bu figürün ölümünü anlatır. Bir hayat kadını olan Melâhat, Tombalacı Ceylan tarafından kafasından kurşunlanarak öldürülmüştür. Bu şiirle “**Çanakkaleli Melâhat**”i “Melâhat **Geçilmez**”(abç) yapan şair onu Kurtuluş Savaşı'ndaki Çanakkale Cephesi kadar mühim kılmıştır: *Gönderilen çelenklerde “Geçilmez” yazılmıştı soyağacı. Küçük harflerle de ‘fuhsun anısına’*. Burada şairin Melâhat'e verdiği önemin sivillige verdiği önemden kaynaklandığı unutulmamalıdır. Şiirin *Çanakkaleli Melâhat'ın törenine polis bandosu da katılmıştır* cümlesiyle sonlanması Melâhat'in sonunu ironikleştirmiştir.

“Ah Tanzimat! Ah Tanzimat!”(217) adlı düzyazı şiirde ise şair, iktidar güçlerinin toplum çıkarları doğrultusunda değişen yasalar karşısında gösterdikleri olumsuz tepkiye örnek vererek iktidarı eleştirir. Ece Ayhan'ın şiirdeki iktidar figürüne (Bursa valisi) *sarışınılığı* uygun görmesi, olaya bakış açısının da göstergesi olur:

*Sarısın bir Bursa valisi, çekmiş kılıcını, vurur da vurur kuştüyü yastıklara;
duvardan koparmıştır.*

*Ah Tanzimat! Ah Tanzimat! Düzyazıya dönüşmeye başlamış bir vergiyi
Defterdar'a toplattıramıyormuş. (217)*

“Bir Geyik Resmî” (209) adlı düzyazı şiir II. Abdülhamit'e karşı ayaklanıp dağa çıkan İttihat ve Terakki üyesi Resneli Niyazi'yi konu edinmiştir. Şiirde Niyazi'nin İstanbul'a dönerken dağlarda kendisine yol gösteren geyiğini de yanında getirdiği anlatılır. Niyazi'nin öldürülmesinin ardından geyiğin para karşılığı halka gösterildiği bilinir. Şiirde bu durum şu cümleyle anlatılır: *Geyik öndedir, orta, dişi,*

adı bilinmiyor, insan çıkacak deliğe bakıyor, yüzünün bir anlamı yok. Bu cümleden, şiirde tüm bu yaşananlara karşı geyiğin gözünden/bakışından yansıyan bir eleştiri sezilir.

“Deniz Kıyısında Bir Otağ”, “Kapaklı Saat”, “Riyaziye”, “Çarşafı Bir Ölüm Yatağı”, “Anka”, “La Paix”, “Sivil”, “Bir Sivil Şairin Ölümü” adlı düzyazı şiirlerde Ece Ayhan’ın iktidar karşıtı düşüncelerini anlarından, tarihten, okuduklarından, düşüncelerinden yola çıkarak sunduğu şiirlerinden kabul edilebilir.

1.2.3. Kadın

Ece Ayhan, kadını anlattığı düzyazı şiirlerinde kadının metalaştırılmasını, cinsel anlamda sömürülmesini eleştirmektedir. Bu amaçla şiirlerine fuhuş sektöründeki kadınları konu ettiği görülür.

“Kârhane” (191) adlı düzyazı şiirde kendilerine sermaye olduklarını söyleyen çaçaya *(h) iç bile, benim nüfus kâğıdına ‘ağır işçi ekmek karnesi’ verildi duruyor,* cümlesiyle cevap veren kadının dilinden Ece Ayhan bu sektörün çalışanlarını ağır işçi olarak kabul ettiğini, bu kadınlara sermaye/mal olarak bakılmasına karşı olduğunu anlatmaktadır.

“Ortodoksluklar XI”(97) adlı düzyazı şiir, genel evdeki kadının cinsel istismarını konu edindir. Bu şiirde şair genel eve yeni gelmiş bir genç kızın içinde bulunduğu durumu ve ruh halini anlatır. Kızla birlikte olacak adamın –argo bir tabirle- ayı olarak adlandırılması şairin durumdan duyduğu hoşnutsuzluğu yansıtır: *Sürülecektir bozukluklar biçimi. Bir kız’la müşteri bir ayının kucaklaşmasından.*

“Ürkü”de (185) şair kadınları taciz etmeye yönelik bir beklenti içinde bulunup bunun için sürekli fırsat kollayan adamlara *ayı*, onların yaşantı alanlarına da *orman* der. Bu benzetmeler paralelinde kadın da *dal* olarak adlandırılır. Şiirde kadın/dal kendisine cinsel bir meta olarak yaklaşan adam/ayılara meydan okurcasına soyunur. Bu karşı çıkış adam/ayıları ürkütmüştür:

Ürkü

Yazın. Bir dal yapayalnız kasabadan köye dönüyordur. Bir sürü boz ayıyla karşılaşır dar bir geçitte.

Umarsız. Üstündekileri basındakileri fora eder. Anadan doğma çırılçıplak.

Ayılar duraklarlar, homurtuları kesilmiştir. Ormanlarında böyle bir aykırılık görmemişlerdir hiç. (185)

1.2.4. Toplum Sorunları

Ece Ayhan, düzyazı şiirlerinde toplumsal sorunlara karşı duyarlı olduğunu da gösterir. Şairin, kadına yönelik cinsel istismarı eleştirdiği düzyazı şiirleri de bu bağlamda düşünülebilir.

Ece Ayhan'ın düşünsel çizgisi ve sanat anlayışını belirleyen yönsemeler bakımından "halkçı" sıfatını taşıdığını söylemek gerçekte bağdaşmaz; ancak "devlet halk" ikiliği bağlamında düşünülünce "halk"ın yanında yer aldığı da yadsınamaz. "Halk" yoksulluk ve yoksunlukları, devletle sorunlu ilişkileri, acı ve çaresizliği, hem ekonomik hem de kültürel yönlerden geri bırakılmışlığı vb. durumlar içinde yer tutar onun şiirlerinde (Erdoğan 2007:317).

"Sürümdeğer"(178) adlı düzyazı şiirde farklı sosyal tabakalardan kadınlar, çeşitli para birimleri ve *Basmane*, *Şişli Terakki* sözcüklerinin yarattığı zıtlıktan faydalanarak karşılaştırılır. *Basmane* yoksul bir semt, *Şişli Terakki* ise zengin çocuklarının gittiği bir okuldur. Bu karşılaştırmada toplumdaki ekonomik eşitsizliğe gönderme sezilmektedir:

İşlenen iki incir çekişiyor. Bin liralık kadınlar, yüz paralık değil. Basmane İzmir'dedir.

Katarlarla döner sürümdeğer Şişli Terakki'ye. Milyonluk kadınlar, yüz papellik değil. (178)

"Karartma"da (193) okur, gazyağı alamayacak kadar yoksul ve kimseden yardım isteyemeyecek kadar yalnız bir ananın karanlığına ortak edilir:

Kendi kendisinin önünde oturmaya mahkûm Eyüplü bin ana.

Karsılar Sütlüce ve Çıksalın. Lambalardaki gazyaglar bitmiş. (193)

“Dökülecekler” (195) ise eğitim sorununun ironik bir anlatımla dile getirildiği bir düzyazı şiirdir. Şiirde, öğretmenin haritayı tahtaya asmayla göllerin, ırmakların döküleceğinden korkan öğrenciler anlatılır. Bu durum öğrencilerdeki soyut düşünme kabiliyeti eksikliğini sezdirmektedir.

Ece Ayhan’ın adaletsizliği de toplumsal bir sorun olarak gördüğünü düşünürsek adalet kavramını vurgulayan “Michael Kohlhaas” adlı düzyazı şiiri bu başlık altında değerlendirebiliriz. Michael Kohlhaas, Heinrich von Kleist’in aynı adı taşıyan öyküsünün kahramanıdır. Bir şövalye tarafından iki atına el konan Kohlhaas atlarını geri alabilmek için bir mücadeleye girişir. Mücadelesi ilerledikçe atları geri kazanmak önemini yitirmeye; uğradığı haksızlığı ortadan kaldırmak, adalete ulaşmak önem kazanmaya başlar. Şiir tam olarak şöyledir:

Padişah. Gözlü Oğlum’u açtığımda sormuşum; “Michael Kohlhaas nasıl yazılıyor?”

en güzel dünyacası Kantarlık’ın bir şey konmamış. (176)

1.2.5. Yalnızlık, Ayrıksılık

Bakışsız Bir Kedi Kara adlı kitap Ece Ayhan’ın yalnızlık duygusunu en çok yansıttığı kitabıdır, diyebiliriz. Bu kitapta yer alan düzyazı şiirlerdeki yalnızlık şairin ruhsal, düşünsel ayrılıklarından doğar, gibidir. Hissettiği yalnızlık onu hoşnutsuzluğa, hoşnutsuzluk duygusu da kaçma isteğine götürür.

Erenel’e göre de şair “*Bakışsız Bir Kedi Kara*”da çoğunlukla kendinden söz eder, çocukluk, gençlik günlerine dalar, «*karaduygululuğunu*» yalnızlığını anlatır, yakınır; şairin gözlemci bir niteliği yoktur bu şiirlerde.

“Bir Fotoğrafın Arabı” (67) nda şairin yalnızlığına ortak olanın dahi *ilenç* olduğu görülür: (...) *gittiğim her yere götürdüğüm, gittiğim görünmeyen köpeğim ilenç.—Kim benimle arkadaşlık edebilir.* Bu örnek şairin yalnızlık duygusunun

ağırlığını fazlasıyla sezdirir. Şiirde çocukluk günlerindeki sıkıntılar anlatılır, yalnızlık duygusu hakîmdir. *Bu bir fotoğrafın arabı olsun benden, eline geçecek mi bir gün? (...) görünmeyen köpeğimle çektiğim. Issız ve korkunç* cümlelerini de göz önünde bulduğumuzda şairin ilenç olarak gördüğü bir durumdan dolayı kendini bir fotoğrafın arabı gibi silik, ayrıksı hissettiği ve bu duyguyu yanından ayırmadığını hissediyoruz.

“Sardunya ve Çocuk”ta (69) ise Selanik’ten göç ettiğini düşünebileceğimiz bir çocuğun sıkıntılı dünyası anlatılır. Yaşam zorluklarıyla mücadele etmesiyle yaşlılarından ayrışan bu çocuğun ruh dünyası *(r)üzgar sürükleyip duruyor dışarlarda; küf gözlü tenekeden bir ejderhayı ve paslı bir cesedi. İmsaklarda beklenir her zaman, derin bir gulyabani çünkü* sözleriyle anlatılır. Yeni bir yere göç etmiştir, belki evini ve arkadaşlarını özlemektedir; para kazanmak için çiçek satar, okulda uyuklar. Tüm bunların sonucunda yalnızlık hisseder.

“Gizli Yahudi”(70) adlı düzyazı şiirde şairin gizli yahudi olarak tanımladığının kendisi olduğu sezilir: (...) *bir ne gizli yahudiyimdir ben.* Bu adlandırma ile İkinci Dünya Savaşı yıllarında yahudilerin kimliklerini saklamalarını ilişkilendirebilir, şair için gizlenme gerekliliğinin önemini sezebiliriz. Şiirde geçen *(o)telde onun (Ceset’imin) yatağında yatarım.(...) Damarlarımdaki lağımlarda bir fare.İndiğim kenti ve içimdeki darağacını kemirir. (...) Kaçardım korkunç karşılaşmamak için bir bezbebeke* cümleleri sırasıyla yalnızlık, sıkıntı ve kaçma duygularını sezdirmektedir. “Bir Fotoğrafın Arabı”nda (67) şaire eşlik eden, bir anlamda onun yalnızlığına işaret eden, yandaşı ilenç/köpektir. Bu şiirde ise bu işlevi yüklenen kendi cesetidir.

“Kargınmış Bir İlkyaz”(71) ise olumsuzluklar, tersliklerle çizilmiş bir ilkyaz manzarasıdır. Bu olumsuzluklar şairin ruh dünyasının yansıması gibidir: *Ay; geçikmiş ağı, yosun yeşili bir canavar. İlerlemiş gece; kanatsız yarasalar, ıslanmış silahlar. Devrilmiş bir tramvay caddede.(...)*

“Bakışsız Bir Kedi Kara” (75) düzyazı şiirine adını veren tamlamayı şair kendisini ve kendisi gibileri (ayrıksı) anlatmak için kullanmıştır sanki. “Kara kedi”

yalnız bırakılmışlığı, “kedi kara”, yalnız bırakılmışlık ve ayrıksılığı simgeler gibidir. Şiirde üç figür yer alır: Dalgın cambaz, kör kadın ve Kedi Kara. Kedi Kara şu cümlelerle anlatılır: *İnsancıl okullardan kovgun. Geçer sokaktan bakışsız bir Kedi Kara. Çuvalında yeni ölmüş bir çocuk. Kanatları sığmamış.* Onun insancıl okullardan kovgun olması yalnız bırakılmışlığını açıkça anlatmaktadır. Çuvalında taşıdığı, kanatları çuvala sığmayan ölü çocuk ise yine kendisidir. “Gizli Yahudi”de (70) cesetiyle yan yana yatan şair bu kez de kendi çocuk ölüsünü taşımaktadır. Bu ölü çocuk/şair, kanatları olmasına rağmen uçup özgürleşmeyi başaramamıştır.

“Kılıç”(77) adlı düzyazı şiirde, şairin kitabın başında beri hissettiğimiz ayrıksılığının sebebini sezeriz. Şiirde geçen (b)ir kraliçedir oğlum kanatlarını açmış. Örtünür canfes cümlelerindeki canfes¹⁰ örtünmüş kraliçe oğul’daki oğul ve kraliçe sözcüklerindeki ikilik ve de bu oğulun canfes örtünmesindeki ayrıntı ayrıksılığın hüsnalıkla ilgili olduğunu düşündürmeye yeter. Şiirin ikinci paragrafının son cümlesi de bu düşüncemizi destekler niteliktedir: *Ağlayan bir melez ben.* Şiirin son cümlesi ise bu durumun şairde yarattığı duygu durumunu özetler gibidir: *Anlatılmaz bir kılıçtır kuşanmış taşırım belimde karaduygululuk.* Ayrıca son iki alıntı cümlede geçen *ağlayan* ve *karaduygululuk* sözcükleri bize yine yalnızlık duygusunu hatırlatır.

“Ey Kanatsızlık” (81) ise şairin, kanatsızlığına rağmen, bir çocuk saflığıyla en derin denizlerin dibinde ağlamasına sebep duygulardan kurtulma/anlaşılma/dahil olma umudunu yansıttığı düzyazı şiiridir: *Anlaşılmayacaksın. Ey kanatsızlık! Koyulaşır ve bir denizin denizinde ağlarken. Bekleyen bir çocuk. Yelkenli.*

1.2.6. Cinsellik

İkinci Yeni şairlerinden İlhan Berk’in de cinsellik temalı düzyazı şiirleri olduğundan bahsettik; ancak Ece Ayhan’ın düzyazı şiirlerindeki cinsellik bu

¹⁰ Parlak, ince, çoğu zaman **iki renkli gibi görünen** ipek kumaş. (kaynak: Erener, Ender, *Ece Ayhan Sözlüğü* (online), <http://epigraf.fisek.com.tr/index.php?num=974>, [Ziyaret Tarihi: 2 Temmuz 2010].

şairinkinden farklıdır. Ece Ayhan düzyazı şiirinde cinsellik ensest ilişki, erselik/hüsnalık/çift cinsiyetlilik ve eşcinsellikle karşımıza çıkar.

“Kardeşçe Fuhuş”(196) adlı düzyazı şiirdeki ensest ilişki açık bir dille ifade edilmiştir:

İki kardeş. Biri haremlikte öbürü selamlıkta. Küs.

Hiç evlenmemişler, Yalnızca bayramların ilk günlerinde buluşurlar ve kardeşçe fuhuş.

Şimdi garsonlar Hüsnütabiat'ta onları hangi masaya oturtacaklar?

Ece Ayhan'ın, cinsel anlam yüklediği imgeleri daha çok düzyazı şiirlerinden oluşan *Ortodoksluklar* adlı kitabında kullandığı görülür. Şair “Bakışsız Bir Kedi Kara”daki (75) ayrışıklık ve yalnızlık duygularını üzerinden atmıştır ya da bu şiirler vasıtasıyla atmaya çalışmaktadır, diyebiliriz. Nitekim “Ortodoksluklar, I”(87) de ilk kez çift cinsiyetlilik anlamındaki *erselik* sözcüğünü kullanmaktadır: *Yazdırır göğsüne zafranla. Yinelediği bir sözcük kezlerce: Erselik! Sevişir ısrarak kendi ağzını.* Şair erseliği, bu sözcüğü şiirdeki çocuğa kezlerce tekrarlatarak, onun göğsüne kazıtacak kadar kabullenmiş görünür.

“Ortodoksluklar XV”de (101) de bir eşcinselin toplum baskısından kurtulup kendini olduğu gibi kabul etmesi, onun kendini *doğurması* olarak ifade edilmiş: *Kendini doğuruyordu bir cinaedi¹¹. Dindoğru. (...)*

“Ortodoksluklar. XXIII” (109)de bir zangocun eşcinsel ilişkisine değinilir: (...) *Bir zangoç unutamadığı bir cinaedi'yi yeniden kurarken, bir graviür kazıyacaktır, tortudan. Şiir elinden tutuyor.*

¹¹ Puşt, oğlan Erener, Ender, *Ece Ayhan Sözlüğü* (online), <http://epigraf.fisek.com.tr/index.php?num=974>, [Ziyaret Tarihi: 2 Temmuz 2010].

