



T.C.
BATMAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE MÜZİKALİTE

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN

Ömer ERUZUN

DANIŞMAN

Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ

EKİM, 2022

BATMAN



T.C.

**BATMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

TEZ KABUL VE ONAYI

Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ danışmanlığında Ömer ERUZUN tarafından hazırlanan “İkinci Yeni Şiirinde Müzikalite” adlı tez çalışması/...../2022 tarihinde aşağıdaki jüri üyeleri tarafından oy birliği/~~oy çokluğu~~ ile Batman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı’nda YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmza

Başkan (Üye)

Doç. Dr. Mahfuz ZARİÇ

Danışman (Üye)

Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ

Üye

Dr. Öğr. Üyesi Enser YILMAZ

Yukarıdaki sonucu onaylarım.

Prof. Dr. Osman PAKMA
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

TEZ BİLDİRİMİ

Bu tezdeki bütün bilgilerin etik davranış/akademik kurallar çerçevesinde elde edildiğini ve Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez ve Seminer Yazım Kılavuzu kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını bildiririm.

DECLARATION PAGE

I hereby declare that all information in this document has been obtained and presented in accordance with academic rules/ethical conduct and Batman University Postgraduate Education Institute Thesis and Seminar Writing Guide. I also declare that, as required by these rules and conduct, I have fully cited and referenced all materials and results that are not original to this work.

İmza
Ömer ERUZUN
Tarih: 25.10.2022

ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ****İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE MÜZİKALİTE****Ömer ERUZUN****Batman Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü****Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı****Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı****Danışman: Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ****2022, 164 Sayfa****Jüri****Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ****Doç. Dr. Mahfuz ZARİÇ****Dr. Öğretim Üyesi ENSER YILMAZ****ÖZET**

İkinci Yeni hareketi 1950’li yılının başlarından itibaren herhangi bir edebiyat bildirisi etrafında birleşmeksizin doğmuş bir şiir hareketidir. Öncü şairleri İlhan Berk, Edip Cansever, Turgut Uyar, Cemal Süreya, Ece Ayhan ve Sezai Karakoç olan İkinci Yeni şiiri Türk edebiyatında büyük bir kırılma yaratarak modern Türk şiiri üzerinde önemli izler bırakır. Dünyada ve Türkiye’de İkinci Dünya Savaşı sonrasında İkinci Yeni şiirinin doğup geliştiği dönemde edebiyatta varoluşçuluk ve gerçeküstücülük, resim sanatında non-figüratif tarz, müzik sanatında ise atonalite yaygınlaşır. İkinci Yeni şairleri değişen dünyayı şiirde yeni biçimler ve anlatım tarzları deneyerek ele almışlardır . İkinci Yeni şiirinin en temel özelliği, yeni yöntem ve teknikler kullanarak yeni bir biçim yaratmaktır. İkinci Yeni’nin öncü şairleri Türkiye’de ve dünyada değişen ve gelişen yeni müzik anlayışlarından hareketle daha önce denenmemiş yöntemlerden yararlanarak müzikalite değeri farklı olan sıra dışı şiirler yazmışlardır. Bu sıra dışılığın önemli hususiyetlerinden birisi de İkinci Yeni şiirinin atonal müzikle olan ilişkisidir. Bu tezde, İkinci Yeni şairlerinin poetika yazılarından hareketle şiirde müzikalite hakkındaki düşünceleri değerlendirilerek İkinci Yeni şiirinin ses ve ahenk gibi müzikalite unsurları ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Atonal Müzik, İkinci Yeni Hareketi, Müzik, Şiir.

MS THESIS
MUSICALITY IN İKİNCİ YENİ POETRY
Ömer ERUZUN
BATMAN UNIVERSITY
POSTGRADUATE EDUCATION INSTITUTE
DEPARTMENT OF TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE
Advisor: Assoc. Prof. Dr. Ferhat KORKMAZ
2022, 164 Pages
Jury
Assoc. Prof. Dr. Ferhat KORKMAZ
Assoc. Prof. Dr. Dr. Mahfuz ZARİÇ
PhD Lecturer. Enser YILMAZ

ABSTRACT

İkinci Yeni (The second new) movement is a poetry Movement which was emerged in the early 1950s without unification around any literary statement. With is leading poets such as İlhan Berk, Edip Cansever, Turgut Uyar, Cemal Süreya, Ece Ayhan and Sezai Karakoç this Movement made a big break in Turkish Literature and impressed the modern Turkish Poetry. After the Second World War, during the time when this Movement was emerged and developed, Existentialism and Surrealism in literature, non-figurative Style in painting and Atonality in musical art became prevalent both in the World an in Turkey. Poets of this Movement, approached to the changing world by trying to do new methods and new narrative styles in poetry. The most fundamental feature of this Movement is the creation of the new poetic form with new methods and techniques. The leading poets of the İkinci Yeni, by using untested methods , have written extraordinary poems which have different musicality, based on the changing and developing perspective of new style in Turkey and around the World. One of the main features of this extraordinariness is the relationship of İkinci Yeni with atonal music. In this thesis, the musicality elements of the İkinci Yeni poetry such as sound and harmony were discussed by evaluating the thoughts of the İkinci Yeni poets about musicality in poetry, based on their poetic writings.

Keywords: Atonal Music, İkinci Yeni Poetry Movement, Music, Poetry.

ÖNSÖZ

Etkisi günümüze kadar süren İkinci Yeni hareketi, çağın ruhunu yansıtan yeni bir öz ve bu özü ifade eden yeni yöntemlerle Türk şiirini daha ileri bir aşamaya taşımıştır. İkinci Yeni hareketi, evrene bakış, algılama ve düşünme biçimi, şiir biçimi, dil ve mantık gibi yönlerden önceki şiirle bir hesaplaşma ve alışlageleni yıkma niteliği taşır. İkinci Yeni hareketi bu özelliklerini beslediği kaynaklar olan gerçeküstücü şiir, varoluşçu felsefe, atonal müzik ve non-figüratif resim gibi kaynaklardan almıştır.

Bu çalışmamızda İkinci Yeni hareketinin öncü şairleri olan Cemal Süreya, Turgut Uyar, Ece Ayhan, İlhan Berk, Edip Cansever ve Sezai Karakoç'un tüm şiirleri müzikal açıdan incelenmiştir. Ayrıca öncü şairlerin poetik metinleri taranmış ve İkinci Yeni hareketi ile ilgili yazılan kaynaklar incelenmiştir.

İki bölümden oluşan tez çalışmamızın İkinci Yeni ve Müzik isimli ilk bölümünde İkinci Yeni'nin Doğuş Zemini, İkinci Yeni Şiiri, Şiir Müzik İlişkisi, Atonal Müzik başlıkları işlenmiştir. Özellikle atonal müziğin ortaya çıkışı, yayılması ve İkinci Yeni hareketinin atonal müzikle ilişkisi irdelenmiştir.

İkinci bölümde İkinci Yeni şiirinin müzikal yapısını meydana getiren etkenler incelenmiştir. İkinci bölüm "Ölçü", "Kafiye", "Redif", "Aliterasyon", "Asonans", "Tekrar", "Sentaks", "Ton", "Sessel Sapmalar", "Sözcüksel Sapmalar", "Sözdizimsel Sapmalar", "Akis" ve "İç Kafiye" olmak üzere on üç başlıkta incelenmiştir. Bu bölümde İkinci Yeni hareketinin sıra dışı müzikal yapısı gözler önüne serilmek istenmiştir.

İkinci bölümde "Ton" başlığı ayrıntılı bir şekilde işlenmiştir. İkinci Yeni şiirinin atonal yapısı örnekler üzerinden incelenerek, bu şiirin ton dışı yapısı gösterilmek istenmiştir.

Bu çalışmada yol göstericiliğiyle, tecrübesiyle, bilgisiyle desteklerini esirgemeyen danışman hocam Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ'a en derin saygılarımla teşekkürlerimi sunarım. Bu zorlu yolculuğumda bana her zaman destekte bulunup yanımda olan eşim Melek ERUZUN, kızım Evin Zin ERUZUN, dostlarım Süleyman ÖZKAN ve Yılmaz Deniz TOPKAN'a teşekkür ederim.

Ömer ERUZUN

Ekim, 2022

VİRANŞEHİR

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ	vi
KISALTMALAR.....	viii
1. GİRİŞ.....	1
2. BÖLÜM: İKİNCİ YENİ VE ŞİİRDE MÜZİK	5
2.1 İkinci Yeni'nin Doğuş Zemini	5
2.2. İkinci Yeni Şiiri.....	18
2.3. Şiir ve Müzik İlişkisi.....	30
2.4. Atonal Müzik	35
2.4.1. Atonal Müzik/Şiir İlişkisi.....	42
2.4.2. Atonal Müzik Karşısında İkinci Yeni Şiiri	43
3. BÖLÜM: İKİNCİ YENİ ŞİİRİNİN MÜZİKALİTE AÇISINDAN İNCELENMESİ	49
3.1. Ölçü.....	49
3.1.1 Hece Ölçüsü	50
3.2. Kafiye.....	58
3.2.1. Yarım Kafiye.....	58
3.2.2. Tam Kafiye	61
3.2.3. Zengin Kafiye	64
3.2.4. Diğer Kafiye Çeşitleri	65
3.3 Redif.....	66
3.4. Aliterasyon.....	73
3.5. Asonans	86
3.6. Tekrar	94
3.7. Sentaks ve Ahenk.....	103
3.8. Ton	106
3.9. Akis.....	119
3.10. İç Kafiye.....	120
3.11. Sessel Sapmalar.....	123
3.12. Sözcüksel Sapmalar	134
3.13 Sözdizimsel Sapmalar	136
4. SONUÇ	146
KAYNAKLAR	152
ÖZGEÇMİŞ	156

KISALTMALAR

akt.	: Aktaran
C.	: Cilt
çev.	: Çeviren
DP	: Demokrat Parti
ed.	: Editör
Haz.	: Hazırlayan
s.	: Sayfa
S.	: Sayı
TDK	: Türk Dil Kurumu
vb.	: ve benzeri
vs.	: ve saire
Yay.	: Yayınları

1. GİRİŞ

İkinci Yeni hareketinin doğuşu en az İkinci Yeni şiirleri kadar sıra dışıdır. Bu hareket herhangi bir ön anlaşma olmaksızın, ortak bir manifestoya dayanmayan ve başlangıçta birbirini tanımayan bazı öncü şairlerin yazdıkları şiirlerle oluşmuştur. Bu yönüyle İkinci Yeni'nin bir hareket veya akım olmadığını iddia edenler bile olmuştur. Fakat kullandıkları ortak yöntem ve tekniklerle oluşturdukları poetika göz önüne alındığında İkinci Yeni'nin özgün bir hareket hatta Türk edebiyatının en güçlü hareketlerden biri olduğu fark edilecektir. Nitekim İkinci Yeni şiiri günümüzde de etkisini sürdürmektedir.

İkinci Yeni şiiri bazı temel faktörlerin etkisiyle ortaya çıkmıştır. Bunlar; toplumsal/siyasal koşullar, Garip şiirine duyulan tepki ile Türk şiirinin yaşadığı tıkanıklık, Batı sanatından gelen etkiler ve ailesel/bireysel faktörler olarak sıralanabilir. İkinci Yeni şiirinin ortaya çıktığı dönemde yeni bir dünya vardı ve eski biçimler bu yeni dünyayı yansıtmakta yetersiz kalıyordu. İkinci Yeni şiiri oluşan bu boşluğu güçlü bir şekilde doldurmuştur. Cansever bu durum ile ilgili olarak;

“Görülüyor ki, Garipçilerin “Halk dilini, halkın beğenisinde bulmak” çabaları yanlış bir davranış değildi; o zaman için gerekliydi bile. Bugünse durum bambaşka; biz de yeni bir saldırıyla karşı karşıya bulunuyoruz: Yeni şiir yazarların hepsini de anlamsızlıkla, saçmalıkla dilin bilinen akışını bozmakla suçluyorlar. Bu arada unuttukları bir şey var; o da dilin sadece bir sonuç olduğudur; değişen koşulların, değişen düşüncelerin, değişen beğenilerin doğal bir sonucu...” (Cansever, 2000, s.46)

Cansever'in bu sözleri Garip-İkinci Yeni ilişkisini en iyi yansıtan sözlerden biridir. Cansever, makul bir eleştiriyle Garip akımının döneminin ürünü olduğunu ve Garip şiirinin kendi döneminin bir gerekliliği olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca şair değişen dünya koşullarını da işaret ederek artık Garip akımı döneminin sona erdiğini ifade etmiştir. Zira Garip akımını meydana getiren koşullar ortadan kalkmış, dünya ve ülke yeni bir gerçeklikle karşı karşıya kalmıştır. Bu sözler salt Garip-İkinci Yeni şiirini değil de tüm edebiyat tarihini özetler gibidir. Şair her akımın değişen koşulların, düşüncelerin, beğenilerin ürünü olduğunu ifade etmiştir. Zira her yeni öz, kendisiyle beraber biçimini de getirmiş ve dayatmıştır. Garip akımının 1950 sonrası tutulmaması gibi İkinci Yeni şiiri de Garip akımının tutulduğu dönemde başarılı olamazdı. Her biçim yeni bir özün sonucudur.

İkinci Dünya Savaşı tüm dünyada büyük kırılmalara ve sapmalara neden olmuştur. Bu yıkım, savaşa katılan ve katılmayan tüm ülkelerde büyük etkiler meydana getirmiştir. Bu durum savaştan sonra tüm dünyada özellikle de Batılı ülkelerde bazı sorgulamalara neden olmuştur. Bu kırılmanın etkisiyle batılı ülkelerde pozitivizme olan inanç sarsılır. Toplu katliamların yaşandığı, insanların kitlesel olarak göç ettirildiği, büyük acıların yaşandığı bu savaşın etkisiyle, insanların bilime olan inancı sarsılmıştır. Bunun sonucunda da tüm dünyada Varoluşçu felsefe yükselişe geçmiştir. Toplum ve birey yaşadığı bunalımın karşılığını Varoluşçu felsefede buldu. Varoluşçu felsefe İkinci Yeni şiirinin meydana gelmesinde büyük etkilere sahiptir. Bireyin, bireyin karmaşasının ve bireyin yalnızlığının yoğun bir şekilde işlendiği İkinci Yeni şiirinde Varoluşçu felsefe önemli bir yer tutar.

İkinci Dünya Savaşından sonra dünya Liberal Batı ve Komünist Doğu olmak üzere iki kutuplu bir yapıya bürünmüştür. Bu iki kutuplu yapıda Liberal Batı blokunu seçen Türkiye’de bunun etkileri yaşanmıştır. Amerika ile yakınlaşmanın ve Marshall yardımlarının etkisiyle Türkiye’de tarımda makineleşme hız kazanır. Tarımda makineleşme ise ülkede köyden kente hızlı bir göç dalgasına neden olmuştur. Makineleşmenin etkisiyle ülkede çeşitli sorunlar baş göstermiştir. Bu durum, büyük şehirlerde köy azmanlarının oluşmasına ve göçen vatandaşların adaptasyon sorunları yaşamasına neden olmuştur. Tüm bu nedenlerin etkisiyle toplumun yaşadığı bunalım, ülkede Varoluşçu felsefenin etkisinin yayılmasına neden olmuştur. Bunun sonucu olarak da Varoluşçu felsefe de sanat ve edebiyatta karşılığını bulmuştur. Nitekim dönemi en iyi yansıtan İkinci Yeni şiirinde Varoluşçu etkiler baskındır.

Freud’un psikanaliz kuramı ise sanatçıların dikkatini bilinçaltına yöneltti. Bilinçaltına yoğunlaşmanın etkisi ise sanat ve edebiyatta Gerçeküstücü sanatın doğmasını sağladı. Ve Gerçeküstücü sanat hızlı bir şekilde tüm dünyaya yayıldı. Özellikle Fransız Gerçeküstücü şairler bilinçaltını yansıtmaya amacından yola çıkarak modern Fransız şiirini meydana getirdiler. İkinci Yeni hareketinin öncü şairleri de Fransız Gerçeküstücü şairlerden yoğun bir şekilde etkilendiler ve bu etkiyi eserlerinde yansıttılar. Bu etki, İkinci Yeni şiirinin oluşumunun temel faktörlerinden biridir. İkinci Yeni’nin öncü şairleri Gerçeküstücü etkilerle uyumsuz, çağrışımsal, sapmalara başvuran, uzlaşmaz bir şiiri amaçlayarak modern Türk şiirinin kurucuları oldular.

İkinci Yeni’nin Batı sanatından etkilenmeleri sadece Varoluşçu ve Gerçeküstücü yönlerden olmamıştır. İkinci Yeni şiirinin oluşumundaki en önemli faktörlerden biri de atonal müziktir. Atonal müzik Avusturyalı besteci Schönberg tarafından keşfedilen aykırı

ve devrimci bir müzik sistemidir. Schönberg yüzyıllardır süregelen tonal yapıyı yıkarak atonal müzik sistemini yaratmıştır. Müzikte alışmayı, uzlaşmayı, doğrusal ilerlemeyi ve uyumu amaçlayan tonal müziğin aksine atonal müzik uzlaşmazlığı, uyumsuzluğu, büyük kopuklukları amaç edinmiştir (Özçelik, 2001, s.175). Atonal müzikte geniş sıçramalar, birden hava değiştirmeler, bir yola alışmadan başka yola geçmeler yaygın olarak kullanılır. İkinci Yeni'nin öncü şairleri de şiirlerini meydana getirirken atonal müzikten faydalanmışlardır. İkinci Yeni şiiri yoğun bir şekilde atonal müzik sisteminin etkilerini taşır. İkinci Yeni şiirinde de geniş sıçramalar, sapmalar, mantık dışı söyleyişler, şaşırtmacalar vardır. İkinci Yeni şiiri atonal müzikte olduğu gibi uyumu, alışmayı hedeflemez. Okuyan kişide rahatlama duygusu uyandırmaz.

İkinci Yeni'nin öncü şairlerinden bazıları yazı ve söyleşilerinde atonal etkiden söz etmişlerdir. Ama söz etsin veya söz etmesin tüm İkinci Yeni şairlerinde atonal bir sistem görmek mümkündür. Dönemin önemli eleştirmenlerinden Hüseyin Cöntürk de yazdığı yazılarda İkinci Yeni'nin atonal yapısından yoğun bir şekilde bahsetmiştir. Ayrıca İkinci Yeni'nin öncü şairlerinden, Ece Ayhan İkinci Yeni şiirini atonal bir devrim olarak nitelemiştir (Çağlar, 1996, s.83).

1900'lü yılların başında temeli atılan atonal müzik 1950'li yıllarda İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yayılma imkânı bulmuştur. Bunun nedeni bu müziğin İkinci Dünya Savaşını yaşayan toplumun ve bireyin, içinde bulunduğu ruh halini daha iyi yansıtmasıdır. Bu müzik savaşın yarattığı bunalımı yaşayan birey ve topluma daha cazip gelmiştir. Ayrıca İkinci Dünya Savaşı sonrası yaygınlaşan kitle iletişim araçlarının da etkisiyle atonal müzik tüm dünyaya yayıldı.

Atonal müziğin 1950'li yıllarda Türkiye'de de bilinip icra edildiğini bilmekteyiz. Bazı müzisyenler Ankara'da atonal müzik çalışmaları yapmaktaydı. İlhan Mimaroglu, Bülent Arel, İlhan Usmanbaş, Faruk Güvenç ve Üner Birkan gibi isimler atonal müziğin Türkiye'deki temsilcileridir. Ayrıca İkinci Yeni içerisinde müzikten ve atonal müzikten en çok söz eden isim olan Ece Ayhan bu isimlerle yakın ilişki içerisindeydi. İleride bahsedeceğimiz gibi Ece Ayhan bu isimlerle bir takım dernekleşme faaliyetleri içerisine de girmiştir.

İkinci Yeni'nin oluşumundaki en önemli faktörlerden biri de o dönem Türk şiirinin bir bunalım ve tikanıklık yaşamasıydı. Türk şiirinde o dönem Ulusçu/Hececi, Toplumcu Gerçekçi ve Garip akımı etkisinde şiirler yazılıyordu. Bahsedilen poetikaların tamamı içeriği ön planda tutan ve biçimi geri planda bırakan, mesaj verme kaygısı taşıyan şiirlerdi. Özellikle İkinci Yeni'nin kendisine tepki olarak doğduğu ifade edilen Garip

akımı kendini tekrar etme aşamasına gelmişti. Türk şiirinde Birinci Yeni diye adlandırılan Garip şiirinin etkisiyle genç şairler kendini tekrar etmekten öteye gidemeyen şiirler yazıyordu. Türk şiiri bu bunalımı aşacak yeni bir şiire ihtiyaç duymuştu. Böyle bir dönemde birbirinden haberdar olmayan şairlerin yazdığı yeni bir şiir filizlendi. Biçimi ön plana alan, dize hâkimiyetini kırıp kelimeyi öne çıkaran, çağrışımsal özellikler taşıyan İkinci Yeni şiiri, Türk şiirindeki bu boşluğu dolduracaktı. İkinci yeni şiiri taşıdığı bu özelliklerle ve kullandığı modern tekniklerle zamanın ruhunu en iyi yansıtan şiir olarak Türk edebiyatındaki yerini aldı. İkinci Yeni'nin öncü şairleri kullandıkları yeni yöntemlerle ve dönemi yansıtan bir öze modern Türk şiirinin kurucuları oldular.

İkinci Yeni şiirinin doğmasında şairlerin ailesel/bireysel yaşam koşulları da göz önünde bulundurulmalıdır. Edip Cansever dışında tüm İkinci Yeni şairleri yoksul ailelerin çocuklarıdır. Bu şairlerin bir bölümü orta öğrenimlerini zor koşullarda geçirmişlerdir. Birçoğu parasız yatılı olarak okumuştur. Ayrıca İlhan Berk ve Ece Ayhan çocukluklarından beri babasız, Cemal Süreya annesiz büyümüşdür. İkinci Yeni şiirinin uzlaşmaz, aykırı, başkaldırıcı özellikleri sahip olmasında bu tür ailesel/bireysel yaşam koşulları da etkili olmuştur.

2. BÖLÜM: İKİNCİ YENİ VE ŞİİRDE MÜZİK

2.1 İkinci Yeni'nin Doğuş Zemini

İkinci Yeni, 1950'li yılların ilk yarısında varlık göstermeye başlayan bir şiir hareketidir. Bu akımın doğuşunda bir ön anlaşma yoktur. Daha önceki hareketlerden farklı olarak kendiliğinden doğmuş bir şiir hareketidir. İkinci Yeni ortak bir manifestoya sahip değildir. Kendiliğinden doğuş yönüyle İkinci Yeni hareketi, edebiyat tarihinde rastlanan klasik edebiyat topluluklarına ya da edebi akımlara benzemez. Bu hareketin öncü şairleri İlhan Berk, Edip Cansever, Turgut Uyar, Cemal Süreya, Ece Ayhan ve Sezai Karakoç'tur. Alaattin Karaca, söz konusu şiir hareketinin, kendinden önceki poetik çizgiden ayrılma yönünde, büyük bir kırılma meydana getirdiğini Türk edebiyatında Tanzimat sonrası süreç içindeki egemen çizgiden apayrı bir poetik ark açtığını ve modern şiirin başlamasında önemli bir basamak olduğunu, çağdaş şiirimizi derinden etkilediğinin artık benimsenmiş bir olgu olduğunu ifade etmiştir (Karaca, 2005, s.7). Gerçekten de İkinci Yeni şiiri kendinden önceki şiirden bambaşka bir yapıya sahiptir. İkinci Yeni şairlerinin kullandıkları yöntem ve teknikler kendilerinden önce kullanılan yöntemlerden tamamen farklıdır. İkinci Yeni şiiri bu yönüyle Türk şiirinde bir kırılma yaratmıştır. Neredeyse bütün edebiyat tarihçileri ve İkinci Yeni'nin öncü şairleri İkinci Yeni şiirinin Garip şiirine bir karşı çıkış olduğunu ifade eder. Alaattin Karaca ise İkinci Yeni'nin sadece Garip akımına değil Tanzimat sonrası süreç içindeki egemen çizgiden apayrı bir çizgi oluşturduğunu ifade ederek İkinci Yeni'nin benzersizliğine işaret etmiştir (Karaca, 2005, s.7).