Şairin ağırlıklı olarak cinsellik temasını kullandığını söylediğimiz düzyazı şiirlerden oluşan Ortodoksluklar adlı kitapta, şairin daha çok kendi imgeleminden yansıyan sözcükler kullanması, birbiriyle anlam ilişkisi kurulması zor cümleler sıralaması, bu kitaptaki şiirlerin tematik olarak incelenmesini güçleştirse de pek çok şiirde görülen cinsel imgeler göz önünde bulundurularak bu sonuca ulaşılabilir.

III. BÖLÜM

1. İKİNCİ YENİ DÜZYAZI ŞİİRİNİN BİÇİM ÖZELLİKLERİ

İkinci Yeni şairlerinin şiir hakkındaki düşüncelerine genel olarak değinirken bu görüşlerini düzyazı şiirleriyle ilintilendirerek değerlendirekte, İkinci Yeni düzyazı şiirini -bu alanda en çok ürün veren İlhan Berk ve Ece Ayhan olduğundan- İlhan Berk ve Ece Ayhan'ın eserleri etrafında irdelleyeceğimiz için bu şairlerin şiirde biçimle ilgili düşüncelerini ana hatlarıyla hatırlamakta fayda var:

Hem İlhan Berk hem de Ece Ayhan şiirde biçim ve öz'ü birbirinden ayrı düşünmez. İlhan Berk'e göre biçim ve öz *bitişik kardeşlerdir* (Berk 1994: 27) ve öz beraberinde biçimini de belirler. Ece Ayhan'ın *(y)eni öz yeni biçim getiremiyorsa, ya o öz yeni değildir ya da yapıt daha bitmemiştir, yeni biçimi ortaya çıkarıncaya dek bitmemiştir* (Ayhan 1993: 13) sözleri de onun bu konuda İlhan Berk gibi düşündüğünü gösterir.

Bu görüşler, İlhan Berk ve Ece Ayhan'ın düzyazı şiirlerinde de biçimi anlamı destekleyen, tamamlayan araçlar olarak gördüklerinin altını çizmektedir. Alaattin Karaca, Ece Ayhan ve İlhan Berk'in çoğu İkinci Yeni şairi gibi biçimi *üslup* anlamında kullandığı belirtir. Ona göre Ece Ayhan'ın *eskilerin biçim ile "kalıp"ı birbirine karıştırdıklarını, biçimi kalıba idirgediklerini söylemesi* (Karaca 2005: 472) ve İlhan Berk'in *biçim denilince dizelerin görsel anlamda sıralanmasının anlaşıldığını; oysa bunların "kalıp" olduğunu, bir kalıp içinde değişik "anlatım biçimi" kullanılabileceğini* (Karaca 2005: 465) belirtmesi, şairlerin biçimi üslup anlamında kullandıklarının göstergesidir. Bu düşünceler göz önünde

bulundurulduğunda, her iki şairin, biçim unsurlarını şiirin anlam parçalarından biri olarak gördükleri ve dolayısıyla da biçimi üslubun bir parçası olarak değerlendirdikleri sonucuna ulaşılabilir.

1.1. NOKTALAMA İŞARETLERİ

İlhan Berk ve Ece Ayhan'ın düzyazı şiirlerinde noktalama işaretleri şiirin önemli bir parçasıdır. Onlarda noktalama işaretlerini şiire anlam, ritim, ahenk kazandıran araçlar olarak görmek mümkündür. Aşağıda sıralanan başlıklardaki örnekler ve açıklamalar da bu düşünceyi destekler niteliktedir.

1.1.1. Nokta (.)

Ece Ayhan ve İlhan Berk'in düzyazı şiirlerinde noktalama işaretlerinden en çok (.)'yı kullandıkları dikkati çekmektedir. Nokta, onların şiirlerinde sadece cümlenin tamamlandığını ifade etmek için değil, değişik bazı fonksiyonlar da yüklenerek karşımıza çıkar.

1.1.1.a. Tek Sözcük Sonunda Kullanılan Nokta

İlhan Berk ve Ece Ayhan'ın düzyazı şiirlerinde nokta, kimi zaman bir yargı taşımasa dahi, tek bir sözcüğün hemen sonrasında kullanılır ve işlevi, o sözcüğe cümle değeri kazandırmaktan çok, okuyucuyu o sözcükte bekletmek suretiyle sözcüğü iyice vurgulamaktır.

Ece Ayhan'ın üç paragraftan oluşan "Bir Fotoğrafın Arabı"nın (67) ilk iki paragrafında noktanın bu türlü bir kullanımını görmekteyiz. Birinci paragrafta "ilenç", ikinci paragrafta ise "çiçek" kelimesi, tek bir sözcük olarak kendilerinden sonra noktanın kullanıldığı kelimelerdir. Bu kelimelerden sonra gelen cümlelerde ise bu kelimelerin şaire hissettirdikleri, şair tarafından nasıl algılandığı anlaşılır. Yani, hem "İlenç.", hem de "Çiçek." kelimeleri kendin sonra gelen cümlelerde sıfatlarıyla anlatılır ve adeta içleri doldurulur:

İlenç. İşte beni bu selenli harfiyle hiç bırakmayacak olan ilenç, gittiğim her yere götürdüğüm, gittiğim görünmeyen köpeğim ilenç.(...)

Çiçek. Çiçek satıcılığıyla başlamışım serüvenlerime. İplere dizili çiçekler ve çocuklar, gül kurusu.(...) (67)

Bu tek sözcüklerin sonuna konan noktalar iki nokta (:) işlevi görüyor gibidir. (.) sonrasında açıklanan, daha çok söz konusu sözcüklerin şairdeki çağrışımlarıdır.

İlhan Berk'in şiirlerinde sonuna nokta konan tek sözcüklerin art arda kullanımı dikkat çekmektedir. Tek sözcüklerin sonuna nokta işaretinin konulmasıyla ve bu tarz tek ya da iki-üç tane sıfat olan kelimenin art arda kullanılmasıyla söz konusu sıfatlar betimlenen varlığın anlamsal olarak şeklini, niteliğini ortaya koyar. Sıfatların taşıdıkları noktalar da sıfatlar eşliğinde şiirde anlatılan varlığın sınırlarını çizer gibidir. Ayrıca, şiirlerde birbiri ardınca sıralanan cümleler arasında, bu tek kelimelik cümleleri kesik kesik okumak- noktalardan dolayı- şiire bir ritim de kazandırmaktadır. Bu kullanım, özellikle *Şenlikname*'deki düzyazı şiirlerde karşımıza çıkmaktadır. Söz gelimi, "Karadeniz"de (Berk 2007 (A): 337-340) şiirin bütününe serpiştirilmiş gibi duran ve genellikle ikisi üçü art arda sıralanmış, sıfat değerindeki sözcükler tek kelimelik cümlelermiş gibi noktayla sonlandırılır: *Sığ. Sıkıntılı.; Ürkünç. Soğuk. Asi.; Taşbasması. Dairevi.; Eksibeli.; Kara., Hırçın.; Yabanıl.; Donuk., Neşesiz., Karamsar.* Benzer bir kullanım onun "Mai ve Siyah" (Berk 2007 (A): 347-349), "Orhan Duru" (Berk 2007 (A): 380-382) ve "Hamsi" (Berk 2007 (A): 373-376) gibi şiirlerinde de görülür.

1.1.1.b. Cümleyi Oluşturan Öğeler Arasında Kullanılan Nokta

İlhan Berk (*Şenlikname*) ve Ece Ayhan'da yaygın olarak kullanılan nokta, kimi zaman da bir cümlelerin öğelerinin arasında yer alarak o cümleyi şekil bakımından olduğu gibi anlam bakımından da bölmek amacıyla kullanılır. Bu kullanım, şiiri ve okuru bir anlam bütünü oluşturmaktan alıkoyarken bir yandan da yeni anlam düzeyleri oluşturmasına neden olur. Ayrıca, noktalarla cümlede adeta hece ve aruz ölçüsündekilere benzer duraklar oluşturduğu ve bu duraklarla düzyazı şiirde bir ritim yarattıkları sezilir. Örneğin Ece Ayhan (*k*)açmış bir çatanayla külüstür ve cin. Çalarak sinsi mızıkası bilinmezlik. Kara mürekkebin. (79), *Uzundur bir ad. Bulmaya çalışıyordu Fınduktar. Bir hüma türü, yok olacağını. Bilir kimden diyakos'larla* (98) derken, benzer olarak İlhan Berk (*k*)azılacaktır, çelik bir kalemler.

Baka baka bir taş basmasına. Galatalı bir Yahudi'nin verdiği.(1-341), (y)edi uçtan sessizce ve dik. Caddelere ve yollara iner. Bir boğaz aşır, uzun, dar.(1-342) der.

1.1.2. Uzun Çizgi (—)

İlhan Berk ve Ece Ayhan'ın düzyazı şiirlerinde uzun çizginin konuşma çizgisi işlevinin dışında kullanıldığı ve yine diğer işaretler gibi uzun çizginin de şiire –görsel olduğu gibi- esas olarak anlamsal bir katkı sağladığı görülmektedir.

1.1.2.1. Şairin İç Dünyasını Yansıtan İfadelerde Uzun Çizginin Kullanımı

1.1.2.1.5. Tek Uzun Çizgi

İkinci Yeni düzyazı şiirinde uzun çizginin daha çok şairin iç dünyasıyla ilgili duygu ve düşüncelerini belirginleştirmek, şairin sözü kendi ben'ine döndürdüğünü göstermek için kullanıldığı görülmektedir. Bu bağlamda, söz gelimi Ece Ayhan'ın “Bir Fotoğrafın Arabı” (67) adlı düzyazı şiirinde her üç paragrafın sonuna doğru kullandığı uzun çizgi dikkat çekicidir. Söz konusu uzun çizgilerden sonra gelen kelime grubu ya da cümlelerde şair, kendi içine dönerek bir çeşit kendisiyle konuşma/hesaplaşma sürecine girer. Kısaca ifade etmek gerekirse, İkinci Yeni düzyazı şiirinde uzun çizgiler hem şiiri hem de şairini okuyucudan, genelgeçer olandan kendisine; bireysel, subjektif ve çağrışımsal olan'a çeviren bir sınır çizgisi işlevi görür. Şiirin anlam atmosferinde anlam, anlamın muhatabı ve objektiflik/subjektiflik gibi bir dalgalanma yaratarak monotonluğun kırılmasına katkı sağlayan uzun çizgi, şairin ve dolayısıyla şiirin elden ele dolaşmasını, böylelikle muhatap (okur) bakımından olduğu gibi anlam bakımından da çeşitlenmesini sağlar. Okur-şair/okur-şair/okur-şair... şeklindeki münâvebeli değişimin bir görsel aracı olan uzun çizgi, bu çeşitliliği ve dalgalanmayı sağlayan önemli bir anlamsal stratejik unsur olarak karşımıza çıkar.

Ece Ayhan'ın “Sardunya ve Çocuk” şiirinde da uzun çizginin başka bir amaçla kullanıldığını görüyoruz: *İçerlerdeki, o utanç mağaralarına, çarılçamur — sekerekten yine de, bir çocuk sığmıyor* (69), şeklinde başlayan şiirde utanç mağaralarına sığmak için seken çocuk imgesi, her uzun çizgiyle birlikte bu sekme

eylemine görsel olarak da pekiştirmektedir. Tamamı üç paragraftan oluşan şiirin ilk iki paragrafı çocuğun ruhsal/hayalî dünyasını sezdirenen ifadelerden oluşur ve çocuk, içinde bulunduğu karamsar/olumsuz durumdan uzun çizgiler yardımıyla, adeta onların üzerine basarak sıçramak/sekmek suretiyle çıkmaya çalışır. Şiirin son bölümünde ise uzun çizgi kullanılmamıştır; çünkü artık gerçek dünyaya dönülmüştür ve bu dünya, sıçramalara izin vermeyen bir ağırlıktadır:

Çocukluğun da Selanik kapıları, büyük lavanta ve tokmaksız. Gidip bir ilkokulda uyuyacaktır, bütün o sığ denizleri, şeytan minarelerini, belki de. Yazdan unutulmuş açık bir pancuru gibi halasının. Ölümün ve arkadaşının mızıkasıyla, yeryüzünde geceleri satışa çıkarılmış sardunyalardan ağır öyküsünün arabasını anlatan çocuk, yalnızca. (69)

1.1.2.1.b. Arasözleri Belirlemek İçin Kullanılan İki Uzun Çizgi

Ece Ayhan'ın düzyazı şiirlerinde iki uzun çizgi kullanımıyla karşılaşılmaz. İlhan Berk'te ise iki uzun çizgi, bir cümledeki arasözün başında ve sonunda kullanılan kısa iki çizginin işleviyle kullanıldığı görülmektedir. Nadiren de olsa onun şiirlerindeki iki uzun çizginin arasöz olmak dışında başka amaçları da var gibidir. *Atlas* adlı kitabındaki "Piri Reis" (Berk 2007 (B): 109-111) başlıklı şiirde *bütün Gelibolulular gibi —ki timsah gibi su içinde büyürler (v)e sabah akşam silistre sesleriyle uyanırlar— uzun boylu uzun sakallıydı* (2-109) ile *(k)endisi gibi sakallı, deniz kurdu Kolomb'un —ki ikisi de çok üşür ve kuş, ağaç, çiçek dallarıyla doludur cepleri—* (2-110) cümleleri, bu kullanıma örnek olarak verilebilir. Örneklerde görüldüğü gibi uzun çizgiler arasındaki yargılarda benzetmeli, çağrışımlı bir dil kullanılmıştır. Böylelikle, şairin, denizlerin haritasını çizen Piri Reis'i anlatırken çağrışımlarını çizgiler içine sınırladığı, onları diğer cümlelerden böylece ayırarak şiirinin bir çeşit dil haritasını çıkardığı, bu anlamda da Piri Reis'in tarihsel kimliğiyle yaklaşmaya/ortaklaşmaya çalıştığı düşünülebilir. Aynı zamanda bu tarz uzun çizgiler arasındaki sözlerin, okuru şairin iç dünyasına —yine Piri Reis örneğiyle uyumlu olarak- kısa süreli bir yolculuğa çıkardığı da düşünülebilir.

1.1.2.2. Uzun Çizginin Şiirin Anlamının Bir Parçası Olduğu Kullanımlar

İkinci Yeni düzyazı şiirinde uzun çizgi, şiirde sözcüklerle sağlanan anlamın devamı, bir parçası olur.

Ece Ayhan'ın beş paragraftan oluşan "Epitafio" adlı düzyazı şiirinde uzun çizgi, şiirin ilk dört paragrafının her birinin sonunda kullanılmaktadır. İşaret, kelime ve kelime gruplarından sonra kullanılmış ve hemen ardından da nokta (.) almıştır. Çizgilerin ardından konan bu noktalar, uzun çizgilerin işaretten çok cümlelerin görsel bir unsuru ve bu bağlamda da son *kelimesi* olduğu intibamı uyandırmaktadır. Bu işaretler, yarattıkları belirsizlikle şiiri yoruma açık bir metin haline getirmekte, okuyucuyu o çizgi üzerinde yürürken tahminlerinde (yorum yapma, ekleme ve çıkarmalarda bulunma) özgür bırakmaktadır. Şiirin beşinci paragrafının soru işaretiyle bitmesi ise buraya kadar kullanılan uzun çizgilerin yarattığı eksiklikleri, boşlukları sorar/sorgular bir görüntü oluşturur:

*Boğulmuş geldiler denizden ikindi üzeri, yeşil cuhalı kahveler rıhtımında
gizlenmiş çivit rengi evlerine. Falı İspanyol—.*

(...)

*Görüyorlar, ne de güzel gülüyorlar öyle uzun uzun. Ama gelemeyecekler işte.
Bohçaları derleniyor. Aceleleri var. Çürük—.*

*Acaba çıkar mı yine önüne, kopçalarını ilikletmek isteyen o şişko kadın,
Afrika'ya giden yosunlu ve çetin yollarının da, ablaları? (68)*

Uzun çizginin bu işlevle kullanılmasına şairin "Ortodoks-Ortodoks" şiirinde de rastlanmaktadır:

*Düşen bir Katolikos orta bir Daçya gölüne—. Kanatları balmumu albastı.
(82)*

İlhan Berk'in bazı düzyazı şiirlerinde virgül'den sonra da uzun çizginin kullanıldığı görülmektedir. Uzun çizginin bu şekilde kullanımında fonksiyonunun anlamla birlikte şiirde anlama uygun bir ritim yaratmak olduğu söylenebilir. Cümlelerin bazı öğelerine uzun çizgiden sonra yer verilmesi, bu öğelerin cümleden uzaklaştırılmasını/ötelenmesini sağladığı; anlamın buna göre yeniden

düzenlenmesini zorunlu kıldığı aşıkardır. Okur, her uzun çizgide söz konusu uzaklığı/ötelemeyi duyumsayarak şiiri şekil olarak olduğu gibi anlam olarak da belli bir ritim içinde algılar: *Bir eğri: Kalın. Bir Hint sarısına dayanır, yavaşça,—aşağılarda. Uzatıp eğrisini. Geniş ve rahat. Bir çıkma yapıp sağ kola: kıvrık, dilim dilim,—dolaşıp dizlerini Fatih'in—Ve orada ölecektir* (1- 369).