İkinci Yeni, Türk edebiyatında 1950'li yıllarda ortaya çıkmış olan bir şiir hareketidir. Ancak bir edebi dönemi veya hareketi kesin bir tarihle başlatmak mümkün değildir. Edebi değişimler birdenbire ortaya çıkmazlar; tersine belli koşulların etkisiyle, etki veya tepki bağlamında kendinden önceki edebi zevklere bağlı olarak zaman içinde oluşurlar. İkinci Yeni şiirinin ortaya çıkışı, belli bir süreci kapsamaktadır.

Her edebi akım kendisini yaratan koşulların ürünüdür. Hiçbir edebi akım veya hareket dönemin şartlarından ayrı düşünülemez. Dönemin toplumsal, siyasal, ekonomik yapısı hareketlerin oluşumunda ve gelişiminde büyük etkilere sahiptir. İkinci Yeni akımını da dönemin koşullarından bağımsız düşünmek mümkün değildir. Hatta İkinci Yeni şiirinin dönemin siyasal iktidarının ürünü olduğunu iddia edenler bile olmuştur. Fakat bu iddialar edebi olmaktan ziyade politiktir. Ve İkinci Yeni şiiri birçok farklı

etkenin bir araya gelmesiyle doğmuştur. İkinci Yeni şiirinin doğuşunu anlamak ve doğuşuna şahitlik etmek için öncelikle dönemin toplumsal, siyasal ve ekonomik yapısını incelemek gerekiyor.

İkinci Yeni'nin doğduğu dönemin siyasal, toplumsal ve ekonomik yapısını anlamak için öncelikle İnönü dönemini anlamak gerekmektedir. İnönü döneminin toplumsal ve siyasal koşullarını ise büyük ölçüde İkinci Dünya Savaşı belirlemiştir. İnönü Dönemindeki otoriter yönetim, yoksulluk, ideolojik çatışmalar, aydınlara ve basına yönelik baskılar, bu dönemin başlıca özellikleridir. Türkiye, savaşa katılmamakla beraber savaş dönemlerinin sıkıntılarından ve savaşın yansıması olan otoriterlik ve ekonomik daralma gibi unsurlardan etkilenmiştir. İnönü döneminde Atatürk'ün belirlediği modernleşme amaçları devam ettirilmeye çalışılmıştır. Fakat İkinci Dünya Savaşı tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de ekonomik bunalımlara ve baskıcı yönetime neden olmuştur. Tüm bu nedenlerden ötürü Türkiye'de yönetimden rahatsızlık duyanlar ortaya çıkmıştır.

İkinci Yeni şairlerinin gençlik yılları, İnönü döneminin ve İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı toplumsal, siyasal ve ekonomik koşullar içinde geçmiştir. Bu şairler az ya da çok, savaşın dünyada yarattığı umutsuzluk ve karamsarlık psikolojisinden, ülkede neden olduğu yoksulluk, baskı ve ideolojik çatışmalardan etkilenmişlerdir. İkinci Yeni'nin öncü şairlerinin çoğu da yoksul ailelerden geldiğinden yoksulluğu derinden yaşamışlardır. Ece Ayhan, İkinci Yeni'yi parasız yatılı hareketi olarak adlandırır ve bu adlandırma İkinci Yeni şairlerinin içinden geldiği ekonomik koşulları yansıtır. Ayrıca toplu katliamların yaşandığı, insanların yer ve yurtlarından edilib zorunlu göçe tabi tutulduğu bu savaş, dönem insanlarını ve eserlerini derinden etkilemiştir. Cemal Süreya'nın "Kanto" adlı şiiri bu dönemi tanımlar gibidir; "Ben nereye gittimse bütün zulumlardı/Bütün açlıklardı, kavgalardı gördüğüm/ Kötülüklerin büsbütün egemen olduğu/ Namussuz bir çağ bu biliyorsun." (Cemal Süreya, 2020, s.19) Şiirin bu dörtlüğündeki yoksulluk, zulüm, açlık, kavga, kötülük gibi kavramlar dönemi çok iyi betimlemiştir. İkinci Dünya Savaşı'nda kullanılan yüksek teknoloji silahlar ve kitle imha silahları çok fazla insanın ölmesine neden olmuştur. Bu savaşta yaklaşık 50 milyon insanın öldüğü ifade edilmektedir. Ayrıca birçok insan hem beden hem de ruhen kalıcı yaralar almıştır. Tüm bu yaşananların etkisiyle insanların yüzlerce yıldır bilim ve teknolojiye olan sonsuz güveni ve inancı sarsılmıştır. Bu bakımdan İkinci Yeni hareketi doğduğu dönemin tarihsel/toplumsal ve siyasal koşulları göz önünde bulundurularak ele alınmalıdır. Nitekim bu etkileri İkinci Yeni şiirinde görmek mümkündür.

İkinci Yeni şiirinin doğduğu ve geliştiği dönem hem dünya için hem de Türkiye için çok hızlı değişimlerin olduğu bir dönemdir. İkinci Dünya Savaşı'nın bitmesi ve yeni bir dünya düzeninin kurulması tüm dünyada büyük etkilere neden olmuştur. Doğal olarak yeni bir dünya yeni bir edebi zevkin veya edebi zevklerin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Sanatçılar, yazarlar ve şairler bu yeni kurulan dünyayı anlatacak, yansıtacak yeni biçimler aramışlardır.

Toplumcu Gerçekçiler şiirde özü önceleyerek toplumsal, ideolojik amaçlar taşımışlardır. Toplumcu Gerçekçiler toplumu aydınlatmak, toplumsal sorunları işleyerek bu toplumsal sorunlara Marksist çözümler sunmak, mesaj vermek gibi amaçlar taşımışlardır. Bu nedenle biçimi önceleyen poetikaya karşıdırlar ve biçimi önceleyen yapısından ötürü İkinci Yeni'yi eleştirmişlerdir. Hatta Toplumcu Gerçekçiler, Garip şiirini ve İkinci Yeni'yi, Toplumcu gerçekçi hareketin önünü kesmekle suçlarlar. Sazyek, ise 1940 Kuşağı'nın Garip hareketiyle birçok poetik konuda görüş birliği içinde olduğunu ancak bu kuşak şairlerinin çoğunun Nazım Hikmet'i taklit etmelerinden ve bir ağızdan aynı şiiri tekrar etmelerinden ötürü Türk şiirinde yeni bir çıkış açamadıklarını iddia etmiştir (Sazyek, 1993, s.20).

Bu dönemde bazı yazar ve şairler tarafından toplumsal gerçekçilik benimsenmiş ve bu fikre uygun eserler meydana getirilmiştir. Mahmut Makal'ın "*Bizim Köy*", Talip Apaydın'ın "*Sarı Traktör*" adlı romanları köy gerçekçiliğini sosyo-ekonomik, sosyo kültürel ve sosyo-psikolojik bakımlardan yansıtan romanlar olarak karşımıza çıkar. Tarım toplumundan sanayi toplumuna geçiş ve bu geçişin getirdiği bunalımlar dönemin bazı romanlarında işlenmiştir. Orhan Kemal'in "*Bereketli Topraklar Üzerinde*" adlı romanı bu türde yazılan romanlara örnektir. Ferhat Korkmaz, dönemin şiirlerinde ve öykülerinde köyden kente göç, kentleşmenin yarattığı bunalım, sıkıntı, yalnızlık, değer çatışmaları gibi konuların işlendiğini belirtir (Korkmaz, 2010, s.12). Bu temalar romanların yanında öykü ve şiirlerde de işlenmiştir.

Söz konusu dönemde Marksist estetiğe bağlı bir edebiyatın oluşmasının yanında Ulusçu/Hececi edebiyat da varlığını sürdürmüştür. Milli Eğitim Bakanlığı'nın bünyesinde bir Tercüme Bürosu kurulmuştur. Doğu ve Batı edebiyatındaki kimi yapıtlar "Dünya Edebiyatından Tercümeler" başlığı altında Türkçeye çevrilmiş ve Tercüme Dergisi yayımlanmıştır. İnönü dönemindeki bu uygulama toplumun Batı edebiyat, kültür ve sanatını daha iyi tanımasını sağlamıştır. Bu uygulamadan önce Batı edebiyat ve sanatını sadece yabancı dil bilenler takip edebiliyordu. Bu uygulama ile birlikte daha geniş bir kesimin Batı edebiyat ve sanatını tanıma fırsatı oluşmuştur.

Böylelikle sanat ve edebiyat tabana yayılma fırsatı bulmuştur. Oktay, Batı kültürünün temellerini tanımak ve bir Türk hümanizması yaratmak amacıyla yaptırılan bu çevirilerin daha sonra modern bir Türk edebiyatının oluşmasındaki payının inkâr edilemez olduğuna işaret eder (Oktay, 1993, s.24). Nitekim İkinci Yeni hareketinin oluşum temellerinden biri de Fransız edebiyatıdır. Bilhassa Fransız Gerçeküstücü şairlerin İkinci Yeni üzerindeki etkisi yadsınamaz.

1940'lı yılların başından itibaren Türk şiirini derinden etkileyecek olan Garip hareketinin tohumlarının ilkin *Varlık* dergisinin 15 Eylül 1937 tarihli nüshasında yayımlanan şiirlerle atıldığını, üç şairin poetik anlamdaki ilk çıkışlarının da Ulus gazetesinin “Şiir Ölüyor mu?” başlıklı anketine verdikleri ortak yanıtlarla gerçekleştiğini belirtmek gerekir (Karaca, 2005, s.72).

İsmet İnönü döneminde Türk şiirinin en önemli hareketi Garip hareketidir. Bu akım Orhan Veli Kanık, Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat'ın şiirleriyle başlamıştır. 1937'de başlayan bu hareket, üç şairin 1941'de yayımladıkları ortak kitap olan *Garip*'le edebiyat tarihindeki yerini almıştır. Orhan Veli 1939 yılında *Varlık* dergisinde “Şiire Dair” genel başlığı altında bir yazı yayımlar (Karaca, 2005, s.75). Bu yazı, daha sonra küçük değişikliklerle *Garip*'in ön sözünü oluşturur. Garip akımının öncü şairlerinin önerdiği şiir anlayışıyla İnönü döneminde yeni edebi akım meydana gelir. Bu hareket dile, biçime ve söyleme ilişkin önerdiği ve uyguladığı görüşlerle geleneksel Türk şiirine ve Cumhuriyet'ten önceki edebi tarzlara radikal bir tepkidir. O yüzden Garip akımı Türk edebiyatında Birinci Yeni olarak adlandırılmıştır. Garip akımı, şiirin kendine özgü bir dilinin olmasına karşı çıkmıştır. Türk edebiyatında doğal ve yalın konuşma dilini şiire yerleştiren Garip akımıdır. Garipçiler kafiye ve redifin olmadığı ölçünün kullanılmadığı eserler ortaya koydular. Orhan Veli ve arkadaşlarına göre şiir sadece belli bir kesime hitap etmemeli, çoğunluğa seslenmeli, herkesin kolayca anlayacağı biçimde sade olmalıdır. Bu nedenle Garipçiler söz sanatlarına ve soyut tabirlere şiirlerinde yer vermemişlerdir. Garipçiler, savundukları bu fikirler çerçevesinde, şairane söylemden ve klasik biçim anlayışından uzaklaşarak sade bir dille şiirler yazmışlardır. Garip akımı günlük olayları ve sıradan insanları Türk şiirine yerleştirmiştir. Garipçiler öze önem veren biçimi ikinci plana atan şiirler yazmışlardır. Garip şiiri daha çok nükteye dayalıdır. Ve bu şiir 1950'ye kadar Türk şiirinde etkili olur. Garip hareketi, Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'in salt şiir fikrine ve özellikle öz/biçim bakımından da ulusçu/hececi şiire aykırıdır. Garip şiiri kırsal halk kültürünü ve Anadolu'yu dile getirmeyi amaçlamayan bir şiir olarak, öz bakımından da ulusçu/hececi çizgiden ayrılır. Garip şiiri kırsal kökenlileri değil de kentli sıradan ve