Aşağıdaki örnekler de uzun çizginin yukarıdan beri sıralanan maksatlarla kullanımı söz konusudur:

Adalar bırakarak yine,—ayakları dışarıda kaldığından. Bir ahtapot gibi atıp kollarını. Artık orada çifileşir,—ayrı gövdesinden. (1-342)

Nicedir yeraltında dolaşmış, yalnızlıkları silmiştir,—çağının büyüttüğü. (1-357)

1.1.3. Eğik Çizgi (/)

Ece Ayhan, düzyazı şiirlerinde eğik çizgi kullanmaz. İlhan Berk ise özellikle *Mısırkalyoniğne*'deki düzyazı şiirlerinde eğik çizgiyi yaygın olarak kullanmaktadır. Eğik çizgi, kimi ifadelerin arasına bir, kimi zaman da iki ya da üç tane yan yana konulmak suretiyle kullanılmaktadır.

İlhan Berk'in "Us Çarşafı" (Berk 2007 (A): 291) şiiri, birbirinden bağımsız görünen paragraflarla, yüklemi olmayan kelime gruplarının otomatik yazı yöntemiyle; yani şairin o an aklına gelenleri yazıya geçtiği bir metin gibidir. Kelime grupları arasına konmuş olan eğik çizgiler anlamsal olarak şairin zihinsel sıçramalarını, konu dışına çıkışlarını işaret ediyor gibidir:

*geçiyordu soğuk tüccarları, bunalım tüccarları majestelerinin sakalı,
tüccarlar tüccarı deniz tüccarları/4, 6, 8/Alplerin ötesindeki galya/kral yolu ramses
II/daha ağaçlı bir dünyada XII. paris kralları/küçük bir barbar kenti u n c h e u v r e
i l a s s ı s/krezüs ve lidyalıların sonu*

(...)

MISIRBALIKLARI prenses nefertiti/cebi kuş üzümüyle dolu İzmirli tüccar///.
Mısırkalyoniğne (devam)

baktım geçiyordu

*durdum isyana bir beyaz
 bir esmer*

(Berk 2007 (A): 291)

Aynı şiirde iki kez yan yana üç eğik çizginin (///) kullanıldığı ve şiirde yalnız bu kullanımlardan sonra yükleme yer verildiği dikkat çekmektedir. Üç eğik çizgi, zihinsel sıçramanın yavaşladığını ve kelime gruplarının artık bir yargıya bağlandığını işaret ediyor gibidir. Şiirin -yukarıdaki metinde koyu renkle yazarak vurguladığımız- iki “geçiyordu” kelimesi arasında yer alması ve eğik çizgilerin de bu kelimeler arasında bulunması, şiirin us’tan başka alana/alanlara geçtiğinin göstergesi olarak değerlendirilebilir. Eğik çizginin sık kullanıldığı diğer bir şiir de “Delta”dır (Berk 2007 (A): 298-300). Bu şiirde de eğik çizgi aynı işlevle kullanılmıştır:

*(...) kelt uzun egemenlikleri kuzeyuç egemenlikleri/uygarlık tecim gerisinde
 ve kaysır gerisinde o denizlere, lu devletinden bayan wen-ciang’in güzel uzaklığının
 mercurus göğüne/o benim dediğim (...)* (1-298)

1.1.4. Parantez ()

Ece Ayhan bir söyleşisinde parantez işareti için *(b)uradaki ‘parantez’e ben ‘epokhe’ diyorum. Husserl’in ‘epokhe’si. Yani aile; soy, sop, mahalle arkadaşları, okullar, sevdalar, ‘parantez’e alınıyor. Bu parantez aradan çıkarılırsa kalan şey Mutlak Ben’dir. Kendi yüzünü dışlaştırıp, kendi karşına koymak gibi* (Ayhan 1996: 128-129) demektedir. Bu açıklamalarına rağmen, *Son Şiirler* hariç, Ece Ayhan’ın düzyazı şiirlerinde parantez işareti () yer almaz. Söz konusu işareti en çok İlhan Berk şiirlerinde kullanmaktadır. Onun bu işareti çoğu zaman vurgulama, geçişi

sağlama, somutlama, gerçeklik katma, şaire dolaşmak için daha rahat bir alan oluşturma gibi işlevler için kullandığı düşünülebilir.

1.1.4.a. Parantez İçi İfadenin Kişisel Duygu/İç Ses'i Vurgulaması:

İlhan Berk'in "Us Çarşafı"nda (Berk 2007 (A): 291) parantez işareti, şiirde oluşturulan tarihî atmosferden çıkılarak şairin iç dünyasına dönülen anları ve bu anlarla ilgili duygu ve düşünceleri içerir. (*Şimdi kim bilir deniz kenarlarına çıkıyorsunuzdur*) ve (*Yorganlarım tütün kokuyordu*) cümleleri şiirin bütününden bağımsızdır. Otomatik yazı tekniğiyle yazılmış intibamı yaratan, bu yöntemle bir tarih parçasından bir başka tarih parçasına atlayan şiir, parantezler içinde tarihî coğrafyalardan şairine döner, orada duraksar, nefes alır. Buna benzer bir kullanım - açılan; fakat kapanmayan paranteze de örnektir- "Av Vakti" (Berk 2007 (A): 317-326) üst başlığı altında yer alan "Adamlar" (Berk 2007 (A): 322) şiirinde görülür. "Us Çarşafı" (Berk 2007 (A): 291) gibi tarihî bir atmosfere sahip bu şiirde de parantez, geçmiş ile şimdi arasında bir köprü, bir sıçrama tahtası özelliği taşır gibidir:

*...ve adamlar oralarını alır donanmaya katılırlardı. Çıkardı sonra Padişah.
(Birden bakıyorum ellerin değişik.) Padişah bağdaş kurar oturur. Senin ayakların
giderdi gecede. Sonra o adam*

uzun,

güzel

seni alır. Sen.

Padişah hep oturur. Bakar. (Bir kıpti gider ipi okşar.)

*(O adam seni bırakmaz. O adam güler. Ayakların var ya senin (hiç olmadı
ayakların senin) yaslanır göğüme benim. Padişah çıkar. Donanma durur. Belki hiç
çıkamaz.*

(...)

Ve Padişah çıkar. (Otobüsler durur.) (Berk 2007 (A): 322) cümlelerinde parantez içindeki ifadeler padişahlı, donanmalı şiirin temasına uzaktan bakar gibidir.

Parantez içine alınmış soru cümleleri İlhan Berk'in daha çok kendine sorduğu sorular intibai yarattığından kendine has subjektif düşüncelerinin şiirlerine yansması olarak düşünülebilir. "Hamsi"deki (Berk 2007 (A): 373-376) *(t)ürk alfabesinin onuncu harfi. Bir sessiz. (Burada, U'dan sonra en çok sevdiğim harfin H olduğunu söylemeli miyim?)*, "Sis"teki *(t)ek bir köğük kurmak için (Tek bir köğük diye düşünemeyiz mi Sis'i?)* cümleleri bu düşüncemizi destekler mahiyettedir. Bu soru cümlelerini taşıyan parantezler, şairin iç sesini taşımanın yanında önceki cümleyi de düşündürür/sorgulattırır niteliktedir. Ayrıca, "Hamsi"deki parantez içinde verilen ve şairin doğrudan kendine seslendiği bir ünlem cümlesi mevcuttur: *Uzun burunlu, yarı termal ağızlı, dorsal yüzgeçli. (Ne mutlu sana İlhan Berk! Hamsiyi anlatıyorsun.)*

Ece Ayhan'ın da İlhan Berk gibi parantez içine kendi iç sesini yüklediği, parantezi şiirden kendi içine dönüş yeri olarak kullandığı olur:

Artık yeter ve yetti patron!

(Gerçekte 'patron' diye yazılı bir sözcük var mıdır dünyada? Yalnız bir soru bu.) (246).

Üfürüklü ve küpeli! (Sahi Osmanlılardaki bir kulağa küpe takma alışkanlığı ve olgusu gerçekte nereden geliyor?) (242).

1.1.4.b. Parantez İçi İfadenin Objektif ve/veya Subjektif Açıklama İçermesi

İlhan Berk, açıklamalarını, bilgilerini şiire katarken zaman zaman nesnel, zaman zaman da öznel bir tavır sergiler. Nesnel aktarımlar, özellikle betimleme/nesneleştirme anlatılanın sınırlarını daha bir belirgin kılar. Öznel aktarımlar ise açıklama, bilgi verme işlevi taşısa da şairin yaşanmışlıkları, duyguları, benliği ile yoğrulmuştur.

Karadeniz'i fizikî, coğrafi ve tarihî özellikleriyle anlatarak nesneleştirdiği şiiri "Karadeniz"de (Berk 2007 (A): 337-340), şairin, *Herodotos'tan beri var*

cümlesinden sonra parantez içinde yazdığı (*Herodotos mersinbalığından söz ederken Karadeniz'i anar*) cümlesi, kendinden önceki cümlelerin açıklayıcısı niteliğinde, Karadeniz'le ilgili ansiklopedik bilgi içeren bir cümledir. İlk cümle sadece *var* yüklemiyle bile Karadeniz'in nesneleştirilmesine hizmet eder; ancak bu iki cümlelerin birlikte taşıdığı bir anlam daha vardır: Var olmanın yazılmaktan geçtiği anlamı. İlhan Berk'e göre Karadeniz'in doğum günü Herodotos'un onu kâğıda geçirdiği gündür.

İlhan Berk, zaman zaman adlarına düzyazı şiirler yazdığı sanatçıların eserlerini, yayın yılları, yeri, yayımlandığı dergi, yayınevi gibi künye bilgilerini parantez içinde aktarmıştır. Bu bilgiler vasıtasıyla İlhan Berk'in şiirine konu olan eser somutluk ve gerçeklik kazanır. “Bedri Rahmi Eyüboğlu”, “Behçet Necatigil”, “Orhan Duru” (Berk 2007 (A): 380-382) şiirlerinde bu kullanıma örnek bulmak mümkündür:

Ve yere uzanmış (kapaktan belli) Karadut'u okuyor (kendi kitabını: Şiirler, İnkılap Kitabevi, 1948, İstanbul). (Berk 2007 (B): 379)

Parantezin bu işlevde kullanımını Ece Ayhan'ın düzyazı şiirlerinde görmek mümkündür:

Bir Bağdat Hırsızının 'an' asıl ve bedava avukatı ya da daha doğrusu dava vekili (1977). Küçük semt şairleri giderek 'Nankörce'de (bir dergi) bir acele nasıl da böyle dumura uğrayabiliyorlar? (236).

İlhan Berk ve Ece Ayhan'a ait bu örneklerdeki parantezler doğrudan bilgi vermenin yanında şiirde gerçeklik ve somutluk duygusu da yaratır.

Yine Ece Ayhan'da parantez, şairin söylediğini destekleyen bilgileri de taşır:

Hiç değilse adı Altın Boynuz olan ama şimdi Boklu Boynuz. (İstanbul'un bütün lağımları oraya dökülür.) (246).

İlhan Berk'in kimi şiirlerinde, parantezdeki açıklamanın önceki cümleye ya da kelimeye ait bir öge olabildiği dikkat çeker: “Piri Reis”te (*v*)e *inceydi hiç görmediğim bıyıkları (hep aşağı düşen, hep uzun) ya da (b)üyük, güzel bir Osmanlı*

cildi için (altın yaldızlı, köşelikli, 368 yapraklı); “Yahya Kemal”de (v)e Latin harfleriyle (küçük yazıp y’yi ve biraz süsleyerek ve biraz da uydurarak Beyatlı’nın B’sini); “Atkestanesi’nde (b)ir yaprağa, uzun incecik saplı bir üçlüğe dönüşen (bir atkestanesi yaprağı olarak); “Cihat Burak”ta (d)eğil mi ki ininin karasevdalı çiçekleridir ve acıyla büyümüşlerdir (gök girmez çünkü evine ve sokaklar çoktan başlarını alıp gitmişlerdir) örneklerinde görüldüğü gibi.

1.2. CÜMLE KURULUŞLARI

1.2.1. Devrik Cümle

1950’li yıllarda Almanya, Fransa gibi ülkelerde yaygınlık kazanan “rastlansal müzik” ya da “12 ton müziği” adları verilen *atonal müzik*, beklenmedik bir biçimde hava değiştirme, birden askıda kalma, bir yola alışmadan başka bir yola atlama; kısacası geleneksel müziğin ses düzenini kırma gibi temel niteliklere sahiptir. (Karaca 2005: 147). Devrik cümle de yapısı itibariyle düz cümlenin geleneksel düzenini kıran, öğelerin sıralanışını bozan, yüklem yeri değiştikçe anlamın başka yollara, çizgilere atladığı düşünülebilecek bir cümle yapısıdır. İlhan Berk ve Ece Ayhan’ın düzyazı şiirlerinde devrik cümlelerin şiire müzikteki gibi bir atonallik kattığı söylenebilir. Nitekim, düz olanın devrilerek kurulduğu yeni cümle anlam olarak düz cümlenin anlamını taşıyor gibi görünse de geleneksel yapıyı ve düzeni kırdığı, yol değiştirdiği için -şiire kattığı ritimle beraber- şiire düzene karşı durma, var olanı yıkmaya, yeni bir yapı kurma gibi anlamları kattığı üzerinde düşünülebilir.

Devrik cümle yapısı, İkinci Yeni düzyazı şiirine şiirsellik katan önemli bir yapıdır. Hemen bütün düzyazı şiirlerde fazlaca kullanılan devrik cümleler, Ece Ayhan düzyazı şiirinin de temel ahenk unsurlarındandır: *Cankurtaranlı yavru kurtlar da geçiyorlar kepleri ve trampetleriyle ayazda* (182). Bu tür kullanımların yanı sıra, şairin, bir paragrafta/şiirde her cümlesi yüklemle başlayan devrik cümlelerle kurulmuş şiirleri de mevcuttur. Bu söylem, aynı zamanda destan söylemiyle de paralellik gösteren epik bir söylemi anımsatmaktadır. Sunduğumuz örnekte yüklemeleri koyu renkle yazarak bu kullanımı daha açık bir şekilde göstermeye çalıştık:

Bindirir ata Barduğomeos'un sağ eli, bilmezlerin Mikael'ini kuşkular. Sürer çirkin kan Ruzukan'ı kaygılara oğlan yedi nal. Gizlidir bir yerinde benzeri kadın. (...) (93).

Geçirdi çılgınlık bir kasketi başına. Koştı paslandığı bölgelere silah satıcıların. Kurdu okul kaçakları imparatorluğu. Buldu altın bir top da Manastır'da (...) (72).

Ece Ayhan'da devrik cümleyi andıran diğer bir kullanım, şiirde tamlama öğelerinin yer değiştirilmesiyle bazen de tamlama öge ya da eklerinin kullanılmamasıyla oluşturulur: *Tutunur bir utanç ince.* (87), *Seriyor zambaklarını kiskançlığın bir delikanlı.* (88), *Korkuları ispati'nin.* (98), (...) *konağın afli uşağı gelmiştir karşığı* (211). Bu, şairin düzyazı şiirinde sıkça karşılaşılan, metne şiirsellik katan, aynı zamanda dili deforme eden bir kullanımdır.

Ece Ayhan'da devrik cümle kullanımı aynı zamanda var olan sisteme karşı çıkışın bir yolu olarak da düşünülebilir. Dolayısıyla öğelerin özne-tümleç-yüklem şeklinde kurallı bir sıralamaya tabi olması, tüm dil kurallarını alt üst eden Ece Ayhan'dan beklenen bir tutum değildir.

İlhan Berk'in düzyazı şiirlerinde devrik cümle kullanımı, Ece Ayhan'ın şiirlerindeki kadar yaygındır. Şairin *Kül*'ün "Berk Sözlüğü" adlı bölümündeki şiirlerinde devrik cümle yapısının sayısında belirgin oranda azalma dikkat çeker. Kitabın bu bölümünde devrik cümlelere az rastlanmasıyla, bu bölümdeki düzyazı şiirlerin deneme türüne yaklaşması ve şiirsellikten uzaklaşmasını ilişkilendirebiliriz.

İlhan Berk şiirinde kullanılan devrik cümlelerin şiirde anlamla iş birliği içinde olduğu da olur. *Kül*'ün "Aşklar" adlı bölümünde yer alan ve bir ilişkinin bozgununu, bitişini anlatan "Aşklar I, Bozgun" (Berk 2007 (B): 127) adlı şiirde kısa devrik ve düz cümlelerin şiire yayılması; bozgun, yıkım, dağınıklık duygusunu şekilsel/dilsel olarak kağıda döker/somutlar; şairin içinde kopan fırtınanın duyulmasına yardım eder.

1.2.2. Eksiltili Cümle

Eksilti, İlhan Berk ve Ece Ayhan'ın düzyazı şiirlerinde kendine geniş bir alan bulur. İkinci Yeni düzyazı şiirinde noktanın kullanımını anlatırken İkinci Yeni düzyazı şiirinde eksilti konusuna da değinmiştik. Kısaca yinelemek gerekirse, Ece Ayhan ve İlhan Berk'in düzyazı şiirlerinde, eksiltili cümlelerin zaman zaman tek öğeden oluştuğu görülür. Bu şairlerin şiirinde eksilti, bazen cümleyi oluşturan öğelerin noktalar kullanılarak parçalara ayrılmasıyla ortaya çıkar. Bu kullanımlar yardımıyla şairlerin, okuru noktalarda bekletmek, cümleyi oluşturan öğeleri parçalamak suretiyle metinde farklı bir şiirsellik yakaladığı söylenebilir. Şairler, bilinen genel eksiltili cümlelerin aksine, bu tür eksiltilerinin okur tarafından tamamlanmasını beklemezler. Bu sebeple olmalı ki, eksiltilerinin sonunda üç nokta kullanmayı tercih etmezler.

1.2.3. Soru Cümlesi

Ece Ayhan'ın düzyazı şiirlerinde yer alan soru cümleleri, İlhan Berk'inkilerle karşılaştırıldığında oldukça azdır. Bu başlık altında, İkinci Yeni düzyazı şiirinde parantez işaretinin kullanım ve işlevleri anlatılırken parantez içinde yer alan soru cümlelerine değindiğimiz için bu hususa burada tekrar değinmeyeceğiz.

İlhan Berk'in düzyazı şiirlerinde soru cümlelerinin en çok konu olarak nesne ve birey merkezinde kurulmuş şiirlerde kullanıldığı görülür. Bu kullanımı iki temel amaca bağlamak mümkündür: Gerçekte soru sormayıp söyleneni pekiştirmeyi veya onaylatmayı amaçlama ve bir durum, nesne, olgu üzerinde düşünme ya da bir önceki cümlede söylenenin sebebini sorgula(t)mayı/tahmin et(tir)meyi amaçlama.

1.2.3.a. Sözde Soru Cümleleri

İlhan Berk'in "Ece Ayhan" (Berk 2007 (B): 284-286) adlı şiirinde art arda sıraladığı soru cümleleri onay alma ve pekiştirme amaçlı soru cümlelerine örnektir: *Yalnız sözcüklerin mi? Alfabe de onunla yerini almadı mı? U daha önce ortalarda görünmezdi, F de bugün en çok basılan harfimiz değil mi? Sonra P,Z harflerini raflardan kim indirdi? Ya bin yıllık tümceleri yerinden kim etti?* (Berk 2007 (B):

284). “Ayrıkotu”, “Kereviz”, “Güvercin”, “Sarımsak”, “Ebegümece”, “Patates”, “Pipo”da bu kullanımın pek çok örneği bulunabilir.

1.2.3.b. Düşün(dür)me, Sorgula(t)ma Amaçlı Soru Cümleleri

İlhan Berk’in “Ece Ayhan”daki *(e)n uzun paltoları o giyer: En uzun arkadaşlıklar için mi?* (Berk 2007 (B): 286), “Cihat Burak”ta *(g)ördüm ve anladım yaşamak mâcerâsını mı diyordur, bir çıkma yapıp Yahya Kemal’e?* (Berk 2007 (B): 281), “Ebegümece”nde *(e)y unutuş mu demiştir?* (Berk 2007 (B): 229), “Hamsi”deki *(s)onra suyun yüzüne çıkar. Bir horona katılmak için mi?* (Berk 2007 (A): 373-376) soru cümleleri bir şey üzerine düşünme, sebepleri sorgulama veya tahmin etme amaçlı kullanıma örnek olarak verilebilir. Soru cümlelerine bu şekilde tasarruf edilmesi, İlhan Berk’in şiirleriyle yapmak istediğinin/yaptığının da göstergesidir. Nitekim İlhan Berk’in soru cümleleri örneklerini aldığımız bu şiirlerde yaptığı, bir anlamda seçtiği nesneyi, bireyi bir metin olarak görmek ve bir metin okur gibi onu okumaktır. Şiirlerde geçen soru cümleleri de nesneyi/bireyi metin okur gibi okumada yardımcıdır.

1.3. HABER KİPİ KULLANIMLARI

İkinci Yeni’nin düzyazı şiirlerde kullandıkları kip ekleri de, şiirleri anlamada/yorumlamada dikkat edilebilecek gramatikal yapılardır.

İlhan Berk’in şiirlerine kip ekleri açısından bakıldığında nesne ve bireyi merkeze alan ya da bir tablodan esinlenerek yazılmış şiirlerin daha ziyade geniş zaman, bazen de şimdiki zaman ekiyle çekimlendiği dikkat çekmektedir. Böylece, “her zaman” ya da en azından “okunduğu an”da varlığını hissettiren nesne, birey veya mekân karşısındayızdır. Söz konusu nesne, birey ve mekânı yazarak adeta var eden Berk, kullandığı kiple onları geniş zamanlara taşır; bir anlamda konu olarak ele aldığı şeyi kullandığı zaman ekiyle süreksizleştirir, diyebiliriz.

İlhan Berk’in “Nigâri” (Berk 2007 (A): 335-336) adlı şiirinde kip eklerinin kullanımı adeta şiiri iki bölüme ayırır ve böylece kip ekleri şiirin anlamında iki önemli alan açar. Şair, görülen geçmiş zaman ekiyle (-di) Nigâri’yi, geniş zaman

ekiyle (-r) de Nigârî'nin resimlerini yaptığı kişilerin resimlerdeki hallerini anlatır. Böylece, sanatçının gelip geçiciliği, eserlerin sonsuzluğu bu gramatikal yapıyla da belirginleştirilmiş olur.

Şairin "Aşık Veysel"de (Berk 2007 (A): 378-379) kullandığı şimdiki zaman çekiminin Veysel'i de şiiri de şimdiki zamana hapsedtiği düşünülebilir. Şiir, Veysel'in bir resminden yola çıkılarak yazıldığından, şiirde şimdiki zaman kullanımı, resim sanatının zamanı tuval üzerinde durdurmasının şiir sanatına yansması gibi değerlendirilebilir.

İlhan Berk, aşk temalı şiirlerinde ise, aşkı içeriği geçmişte kalmış, yalnızca adı bugüne taşınmış bir olgu olarak gördüğünden olacak, genellikle geçmiş zaman eki kullanır.

Ece Ayhan'da aynı şiirde farklı kip eklerinin kullanıldığı görülür. Birbiriyle uyumsuz görünen; şiirden bir anlam çıkartmayı, bir hikâye kurmayı güçleştiren bu özellik, Ece Ayhan'ın aykırı şiiri söz konusu olduğunda yadırganmaz. Nitekim şair, şiirle anlamsızlığın anlamına yol almaktadır. Aşağıdaki şiirde koyu renkle yazarak vurguladığımız fiiller bu kullanımı örneklemektedir:

Süsüne Kaçılmamış

Soğuk Haziran'lar kalabalıklar ölmüştü. Bir arkadaş arkalarından yürüyor.

Çelenkler ters çevrilir ve çiçekler, biraz çürük ama, lavanta lavanta kokmaya başlıyor.

Eski Mecidiyeköy'den gelenler şunu düşünmüş olabilirler. "Bu kez süsüne kaçılmamış!" (184)

1.4. BOŞLUK

İlhan Berk, diğer şiirlerinde olduğu gibi düzyazı şiirlerinde de bir sayfayı boş bırakma ve kelimeler arasına normalinden daha uzun boşluklar koyar. Berk, görsel olduğu gibi anlamsal olarak da içini doldurduğu bu kullanımlar için *sözlüğümdür*,

der. Bunlar, ona göre bıraktığı değil yazılan şeylerdir. Gözün yazdığı bir yazıdır bu (Berk 2005 (B): 17). Boşluklar, *sözcüklerin yöresinde bir sessizliği gerçekleştirirler, bu yüzden de asıl büyük etki saçan, dev boyuttaki anlam olan, sessizliktir.(...) Dilin belinin geldiği; ama gene de kendini tuttuğu, boşalmadığı, alttan alta yazdığı, daha çok da sezdirdiği, duyurduğu bir üst anlamdır bu* (Berk 2007: 20).

Berk'in boşluklar bıraktığı düzyazı şiirleri daha çok *Mısırkalyoniğne*'de yer almaktadır. Şairin usundan geçenlerin dağınık olarak/anamlı bir bütün oluşturmadan aktarılmasının şiiri gibi düşünülebilecek "Us Çarşafı"nda (Berk 2007 (A): 291) bırakılan geniş boşluk, şairin zihnindeki derin boşluğun görsel olarak da onaylanmasıdır. (Bu şiir İkinci Yeni düzyazı şiirinde eğik çizginin işlevlerini anlatırken örnek olarak sunulmuştur. İstenirse oradan tekrar okunabilir.)

"Hamsi" (Berk 2007 (A): 373-376), yeni bir sayfaya geçilip parantez içinde *vb.* yazılarak biter. Bu ibarenin yer aldığı sayfada yazılı herhangi bir sözcük, işaret yer almaz. Bu yeni sayfaya geçiş ve *(vb)* ile uzayan boşluk, şiire ve orada ele alınan anlam katlarına süreklilik katar; *(vb)* bu bağlamda okurun şiire etkin olarak dâhil olmasını da zorunlu kılar. Öte yandan bu ifade, söylenebileceklerin çokluğunun, çok olmasına rağmen önemsizliğinin, unutmaya arzusunun *vb.* göstergesi olur. Hamsinin hikâyesi şairin zihninde devam ettiği gibi okurun da zihninde devam eder. Daha önce hakkında çok şey yazılmamış ve düşünülmemiş hamsi hakkında şairin bunca ayrıntıyı sunması ve daha da sunabileceğini göstermesi, okuyucuyu yeryüzünü paylaştığı, fakat önemsemediği ya da hakkında düşünmediği varlıklara götürür.

Aşk şiiri kabul edilebilecek "Kartaca"daki (Berk 2007 (A): 296) yarım sayfayı geçkin boşluk, şairin sevdiğiyle baş başa kaldığı bir anın hayalinin doldurduğu, paylaşmak istemediği birtakım manzaraların gizlendiği bir boşluk gibidir:

Kartaca

*sizi ölüyorum, bir deniz oluyorsunuz, açıyorum/bir ata biniyordum okulun
'Paydos çanını çalıyordum denizde' konaklarımı yatınayak seslere bırakıyordum.*

sizi bilmem ben kartacaya geldim kalırım

*böyle sesinleyin gittim, bir yalnızlık olan geceyi açtım//defterlerimde ilk
gemilerin dolaştığı denizlerdi aşk, ilk kayıklar*

ve gemiler,

sevdim bir uzak

Σ'den gelerek sana,

giderek seni/

bir ağacı topluyordum/büyüyordum güzelliğini,

sizi ölüyordum

kartaca'da olmak iyi, kalır rüzgarlarım

(Berk 2007 (A): 296)

Ece Ayhan'ın düzyazı şiirlerindeki boşluklar şiirlerde paragraf aralarında bırakılan sabit aralıklı boşluklardır. Ayhan'ın şiirlerindeki bu boşluklar Bertrand'ın şiirlerindeki andırmakta ve tıpkı onun düzyazı şiirlerindeki gibi düzyazıyla kurulmuş metni şekilsel olarak şiirleştirmekte, metne, bir anlamda, şekilsel bir ritim de kazandırmaktadır.

IV. BÖLÜM

1. İKİNCİ YENİ DÜZYAZI ŞİİRİNDE DİL VE ÜSLUP

İkinci Yeni düzyazı şiirinin dil ve üslup özelliklerine geçmeden önce dil ve üslup kavramlarına değinmek yerinde olacaktır:

Edebî dilin özellikleri İsmail Çetişli tarafından şöyle sıralanmaktadır: *Edebî dilin kaynağı, milletin ortak dil hazinesidir. Edebî dil, günlük hayatta kullanılan dil değildir. Edebî dil, ilmî hayatta kullanılan dil değildir. Edebî dil, ortak yazı dilini esas alır. Edebî dil, işlenmiştir. Edebî dil, zengindir. Edebî dil, ferdidir. Edebî dil, "söz"dür. Edebî dil, ortak/tabii dile göre sapmazdır. Edebî dil, muğlak ve kapalıdır. Edebî dilin varlık amacı güzelliştir. Edebî dil, bire bir tercüme edilemez* (Çetişli 2001: 116-124).

Üslup ise *(b)elli bir duyuş, görüş ve birikime sahip olan sanatçının hayatı boyunca edindiği tecrübe ve tavırlarla seçtiği konuyu, biçim ve içeriğin belirlediği vasıta ve yöntemler kullanarak kendisine has bir biçimde ördüğü kelimelerle anlatmasından doğan bir edebî değer unsuru ve ölçüsü* (Çoban, 2004: 10) olarak tanımlanabilir

İkinci Yeni'nin düzyazı şiirini İlhan Berk ve Ece Ayhan'ın düzyazı şiirlerinden yola çıkarak incelediğimiz çalışmamızda, adı geçen şairlerin genel olarak dil anlayışlarını aydınlatmak için bu konudaki görüşlerine yer vermeyi uygun bulduk:

İlhan Berk'e göre dil bir anlatma aracıdır; fakat bazen anlattığı sadece dilin kendisidir. *Anlamın olmadığı yerde de işlevini sürdürebilir.* İlhan Berk, şiirle

doğrudan bir şeyler anlatmayı amaçlamaz. Ona göre şiir, anlatmamalı hissettirmelidir. Bu sebeple İlhan Berk'in şiirinde dil metaforiktir, okurun hayâl kurmasının önünü açar. Ayrıca dil şiirde *(s)özün üstünü çize çize yürüyebilir*. Dil, bir yandan kendini oluştururken bir yandan da yıkabilir, yok edebilir. *Özellikle de dağılıp parçalanarak görsel yapılar, biçimler edinir. Bu zaman dil kendi yapısının da dışına çıkarak, başı dönmüş gibi kendini oradan oraya vurur; ereksiz, amaçsız dolaşır. Doğasına karşı çıkar. Bir uyurgezerdir artık. Düşün, usdışın, cinnetin sınırlarına gelip dayanır* (Berk 1997: 11). Bu düşünceleri doğrultusunda şair düzyazı şiirlerinde de anlattığı gibi ele avuca sığmayan, değişen, çağrışımlar kurduran, deforme edilen bir dille karşımıza çıkar.

Ece Ayhan *(g)ündelik konuşma dilinin çok dar bir sözlüğe dayandığını düşünür ve bunun sıkıntısını yaşar* (Ayhan 1996: 77). Bu noktada *gerçeklikle sınırlandıramadığı dilinde görülen patlamalar* onun şiir dilini oluşturur (Ayhan 1996: 101). Bu patlamaların sonucunda Ece Ayhan alışılmış dili değiştirir, söz dizimini bozar ve dile yeni imgeler getirerek yıktığı dilin yerine *yeni bir dil* koyar. *Onun şiirinde dil bozulmuştur; ama tarihe, mitolojiye, dine, göndermelerle yüklü kavram ve sözcüklerin üstündeki perde aralanabilirse şiirlerinde derin bir anlamın var olduğu görülecektir* (Karaca 2005: 316).

1.1. DİLDE DEFORMASYON

Cafer Şen, edebî eserde dil deformasyonunun nedenlerinden birini eserin estetiğiyle ilişkilendirir. Ona göre *edebî eser reel gerçeklikten ve alışlagelen dilden ne kadar koparsa o kadar estetize olur* (Şen 2010: 159). Şair ve yazarlar, eserlerini reel gerçeklikten uzaklaştırmak için edebî eserin hammaddesi kabul edebileceğimiz dili *bozma* yoluna giderler; verili dilde sessel, yazımsal, sözcüksel, dizimsel sapmalara yönelerek dilin, dolayısıyla da anlamın yapısını ve sınırlarını zorlarlar.

Şen, yazarı deformasyona götüren sebeplerden birine felsefe bilimiyle açıklık getirir. Ona göre dil deformasyonunun felsefi zemininde *alışlagelmiş dille kurulan ve bireye zarar veren gerçeği tartışmaya açmak* (163) düşüncesi yatar. Kant'a göre dünyanın yaşanabilir bir hale getirmek amacıyla rasyonelleştirilmesi, varlık ve

yokluk sorularının yanıtlanmasını zorlaştırmaktadır. O nedenle, yapılması gereken, hiç olmazsa zaman ve mekân deformasyonlarının sanat eserlerinde yapılarak söz konusu durumun mekanikliğini aşmaya çalışmaktır (Şen 2010: 163). Genelde sanat, özelde ise edebiyat uygarlığın yok ettiği bilinç dışı unsurları telafi etme çabalarına ait birer alandır. Yani, estetik faaliyetin kökeninde “bastırılanın geri dönüşü” vardır (Şen 2010: 164).

İkinci Yeni şairlerinden özellikle Ece Ayhan ve İlhan Berk, şiirlerinde dili deforme etme yoluna gitmişlerdir. Yukarıda değindiğimiz nedenlerin yanında bu şairlerin dilde deformasyona gitmeleri verili dil ve edebiyat anlayışına karşı olmalarındandır. Onlar, eski dille yeni bir edebiyat oluşturulamayacağı inancını taşırlar. Bunun yanında, anlayış olarak şiirde anlam kapalılığını benimsemeleri de onları deformasyona götüren nedenlerden bir diğeridir. Ece Ayhan, deformasyonu *yerleşik sözdizimi ile yazılmayacak her şeyi yeni sözdiziminden yararlanarak dile getirmek* (Ayhan 1993: 187), olarak değerlendirirken İlhan Berk İkinci Yeni’deki deformasyonu, *İkinci Yeni, belki de şiiri tersinden okumaktır. İkinci Yeni mısrayı özellikle kırmak, dili bozmak, bir deformasyon yaratmak ister*, cümleleriyle açıklar ve dil deforme edildiğinde şiirinin daha gerçekçi olduğunu vurgular (Berk 2005 B: 159). Ayhan’ın *(b)en yıktığım bir yıkıntıdan çıkıp gelmek istedim*, (Ayhan 1996: 135) sözleri de bizi İlhan Berk’in ‘yıkarak yapmak’ anlayışıyla paraleldir. Ece Ayhan’ın *Ece şiirinde dilin tepe taklaklığı deformasyonu öne almak değildir. Anlamla ilişkisi sonucu çarpıktır o* (Ayhan 1996: 134), sözleri, şairde deformasyonun amaç değil, olsa olsa anlamın ondaki bir görünümü, yansımasıdır.

İlhan Berk’i dil deformasyonu konusunda örnek aldığı E. E. Cummings’tir. Şair, şiirlerindeki çarpık dille Cummings okumalarının etkileşimi konusunda şunları söyler: (...) *onun dildeki deformasyonuydu beni en çok şaşırtan. Ben sanki o zamana kadar kullandığım dile bakmamışım da sanki Cummings’i okuduktan sonra dil nedir, dildeki bozma nedir, konularını düşünmüşüm* (Berk 2005 (B): 91).