küçük insanları ele almıştır. Garip akımı dil, biçim ve öz bakımından, klasik çizgiyi yıkmayı amaçlamıştır. Şairane söyleyişe karşı çıkan ve sıradan insanların sorunlarını ifade etmeyi amaçlayan Garip şiiri bu yönüyle Nazım Hikmet'in Toplumcu Gerçekçi çizgisiyle benzerlikler gösterir. Garip akımının Toplumcu Gerçekçi şiirden farkı ise sorunları sadece tespit edip şiirlerinde yansıtmalarıdır. Garip şiiri, Toplumcu Gerçekçi şiirde olduğu gibi sorunlara ideolojik çözümler sunmaz. Ayrıca Garip şiirinde toplumsal sorunlar, eleştiri düzeyinde kalan nükteli saptamalardır. Hatta Garipçiler, şiirlerinde sosyalist bir ideoloji bulundurmadıkları için Toplumcu Gerçekçiler tarafından iktidarın himayesinde olan bir şiir olmakla suçlanmışlardır. Daha sonraları bu iddia Atilla İlhan tarafından hem Garip akımı ve hem de İkinci Yeni için dillendirilecektir. Bununla beraber Garip şiiri metafizikten uzak pozitivist bir şiirdir. Alaattin Karaca, Garip hareketinin, 1949'da başlayan *Yaprak* dergisi evresinde daha toplumcu bir niteliğe bürünmekle beraber hareketin önderi Orhan Veli'nin ani ölümü ve sıradan kopyaların çoğalmasıyla 1950'lere gelindiğinde etkisini yitirdiğini ifade etmiştir (Karaca, 2005, s.76). Bu hareket büyük bir yenileşme yoluna giderek Türk şiirini içerik ve söylem bakımından etkilemiştir. Garip şiiri sayesinde dil sadeleşmiş ve şairanelikten uzak doğal bir dil meydana gelmiştir. Ayrıca Türk şiirinde ilk defa sıradan insanları ve günlük olayları şiire katarak büyük bir kırılma yaratmıştır. Hatta bu yönüyle Garip şiirinin ilk örnekleri büyük tepkilerle karşılaşmış ve kabul edilmeleri zaman almıştır. Garip akımı dili sadeleştirip şairanelikten uzaklaştırarak İkinci Yeni'nin doğuşuna zemin hazırlamıştır. Birinci Yeni'nin sadeleştirdiği dilin üzerine İkinci Yeniciler yeni bir şiirsellik oluşturmuşlardır.

İkinci Yeni adlandırması şüphesiz ki Birinci Yeni'den sonra gelen yenilik olduğu için kullanılmıştır. Ancak bu ifadeyi, Birinci Yeni yani Garip şiirinin devamı olarak değerlendirmemek gerekir. Ferhat Korkmaz, İkinci Yeni şiirinin Birinci Yeni'nin devamı olmadığı; ancak ondan kaynaklanmış ve sonra gelmiş olduğunu ifade eder (Korkmaz, 2010, s.37).

İkinci Yeni şiirinin ortaya çıkışıyla ilgili birçok farklı iddia öne sürülmüştür. Bu iddiaların bir kısmı edebi olmakla beraber bir kısmı da politiktir. Politik iddiaları bir kenara bırakıp edebi iddiaları göz önünde bulundurursak İkinci Yeni şiirinin Türk edebiyatının doğal bir gelişim sonucu ortaya çıktığını anlarız. Korkmaz, İkinci Yeni'nin tepeden inme bir hareketin adı olmadığını; temelde Türk ve Batı şiirlerinin doğal bir itmesi ile ortaya çıktığını ifade etmiştir (Korkmaz, 2010, s.57). Türk edebiyatının Garip akımının kendini tekrar etmeye başlayan şiirinden sonra yeni bir soluğa ihtiyacı vardı.

İkinci Yeni'nin öncü şairleri Batı edebiyatını daha iyi tanıma fırsatını da değerlendirerek Türk edebiyatına yeni bir soluk olmuşlardır.

Asım Bezirci, İkinci Yeni'nin ortaya çıkmasındaki en önemli etkenin, 1950'den sonra Türk toplumunda baş gösteren bunalım olduğunu ifade etmiştir. Bezirci'ye göre İkinci Yeni bir bunalım şiiridir; "İkinci Yeni'nin ortaya çıkışına bir sürü etken gösterilebilir. Nitekim şimdiye değin gösterildi de. Bunların en önemlisi, toplumumuzun 1950'den sonra geçirdiği bunalım(crise) olsa gerek. İkinci Yeni'ye bir çeşit bunalım şiiri demek yerinde olur." (Bezirci, 1974, s.87)

Asım Bezirci bir başka yazısında ise İkinci Yeni şiirini bir çeşit kaçış şiiri olarak tanımlar; "İkinci Yeni bir çeşit kaçış şiiri, bozgun çiçeği, sapma edebiyatı, uyuşmazlık gülü sayılması yersiz görülmemelidir." (Bezirci, 1974, s.50) Bezirci bu ifadesinde ise edebi bir eleştiriden ziyade ideolojik bir bakış açısını seçmiştir. Nitekim Toplumcu Gerçekçiler İkinci Yeni'yi toplumsal gerçeklikten kaçış olarak nitelemişlerdir. Bu iddialar haksız iddialardır. Zira İkinci Yeni şiirleri incelendiğinde İkinci Yeni şairlerinin toplumsal gerçeklikten kaçmadığı görülecektir. İkinci Yeni'nin yaptığı, toplumsal ve bireysel gerçekliği alışılmışın dışında farklı teknik ve tarzlarda ifade etmektir. Toplumcu Gerçekçilerin bu iddialarda bulunmalarının nedeni İkinci Yeni şiirinin Toplumcu Gerçekçi şiirde olduğu gibi militanca ideolojik bir söylem taşımasıdır.

"Orhan Veli akımının giderek şiiri getirip dayadığı o kuruluk, o yavanlık, o tekdüzelik noktasından şiirimizi kurtararak, daha renkli, daha çok şey söyleyen, görüntülü, soluklu bir şiire geçmek gereğinden doğmuştur İkinci Yeni." (Salihoğlu, 1969, s.212) Salihoğlu bu cümlelerle İkinci Yeni'nin doğuşunun Garip akımına olan tepki sonucu olduğunu ifade etmiştir.

Özdemir İnce, bir soruşturmaya verdiği yanıtta İkinci Yeni şiirini en sağlıklı değerlendirenlerden biri olmuştur:

"İkinci Yeni, Türk Cumhuriyet toplumunun iç çelişkilerinin (Doğu-Batı, devletçilik-kapitalizm, birey-toplum ve bunun gibi.) belirginleşmeye başladığı, tüm kurumlarıyla sarsıldığı bir bunalım döneminin şiiridir; yani toplumsal çelişki ve bunalımın bireyin varlığına, sanat alanına sıçramasıdır; bırakılmışlığa, geçimsizliğe, kültür ikilemine, insanın yozlaşmasına, toplumsal erozyona, sömürüye, kapkaççı ekonomik düzene, baskıya karşı bir başkaldırıdır." (İnce, 1977, s.527)

Ayrıca Özdemir İnce'nin bu sözleri, İkinci Yeni'nin toplumsal ve başkaldırıcı yönüne işaret etmesi yönünden önemlidir. Bu sözler Toplumcu Gerçekçilerin, İkinci Yeni'ye yönelik toplumdan kopukluk suçlamasına bir yanıt olma özelliği taşımaktadır.

Alaattin Karaca, 1938-1950 arasında, İkinci Yeni'nin önünde, bir yanda artık iyice gücünü yitirmiş Ulusçu/Hececi poetikanın, diğer yanda genç şairlere daha cazip gelen Garip hareketi ve Nazım Hikmet'in açtığı yolu izleyen 1940 Toplumcu Gerçekçi Kuşağın, bir başka uçta da Ahmet Haşım'ın salt şiir poetikasını farklı biçimlerde sürdüren şairler olduğunu ifade etmiştir (Karaca, 2005, s.78). Bu tespitlerin ışığında Türk şiirinin bir bunalım yaşadığı ve yeni bir biçime ihtiyaç duyduğu sonucuna varabiliriz. Bu bunalımı aşır Türk şiirine yeni bir soluk getirecek bir akıma gereksinim vardı. Zira bahsi geçen akımlar değişen dönüşen toplumu ve yeni dünyayı yansıtmakta yetersiz kalıyordu. İkinci Yeni şiiri de çağın ruhunu yansıtan fikirler ve bu fikirleri ifade edecek yeni tekniklerle Türk şiirindeki tıkanıklığı gidermiştir.

İkinci Yeni'nin doğmasındaki üçüncü etmen ise Batı sanatından ve edebiyatından gelen etkilerdir. İkinci Yeni'nin öncü şairleri çeşitli yazı ve söyleşilerinde sık sık Batılı şair, ressam ve müzisyenlere atıfta bulunmuşlardır. İkinci Yeni'nin öncü şairlerinin dil, söylem, biçim ve içerik özelliklerine dikkat edilirse bu şiir hareketinin Türk şiir geleneğinden çok, Batı şiirinden, özellikle Sürrealistlerden, resim, müzik ve sinema gibi sanatlardan yararlandığı görülecektir. Alaattin Karaca, *Pazar Postası*'nın 1956-1958 arasında yayımlanan sayıları tarandığında İkinci Yeni hareketinin öncü şairleri de dâhil olmak üzere pek çok yazar ve şairin Batılı şairlerden birçok şiir ve yazı çevirdiğini ifade etmiştir (Karaca, 2005, s.64). Yapılan bu çeviriler İkinci Yeni poetikasının gelişmesinde ve oturmasında etkili olmuştur. Ortak kaynaklardan beslenme İkinci Yeni'nin öncü şairlerinin ve onların takipçilerin ortak bir edebi zevke doğru evrilmelerini sağlamıştır.

Batı sanatı, 1950-1960 döneminde büyük etkilere sahiptir. Hasan Ali Yücel'in Milli Eğitim Bakanlığı döneminde birçok klasik eserin Türkçeye çevrilmesiyle sanatsal ve edebi bir kalkınma sağlanmıştır. Böylelikle tüm toplum katmanlarının Batı sanat ve edebiyatını tanınması sağlanmıştır. Batı'da İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkımlar sonucunda inançsızlık, güvensizlik, karamsarlık, bunalım gibi temalar sanattaki ifadesini bulmuştur. Şiir, öykü, tiyatro ve resimde Lautreamont, Camus, Sartre, Beckett, Ionesco, Picasso, Miro, Char ve Schaeffer'in gibi isimlerin etkilerinden söz etmek mümkündür (Karaca, 2005, s.141).

Atilla İlhan ise tercüme faaliyetlerinin yanlış olduğunu ifade ederek bu faaliyetlere yönelik eleştirilerde bulunmuştur. Olaya biraz daha ulusçu bir çizgiden bakan Atilla

İlhan, bu çeviri politikasını ulusçu çizgiden bir sapma ve kültür emperyalizminin tasmaını elimizle boynumuza geçirme, kişiliğimizi yitirip yozlaşma olarak görerek eleştirmiştir (İlhan, 2002, s.286).

Batılılaşma serüveni, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ile Batı sanatını eş zamanlı olarak takip etme olanağı sağlamıştır. Ferhat Korkmaz, bu anlamda sanatçıların kapalı ve soyut bir anlatım seçmelerini dönemin koşullarından çok yaşanan değer çatışmalarını açıkça sergilemek istemeyen sanatçıların tavrına ve Batı sanatının etkilerine bağlamak gerektiği tespitinde bulunmuştur (Korkmaz, 2010, s.10).

Türk sanat ve edebiyatında şiir, öykü, tiyatro, resim ve romana yansıyan Varoluşçu felsefenin etkileri ortaya çıkmıştır. Korkmaz, bu bağlamda Lautreamont, Camus, Sartre, Beckett, Ionesco, Picasso, Miro, Char ve Schaeffer'in etkilerinden söz etmenin mümkün olduğunu belirtir (Korkmaz, 2010, s.12).

Toplumsal ve siyasal değişimler, sanatsal ve edebi yapıtlara yansımış, sanatsal ve edebi zevklerde değişimlerin doğmasına yol açmıştır. Tüm bu nedenlerle ve Batı sanatının da etkisiyle, 1950'li yıllardan sonra Türk edebiyatında Varoluşçu felsefe etkili olmaya başlamıştır.