Dildeki deformasyonlar aynı zamanda dilde meydana gelen sapmalardır. Bu başlık altında İlhan Berk ve Ece Ayhan’ın düzyazı şiirlerinde yazımsal, sözcüksel, sözdizimsel sapmalar/deformasyonlar incelenmektedir.

1.1.1. Yazımsal Sapma/Deformasyon

İkinci Yeni düzyazı şiirinde sözcüklerin yazım kurallarına uygun olarak kullanılmamasından doğan yazımsal sapmalar görülmektedir.

1.1.1.a. Küçük Harf Kullanımından Doğan Yazımsal Sapmalar

İlhan Berk'in düzyazı şiirlerinde baş harfi büyük harfle yazılması gereken bazı sözcüklere küçük harfle başlandığı olur. Şairin bu kullanımıyla ağırlıklı olarak karşılaşılan kitabı Mısırkalyoniğne'dir. Noktayla nadiren karşılaştığımız bu kitaptaki "Us Çarşafi" (Berk 2007 (A): 291), "Kartaca" (Berk 2007 (A): 296), "Delta" (Berk 2007 (A): 298-300), "Ve" (Berk 2007 (A): 304-305) adlı düzyazı şiirlerde paragraf başlarındaki cümlelere, özel isimlere dahi büyük harfle başlanmadığı görülür:

Ve

mısır krallarını sedra uzun egemenlikleri, hieroglif egemenlikleri, uygarlık tecim ve kral gerisinde/kent tarih baskı dağlarında, bunluk taş kaynaşmalarından, kent heredotos oldukça frikya fenike ırmakları, yani kıyının bulunan ülkesine, fenike elverişli A)tarih şehirlerinde,

bir meydana ülke fenikeliler fenike karışıp kurdular

(...)(Berk 2007 (A): 304)

Bu şiirler eğik çizginin kullanıldığı ve otomatik yazı tekniğine yakın bir teknikte yazılmış olmaları bakımından da benzeşirler. O halde, bu düzyazı şiirlerde nokta ve büyük harf kullanılmamasıyla otomatik yazı tekniği arasında bir ilişki kurulabilir. Nitekim, içten geldiği gibi durmaksızın ve düşünmeksizin yazmak eyleminde yazanı durduracak, duraklatacak çeşitli noktalama işaretlerine, metnin görsel akışını değiştirecek büyük harflere ihtiyaç duyulmayabilir.

Yazım kurallarına uymayarak, büyük harf kullanılması gereken yerde küçük harf kullanımı Ece Ayhan'ın düzyazı şiirlerinde de görülür: *Hiç tasalandınız mı? uzun, sıkıcı ve çarpıtılmış tarih boyunca boylu* (245), cümlelerinde soru işaretinden

sonra gelen “u” harfi, soru cümlesi ve ardından gelen cümle bir bütün olarak düşünüldüğünden büyük değildir. Şairin, *Çok Eski Adıyladır* kitabındaki “Michael Kohlhaas” ve “Sivil” adlı şiirlerin ikinci ve son paragrafları da küçük harfle başlar.

1.1.1.b. Sözcükleri Bitişik Yazmaktan Kaynaklanan Yazımsal Sapma

Ayrı yazılması gereken sözcüklerin bitişik yazılmasından doğan bu tür yazımsal sapma İlhan Berk ve Ece Ayhan’ın düzyazı şiirlerinde karşımıza çıkar:

İlhan Berk’in “g” (Berk 2007 (A): 294) adlı şiirde *enuzakıyosunları* kelime grubu, sırasıyla “Littera Amor I” (Berk 2007 (B): 311) ve “Littera Amor III” (Berk 2007 (B): 313) adlı şiirlerde, başlığın hemen üstüne, parantez işareti çinde yer alan (*bindokuzyüzseksenylındaonüçtemmuzcumagünühalikarnassostainmiştir*) ve (*eybenimsevilmışyıkılmışiyinim*) cümleleri bu kullanıma örnektir.

Ece Ayhan düzyazı şiirlerinde de *taşçoçuğa, yazgısınımor* (90) ayrı yazılması gerektiği halde bitişik yazılmıştır. Bu kelimelerin bitişik yazılması birbirleri arasındaki anlam bağıını güçlendirmekte ve beraber oluşturdukları anlamı vurgulamaktadır.

1.1.2. Biçimbilimsel Sapma

Ortak dilin belli, kalıplaşmış eylem çekimlerinde, sözcüklerin başka sözcüklerle bağdaştırılmasında bilinçli değişikliklere gitmek, bir çeşit özgürlük yaratma ve beklenmeyen kullanımlardan yararlanma demektir (Aksan 1995: 174).

Ece Ayhan ve İlhan Berk’in düzyazı şiirinde zaman zaman sözcüklerin yazım kurallarına aykırı kullandığı yazımsal sapmalar (deformasyon) görülmektedir.

Ece Ayhan’ın düzyazı şiirlerinde “bırakmayacak” yerine *bırakmicekin* (67) kullanılması, konuşulduğu gibi yazmanın göstergesidir. “Tabanca”nın tamlananı *tutakında* (76) sözcüğünde “tutağında” şeklindeki yumuşamanın yapılmaması, olasılıkla silahın sert imajının altını çizmeye dönük bir kullanım olmalıdır. *Taşkasap’dan, Barış’dan* (198) sözcüklerinde ise ünsüz benzeşmesine aykırılık dikkat çeker. “Gelibolu’nun” şeklinde yazılması gereken sözcüğün *Gelibolu un* (108) olarak kesme işaretsiz ve kaynaştırma harfsiz yazılması dretnotlarca vurulan

yarımadadaki hasarın/yıkımın görselleşmesi/somutlaşması gibidir: *Gün-tün eşitlendiğinde dövüyor Gelibolu un fabrikalarını dretnotlar* (108).

(Ç)ürürdür (83), kalmıştırdı (90), geciktirsin için (geciktirmesi için)(97) sözcüklerindeki çekim ekleri gibi dilbilgisi kurallarına aykırı az sayıdaki kullanımlar da Ece Ayhan'ın düzyazı şiirinde karşımıza çıkar.

İlhan Berk'in düzyazı şiirlerinden "Kış", "Karaada" ve "Patates"te bu tür yazımsal sapma örneklerine rastlanır: *isteyor* (Berk 2007 (B): 96), *küreyorduk* (Berk 2007 (B): 97), *dileyorum* (Berk 2007 (B): 227)

1.1.3. Sözcüksel Sapma

Sözcüksel sapma, şiirde çağrışımlı bir dil oluşturmak için alışılmamış sözcükler türetmektir. *Bu türde, dilde var olan kök ve ek biçimbirimlerin yeni yeni birleşimler içinde, yeni öğelerin türetilmesinde kullanıldığı, böylece, dilde bulunmayan göstergelerden yararlanıldığı görülür* (Aksan 1995:167).

Ece Ayhan'ın düzyazı şiirlerinde sözcüksel sapmaya örnek olarak *çarılçamur* (69), *simruğ* (78), *dimdoğru* (100), *yüzükuyulu* (103), *ustangül* (144), *Azize Sofya* (182), *karaşın* (225, 244) sözcükleriyle karşılaşırız. Şairin yapım ekleriyle de yeni kelimeler oluşturduğunu görürüz: *issizlıksız* (113), *Osmanoğulları* (205).

1.1.4. Sözdizimsel Sapma

Doğan Aksan'ın "Öteki Sapmalar" başlığı altında incelediği sözdizimsel sapma şiirde sözdiziminin bozulduğu sapmadır (Aksan 1995: 179). İlhan Berk'in daha çok da Ece Ayhan'ın düzyazı şiirlerinde görülen bir dil deformasyonudur.

Yorgunluğu kusursuz bir at mor. (77), *Bir kılıçla keserler kirpiklerini uzun.* (78), *Toka gümüş.* (90), *Giriyor bir kumru içeri camdan çatlak.* (180), *Helası içerde konağın afili uşağı gelmiştir karşığı.* (211) cümleleri Ece Ayhan'ın düzyazı şiirlerindeki sözdizimsel sapmalara örnektir.

İlhan Berk'in "Kartaca"da (Berk 2007 (A): 296-297) yer verdiği *büyüyordum güzelliğini* ve *sizi ölüyordum* şeklindeki kullanımlar da sözdizimsel sapmaya örnektir.

Sözdizimsel Sapmalar” başlığı altında ters çevirme yoluyla oluşturulan sapmalar da incelenebilir. *Bu tür ters çevirmelere İkinci Yeni Şairlerinden en çok Ece Ayhan’da rastlanır* (Karaca 2005: 211). *Bakışsız Bir Kedi Kara (75), elinde potin ayağında şemsiye(112), güzeligeliş (99) sözcük gruplarında ters çevirme sözcük grubu içinde gerçekleşir. Bakışsız Bir Kara Kedi, elinde şemsiye ayağında potin, gelişigüzel sözcük grupları deforme edilmiştir. Dimdoğru (100), babadan doğma (101), ayakyazısı (113) sözcük gruplarında ise sözcüğün kendini çağrıştırabilecek başka bir sözcükle yeri değiştirilir. Böylece anadan doğma, alinyazısı sözcük grupları şiirde deforme edilmiş olur.*

1.1.5. Anlambilimsel Sapma (Alışılmamış Bağdaştırmalar):

Bağdaştırma, anlam bakımından birbiriyle uyuşmuş iki ya da daha çok sözcükten meydana gelmiş tamlamadır. Ancak edebiyatta özellikle de şiirde anlatılmak istenen daha etkileyici bir biçimde aktarabilmek için anlamsal olarak birbiriyle uyuşmayan sözcüklerle; nesnel gerçekliğe, akıl ve bilim kurallarına ters gelen alışılmamış bağdaştırmalar kurulur. *Şairler sözcüklerle, onların bağdaştırılma biçimleriyle oynayarak dilde daha önce kullanılmamış türetme ve birleştirmelere giderek okuyan/dinleyene anlam bakımından daha güçlü bir dil sunmaya onların zihninde yepyeni, değişik tasarımlar, imgeler oluşturmaya yönelmektedirler* (Aksan 1995:176).

İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde alışılmamış bağdaştırmalara yönelmesinde şairlerin gerçeküstücülükten etkilenmelerinin payı büyüktür. İkinci Yeni’deki *dilsel sapmaların, anlamsal yapının bozulmasının ve akla karşı çıkmanın ana kaynağında gerçeküstücülük aranmalıdır. (...) Gerçeküstücüler, aklın denetimindeki imgelem biçimini kırmayı amaçlamışlardır* (Karaca 2005: 221).

Bir üst dilin/edebiyat dilinin oluşturulmasında etkili olan alışılmamış bağdaştırmalar Ece Ayhan ve İlhan Berk’in düzyazı şiirlerinin şiirselliklerini artıran önemli öğelerdir.

Ece Ayhan’ın düzyazı şiirlerinde geçen *kehribar marpuçlu müşteriler (199), taçyapraksız bir öğlen uykusu (220), yazıklanmanın kamburu (88), pırlanta bir*

alışkanlık (89), *boylu postlu bir mutsuzluk* (144) bağdaştırmaları ile İlhan Berk'in düzyazı şiirlerinde geçen *bunalım duvarları* (Berk 2007 (A): 292), *denizin pencereleri* (Berk 2007 (A): 293), *gecenin pancurları* (Berk 2007 (A): 294), *ay arabası* (Berk 2007 (A): 298) bağdaştırmaları alışılmamış bağdaştırma örnekleridir.

1.2. YİNELEMELER

Yineleme, şiire ritim, ahenk ve musiki kazandıran bir yöntemdir. Ayrıca, yinelenen sözcük veya cümleler şiirde vurguyu üzerine çeker. Ece Ayhan ve İlhan Berk, düzyazı şiirlerine zaman zaman yinelemeler yoluyla ritim, ahenk, musiki ve vurgu kazandırma yoluna gitmişlerdir.

1.2.1. Cümle Yinelemeleri:

İlhan Berk'in bazı düzyazı şiirlerinde, bir şiirde aynı cümlenin araya başka cümleler olarak yinelendiği görülür. "Aşklar II, Seni İlk Görüyordum"da şiire ad olan *(s)eni ilk görüyordum* (Berk 2007 (B): 128) cümlesi, "Aşklar IV, Orman"da *(s)eni seviyordum* (Berk 2007 (B): 130) cümlesi, "Patates"te *(p)atatesi sevmem* (Berk 2007 (B): 227) cümlesi iki kez yer alır.

1.2.2. Sözcük Yinelemeleri

1.2.2.a. Aynı Sözcüğün Yinelenmesi

Ece Ayhan'ın düzyazı şiirlerinde sözcük yinelemeleri az da olsa dikkatlerden kaçmamaktadır. Pekiştirme işlevi yüklenmiş bu sözcükler, metne şiirsellik de katar. *Asya'da karanlık karanlık karanlık bir topluluk* (179), *Çelenkler ters çevrilir ve çiçekler, biraz çürük ama, lavanta lavanta kokmaya başlıyor.* (184), *Çağırarak ister onu tâ Selanik' ten, Ürkünç Amca'sı kılığında--iğneli fiçılara, iğneli fiçılara.* (69) cümleleri yinelemeye örnektir.

İlhan Berk'in düzyazı şiirlerinde aynı sözcüğün art arda yinelenmesiyle pek karşılaşılmaz: *Yeni yeni bunalım duvarları çıkıyorduk her gün* (Berk 2007 (A): 292). Bunun yerine paragraf başlarında, birbirini takip eden cümlelerde, şiir içine serpiştirilmiş gibi ara ara yinelenen sözcüklerle karşılaşılır.

Şairin “Adamlar” (Berk 2007 (A): 322) ve “İO” adlı düzyazı şiirleri, belli bir sözcüğün şiirin genelinde yinelenmesi durumuna örnektir. “Adamlar”da (Berk 2007 (A): 322) sıklıkla yinelenen sözcük *padişahken*, “İO” da (Berk 2007 (B): 133) *diyordu* fiilidir. Aynı sözcüğün şiir içinde bu şekilde yinelenesi şiire belli bir ritim ve ahenk kattığı gibi şiirde sanrılı, sancılı bir dil de oluşturmuş olur. Verdiğimiz örnekteki koyu renkle yazarak vurguladığımız sözcüklere dikkat edilecek olursa bu durum sezilebilir:

İO

*Gündüz şöyle **diyordu** geceye: “Çıplaktı. Pıtrak gibiydi çıplaklığı. Açıkta ağzı. Ağzımı gezdim. Bir bardak su uzakta duruyordu.*

*---Seni soydum! **Diyordu** adam. Sonra soyunukluğunu uzatıyordu. Otların oraya getirip bırakıyordu. Büyüyordu görüyordum daha bir. Sonra bir denizi alıyordu. Alıp bırakıyordu. Böylece gün öldü.”*

*Gece şöyle **diyordu**: “Gel! **diyordu**. Nedense böyle **diyordu**. Orada mısın? demeden.*

(...)

Ben kişi zamirinin yalın halde ya da ek alarak yinelenmesine “Littera Amor” başlıklı düzyazı şiirlerde (Berk 2007 (B): 311-315) rastlanır. Söz konusu şiirlerde hitap edilen/sevilen kadına zaman zaman sen zaman zaman da siz diye seslenilir. Şiirde ben, sen ve siz zamirlerinin bu denli vurgulanması ben ile sen/siz arasında bir boşluk/uzaklık doğurmaktadır, “ben” seven ve sevilenin kavuşmasının imkânsızlığının sesi, “biz” olamamanın çığlığıdır. Bu çığlığı duyurmak için zamirleri koyu renkle yazarak vurguladık:

Littera Amor, III

(...)

*Bunun için de **ben**, bu yeryüzünde yalnız **senin** vücudunun koyduğu dokunulmazlığı, bir onu, tek uzaklık diye bilirim. **Ben** ki bu dünyada herkesler gibi gittim geldim, yüzüm çok güneşler gördü; sesleri, kokuları, bunu, bunsuzluğu,*

yenilgiyi, utkuyu tanıdım. Elim yerküreye dokundu. Ama yalnız o sizin koyduğunuz korkunç dokunulmazlık sürdürdü durdu bende. Bir ona yenik düştü. Bir onda yıkıldı, parçalandı, un ufak oldu.

Bu yüzden değil midir ki ben ne zaman sizinle olsam, her seferinde yanınızdan küllerle çıktım. Orda sayrılı, varla yok arası kaldım (Berk 2007 (B): 313).

Yine İlhan Berk'in "Pipo" (Berk 2007 (B): 218-220) adlı şiirinde *ben* kişi zamiriyle *gibi* edatının oluşturduğu edat öbeğini (benim gibi) defalarca kullandığına (5 kez) tanık oluruz. Şiirde yinelenen *benim gibi*'lerle şair hem pipoyla arasında bir bağ kurar hem de pipo vasıtasıyla kendini anlatmış olur, şiiri de şöyle sonlandırır:

VEDO'yu işte bütün bu huyları için severim. Benim gibi birine dayandığı için.

(Berk 2007 (B): 219)

İlhan Berk'in düzyazı şiirlerinin bazılarında şiirleri oluşturan paragrafların başında aynı sözcüğün yinelenmesi durumuyla karşılaşırız. Bu, paragraf başı sözcük yinelemesinde bazen yinelenen sözcük bir bağlaç da olur. Şairin "Atkestanesi" adlı şiiri, yinelemenin pek çok çeşidine uygun örnekleri içinde taşır. Söz gelimi, şiirin "ve" ile başlayan ilk ve son paragrafı, paragraf başı bağlaç yinelemesine bir örnektir. İlhan Berk'in Bedri Rahmi Eyüboğlu'nu Beyazıt'ta bir kahvede atkestanesinin resmini yaparken hayal etmesinden doğan şiirin iki ve arasında yer alması, adeta şiirin yazılı kısmının dışında yazıya geçmemiş bir öncesi ve sonrası olduğu intibasını uyandırır. Bağlaçlarla başlayan paragraflar dışında dört paragrafın *bir ağaç* tamlamasıyla başlaması ve bunlar dışında dört paragraf başında *bir*, üç paragraf başında da *bakıyor* sözcüklerinin yinelenmesi söz konusudur. Tüm bu yinelemeler, paragraf başında ses tekrarı (b sesi) da doğurmuş olur. Bu paragraflardan sonra da devam eden şiirde *bakıyor* çekimli fiiliyle başlayan paragraftan sonra gelen paragrafların hemen hepsinin *bakıyor* gibi şimdiki zamanda çekimlenmiş fiille başlaması paragraf başlarındaki uyumu sürdürür. Tüm bu kullanımların daha açık görülebilmesi için örnekteki belirli sözcük ve ekleri koyu renkle yazmayı tercih ettik:

Ve Beyazıt'ta bir ağacı (...) / **Bir ağaç**, belki bin yıllık (...) / *Girintiler, çıkıntılar, oyuklar, (...)* / **Bir ağaç** çekilmiş, ince (...) / *İhtiyar, çünkü (...)* / *Bilir ki büyümek, (...)* / *Katı bir yasanın elinde, (...)* / **Bir ağaç**, sayrılı, uzamış yüzü, (...) / *Onun için kızgın (...)* / *Hem kim hazırlanır (...)* / **Bir ağaç** ürkünç, ürkünç çünkü direniyordur (...) / *Bunun için işte ayrı hepsinden (...)* / **Bir İstanbul** göğüne (...) / **Bakıyor** Bedri kâğıda (...) / **Bakıyor** bir dalın kıvrılışına (...) / **Bir** budağa (...) / **Bir** yaprağa (...) / **Bir** köke(...) / **Bakıyor** kocamış köke (...) / *Alıyor onları da (...)* / *Düşünüyor çünkü (...)* / *Diyor.(...)* / *(Değil mi ki (...))* / *Sait Faik, boyacı sandıkları (...)* / *Dönüyor (...)* / *Ve birden çeviriyor sonra gözlerini (...)*

(Berk 2007 (B): 115-117)

1.2.2.b. Türdeş Sözcük Yinelemesi

Türdeş sözcük yinelemesi yazılışları, anlamları ayrı olup yalnızca sözcük türü ortaklığı taşıyan sözcüklerin yinelenmesidir. Bu tür yinelemeler de İkinci Yeni düzyazı şiirinde şiirin ritmine, ahengine, musikisine hizmet eden kullanımlardır.

Türdeş sözcük yinelemesi İlhan Berk'in düzyazı şiirlerinde yaygın olarak görülmektedir. Berk, özellikle birbiri ardına sıralanan adlaşmış sıfatlar ve adları düzyazı şiirlerinde önemli ritim ve ahenk sağlayıcıları olarak görüp kullanmıştır.

İlhan Berk'in "Karadeniz" (Berk 2007 (A): 337-340), "Mai ve Siyah" (Berk 2007 (A): 347-349), "Orhan Duru" (Berk 2007 (A): 380-382), (Berk 2007 (A): 380-382) "Sis" (Berk 2007 (A): 353-358) adlı şiirleri birbiri ardınca sıralanan adlaşmış sıfatların ahenk ve ritim sağladığına örnekler içerir. "Hamsi"de (Berk 2007 (A): 373-376) de sözcük ve sözcük grubu oluşturan sıfatlar şiirde dikkati çekecek kadar geniş bir kullanıma sahiptir.

Şairin "Sait Faik", "Cihat Burak", "Şenlikname" adlı şiirleri de isimlerin bir cümle içinde sıralanmasının belirgin örneklerini taşır. Şiirlerde birbiri ardınca sıralanmış isimlerle şiir hızlı bir ritim ve akıcılık kazanmıştır:

Şenlikname

(...)

İbrahim Paşa (Rumeli Beylerbeyi), Kara Bâli Bey (Mutfak Emini), Nişancı Mehmet Bey (Düğün Nazırı), Yeniçeri Ağası O baksın diye ayaktadır.

(...)

Zırhlar, miğferler, bıçaklar, şişeler, mızraklar geçirdi. Bir silah müzesi için.

Bir atlıkarıncayı, bir dolap beygirini, bir urgancı makinesini bıraktı. Geçtiler.

(384)

“Cihat Burak” adlı düzyazı şiirden yapılan alıntıdan anlaşılacağı üzere birbiri ardına sıralanmış bu isimler, aynı zamanda, şiirde anlatılan hakkında koca bir dünyayı barındıran ipuçları gibidir:

Bir in adamıdır Cihat Burak. İninin dip odalarında top top eski kâğıtlar, kediler, eski jiletler, kuşlar, fırçalar, kurşunkalemler, diş macunları, arı ölüleri, hokkalar, karafakiler, divitler, çalar saatler, maşallahlar, cep aynaları ve şimdiki zaman adını verdiği tarihle oturur. (...) (Berk 2007 (B) 280).

1.2.3. Ses Yinelemeleri

İlhan Berk ve Ece Ayhan’ın düzyazı şiirlerinde seci’ ve uyak değeri taşıyan ses yinelemeleri şiirde bir anlam taşımaya yönünde kullanılmıştır, diyebiliriz. Her iki şairin de uyak bağımlı ritim anlayışına karşı olmaları bu durumun belirleyici olabilir.

Ece Ayhan’ın düzyazı şiirlerinde cümle içi, cümle ya da paragraf sonu ses benzerlikleri görülmezse de “Bir Fotoğrafın Arabı”nın (67) paragraf sonlarındaki ses benzerliği oldukça dikkat çekicidir: *Lekesi gibi U. / Gibi U. / U.* Şiir, şairin çocukluğunda yaşadığı sıkıntıları sezdirir. “U” harfi şairin o günlerde sıkıntılarla uyumaya çalıştığı gecelerde vücudunun aldığı şeklin figürü gibidir. U’nun üç kere tekrarlanması, bu gecelerin devamlılığına, sıkıcılığına gönderme yapmaktadır:

(...) ve durulmaz bir çalkantıyla oradan oraya koşuyorum yalınayak ve küçücük çenemde büyük bir ben, kapalı güzelliğimle tanınıyorum hâlâ. Lekesi gibi U.

(...) Mevsimin ne olduğu bilinmiyor ve ben pek üşüyorum. Gibi U.

(...) Geçmicek diyedir kaygılanıyorum. U.

İlhan Berk'in "Düşünmek İstemiyorum" adlı düzyazı şiirinde art arda sıralanan üç cümlelerin sonundaki ses benzerliği, bir sonraki cümlelerin anlamını şekil ve ses olarak destekler gibidir:

(...) Ağaçlar acemi (abç). Her sabah devesiyle işe gidiyor bir Bedevi (abç). Her akşam kuşunu dolaştırıyor iki Çinli (abç).

Bir yinelemedir dünya. (...) (Berk 2007 (C): 198)

1.3. YABANCI KELİME/CÜMLELER

İlhan Berk'in düzyazı şiirlerinde Fransızca, İngilizce, Yunanca, Latince cümle ya da sözcüklerle en çok karşılaştığımız kitabı *Şenlikname*'dir.

Yunanca sözcükler daha ziyade *Şenlikname*'de yer alan düzyazı şiirlerde geçer. Berk, bu kitapta *fenomen* olarak yaklaştığı bazı nesnelere/varlıkları şiirine konu etmiştir. Bu bağlamda Berk, şiirinde, zaman zaman anlattığı varlıkların isimlerinin Latince ya da Antik Yunan'daki karşılıklarına yer vermiştir. "Karadeniz" (Berk 2007 (A): 337-340) adlı şiirde yabancı sözcük grubu anlamıyla birlikte şiire girmiştir: *Pontus Euxinus: misafirperver olmayan deniz* (338). Böylece, söz konusu yabancı tamlamayla şair bir zamanlar o denizin kıyısında yaşamış ya da yaşamakta olan başkası'nın o denize bakışını, ona hangi anlamı yüklediğini belirttiği gibi öte yandan başkasının anlam alanı ile *Karadeniz* adlandırması arasındaki ilişkileri gündeme taşımış oluyor. "İstanbul" (Berk 2007 (A): 341-346) adlı şiir, Braun-Hogenberger'e ait bir gravürü anlatır. Gravürün üstündeki Latince cümle gravürün diğer özellikleri gibi şiire olduğu gibi geçer: *BYZANTYUM LUNC CONSTANTINOPOLIS*.

İlhan Berk'in *Şenlikname*'de yer alan, yabancı dili en çok kullandığı "Âşıkane" (Berk 2007 (A): 359-368) adlı şiiri Türkçeyle birlikte üç dille (Fransızca, İngilizce) yazılmıştır, denebilir. Şiir, şairin bunu vurguladığını düşünebileceğimiz cümlelerle başlar: *defter, Çizgisiz. Sarı. El yazılı. Bir aşkı kazır çünkü. Üç dilde.* Şiir, şairin alıntılar, şiirler, çalışmalar not ettiği bir defterin anlatılmasından doğmuş gibidir. Şiirde ara ara verilen tarihlerle de bu düşünceyi destekler. Akla gelenlerin, belki etkilenilenlerin not edildiği defterde şairin iyi bildiği yabancı dillerden parçalar olması doğal görünmektedir. Sonuçta defter onun iç dünyasının yansımasıdır. Şair, daha önce *Âşıkane* adlı kitabının başında yer verdiği, Walt Whitman'a ait *Sex contains all* (Seks her şeyi kapsar/içine alır) cümlesini bu kez tamamı büyük harf kullanılarak yazılmış, her kelimesi tek bir sayfaya yerleştirilmiş olarak kullanır. Bu cümle ve onun kullanılış şekli şiiri yazılan defterin bir anlamda şairin aynı adı taşıyan kitabını (*Âşıkane*) oluşturan şiirler için kaynak oluşturduğuna, hem de şairin genel olarak cinselliğe bakışına vurgu yapar gibidir. Diğer taraftan, şiirin genelinin satır aralarında hissettirilen duygu da en başta verilen o cümlenin etrafında belirginleştirilir.

İlhan Berk'in şiirlerinde yabancı dil kullanma nedenlerinden biri olarak da ondaki otomatik yazma anlayışı gösterilebilir. Yabancı sözcükler içeren ve otomatik yazı tekniğiyle yazılmış intibasını uyandıran "Âşıkane" (Berk 2007 (A): 359-368) ve "Us Çarşafı" (Berk 2007 (A): 291) adlı şiirler yabancı dil bilen bir şairin zihninin otomatik süreçleri sonucunda ortaya çıkmış metinlerdir. "Su Saati" ve "Fatih" (Berk 2007 (A): 369-372) başlıklı şiirlerde de yabancı sözcüklerin bolca kullanıldığı görülmektedir.

Ece Ayhan'ın düzyazı şiirleri İspanyolca (epitafio), Rumca (porne) birkaç sözcük dışında yabancı sözcük içermese de anlamları sıradan bir okur için bilinmemesi muhtemel pek çok sözcükten oluşur. O nedenle, şairin şiirleri iyi anlaşılabilir diye hazırlanmış iki sözlük çalışması bulunmaktadır. Bunlardan biri Ender Erenel' ait olan *Ece Ayhan Sözlüğü* (23 sözcük dışında diğerleri düzyazı şiirlerinden oluşan *Bakışsız Bir Kedi Kara ve Ortodoksluklar'a* aittir)'dür. Ender Erenel, hazırladığı *Ece Ayhan Sözlüğü*'ndeki sözcükleri (m)üzikle, tiyatroyla uğraşmış,

bugün artık yaşamayan kişiler — çoğu Rum, Ermeni bunların; efsanelerde, masallarda rastlanan kuşlar, kişiler; falcılıkla, büyücülükle ilgili sözcükler; zehirli bitkiler; İbrani, Ermeni-Bizans tarihinden kişiler, yerler, sözcükler şeklinde sınıflandırmış ve tüm bu alanların Ece Ayhan'ın ilgi alanlarıyla bağlantı olduğunun üzerinde durmuştur: Renkli, çarpıcı görüntülerini çizdiği sözcüklerin kaynağını onun okuduğu kitaplarda bulabiliriz. Dünyasını kitaplar üzerine kurar ve şiirinin ham maddesini bunlardan devşirir. Çoğu zaman ham madde olarak aldığı bu sözcüklerin anlamını bilmek yetiyor bize. Ama bazen da bir ansiklopedinin çerçevesi dışında, ilgili oldukları konularda özel bir bilgi gerektiriyorlar. Arkebüz, arkegon, domra, tar, okarina, ipeka gibi sözcükleri kitap karıştırmadan bilmek, bulmak biraz güç. Anlaşılacağı üzere, Ece Ayhan'ın kullandığı anlamı herkesçe bilinmeyen sözcükler onun kendi dünyasının parçalarıdır ve Ayhan okuyucuyu bu sözcükler vasıtasıyla kapıları sıkı kapatılmış dünyalara taşımaya çalışır.

Kemal Yalgın-Orhan Alkaya ise *Çok Eski Adıyladır Sözlüğü*'nü hazırlamışlardır.

1.4. KİŞİLEŞTİRME

Ece Ayhan'ın düzyazı şiirlerinde kişileştirmeye rastlamak pek mümkün olmaz. İlhan Berk'inse kişileştirmeyi sıklıkla kullandığına şahit oluruz. *Bunalımın güzelim elleri boşlukta kaldı* (Berk 2007 (A): 293), *(g)ün gerindi* (Berk 2007 (B): 132), *(y)an gözle bakıyor doğa* (Berk 2007 (C): 106), *(o)tlarla konuşmaktan geliyordum. Ölü bir yaprak, adını unutmuş bir sokak, sav dolu bir tümce, suçlu bir ırmak, bir de partal bir kuş yürüyorduk* (Berk 2007 (C): 228) cümleleri İlhan Berk'in çeşitli kitaplarından alınmış kişileştirme örnekleri içerir.

İlhan Berk'in tek bir varlığı konu edinen düzyazı şiirlerinde, şairin bu varlığı genelde kişileştirdiğini görürüz. "Karadeniz" (Berk 2007 (A): 337-340) adlı şiirde ara ara kullanılan sıfatlarla Karadeniz'i kişileştirir: *Sıkıntılı. Hırçın. Karamsar./ görmüş geçirmiş/ usa arkasını dönmüş...* "Hamsi" (Berk 2007 (A): 373-376) adlı

şairde hamsi, gökçeyazının ülkesini yeğlemesi, yalnızlığı sevmemesi, giyinip su yüzüne çıkmasıyla kişilik kazanır. Kişileştirmenin en belirgin olduğu düzyazı şiirler şairin *Kül* adlı kitabının “Berk Sözlüğü” bölümündedir. Bu bölümdeki kişileştirmelerle şair, şiirini yazdığı varlıklarla arasında bir bağ kurar ve böylece onlarla aynı dünyaya taşınmış olur, hatta onlar vasıtasıyla aslında kendini anlatır. Şair “Kereviz” adlı şiirde şiir boyunca kerevizi konuşurmak suretiyle kişileştirir, böylece hem kendini hem de kerevizi anlatmış olur: (...) *biliyorum ki bir yazıda yaşamak bu dünyada olmak demektir. Bundan her sabah beni karşısına alan, her sabah kalemlerini açan, sıralayan, pipolarını dolduran, dizen, bu yıkıntılar, bu burukluklar adamına ses çıkarmamam. Biliyorum ozanlar katında onun da yeri benim gibi küçük bir yerdir. Ama alçakgönüllülüğün de bir yeri olmalı bu dünyada. Bu hele benim gibi biriyse. Bunun için işte yakınmıyorum. Hem benim gibi birinin orta halli bir şiirde yaşaması daha bir güzel değil midir? Ancak böyle daha bir insan, daha bir ben olmaz mıyım? Sağ ol, ömrüne bereket, sevgili ozan!* (2- 239). Berk’in, orta halli bir dünyanın orta halli bir insanı olduğunda kendini daha bir insan saydığını öğreniyoruz kerevizden.

1.5. BENZETME

İlhan Berk’in düzyazı şiirlerinde betimlemelerini benzetmelerle süslediği ve şiirselleştirdiği ya da desteklediğini söylemek mümkün görünmektedir. Nitekim “Sait Faik” adlı düzyazı şiirinde Berk *(b)ir biçime indirgendiğinde sarı bir kavuna benzer Sait Faik Abasıyanık. Sarı, uzun tüylü bir kavuna: Mor çıkıntılı, kalın damarlı. Yeryüzü paftaları gibi karmakarışık; koylar burunlar, adalar birbirine girmiştir* (Berk 2007 (B): 279) benzetmeleriyle Sait Faik’i, kişiliğini somutlayarak, resimleyerek betimler. Yine şairin “Ece Ayhan” adlı şiirde *(a)dalara, gemilerin binde bir uğradığı, insan ayağının binde bir bastığı adalara benzer Ece Ayhan. Bir de Ortaçağ kalelerine, şatolarına, o surlar, hendekler, kuleler, mazgallar, asma köprülerle çevrili, nerden ve nasıl gidileceği belli olmayan, bu yüzden de yanına pek yaklaşılmayan ancak karşıdan görülen, bakılan Ortaçağ kalelerine, şatolarına* (Berk 2007 (B): 284) cümleleriyle yaptığı benzetmeler, Ece Ayhan’ın kişiliği ve şairliğini okura somutlayarak sunar.