Varoluşçu felsefenin öncü yazarları Sartre ve Camus ile bu yıllarda tanışılır. Alaattin Karaca, Sait Faik'in yarı gerçeküstücü denebilecek öykülerini topladığı "*Son Kuşlar*" (1952) ve "*Alemdağda Var Bir Yılan*"(1954) adlı eserlerini bu yıllarda yayımladığını belirtmiştir (Karaca, 2005, s.83). Caz ve atonal müzik bu dönemde yaygınlaşır. 1948'de Adnan Çakır ve Lütfü Günay ilk soyut sergiyi açarlar (Oktay, 2004, s.6). Türk yazar ve şairleri Lautreamont, Sade, Baudelaire, Rimbaud, Mallarme, Eliot, Pound, E.E. Cummings gibi şairlerin eserleriyle tanışır. Buna karşın köyden kente, tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişin çatışması da romanlara yansımaya devam etmiştir. Nitekim Orhan Kemal'in "*Bereketli Topraklar Üzerinde*" (1954)'si ve Talip Apaydın'ın "*Sarı Traktör*"(1958)'ü, tarım toplumundan sanayi toplumuna geçiş sürecinde ortaya çıkan toplumsal koşulların ürünüdür.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sinema sanatında da canlılık yaşanmıştır. Canlılık kazanan sinema sanatında başta Osman F. Seden'in "*Bir Avuç Toprak*" (Kakınç, 1958, s.9-11) ve Atıf Yılmaz'ın "*Gelin'in Muradı*" (Kakınç, 1957, s.9) adlı filmlerinde köyden kente göçün yarattığı sıkıntılar nedeniyle ortaya çıkan değer çatışmaları işlenmiştir. Tiyatro sanatında ise, bu dönemde Batı tiyatrosu takip edilmiş ve Türkiye'nin sosyo-kültürel ortamına ilişkin temalar pek işlenmemiştir (Nutku, 1957, s.34). Bu dönemde,

Türkiye’de daha çok epik ve soyut tiyatronun etkileri söz konusudur. Eugene Ionesco, Bertholt Brecht, Samuel Beckett gibi tiyatro sanatçıların eserleri Türkçe’ye çevrilmiş ve bu eserler hem profesyonel hem de amatör tiyatrolarda sahnelenmiştir.

Resim sanatında sürrealist ve kübist eğilimlerden söz etmek daha doğru olacaktır (Şar, 1956, s.32). Milli motiflerin resme yansıtılması düşüncesi bu dönemde resim sanatında pek ilgi görmemiş ve sanatçılar saha çok soyut resme yönelmiştir. Müzikte de alaturka müziğe karşı Batı müziği temel alınmıştır (Lewis, 2000, s.436).

Ferhat Korkmaz, Türk romancılığında Joyce, Kafka, Sartre etkisinin 60’lı yıllara, yani Yusuf Atılgan’ın ‘*Aylak Adam*’ına kadar herhangi bir etkisinin olmamasını Türkiye’de daha önemli olan kentleşme ve kalkınma sorunlarının ortaya çıkardığı sancılarının işlenmiş olmasına bağlar (Korkmaz, 2010, s.12).

Türk şiiri modern anlamda, Garip hareketi de dikkate alınırsa, İkinci Dünya Savaşı yıllarından sonra benliğini bulmaya başlamış ve taklitçi yönünü bir tarafa bırakarak modernleşme ve özgünleşme sürecine tüm yönleriyle girmiştir. Uzun zamandır Batı sanat ve edebiyatını geriden takip eden Türk sanat ve edebiyatı bu dönemde Batı’yı yakalayarak çağdaş bir yapıya kavuşmuştur.

Türk edebiyatında bütün edebi ve sanatsal hareketler, öncelikle dergilerde kümelenerek kendilerini ifade etmişlerdir. Tanzimat döneminin *Tercüman-ı Ahval*’i, *Tasvir-i Efkâr*’ı ve *Tercüman-ı Hakikat*’i; Servet-i Fünun döneminin *Servet-i Fünun*’u; Milli Edebiyat’ın *Genç Kalemler*’i; Garip’in *Yaprak*’ı göz önünde bulundurulursa, dergilerin daima bir platform görevi üstlendiği görülecektir. Ferhat Korkmaz (2010) İkinci Yeni adıyla özdeşleşen *Pazar Postası*’nın da bu yönüyle edebiyat tarihimizdeki ifadesini bulduğunu ifade etmiştir (Korkmaz, 2010, s.15).

Pazar Postası’nın İkinci Yeni hareketinin doğuşunda üstlendiği önemli rol, bahsedilmesi gereken bir konudur. Özellikle Muzaffer Erdost’un 16 Haziran 1956’dan itibaren yazı işleri müdürlüğü görevine getirilmesiyle, açıkça İkinci Yeni şiirinden söz edilmeye ve İkinci Yeni’nin Türk edebiyatında uzun seneler boyunca konuşulacak edebi tutumunun nedenleri açıklanmaya başlanmıştır. Ferhat Korkmaz, İkinci Yeni ifadesinin, ilk defa Muzaffer Erdost’un 19 Ağustos 1956 tarihli Son Havadis’teki “İkinci Yeni” başlıklı yazısında kullanıldığını belirterek İkinci Yeni’nin esas yayın organının *Pazar Postası* olduğunu vurgulamıştır (Korkmaz, 2010, s.38).

Pazar Postası’nın başlangıçtaki yayınlarında Garip şiirinin benimsediği değerler savunulmuştur. Daha sonraları yenilikçi bir anlayış benimsenmiştir. 4 Şubat 1951 tarihinden 19 Ağustos 1952’ye kadar yayımlanan gazete sayfalarında ise Türk şiirinin

Garip'ten sonra ikinci bir yeniliğe girdiği sezilmiş ve bu yönde yayımlar yapılmıştır. 1951-1952 yayın döneminde, pek çok şair, şiirlerini Garip anlayışının öngördüğü görüşler ışığında kaleme almıştır. Fakat, Ferhat Korkmaz, Nurullah Ataç'ın, zaman zaman Garip şiirine uygun eser veren kimi şairlerin şiirlerini yavan bulduğunu; böylece yeni Türk şiirinin de genel sınırlarını ana hatlarıyla ortaya koyduğunu ve *Pazar Postası*'nda yayımlanan "Okuruma Mektuplar" adlı köşesinde bu yöndeki görüşlere yer verdiğini belirtmiştir (Korkmaz, 2010, s.38).

Nurullah Ataç, *Pazar Postası* 'nda yayımlanan bir yazısında yenilikten ve yeninin nasıl olması gerektiğinden bahseder; "Bizim bugünkü şairlerimiz ise ille yeni sözler bulacaklar, eskiler yolundan gitmeyecekler. Yanılıyorlar. Yeniliği aradıkları için yanılmıyorlar, çok iyi ediyorlar yeniliği aradıklarına. Ama yenilik konuda değildir ki, yenilik söylenilen sözlerde değildir ki... Yenilik bulunan biçimlerde dir." (Ataç, 1952, s.49) Ferhat Korkmaz, Nurullah Ataç'ın daha 1952'de gelmekte olan İkinci Yeni şiirini sezdiğini belirtmiştir (Korkmaz, 2010, s.39). Ataç bu yazısında hem yeniliğin tanımını yapmış hem de artık Türk şiirinde bir yenilik ihtiyacı doğduğunu belirtmiştir.

Muzaffer Erdost'un *Pazar Postası* 'nda İkinci Yeni ile ilgili yazdığı yazılar İkinci Yeni'yi tanıma konusunda önemlidir. Ayrıca Erdost'un yazıları İkinci Yeni'nin tanınip gündem olması konusunda da etkili olmuştur. Erdost;

"İkinci Yeni'nin ölümsüz bir şiir getireceğini söylediğim sanılmasın. Şiirimizin bunalıtı içinde olduğu su götürmez bir gerçektir. Cumhuriyetten sonra getirdiği akımlar tıkanı, kendisini söylemeye başladı. Bu akımlar içinde yeni şeyler düşünmek yeni sözler etmek güçleşti. Cemal Süreya'nın dediği gibi, yeni şiir geldi, kelimeye dayandı. Belki beş-on yıl bu akım gelişecek, ustalaşacak. Sonra bu akım da eskiyecek. Ama onun üzerine kurulacak şiir, elbetteki daha ileri bir şiir olacaktır." (Erdost, 1956, s.23)

Erdost bu cümleleriyle Türk şiirinin içinde bulunduğu bunalımı, tıkanıklığı ifade etmiştir. İkinci Yeni şiirinin de bu tıkanıklığı giderecek şiir olduğunu tespitinde bulunmuştur.

Muzaffer Erdost başka bir yazısında yeni yeni serpilen İkinci Yeni şiiriyle ilgili bazı önemli bilgiler vermektedir;

"İkinci Yeni birkaç yıldır sessiz sessiz kendi kendine gelişip büyümekteydi. Bu demek değildi ki her ozan bir tek noktaya yönelmişti. Böyle bir şey olamazdı, çünkü İkinci Yeni bir bakıma bilinçsiz geliyordu. Bu şiir, şiiri ararken bulunuyordu. Önce şiirlerde birer, ikişer mısra belirdi; giderek yeni şiir

düşünüşleri, söyleyişleri ağır basmaya başladı. Ama bu şiirin doğmasındaki gerekçeler neydi? Nereye gidecekti? Ne yapacaktı? Belli değildi. Bugün de belli değil, ama tartışmalar bunu ortaya koyacak... Böylece bilinçli bir şiir doğacak... Okur için de, yazar için de bir akımın soyunun sopunun belli olması elbetteki faydalı olacaktır. Ama bugün ortada tartışılan birkaç sorun çözümlenmesi gereken birkaç soru, bir de ozanların eğilimleri vardır.” (Erdost, 1957, s.6)

Muzaffer Erdost bu cümlelerinde İkinci Yeni şiirinin planlanmamış, kendiliğinden yapısından söz etmiştir. Ayrıca bu cümlelerden İkinci Yeni şairlerinin birbirinden bağımsız yapısına işaret etmiştir.

İkinci Yeni'nin öncü şairlerinden Turgut Uyar İkinci Yeni şiirinin doğuşundan ve doğuşunun gerekliliğinden söz eden şu ifadeleri kullanmıştır;

“Şiir için kullandığımız, inandığımız ölçüler eskimiştir, geride kalmıştır, yetersizdir. Ozanlarımız da büyük, gerçek, iyi şiire doğrulan bilinçli yöneliş, kelime, mısra, biçim kavramlarının anlamını hatta duygulanmaları değiştirmiştir. 1940'dan bu yana yapılan denemeler, şiirin kendine özgü sorunlarının sık sık tartışılması, büyük imkânlar getirmiştir şiirimize. Buna karşılık ölçülerimiz, on-on beş yıl önceden beri kendini kabul ettirmeye çalışan şiirimiz, on-on beş yıl önce konulmuş, kavranılmış ve artık alışılmış, belenmiş, on-on beş yıl önceki şiirler birlikte kabul edilmiş ölçülerdir. Hala o günlerin değerindeyiz.” (Uyar, 1957, s.38)

Turgut Uyar bu cümlelerle eski ölçülerin artık yetersiz kaldığını ve bir yeniliğe ihtiyaç duyulduğunu ifade etmiştir. Hala on-on beş yıl önceki günlerin değerinin aşılması gerektiğine işaret etmiştir.

Turgut Uyar, şiir eleştirilerinde, ölçülerin yenilenmesi ve yeni değerlerin bulunup saptanması gerektiğini dile getirir. İyi şiirin sekiz-on kişi arasında mektuplaşırlar gibi yazılıp okunduğunu ve eskidiğini savunmuştur.