İlhan Berk, “Littera Amor I” (Berk 2007 (B): 311) ve “Littera Amor II”deki (Berk 2007 (B): 312) benzetmeleriyle anlattığı kadını yüceltmektedir. “Littera Amor I”de, bir minyatürdeki cariyeyle, “Littera Amor II”de ise Ortaçağ resimlerindeki çıplak kadınlarla sevilen kadın arasında benzerlik kurmaktadır şair. Tablolardaki kadınlar sevilen kadını çağrıştırmaktadır. Çizgi kadınlardaki gizem ve güzellik bu benzetmeyle sevilen kadına yansır ve seslenen kadının şairin bakışındaki görkemi, güzelliği, büyüğü okuyucu tarafından hissedilir hale gelir. Böylece, benzetme bu şiirlerde bir anlamda somutlama işlevi görür. Zaman zaman kadının mübalağalı bir dille anlatılması da kadını büyüğü nesne kılan bir unsur olur. Bu mübalağalı anlatımlarla kadın Divan edebiyatındaki sevgili tipine yaklaşır. Şairin bu gizemli güzelliğe sahip olamaması, ona yaklaşamaması da Divan edebiyatını ve onun “âşık” tipini hatırlatır.

Şairin benzetmeyi betimleme aracı olarak kullandığı da görülür. Böylece, betimleme hem şiirsellik kazanır, hem betimlenen varlığın özellikleri somutlanmış olur. “Sarımsak” (Berk 2007 (B): 235-236) adlı düzyazı şiirde yaptığı “sarımsak” betimlemesi bu kullanıma örnek olabilir: *Kat kat giyinmiş, zirhli, silahlı bir şövalyeye benzer. Ortaçağ şatoları gibi de içine surlar, asma köprüler, iç, dış avlular, taş merdivenler, taş katlardan, mazgallardan, kulelerden geçilerek girilir. Duştan kapalı çarşılar, ağır, keskin kokular satan miskçi dükkânları gibidir. Dışına hiç su sızdırmayan destilere benzer. Uyuyan bir kiliseye ya da (bütün pencereleri, kapıları kapalı, hiç ışık sızmayan, hiç hayat olamayan)* (Berk 2007 (A): 235).

Ece Ayhan düzyazı şiirlerinde de benzetmenin somutlaştırma işleviyle öne çıktığı görülür. “Bir Fotoğrafın Arabı”nda (67) şair *ilenci* gittiği her yere götürdüğü görünmeyen bir köpeğe benzeterek somutlar.

Ece Ayhan’ın düzyazı şiirlerinde çok ögeli benzetmelerden ziyade sadece benzeyen ya da benzetilen ögenin yer aldığı tek ögeli benzetmeler olarak tanımlanabilecek eğretilmelere rastlanır. Şairce kendilerine yüklenen anlamı şairin düzyazılarından, röportajlarından öğrendiğimiz ve çalışmamızda daha önceki bölümlerde bu anlamlarına değindiğimiz *sarışın* (217) ve *karaşın* (244) sözcükleri eğretilmeye örnektir. *Sarışın* Ece Ayhan’ın karşı olduğu her türlü iktidarın, *karaşın*

ise iktidarın dışında olmanın eğretilmesidir. “Aykırı” sözcüğüne karşılık olarak kullanılan *Hıristiyan* da eğretilmeye başka bir örnektir: *Bir sivil şair yine de “Biz cumhuriyette hayvan gibi yaşadık!” diyebilmiştir; şiirde ilk Hıristiyanlar olarak!* (235). Ece Ayhan şiirde *Çanakkaleti Melahat* (247) de iktidarın dışında olmanın metaforu olmuştur.

1.6. ANLATIM TEKNİKLERİ

1.6.1. Betimleme

İlhan Berk’in düzyazı şiirinde betimlemeler sıkça kullanılan bir anlatım tekniğidir. Hatta betimleme, şairin kimi şiirinde şiirin bütününe yayılmıştır ve şiir boyunca da varlığını baskın bir şekilde hissettirir. Bunlar betimlemenin adeta şiirin dokusunu oluşturduğu şiirlerdir. Betimleme şiiri olarak adlandırılacak bu şiirler şairin daha çok bir nesne etrafında kurulmuş şiirleri ile birey, doğa, mekân merkezli şiirlerinde karşımıza çıkarlar.

Var olmayı yazılı olmayla, yazıya geçmeyle ilişkilendiren İlhan Berk’in düzyazı şiirlerinde varlıkların çerçevesini çizmesi, onları şiirde harflerle adeta yeniden var etmesi ve bunu da belki varlıklarla/doğayla arasındaki mesafeyi azaltıp doğanın bir parçası olma/onlara katılma adına yapması, düzyazı şiirlerinde betimlemelerin çokluğuna bir açıklık getirebilir.

İlhan Berk’in düzyazı şiirlerinde Edmond Husserl’in temellerini attığı fenomenolojinin etkileri, şairin düzyazı şiirlerden oluşan eseri *Şenlikname* için bir röportajda dile getirdiği *(a)nlam, asıl Şenlikname ile yeni bir kılığa girer. Birden Edmond Husserl’in gölgesi düşmüştür üstüme. Onunla dünyayı bir daire içine alıp bakmaya başlamışumdur. Dünyada her şeyi, birden yeni görüyorumdur. Her şey artık benim “ben merkezimdir”* (Berk 2005 (B): 83) sözlerinden açıkça anlaşılacaktır. Bu doğrultuda şairin düzyazı şiirlerinde yaptığı betimlemelerle fenomenoloji arasında bir bağ kurulabilir.

Fenomenolojide *belirli bir varlık yorumu ışığında fiziki ve "gerçek" bir biçimde tek-yanlı kavranan nesne ve özne parantez içine alınır, yeni ve köklü bir öznel alanına geri dönülür, onun bağlaşığı olarak da yeni bir nesnel kutup keşfedilir. Bu, şeylerin özüne erişim izni veren bir metodolojik başlangıç işlevi görür. (...) Amaç dünyanın özünü, onu rastlantısal dış görünüşlerden soyarak ortaya çıkarmaktır. Böylece nesnel dünyası için 'salt öz' (Eidos), 'salt varlık' (Essentia) düzlemine erişmek için yapılan eylem gerçekleşir* (West 1998: 46). İşte İlhan Berk şiirinde, parantez içine alınıp özüne erişilecek varlığın dış görünüşü betimlemelerle adeta yaprak yaprak soyulur ve böylece betimleme sanki *salt öz* ve *salt varlığı* ortaya çıkarılmaya yardımcı olur.

Ece Ayhan'ın düzyazı şiirlerinde ise uzun betimlemelere rastlanmaz. Betimlemeler, onun şiirlerinde amaç değil, şiirin öyküsünü ve genel atmosferini tamamlayan araçlardır. Alışılmamış bağdaştırmaya örnek olabilecek betimlemelerle şair, şiirin çağrışımı gücünü de artırır: *İlerlemiş gece; kanatsız yarasalar, ıslanmış silahlar. (...) mor gözlü çocuk ölüsü bir pazar (...)* (71), *(d)ört ayaklı çiçek yüzlü bir kuş* (89).

1.6.2. Öyküleme

Ece Ayhan'ın diğer şiirlerinde de genelde olduğu gibi, düzyazı şiirlerinin anlamları kapalıdır. Onun şiirlerini anlamak/sezmek için şairin bakış açısı, yaşamışlıkları hakkında bilgi sahibi olmak gerekir. Bazı şiirleri, bireyselliği ve lirizmi zirve yaptırır ve anlaşılabilirliği de o oranda güçtür. Çoğu düzyazı şiirinde ise şair öykülemeli bir anlatımı tercih eder. Öyküleme, Ayhan'ın herhangi bir anısından, okuduğundan, duyduğundan, gördüğünden yola çıkarak yazıldığı intibayı uyandıran düzyazı şiirlerinin temel anlatım tekniğidir, denebilir. Şairin kimi düzyazı şiirleri bütünüyle bir öykü anlatmasa da bir öyküye işaret eder. Örneğin "Michael Kohlhaas" (176) adlı şiir, okuru Michael Kohlhaas'ın giriştiği amansız adalet mücadelesinin öyküsüne götürür. Böyle şiirlerde tarihten, mitolojiden, anılarından bir parça sunan şair, sunduğu bu parça ile okura bütün'ü hissettirir. Söz gelimi "Görmedik" (177) adlı şiirde 1971'de öğrencilerin iktidar güçlerinden kaçışları ve arkadaşlarına sığımları anlatılır. Anlatılanla okur 1971'de yaşanan olayların bütününe gider.

Şairin düzyazı şiirlerinde anlattıkları genelde kendi hayat tecrübelerinin ya da tarihî bir olayın yine kendi bakış açısında süzölmüş yansımalarıdır.

İlhan Berk ve Ece Ayhan'ın öykülemeli şiirlerinde çoğu zaman diyaloglara yer verdikleri görölmektedir. Ece Ayhan'ın düzyazı şiirlerinden "Kârhanе", İlhan Berk'in düzyazı şiirlerinden "Kervansaray", "Lodos", "Bekir", "Torba Koyu" öykülemenin diyalogla yürütöldüğü şiirlere örnektir:

Bekir

(...)

—*Vurgunu o zaman yedim! dedi. (...)*

—*Kalinos oradan görünür mü? dedim. (...)*

—*Bu yol çıkıyor mu? dedim.*

—*Çıkamaz! dedi.*

(Berk 2007 (B): 162)

İlhan Berk'in öyküleme tekniğini kullandığı şiirleri daha çok bireyi konu edinen şiirlerdir, diyebiliriz. Bu şiirlerde İlhan Berk, öykülemeli bir dille anlattığı bireylerin yaşamlarından çeşitli kesitler sunar. Birey, kimi zaman şiirlere bir resimden, gravürden ya da bir fotoğraftan yansır. Bu hususa, düzyazı şiirlerinin tematik incelemesini yaparken değinmiştik. Şairin bu şiirlerinde daha çok betimleme tekniğini kullandığı görölr. Öykülemenin ön plana çıktığı düzyazı şiirlere örnek olarak "Nigâri" (Berk 2007 (A): 335-336), "Orhan Duru" (Berk 2007 (A): 380-382), "Bedri Rahmi Eyüboğlu" (Berk 2007 (B): 377-380), "Behçet Necatigil" (Berk 2007 (B): 381-385) sayılabilir. Ayrıca Berk'in "Av Vakti" (Berk 2007 (A): 317-326) başlığı altında toplanmış, tarihî bir fonda kendini de anlattığı 10 düzyazı şiirinde ve "Bana Alarga Et Gel Gel Diyen Gök" (Berk 2007 (B): 158-164) başlığı altında toplanmış 7 düzyazı şiirde de bu tekniğin öncelikli olarak kullanıldığı görölmektedir.

1.6.3. Görsel Anlatım

Görsel anlatımdan kastımız, düzyazı şiirlerde görselliğin bir anlam aracı olduğu dikkat çeken belirli kullanımlardır. Şiirde tamamı büyük harfle yazılmış cümleler, sayfanın neredeyse tamamını kaplayan kalın puntoyla yazılmış bir virgül ya da harf, yine koyu renkle yazılmış bir işaret ya da harf görsel anlatımın örnekleri olabilir.

Bu türden görsel bir yanı da olan kullanımlar, İlhan Berk'in düzyazı şiirlerinin esaslı özelliklerindedir. Ece Ayhan'ın düzyazı şiirlerinde ise bu kullanımlara rastlanmamaktadır.

İlhan Berk, görselliğin anlatım olanaklarını ilk olarak *Mısırkalyoniğne*'deki bazı düzyazı şiirlerinde kullanır. "g" (Berk 2007 (A): 294) de *KRAL ÇOCUK SAKAL* sözcükleri sayfanın ortasına yarım daire oluşturacak şekilde dizilmiştir. "Kartaca"da (Berk 2007 (A): 296) ise bir matematik ifadesi olan Σ (sigma) işaretiyle bu matematik ifadesinin anlam dünyasına, özelliğine insani düzlemde örnekler verilir. *(G)elerek sana, giderek seni* sözcükleri bir serinin belirli sekanslarla birbirini tekrar etmesi yanında, esasen aşkın bir merkez etrafındaki sonsuz trafiğine de göndermede bulunmaktadır. "Delta" (Berk 2007 (A): 298-300) da *yahudiyeyeXo* ifadesinde kalın punto ve büyük harfle yazılarak diğerlerinden farklılığı özellikle görselleştiren X işareti, şiirin devamında boş bir sayfaya koyu renk, büyük puntoyla yazılmış bir virgül dikkat çeker.

Şenlikname'deki "Âşıkane" (Berk 2007 (A): 359-368) adlı şiirde her sözcüğü büyük puntolarla bir sayfaya yazılmış *Sex, contains, all* yazısı, *Kül*'ün "Berk Sözlüğü" bölümündeki "Harfler" (Berk 2007 (B): 215-217) adlı şiirde yarımşar sayfayı kaplayacak büyüklükteki iki "O" harfi de belirgin örneklerdir. Şair bu "O"lar ile anlattığını bir de göstererek ifade eder.

İlhan Berk, görselliği *Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum* adlı düzyazı şiirlerinden oluşan kitabında farklı bir yöntem ve amaçla kullanmıştır. Bu kitaptaki şiirler, bir yanda İlhan Berk'in el yazısıyla yazılmış şekli, diğer yanda matbaa harfleriyle yazılmış şekli birlikte yayımlanmıştır. Şairin bunu yapmaktaki amacı

görselliğin de ötesindedir. Bu el yazısı metinlerle yazmak eylemi sırasında asıl metnin dışına taşan, atılan pek çok dize (şiiir uçları) gösterilebilecektir. Ayrıca okuyanlar el yazısında ikinci, üçüncü bir şiirin oluşumunu da bulgulayacak, yazmak denen cehennemini serüvenini izleyecek, o labirente inme olanağını bulacaklardır (Berk 2007 (C): 161).

SONUÇ

İkinci Yeni edebiyatı, 1956'da İlhan Berk, Ece Ayhan, Cemal Süreya, Edip Cansever, Turgut Uyar gibi şairlerin şiirleri ve düzyazılarının *Pazar Postası*'nda yayımlanmaya başlanmasıyla şekillenmiştir.

İkinci Yeni şiirinin en önemli özelliklerinden biri, var olan şiir ve edebiyat anlayışını kabul etmemek, karşı çıkmaktır. Bu anlayış içinde şiirin dilini olduğu gibi biçimini de zorlamışlar, hatta zaman zaman çeşitli yeni kullanımlar da deneyerek biçimle birlikte anlama da farklı yollar açmaya çalışmışlardır. Bu çalışmada ele alıp değerlendirmeye çalıştığımız, farklı biçim arayışları çerçevesinde yeniden karşımıza çıkan İkinci Yeni'nin düzyazı şiirleridir. Yeniden dedik, zira, bilindiği gibi, edebiyatımızda düzyazı şiirin ilk olgun örnekleri *Mensur Şiirler* adıyla Halit Ziya Uşaklıgil tarafından verilmiştir. Bu tarz şiir Mehmet Rauf, Halide Edip, Ömer Seyfettin, Yakup Kadri gibi yazarlarca devam ettirilmiş, Cumhuriyet döneminde de Ali Nihat Tarlan, Kaya Bilgegil vb. yazarların kaleminde varlığını sürdürmüştür.

Fransız edebiyatında düzyazı şiirin güçlü temsilcilerinin tamamı şair iken Türk edebiyatında ilk dönemlerde bu temsilciler öykü ve roman yazarları arasından çıkmıştır (Yakup Kadri, Halit Ziya, Halide Edip gibi). Çalışmamızın "Giriş" bölümünde bahsedildiği gibi mensur şiir bu yazarların ilk edebî ürünleridir. Yazarlar bu ilk mensur şiir denemelerinden sonra şiirden uzaklaşıp hikâye ve roman türlerine yönelmiştir. Yine "Giriş" bölümünde söylediğimiz üzere bu yazarların genelinin mensur şiirlerinde kullandıkları dil öykü ve romanlarında kullandıkları dilden daha ağırdır. Tanzimat edebiyatından önce edebiyata hâkim türün şiir olduğunu ve bu yazarların divan edebiyatı şiir geleneğiyle yetiştiğini de göz önünde bulundurursak Yeni Türk edebiyatının ilk dönemlerinde yazılmış mensur şiirleri şiirden romana, öyküye geçiş eserleri olarak da değerlendirebiliriz.

İkinci Yeni'de ise şairlerin kaleminden sunulan bir düzyazı şiirle karşı karşıyayız. Türk edebiyatında örnekleri olmasına rağmen İkinci Yenicilerin bu tarz şiirlerinde Batı edebiyatındaki örnekleri model aldıkları söylenebilir. Deneme nitelikli yazılarına bakıldığında Türk edebiyatının mensur şiirinden ve şairlerinden

değil, Batı edebiyatının düzyazı şiirinden söz edilmesi de bu düşüncemizi kuvvetlendiriyor. Özellikle Baudelaire ve Rimbaud, Lautréamont vb. gibi batılı düzyazıyla şiir yazan şairler, İkinci Yeni şairlerinin örnek aldıkları ve sıkı bir şekilde takip ettikleri isimlerdir. Bu şairlerin yanında İkinci Yeni düzyazı şiirini oluşturan kaynaklar arasında gerçeküstücü şiir anlayışı, batılı resim ve müzik de sayılabilir.

1950’li yıllarda Almanya, Fransa gibi batılı ülkelerde yaygınlık kazanan ve “rastlansal müzik” ya da “12 ton müziği” adları verilen *atonal müzik* ile İkinci Yeni şiiri arasında bazı benzerlikler vardır. Beklenmedik bir biçimde hava değiştirme, birden askıda kalma, bir yola alışmadan başka bir yola atlama, kısacası geleneksel müziğin ses düzenini kırma, atonal müziğin temel niteliklerinden bazılarıdır. İlhan Berk ve Ece Ayhan’ın düzyazı şiirlerine baktığımızda, bazılarının bu özelliği taşıdığını söyleyebiliriz. Özellikle İlhan Berk’in *Mısırkalyoniğne*’deki ve Ece Ayhan’ın *Ortodoksluklar*’daki düzyazı şiirlerin dili atonal müziğin diliyle benzeşir, diyebiliriz.

İkinci Yeni düzyazı şiiri ile non-figüratif resim arasında da benzerlikler kurulabilir. İkinci Yeni şairlerinin adını sıkça andığı başlıca ressamlar Kandinsky, Paul Klee, Paplo Picasso, Marc Chagall vb.’dir. Bu ressamların çoğu, resimde dış gerçekliğe itibar etmemişken bir bölümü gerçeği bozarak yeniden kurgulama/yaratma yoluna gitmiştir. Bir bölümü ise dış gerçeklikten bütünüyle farklı yeni bir gerçeklik yaratma peşine düşmüştür. Bu resimler, aklın ve mantığın alışılmış algılamasıyla kavranamaz. Bütün bu normal mantık kurallarına göre deformasyon olarak algılanabilecek tavrın arkasında şu anlayış yatar: Sanat, artık gerçeğin bir öykünmesi değil, insanî bir yaratıştır. İlhan Berk ve Ece Ayhan’ın düzyazı şiirlerini incelerken şiirlerinin dil ve anlam alanlarında çeşitli klasik, alışlagelmiş modellerle kıyaslandıklarında çeşitli deformatif eylemlerde buldukları söylenebilir. Şiiri düzyazıyla yazmaları bu eylemlerinin en belirginlerinden biri olarak değerlendirilmelidir. Öte yandan, sadece düzyazı şiirlerinde değil, diğer şiirlerinde de bu biçim ve biçemin içini değişik imla ve noktalama uygulamalarıyla doldurmaları, görsellığı; özellikle de non-figüratif resmin gerçeklik mantık ve algısını *anlam*’a eklemeye çalışmaları bu bahiste değerlendirilmelidir.

Gerçeküstüçümler, duyu organlarıyla algılanan “gerçek” dışında, düşlenebilecek şeylerin de gerçeğin alanına girebileceğini savunurlar. Böylece, alışılmış gerçeklik evreninin dışında bilinçaltını, bilinçdışını ve düşünüşü keşfederler. Gerçeküstüçümlerin akıl ve mantığı devre dışı bırakma çabaları şairleri serbest çağrışıma götürmüştür. Serbest çağrışım, şairlerin bilinçaltının sınırsız dünyasına ve rastlantısallığa dayalı bir şiir kurma çalışmalarına yol açmıştır. Bu anlayış, şiirin biçiminde de değişikliklere neden olmuştur. Örneğin koşuk şiir ve dize anlayışının giderek yerini düzyazı şiire bırakması sürecinde varoluşçu duyarlığın büyük bir payı vardır.

Batıda ve bizde örneklerini gördükleri düzyazı şiir, Türk şiirinde dil, anlam ve biçimde alışılmış/gelenekleşmiş kurallara baş kaldıran, bu tür katı kuralları yıkmaya çalışan İkinci Yeni şairlerinin elbette dikkatini çekmiştir.

Çalışmamızın “I. Bölüm”ünde İkinci Yeni şairlerinin düzyazı şiire yaklaşımlarını şairlerin genel şiir düşüncelerinden de yola çıkarak yansıtmaya çalıştık. Ayrıca, şiir kitaplarında basılmış düzyazı şiirlerinin sayısını tespit ettik. Sonuç olarak Ece Ayhan ve İlhan Berk İkinci Yeni şiirinin düzyazı şiire en çok ilgi gösteren iki şairidir. Ece Ayhan’ın düzyazı şiirlerinin sayısı İlhan Berk’inkilerden az olsa da şairlerin toplam şiir sayılarıyla düzyazı şiir sayıları oranlandığında Ece Ayhan’ın düzyazı şiire eğiliminin daha fazla olduğu açığa çıkmaktadır. Turgut Uyar, Edip Cansever ve Cemal Süreya da zaman zaman düzyazı şiirin olanaklarından yararlanmışlardır. Ancak, yazdıkları müstakil düzyazı şiirler (bazı şiirleri nazım-nesir karışıktır örneğin) İlhan Berk ve Ece Ayhan’ın düzyazı şiir mantığı içerisinde kolayca eriyebilir.

Çalışmamızın “II. Bölüm”ünde İkinci Yeni düzyazı şiirlerini (İlhan Berk ve Ece Ayhan örneklerinde) tematik olarak inceledik. İlhan Berk’in düzyazı şiirlerinin nesnelere, tarih, aşk, cinsellik, mekân, doğa etrafında kurulduğu, Ece Ayhan’ın da cinsellik, aşk ve tarih konularında İlhan Berk’le ortaklaştığı ve bu temalar yanında ferdi tahassürlerini yansıttığı (yalnızlık, ayrışıklık), topluma ve toplumsal yaşayışa duyarlık gösterdiği (kadın, iktidar karşıtlığı) sonucuna ulaştık. Şairlerin ortaklaştığı temalardaki tutumları birbirinden farklıdır. Ece Ayhan’ın düzyazı şiirlerindeki

cinsellik karşı cinsle yaşanan bir cinsellik olmamakla birlikte, cinselliğin konu olduğu şiirler şairin duygularını yansıtmamaktadır. Yani, Ece Ayhan şiirlerinde cinselliğe kendisini dışarıda tutarak yer verir. İlhan Berk, tarihin zemin olarak kullanıldığı şiirlerinde onu daha çok bir fon, arka plan olarak görür. Ece Ayhan'ın ise tarih'i iktidar eleştirisi yapmada araç olarak kullandığı düşünülebilir.

Ece Ayhan ve İlhan Berk'in düzyazı şiirlerindeki temaları Batı ve Türk edebiyatında onlardan önce yazılmış düzyazı şiirlerle karşılaştırdığımızda da bir ortaklaşmanın söz konusu olduğu görülmektedir. Örneğin Ece Ayhan, düzyazı şiirlerinde tarihî olaylara eleştirel bakışıyla Bertrant'a; yalnızlık, ayrıksılık gibi ferdi duygulara yönelmesiyle de Servet-i Fünun ve Meşrutiyet dönemi düzyazı şiirlerine yaklaşır.

Çalışmamızın "III. Bölüm"ünü İkinci Yeni düzyazı şiirinin biçim özelliklerine ayırdık. Ece Ayhan ve İlhan Berk'in düzyazı şiirlerinin biçim özelliklerini noktalama işaretleri, eksilti, yinleme, devrik cümle, soru cümlesi, boşluk, kip eki gibi çeşitli yapıların belirlediğini ortaya koymaya çalıştık. Bu biçimler, şiirde ritim ve ahenk sağlamanın yanı sıra onun anlamına katkı da sağlamaktadır. Bu hususlardan hareketle İkinci Yeni düzyazı şiirinde biçim öğelerinin şiirin anlam atmosferini belirleyen önemli somut göstergeler, üslup şekilleri olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca, özellikle İlhan Berk'in şiirlerinde daha sık karşımıza çıkan çeşitli alışılmamış biçim unsurlarının kullanılması bu kullanımların altında İkinci Yeni anlayışının verili olan karşısındaki tavrının yattığını da ima etmektedir.

Çalışmamızın son ve "IV. Bölümü"nü İkinci Yeni düzyazı şiirinin dil ve üslup özelliklerine ayırdık. İkinci Yeni düzyazı şiirinin dil ve üslubunu belirlemede önemli olduğuna inandığımız deformasyon, yinleme, yabancı dil kullanımı, kişileştirme, benzetme, betimleme, öyküleme, görsel anlatım konularına değindik. Benzetme, yinleme, betimleme ve öykülemenin düzyazı şiirin bizdeki ve Batı'daki örneklerinde kullanıldığına değinmiştik. Ancak farklı şair ve dönemlerin verimi olan düzyazı şiirlerde ortaklaşan bu öğelerin kullanım sebeplerinde farklılıklar sezilmektedir. Örneğin Halit Ziya Uşaklıgil'in betimleme kullanımı daha çok

romantizmin etkisine bağlanabilirken, İlhan Berk'in betimleme kullanımına sebep olarak fenomenoloji gösterilebilir. Düzyazı şiirde deformasyon, yabancı dil kullanımı, görsel anlatım gibi alanların, İkinci Yeni düzyazı şiirinden önce kullanıldığını tespit etmedik. Bu yeni kullanımlar şairlerin dile, geleneğe "başkaldırı" öğeleri olmalarıyla da dikkat çeker. O halde İkinci Yeni düzyazı şiirinin dil ve üslup özellikleri bakımından düzyazı şiire yenilikler getirdiğini ve bu yeniliklerin bazılarına sebep olarak bu şairlerin verili olana karşı tutumlarının yanı sıra çeşitli felsefi ve edebî akımların etkisinin gösterilebileceğini söyleyebiliriz.

Sonuç itibarıyla, İkinci Yeni'yi düzyazı şiir yazmaya iten sebepler Fransız ve Türk edebiyatındaki düzyazı şiir örnekleri, 50'li yıllarda hâkim olan varoluşçuluk akımı ve mantığı şiirin dışında tutmak gerektiğini söyleyen otomatik yazı anlayışıyla atonal müzik ve non-figüratif resimdir diyebiliriz. Tüm bunların yanı sıra, İkinci Yeni düzyazı şiirini varolan klişe edebiyat anlayışlarına ve statik yapısına başkaldırının bir metaforu gibi değerlendirilebileceğini söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

A. İkinci Yeni Düzyazı Şiirleri

- Ayhan, Ece (2008), *Bütün Yort Savul'lar*, Toplu Şiirler, YKY, İstanbul.
- Berk, İlhan (2007), (A), *Eşik*, Toplu Şiirler 1, YKY, İstanbul.
- Berk, İlhan (2007), (B), *Aşk Tahtı*, Toplu Şiirler 2, YKY, İstanbul.
- Berk, İlhan (2007), (C), *Akşama Doğru*, Toplu Şiirler 3, YKY, İstanbul.

B. Diğer Kaynaklar

- Akı, Niyazi (2001), Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *İnsan -Fikir- Eser-Üslup*, İletişim Yay., İstanbul.
- Aksan, Doğan (1995), *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Engin Yay., Ankara.
- Andı, M. Fatih (2000), *Edebiyat Araştırmaları 1*, "Halit Ziya'nın Mensur Şiirleri 1- 2", Kitabevi Yay., İstanbul.
- Argunşah, Hülya (2002), *Siyah İnciler*, "Mensur Şiir ve Siyah İnciler", Çağrı Yay., İstanbul.
- Ayhan, Ece (2007), (A), *Aynalı Denemeler*, YKY, İstanbul.
- Ayhan, Ece (2007), (B), *Bir Şiirin Bakır Çağı*, YKY, İstanbul.
- Ayhan, Ece (1993), *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul.
- Ayhan, Ece (1996), *Dip yazılar*, YKY, İstanbul.
- Ayhan, Ece (1993), *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, İstanbul.
- Banarlı, Nihat Sami (1971), *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, C.1, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Baudelaire, Charles (2006), *Paris Sıkıntısı*, Varlık Yay., İstanbul.
- Berk, İlhan (2005), (A), *El Yazılarına Vuruyor Güneş*, YKY, İstanbul.
- Berk, İlhan (2005), (B), *Kanatlı At*, YKY, İstanbul.
- Berk, İlhan (2009), *Logos*, YKY, İstanbul.
- Berk İlhan (2007), *Poetika*, YKY, İstanbul.

- Berk, İlhan (1984), *Inferno*, YKY, İstanbul.
- Bertrant, Aloysius (1999), *Gaspard De La Nuit*, Gendaş Yay., İstanbul.
- Bilgegil, M. Kaya (1944), *Cehennem Meyvası*, Yeni Türk Matbaacılık Anonim Şirketi, İstanbul.
- Birinci, Necat (2000), *Edebiyat Üzerine İncelemeler*, "Ara Nesil Edebiyatı", Kitabevi Yay., İstanbul.
- Breton, Andre (2004), *Gerçeküstücülüğün Antolojisi*, Varlık Yay., İst. 2004.
- Cansever, Edip (2009), *Şiiri Şiirle Ölçmek*, YKY, İstanbul.
- Çetişli, İsmail (1986), *Servet-i Fünûn'da Mensur Şiir*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Çetişli, İsmail (1987), *Türk Edebiyatında Mensur Şiirin Doğuşu, Gelişmesi ve Özellikleri*, Fırat Üniversitesi Dergisi (Sosyal Bilimler), S.1, Elazığ, s.110.
- Çetişli, İsmail (1995), *Mehmet Rauf'un Mensur Şiirleri Üzerine Bir İnceleme*, Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fak. Sosyal Bilimler Dergisi, S. 1, Isparta.
- Çetişli, İsmail (2001), *Edebiyat Dili / Edebî Dil*, Türk Yurdu Dergisi, Şubat-Mart.
- Çoban, Ahmet (2004), *Edebiyatta Üslup Üzerine*, Akçağ Yay., Ankara.
- Dervişoğlu, Efnan (1995), *Türk Edebiyatında Mensur Şiir*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Erener, Ender, *Ece Ayhan Sözlüğü* (online), [http:// epigraf.fisek.com.tr/index.php?num=974](http://epigraf.fisek.com.tr/index.php?num=974), [Ziyaret Tarihi: 2 Temmuz 2010].
- Gariper, Cafer (2009), İstanbul Kültür Üniversitesi Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Kongresi (UTEK 2007), *Türkçenin Söz Dizimi ve Türk Edebiyatında Üslup Arayışları*, 2007, İst., İstanbul Kültür Üniversitesi Yay.
- Gariper, Cafer (2006), *"Türk Edebiyatında Mensur Şiir Literatürü"*, Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi Yeni Türk Edebiyatı Tarihi 1, C. 4, S. 7, İstanbul.
- Halit Ziya Uşaklıgil (1987), *Kırk Yıl*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Halit Ziya Uşaklıgil (2002), *Mensur Şiirler, Mezardan Sesler*, Özgür Yay., İstanbul.
- Halide Edip Adıvar (1993), *Harap Mabetler*, Atlas Kitabevi, İstanbul.
- Huyugüzel, Ömer Faruk (1995), *Halit Ziya Uşaklıgil, Hayatı, Eserleri, Eserlerinden Seçmeler*, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., İstanbul.
- İnce, Özdemir, Bertrant (1999), Aloysius, Gaspard De La Nuit, *"Aloysius Bertrand ve Düzyazı Şiirin Doğuşu"* Gendaş Yay., İstanbul.
- İnce, Özdemir (2008), *Şiirde Devrim*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul.
- Karaca, Alâattin (2005), *İkinci Yeni Poetikası*, Hece Yay., Ankara.
- Kaplan, Mehmet (2007), *Tevfik Fikret, Devir- Şahsiyet- Eser*, Dergâh Yay., İstanbul.

- Kul, Erdoğan (2007), *Ece Ayhan'ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma*, Basılmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Ankara.
- Kurdakul, Şükran (1987), *Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Edebiyatı*, Broy Yay., İstanbul.
- Mardin, Yusuf (1976), *Abdülhak Hamit'in Lonra'sı*.
- Mehmet Rauf (2002), (hzl.) Hülya Argunşah, *Siyah İnciler*, Çağrı Yay., İstanbul.
- Orhan, Ahmet (2002), *Ece Ayhan ve Tarih Yaklaşımı*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Bölümü, Ankara.
- Ömer Seyfettin (2000), *Bütün Eserleri- Şiirler, Mensur Şiirler, Fıkralar, Hatıralar, Mektuplar*, Dergah Yay., İstanbul.
- Parlatır, İsmail (1987), *Tevfik Fikret Dil ve Edebiyat Yazıları*, TDK Yay., Ankara.
- Parlatır, İsmail (1983), *Recaizade Mahmut Ekrem, Hayatı- Eserleri- Sanatı*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Yay., Ankara.
- Sevük, İsmail Habib (1940), *Tanzimattan Beri*, c.1, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Süreya, Cemal (2006), *Şapkam Dolu Çiçekle*, YKY, İstanbul.
- Süreya, Cemal (2008), *Güvercin Curnatası*, YKY, İstanbul.
- Şen, Cafer (2010), "Edebi Eserlerde Dil Deformasyonlarının Felsefi Temelleri", *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, S. 1, Mart, s. 157-169.
- Tarlan, Ali Nihad (1970), *Kuşular*, Yağmur Yay., İstanbul.
- Uyar, Turgut (2009), *Korkulu Uсталık*, YKY, İstanbul.
- Uyar, Turgut (1985), *Sonsuz ve Öbürü*, Broy Yay., İstanbul.
- Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1990), *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, İletişim Yay., İstanbul.
- Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1970), *Erenlerin Bağından, Okun Ucundan*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- West, David (1998), *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*, "Husserl ve Fenomenoloji", Paradigma Yay., İstanbul.

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : NAZLI ESER

Doğum Yeri : ZONGULDAK

Doğum Yılı : 1981

Medeni Hali : BEKÂR

EĞİTİM VE AKADEMİK BİLGİLER

Lise 1995-1999 : MUSTAFA YAZICI LİSESİ, KARABÜK

Lisans 1999-2003 : ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ

Yabancı Dil : İNGİLİZCE

MESLEKİ BİLGİLER

2004-2007 : BİL DERSHANESİ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ÖĞRETMENİ