İlhan Berk, Edip Cansever, Cemal Süreya, Turgut Uyar, Sezai Karakoç ve Ece Ayhan gibi öncü şairler, başlangıçta birbirlerinden habersizce, 1950'li yılların ilk yarısından itibaren *Yenilik*, *Yeditepe*, *Şiir Sanatı*, *İstanbul*, *A* ve *Pazar Postası* gibi dergilerde dil, biçim, içerik ve söylem bakımından var olan şiirden tümüyle farklı şiirler yayımlamaya başladılar. İkinci Yeni şairleri de bu hareketin ve yenileşmenin başlangıçta habersizce, anlaşılmadan, kendiliğinden doğduğunu belirtirler. Örneğin Cemal Süreya, bu hareketin kendiliğinden ve habersizce doğuşu hakkında şunları söyler; “II. Yeni bir akım olarak doğmadı. Bir programı, ortak bir bildirisi olmadı. Şairlerin çoğu birbirini

tanımıyordu bile. Yazışmıyorlardı da. Söz gelimi ben Edip Cansever’le 1956’da, Turgut Uyar’la çok daha sonra tanıştım.” (Cemal Süreya, 2002, s.99). Edip Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda* adlı eserde;

“1955 sonrası şiirimizde genel bir değişim başlıyor. 1957 yılına kadar yazdıklarımı *Yerçekimli Karanfil* adlı kitabımda topluyorum. 1956’da Oktay Rıfat’ın *Perçemli Sokak*, 1958’de İlhan Berk’in *Galile Denizi*, gene aynı yılda Cemal Süreya’nın *Üvercinka*’sı yayımlanıyor. 1959’da Turgut Uyar’ın *Dünyanın En Güzel Arabistan’ı*, Ece Ayhan’ın *Kınar Hanım’ın Denizleri*, Ülkü Tamer’in *Soğuk Otlar’ın Altında* adlı kitapları ile şiirimizdeki genel görünüm iyiden iyiye değişip yerleşiyor. Şiiri bir akım olarak görmek, bir birlikte çıkış alışkanlığı sanmak kolaylığından vazgeçmeyenler, bu şairleri adlandırmakta gecikmiyorlar: İkinci Yeni. Oysa 1957’de, “*Pazar Postası*’nın” sanat ekinde bir soruşturma açılıyor: “İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor”. O soruşturmayı anımsayanlar bilirler ki, İkinci Yeni diye adlandırılan şairlerin şiir anlayışları da, şiirleri de birbirinden çok farklıdır. Bu konuyu yinelemekte yarar yok. Yazıldı, konuşuldu, 1977’ye gelindi.” (Cansever, 2000, s.29-30)

Edip Cansever’in 1977 yılına gelindiğinde İkinci Yeni şiirinin ortaya çıkışı ve gelişimi ile ilgili fikirleri bu şekildedir. Cansever genel bir değişim olduğunu kabul etmekle birlikte İkinci Yeni adlandırmasına karşı çıkıyor. İkinci Yeni ile ilgili tüm öncü şairlerin fikirleri farklı farklıdır. Her konuda her anlamda bir uyum yoktur. Öncü şairlerin bu denli farklı fikirlere sahip olup da yine de aynı akım olarak adlandırılmaları onların atonal bir beste izlenimi vermelerini sağlamıştır.

Cemal Süreya kendisiyle yapılan başka bir söyleşide de; “Yani hiçbir zaman ortaya çıkıp, şöyle yapalım, bir takım kuralım diye çabalamadık. Takım kurulduysa kendiliğinden oldu. Ortaya çıkan şiirler oldu.” (Cemal Süreya, 1983, s.25)

İlhan Berk; “1955’lerde 1956’larda Cemal Süreya, Uyar, Cansever, Karakoç da kendi örneklerini koydu. Kısaca herkes örneğini (habersiz) koydu.” (Çağlar, 1996, s.130) Berk, ismi geçen şairlerin ve kendisinin şiirlerini birbirinden bağımsız geliştiğini ifade ederek İkinci Yeni’nin kendine özgü yapısına işaret etmiştir. Edip Cansever ise;

“1955’lerden sonra şiirimizde yaygın bir yenileşme ve değişme dönemi başladı. İşte ben, bu parlamayı, bu açılımı birtakım şairlerinin bir araya gelerek; eğilim, yönelim ve amaçlarını saptayarak, belli temel ilkelerden ve belli bir dünya görüşünden hareket ederek, kısaca bir ön antlaşma düzeyinde başlatmadıklarını

iyi biliyorum.” (Soruşturma, 1977, s.527) diyerek Berk’in sözlerini destekleyen ifadeler kullanmıştır.

İlhan Berk; “55’te ise birdenbire Galile Denizi, Çivi Yazısı, Otağ, Mısırkalyoniğne’ye gelişim var. (...) Bu 55’e kadar gelen evrede Nazım’ın Türkiye’deki etkisi gerçekten önemliydi ve her şair az çok onun etkisinde yazıyordu. Ben bu evrede şiirin tıkanıdığı kanısına vardım. O zamana kadar söylediklerim hep sözsel, söze dayanan şiirlermiş duygusuna kapıldım.” (Berk, 2001, s.126) ifadeleriyle de kendi şiirinin gelişim sürecini açıklamıştır. Berk, eski şiirin tıkanığını ve yeni bir şiire ihtiyaç duyulduğunu ilk fark edenlerdendir.

İlhan Berk; “Bunların başka olmasını ben çok istedim. Picasso’nun boyuna değişen bir tarafı var, ben onu pek seviyorum. (...) Bu şiirleri yazarken bir yıla yakın Surrealiste’lerle haşır neşir oldum. Belki onların da etkisi oldu, ama bunu ben söylüyorum, âlem ne söyler bilmem.” (Berk, 1994, s.90) sözleriyle de şiirindeki Gerçeküstücü yöne işaret etmiştir. Berk’in yazıları İkinci Yeni’nin doğuşunu açıklayan önemli kaynaklardır. Şair farklı bir şiir arayışında olduğunu ve bu başkalığı Gerçeküstücülerde bulduğunu ifade etmiştir.

Özpalabıyıklar, İlhan Berk’in 1954 Şubat’ında *Yenilik*’te yayımlanan ve kimilerince de İkinci Yeni’yi başlatan şiir olduğu söylenen ‘Saint Antoine’ın Güvercinleri’nin onun şiirlerinde yeni bir evreye açılışın ilk örnekleri olduğunu belirtir (Özpalabıyıklar, 2003, s.53). Berk’in adı geçen şiiri İkinci Yeni’nin doğuşundaki en önemli yapı taşlarından biridir.

Ece Ayhan, Berk’i önceki şiiri bırakıp, yeniye yönelten ana etkenin, içinde yaşadığı toplumsal/siyasal ortam olmadığını, gerek Garip’in gerekse Toplumcu Gerçekçi şiirin işlevini bitirdiğine, ömrünü tamamladığına inanması olduğunu ifade etmiştir (Çağlar, 1996, s.130).

Şairliğinin ilk döneminde Turgut Uyar, kendinden önceki hazır şiir tarzları içinde bazen Ulusçu/Hececi şiirin, bazen de Garip şiirinin etkisinde kendi şiirini arayan bir şair olarak görünmektedir. Ancak bu arayışların sonunda o da diğer İkinci Yeni şairleri gibi, ilk şiirlerinden farklı şiirler yazarak kendine özgü şiiri bulur. DP dönemindeki para patlaması, kapitalist anlayış ve kentleşme, kendisinin büyük kentte yaşamaya başlaması, şairin poetik çizgisini değiştirmede önemli bir rol oynar. Bu şiirlerinden başlıcaları olan “Meymenet Sokağı’na Vardım”(Nisan 1956), “Denize Gidip Dönen” (Mayıs1956), “Yeşil Badanada Kurtulmak” (8 Haziran 1956) *Yenilik*’te, “Kaçak Yaşama Yergisi”(1.5.1956), “Yılın”(1.2.1956), “Göge Bakma Durağı”(1.5.1956), *Yeditepe*’de,

“Üçyüzbin”(29.7.1956), “Eski Kırık Bardaklar”(30.3.1956) *Pazar Postası*’nda yayımlanır; bunların ardından Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*(1959) adlı üçüncü yapıtıyla İkinci Yeni’ye eklenir (Karaca, 2005, s.103).

Turgut Uyar; “Beni yazdığım şiiri yazmaya iten neden, çevremi değiştirdiğini görmemdi. Birdenbire kentleşen dünya, birdenbire karşılaştığım neon lambaları, büyük oteller, birtakım yeni gelişmeleri haber veren durumlar beni artık Orhan Veli şiiri yazmakla kurtarmıyordu (Uyar, 1985, s.107). Uyar, eski şiirin artık içinde yaşanılan toplumsal ve bireysel koşulları yansıtmada yetersiz kaldığını belirtir. Şair bu durumun onu yeni bir şiir anlayışına ittiğini ifade eder.

Hemen hemen bütün İkinci Yeni şairleri, İkinci Yeni tarzında şiirler yazmalarındaki temel etkenin eski şiirin tükendiğini fark etmeleri olduğunu iddia etmişlerdir. İkinci Yeni’nin öncü şairleri bu ihtiyacı fark ederek oluşturdukları yeni şiirle Türk edebiyatının özgün şairleri olmayı başarmışlardır.

Ancak tüm bunların yanı sıra, İkinci Yeni şiirinin doğmasında göz önünde bulundurulması gereken başka bir faktör ise, söz konusu şairlerin ailesel/bireysel yaşam koşullarıdır. Hayatları incelendiğinde İlhan Berk, Ece Ayhan, Cemal Süreya ve Sezai Karakoç’un çok yoksul ailelerin çocukları oldukları fark edilecektir. Bu şairlerin bir bölümü yoksulluklarından ötürü orta öğrenimlerini zor koşullarda geçirmişlerdir. Ayrıca “parasız yatılı” olarak okudukları ve taşra kökenli oldukları bilinmektedir. İlhan Berk ve Ece Ayhan’ın çocukluklarından beri “babasız”, Cemal Süreya’nın ‘annesiz’ büyümeleri de göz önünde bulundurulması gereken önemli bir konudur. Alaattin Karaca, esas itibarıyla İkinci Yeni’nin temelindeki protest tavrın temelinde, söz konusu biyografik olguların etkisinin de olduğunu belirtir (Karaca, 2005, s.148). Ece Ayhan’ın şiirlerindeki başkaldırı ve yıkıcı tavırda biyografik olguların etkisi düşünülebilir.

Sonuçta İkinci Yeni’nin doğmasında değişik etkilere söz edilmiştir. İleri sürülen etkilerin başlıcaları, DP döneminin toplumsal/siyasal baskısı ve bu dönemdeki büyük toplumsal değişim, ikincisi Garip şiirine ve Toplumcu Gerçekçi şiire, daha doğrusu söze dayalı şiire tepki, üçüncüsü de Batı sanatlarının (Gerçeküstücülük, atonal müzik, soyut resim ve Gerçeküstücü sinema) etkisi ve biyografik olgular sayılabilir.

2.2. İkinci Yeni Şiiri

İkinci Yeni, Cumhuriyet dönemi şiir hareketleri içinde kendinden sonraki şiire en büyük etkiyi yapmış olan şiir hareketidir. İkinci Yeni’nin getirdiği poetik bağlanma, bugünün şairi için de etkinliğini sürdürmektedir. Alaattin Karaca, İkinci Yeni’nin Türk şiirindeki egemen çizgiden ilk büyük sapma olduğunu belirtir. Bu sapmanın etkisiyle,

uygulamada ve teoride büyük bir değişim meydana gelmiştir (Karaca, 2005, s.199). İkinci Yeni, yüzyıllar boyunca oluşan Türk şiirinde mantıksal çizgiyi ve geleneği yıkararak; şiirde öz, gerçeklik bakımından yeni görüşler ve bakış açıları getirmiştir. Garip'in şiirde kırdığı sanatsallık ve şairanelik, İkinci Yeni şiirinin belirmesini sağlamıştır. Türk şiiri İkinci Yeni şiiriyle daha ileri taşınmış, modern bir görünüme kavuşmuştur.

İkinci Yeni'nin ortaya çıkmasında rol oynayan etkenler; toplumsal, sanatsal ve Batı kaynaklı etkiler olarak sıralanabilir. Özellikle de Batı kaynaklı etkiler İkinci Yeni şiirinde etkili olmuştur. Hatta bu etki İkinci Yeni'nin Türk şiiri çıkışlı olmamakla suçlanmasına neden olmuştur.

1940'lı yılların ana konuları olan yaşama sevgisi, küçük adamın günlük yaşantısı giderek terk edilmeye başlanır. Genç kuşak Dadaizmin ve Gerçeküstücülerin anlatım tekniklerini kullanmaya başlar. Alaattin Karaca, aklı devreden çıkarmaya çalışan, bilinçdışını ve düşü zengin bir şiirsel alan olarak keşfeden, buna bağlı olarak alışılmış dil, biçim ve imgelemden kopan bir sanat anlayışının ortaya çıkmaya başladığına işaret eder (Karaca, 2005, s.220). İkinci Yeni ile birlikte şiirde geleneksel sanat anlayışına karşı yeni bir 'imge' anlayışı oluşur. En önemlisi alışılmış şiir dili yıkılmaya başlar. Yıkılmaya çalışılan dille beraber alışılmış gerçeklik anlayışı da sarsılmaya başlar. Alışılmış olandan uzaklaşıp alışılmamış bir dil kullanmayı Gerçeküstücü bir yöntem olarak değerlendirebiliriz. Gerçeküstücülerin bilinçaltına yönelen dikkatleriyle edebiyatta ve özellikle de şiirde daha çağrışımsal, dağınık imgeler kullanılmaya başlanmıştır.

Tanzimat'tan sonraki Türk şiiri, genellikle egemen politikanın etkisinde yalnızca "söze/anlamsal iletiye dayalı" bir araç olarak görülmüştür. Bazen egemen politikaya karşı çıkmak için kullanılmışsa da, sonuç olarak şiir bir düşünsel "araç" olarak kullanılmıştır. Bu tarz poetikalar şiirin sadece mesaj veya bildiri işlevini ön plana çıkarmışlardır. İkinci Yeni, önceki şiirde ihmal edilen dile ve biçime önem vermiştir. İkinci Yeni verili şiiri, dili, düşünceyi, tarihi, kavrayış biçimini alt üst etmiş, değişen "öz"ü fark ederek bunu şiire yansıtmış, biçimi öncelemiş ve yeni bir gerçek aramıştır. İkinci Yeniciler, Gerçeküstücü felsefenin etkisiyle başka bir gerçeğin olduğu iddiasında bulunmuşlardır.

Ferhat Korkmaz, 1956'dan 1958 sonuna kadar *Pazar Postası*'nda en çok çevrilen Batılı şairlerin, Federico Garcia Lorca, T.S Eliot, Pierre Reverdy, Paul Eluard, Bertolt Brecht, James Longston Hughes, E.E. Cummings, Ezra Pound, Rene Char olduğunu belirtmiştir (Korkmaz, 2010, s.64).

Çevrilen şairlerin büyük bir bölümünün modern şiirin öncüleri ve genelde Gerçeküstücü akıma mensup olmaları, İkinci Yeni'nin o yıllarda Batı şiirinden özellikle

de Gerçeküstücülerden etkilendiğini kanıtlamaktadır. Çeviri yapanların arasında İlhan Berk, Cemal Süreya ve Ülkü Tamer de yer alır; bu durum şairlerin Modern Batı şiiriyle ilgilerinin de göstergesidir. İlhan Berk, Cemal Süreya ve Ece Ayhan'ın yazı ve söyleşilerinde, sık sık adı geçen E.E. Cummings, Comte de Lautreamont, Dylan Thomas, G. Apollinaire, H. Michaux, T.S Eliot, Rene Char gibi şairler de bu yıllarda çevrilmeye başlanmıştır.

Batur, II. Yeni ve Gerçeküstücülük adlı yazısında İkinci Yeni ve Gerçeküstücülerin ilişkisinden bahseder:

“*Pazar Postası*’nın şairleri sonradan aynı şiir uzamını paylaşmayı seçen 1940 doğumlular burada büyük bir atılım yaparlar: Cemal Süreya; Apollinaire, Max Jacob, Rene Char başta, bütün şiir yazısını yakından izlemektedir. Ece Ayhan Lautreamont’u, Anday Eliot’u; Turgut Uyar Lorca’yı, İlhan Berk önce Artaud ve Rimbaud’yu sonra Ponge’u, Oktay Rifat Valery ve Hölderlin’i; Necatigil Rilke ve Gattfried Benn’i deşmektedir. (Batur, 1995, s.99)

Hemen hemen bütün İkinci Yeniciler Fransız Gerçeküstücü şairlerden etkilenmişlerdir. Ve bu etkilerle sıra dışı eserler vermişler.

İkinci Yeni, Türk şiirinin dönüşmesinde ve çağdaşlaşmasında en önemli kırılmayı yaratmıştır. İkinci Yeni, Gerçeküstücü felsefede olduğu gibi modernizmin duyularla sınırlı gerçeklik anlayışına tepki göstermiştir. Şairler Gerçeküstücü etkilerle alışılmışın dışında bir gerçekliği adeta rüyadaki görüntüler gibi bir gerçekliği şiirlerinde yansıtmışlardır. Gerçeküstücüler akıl ve mantığın denetimine başkaldırarak bilinçaltının özgürce dile getirilmesini savundular. İmgelemin özgürce hareket ettiği bir biçimdir bu. Non-figüratif resmin ve atonal müziğin mantığı da budur. Gerçeküstücülük, atonal müzik ve non-figüratif resim birbiriyle bağlantılı ve birbirini besleyen yapılardır. Alaattin Karaca, Apollinaire’de olduğu gibi, estetik kaygılardan uzak, dilbilgisi kurallarını hiçe sayan, noktalama işaretlerini önemsemeyen bir şiir dilinin kullanılmaya başlandığını belirtmiştir (Karaca, 2005, s.299).

Rimbaud, Mallarme, Lautreamont, Mallarme, Pierre Reverdy, Artaud bu modern şiirin başlıca kurucularıdır ve alışlagelen şiir dilinin yıkılmasında İkinci Yeniciler üzerinde bu şairlerin etkileri yadsınamayacak bir noktadadır. Karaca, İkinci Yeni’nin getirdiği en önemli yeniliğin, önceki şiirin algılama biçimini yıkmak; bir anlamda dili yalnızca duysal evrenin yansıtıcısı olma işlevinden kurtarmak olduğunu ifade eder (Karaca, 2005, s.216). 1950 sonrası büyük bir değişim geçiren toplumun da algılama biçimi değişmiştir. Yeni algılama biçimleri doğal olarak yeni ifade etme yöntemleri

getirir. İkinci Yeni'nin öncü şairleri de bu yeni algılama biçimini fark ederek yeni öze uygun yeni biçimler denemişlerdir.

İkinci Yeni, kurduğu yeni dille, yeni ve alışılmamış bağdaştırmalar kullanarak, Türk şiirini genişletmiştir. İkinci Yeni ile beraber Türk şiirine yeni imgeler, özgün bağdaştırmalar yerleşmiştir. Karaca, alışılmamış bağdaştırmaların, akıl dışı imgelerin, İkinci Yeni'de önemli bir değişim olarak göze çarpmasının ana nedeninin, büyük ölçüde bu şairlerin asıl şiirsel alan olarak 'bilindişi'na yönelmeleri olduğuna işaret eder (Karaca, 2005, s.194). Freud'un kurduğu psikanaliz kuramının etkisi ile sanat ve edebiyatta Gerçeküstücü akımlar meydana gelmiştir. Gerçeküstücü akım şiirde bilinçdışının çağrışımsal ifadelerini denemiştir. Batılı Gerçeküstücü sanatçılardan etkilenen İkinci Yeni şairleri de akla karşı çıkmaya, akıl dışı, mantık ötesi bir şiir dili ve imgelem dünyası kurmaya çalışmışlardır.

İkinci Yeni'ye karşı yazılan yazıların çoğunda İkinci Yeni şairleri anlamsız şiirler yazmakla, dili deforme etmekle ve en önemlisi toplumdan kopuk olmakla suçlanmışlardır. İkinci Yeni şairleri bu yönüyle daha çok Toplumcu gerçekçilerle karşı karşıya gelmişlerdir. En çok eleştiriyi de Toplumcu Gerçekçilerden almışlardır. Fakat bu eleştiriler edebi olmaktan ziyade ideolojiktir. Toplumcu Gerçekçilerin İkinci Yeni'den bekledikleri kendilerinde olduğu gibi militanca bir söyleyiştir.

Özdemir İnce ve Mehmet H. Doğan ise bu iddialara karşı çıkmışlardır. İnce, İkinci Yeni'nin oluşumunun, Garip şiirindeki gibi, “şiirin gelişme diyalektiğine uygun” olduğunu, dışarıdan bir “zorlama” ve bir “müdahale” sonucu olmadığını, hele hele “toplumcu şiire ve ideolojisine karşı hazırlanmış resmi, yarı resmi, gayri resmi bir suikast ya da komplo olmadığını söyler.” (İnce, 2011, s.115)

“Şiir, bir şeyin şiir olarak anlatımından, kendinde şiir olmaya evrimleştikçe söz ile sözcük arasındaki geleneksel denge de bozulmaya başlar. Bu dengenin bozulmaya başladığı dönem, İkinci Yeni'nin oluşmaya başladığı dönemle örtüşür. (...) artık kişi kendini açıklamak istediği zaman, eski ve o denli yalın açıklama biçimlerinin yeterli olmadığını kavrar. Yeni anlatım biçimleri aradığı gibi, var olan anlatım biçimlerini de kendi içlerinde geliştirmeye yönelir. Şiir ile kendini açıklar ama artık yeni kendini, eski şiirin biçimiyle anlatamaz, açıklayamaz olur. Bu gelişen öz, şiirde yeni bir biçim arar. İkinci Yeni'ye denk düşen yıllar, şiirde, bu biçim arayışı, dış-biçim arayışından iç-biçim arayışına yönelmiş ve sözcük ile söz arasındaki denge zorlanmıştır. Sözcük ile söz

arasındaki (alışlagelmiş) dengenin, sözcük çıkarına bozulması olarak ortaya çıkmıştır İkinci Yeni.” (Erdost, 1997, s.75-76)

Yazılan şiirler incelendiğinde eski şiirdeki dizeler arasındaki ses bağıntısı, tonalite, anlam ilgisi İkinci Yeni’de bulunmaz. Şair, sapmalar, mantık dışı söyleyişler, sıçramalar ve şaşırtmacalarla dizenin düzenli yapısını deforme etmiştir. Bu tür tekniklerle yazılan İkinci Yeni şiiri zor ve kapalı bulunmuştur. Alaattin Karaca, bu nedenle –değişik ölçülerde de olsa- İkinci Yeni’nin ‘atonal dizeler’ kurma amacında olduğunu söyleyebileceğimizi belirtir (Karaca, 2005, s.174).

Cevdet Kudret’e göre, ‘kapalı’ şiir yazan bu şairler ‘yer yer, alışılmamış sözcükler’ kullanıp ‘yeni söz dizimi biçimleri’ kurarlar. ‘Yeni anlatım biçimleri’ deneyen bu şairler, ‘yeni tamlamalar’ oluştururlar. Bazen ‘bilinen dilbilgisi kurallarını’ bozarlar. ‘Bir düşünceden öbür düşünceye geniş sıçrayışlarla’ geçerler, ‘sonuçlarını hangi sebeplerle doğduğunu’ söylemezler (Cevdet Kudret, 1977, s.21-27).

İkinci Yeni hareketi ortaya çıktığı dönemden günümüze kadar olumlu ve olumsuz şekillerde eleştirilmiştir. Edebiyat dünyasıyla ilgili hemen herkes bu hareketle ilgili fikirlerini beyan etmişlerdir. İkinci Yeni şairleri de kendi şiirleriyle ilgili fikirlerini ifade etmekten geri durmamışlardır. Korkmaz;

“1950 sonrası edebiyat ortamında, şairler şiir görüşlerini ortaya koymayı bir zorunluluk olarak görmüşlerdir. Türk şiirinde İkinci Yeni hareketiyle birlikte poetik görüşler daha geniş bir biçimde ifade edilmeye başlanmıştır. Poetik görüşlerin ortaya konmasında Muzaffer Erdost, Cemal Süreya, Turgut Uyar, Sezai Karakoç, Ece Ayhan, Hüseyin Cöntürk, Orhan Duru, Asım Bezirci gibi şairler ve yazarların etkin rolleri vardır” ifadelerini kullanmıştır. Ferhat Korkmaz’ın da belirttiği gibi İkinci Yeni şairleri poetik görüşlerini sık sık ifade etmişlerdir. Sadece İkinci Yeni şairleri değil birçok yazar, eleştirmen, şair tarafından İkinci Yeni şiiri değerlendirilmiştir.” (Korkmaz, 2011, s.857)

İkinci Yeni şiirinin Türk şiirinde doğal bir gelişimi vardır. Ece Ayhan, “Yeni Perspektifler” adlı yazısında, İkinci Yeni’ye ilişkin görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir;

“Biz kendi hesabımıza, bugünkü şiirin öteki benzer kardeşleri, uzak yakın akrabaları gibi artık hep dinamik öğelerle izah edildiği ya da hiç değilse artık hep böyle dinamik öğelerle izah edilmesi gerektiği kanısındayız. Bugünkü şiir derken de, öncü şiir, ileri şiir demek istiyoruz.” (Çağlar, 1957, s.6)

Ece Ayhan'ın da ifade ettiği gibi kendi dönemi için öncü bir rol üstlenmiştir. Ece Ayhan'ın 'öncü' ifadesini Fransızca 'öncü güç' anlamına gelen 'avangard' kelimesinin karşılığı olarak düşünebiliriz. Zira avangard terimi sanat ve edebiyatta öncü akımlar için kullanılmıştır.

Ece Ayhan'ın "*Dipyazılar*" adlı kitabında İlhan Berk şiirinin gelişim çizgisini açıklamıştır:

"Benim İkinci Yeni şiirim St. Antoine'ın Güvercinleri'dir. 1953'te yazıldı. Yenilik dergisinde çıktı. Bu şiirle söze dayalı şiiri sürdürürken, gerimdeki köprüleri birden yıkıp, yeni bir dille ilişki kurmuş oldum. (...) Yazılagelen şiire karşı çıkıştı benimkisi. (...) Benim için şiirin yapısında böyle bir cephe değiştirmenin gerekçesi, Birinci Yeni'nin artık işlevini bitirdiği, Nazım'la gelen şiirin de (ki ikisi de söze dayalı şiirdir) ömrünü tamamladığı düşüncesidir, diyebilirim. (...) Boğazıma kadar söze dayanan şiirle gidip geldiğim bu evrede, Saint Antoine'ın Güvercinleri benim kurtuluşum oldu. (...) Hemen arkasından yine uzun bir şiir olan Sait Faik'i yayımladım. Pablo Picasso, İvi Stangali, Arma Viriumque Cano da onları izledi. Bütün bu şiirler daha sonradan Galile Denizi'nde toplandı." (Çağlar, 1996, s.130)

Şair gerisindeki köprüleri yıkıp, yeni bir dille ilişki kurduğunu belirterek kendi şiirinin öncü rolünü belirtmiştir. Bu cümlelerde dikkat edilmesi gereken nokta da şairin söze dayalı şiirin ömrünü tamamladığını fark ederek biçime yönelmesidir. Şair bu cümlelerinde bu yeniliğin kendi kurtuluşu olduğunu ifade ediyor, ama bu yenilik bir nevi Türk şiirinin de kurtuluşudur.

İlhan Berk, biraz daha ileri giderek anlamı yadsıyan bir noktaya ulaşır; "Sözcüklerin anlamları yoktur, kullanımları vardır." (Berk, 1994, s.83) Berk, başka yazılarında da belirttiği gibi onun amacı öz değil biçimdir. Ona göre sözcükler sadece biçimi oluşturmaya yarayan araçlardır.

Berk; "Şiir dilin alışılmadık bir biçimde kullanılışında baş verir. Bu dil bulunmadıkça yoktur." (Berk, 2001, s.283) İlhan Berk gerek yazdığı yazılarda gerekse yazdığı şiirlerde bu etkiyi açık bir şekilde ortaya koymuştur. Şiire Toplumcu Gerçekçi çizgide başlayan Berk, Fransızca bilmesinin de etkisiyle Fransız Gerçeküstücü şairlere yoğunlaşır ve onların etkisiyle yeni bir şiir dili kurar.

İlhan Berk, İkinci Yeni'yle beraber dizenin yapısal bir değişiklik yaşayarak yeniden doğduğunu ifade eder. İkinci Yeni şiirinde dize, şiire düzensizce dağılır. İlhan Berk'e göre bu durum dizinin özgürleşmesidir. Karaca, düzensizliğin düzeni, anlam

aykırılığı, ses kakışması ve çelişkiler düzleminde dizenin, büyük bir başkaldırıda bulunduğunu ifade etmiştir. İkinci Yeni alışılmış dize yapısını, söz dizimini, anlam aykırılığı ve ses kakışması düzeyinde bozmuştur (Karaca, 2005, s.203).

Turgut Uyar, şairliğinin ilk döneminde şiirsel anlamda Ulusçu/Hececi düşüncenin izindedir. Hüseyin Cöntürk; “Uyar’ın Arabistan’dan önce yazdığı şiirler klişe dünyalarla doludur. (...) Bunlar bir kişiliği olmadığından, üzerlerinde durulmaya değmez. Ancak Arabistan’ladır ki Uyar üzerinde durulmaya değer dünyalar getiriyor.” (Cöntürk ve Bezirci, 1961, s.8) Turgut Uyar da İlhan Berk gibi farklı poetikalardan yola çıkarak İkinci Yeni şiirine varmıştır. Daha önce yazdığı şiirlerin üzerinde durulmaya değmediğini ve bir özgünlüğü olmadığını kendisi de ifade etmiştir.

“*Dünyanın En Güzel Arabistanı*”ndaki şiirler öz bakımından ve işlediği konular bakımından farklıdır. Bu eserdeki şiirlerde, daha önce yayımladığı eserlerinden farklı olarak taşranın yerini büyük kentler, doğanın yerini teknolojiyle bozulan ruhsuz ve biçimsiz soğuk evler alır. Karaca, Uyar’ın yeni şiirlerinde, sakin, saf, yoksul ama kanaatkâr taşra insanının yerini her yönden kuşatılmış, bunalmış ve bunaltıcı havası içinde şoka uğramış, şaşırılmış, sıkılmış, bunalmış bir bireyin ‘yaralı bilinci’nin egemen olduğunu belirtmiştir. Gurbet yalnızlığı yerini kent yalnızlığına, ruhsal dinginlik ise yerini bunaltıya bırakmıştır (Karaca, 2005, s.308).

Turgut Uyar’ın şiiri bu dönemden itibaren içerik bakımından olduğu gibi dil ve biçim bakımından da değişir. Önceleri halk şiirinin biçim ve söyleyişine öykünen Uyar yeni şiirleriyle kendi doğal dilini bulmuştur. İlk şiirlerinde açık, yalın, mesaj vermeyi amaçlayan, Ulusçu/Halkçı şiire veya Garip poetikasına uygun dil, yerini kapalı ve zor anlaşılan, düzyazıya yakın bir dile bırakmıştır.

Turgut Uyar, şiir dili açısından Türk şiirinde kullanılan sözcüklerin eskidiğini ve yıprandığını belirtir. Ona göre, şiirimizdeki çoğu sözcük hep aynı biçim ve anlamda kullanıla kullanıla yıpranmıştır. Uyar bu yüzden sözcüklerin yenilenmesi gerektiğini savunur. Ancak şiir dilinin yenileşmesi, duyarlılığın yenilenmesine bağlıdır. Bu çerçevede dildeki özleşmeyle yenilenemeyeceğini; ‘aşk’ın yerine ‘sevi’yi’ koymakla dilin zenginleşemeyeceğini; oysa yapılması gerekenin aşk kavramını çeşitlemek olduğunu belirtir (Uyar, 1985, s.102). Turgut Uyar bu sözleriyle sadece dilde yenilenmenin yetmeyeceğini duyarlılığın da yenilenmesi gerektiğini savunur

Edip Cansever, *Yerçekimli Karanfil*’le yeni bir şiire adım atar. İlk dönemdeki yalın, anlaşılır, düz mantığa seslenen, yer yer toplumsal yaşamdan kesitler içeren şiirler yerini ‘Bir Süleyman gördüm hiçbir yanı kımıldamıyor! Oturmuş bir iskemleye/ Pek de

oturmuşluğu yok iskemle ayaksız’ (Cansever, 2019, s.96) dizelerindeki gibi soyut ve duyusal gerçeğe aykırı görüntülere, ‘Bu sanki niye durduğumuz mu? Açıkken sevişme bölgeleri/Ay, pencere, göz! Siz git ey!’ (Cansever, 2019, s.93-94) dizelerindeki gibi söz diziminin bozulduğu, anlamca karmaşık, çağrışımlara açık, dilin deformasyona uğratıldığı şiirlere bırakmıştır. Cansever artık makineleşmenin ve kentleşmenin insanda yarattığı bunalımı ve iç çatışmaları ele almakta, alışılmış dil ve söylem kurallarına uymayan, gerçeküstü görüntülerle bezeli bir şiir amaçlamaktadır. Dizeler ve dizelerdeki sözcükler birbirine ilişkilendirilememekte, sonuçta şiirlerinden tek ve kesin bir anlam çıkarılamamaktadır. Şiirlerde, dizeler arasında anlam kopukluğu ve anlam boşlukları vardır (Karaca, 2005, s.108). Cansever yeni şiiriyle bireye ve bireyin karmaşasına yönelse de toplumu bir kenara bırakmaz. Bireyi toplumdan yalıtılmış bir şekilde ele almaz, onu toplumun bir birimi olarak işler. Cansever, insanı birey olarak da toplumdan soyutlanmamış bir birim olarak da kurcalamak istiyorum (Cansever, 2000, s.32).

Edip Cansever’e göre yeni şiir artık kabına sığmamakta, seçkin bir anlatım bulmaya çabalamakta, bunun için tümceleri parçalamaktadır. Bu düşüncelerin ardından gelen şu satırlarda şair, kalıplaşmış ‘mısra anlayışının’ kırıldığını ifade etmektedir; “Derken bir satır başı, bir parantez, bir diyalog... Bakıyorsunuz düzyazıya geçmiş ozan; anlatıyor, açıyor. Anlamı genişletip yoğunlaştırıyor.” (Cansever, 2000, s.57-58)

Cansever yaşanan değişimi görmüş ve bu değişimin bir parçası olmuştur. İkinci Yeni ile birlikte başlayan ve biçimi önceleyen yeni yapı Edip Cansever’i de etkilemiştir. Cansever;

“Ama biz ne dersek diyelim, şiirimizde bir aşırı biçimcilik dönemi başlamıştır. Sebepleri ne olursa olsun, bu gerçeği görmemezlikten gelemeyiz. Ne var ki, bu arada, belli belirsiz kıpırdanmalar da yok değil. Son günlerde ‘değişik şiir alanları’, ‘değişik kişilikler’ deyimlerinin söz konusu olması da bunu anlatıyor. Çünkü değişik şiir alanları ancak değişik düşüncelerle, düşünme yöntemleriyle kurulur. Bu da bir düşünüyü şiirine girme eğilimini gösterdiği gibi, ‘sözlerle biçimler koyma’nın bir iki şairden fazlasını kaldıramadığını da tanıtılar.” (Cansever, 2000, s.43)

Cansever, Türk şiirinde başlayan biçimci anlayışı görerek yeni tarzda ürünler ortaya koymaya başlamıştır. Sözlerinde de belirttiği gibi yeni gerçekliği görmezden gelemeyecek bir noktaya gelerek yeni şiirlerini vermeye başlamıştır. Cansever hemen ardından şunu ekler: “Evet şiir biçimdir; değişik biçimler yaratma sanatıdır. Ama ben, şimdilik buna inanmak istemiyorum.” (Cansever, 2000, s.44)

Cemal Süreya'nın ayırt edici özelliği ise ironi ile lirizmi kaynaştırmasıdır. Cemal Süreya'nın şiirleri yer yer kapalı, alışılmış kavrayış biçimine, dil ve söyleme aykırı duran, okuyucuyu şaşırtmacalarla, yeni imgelerle sarsan şiirlerdir. Cemal Süreya, şiirlerini Üvercinka(1958) adlı kitabında toplayarak İkinci Yeni'nin öncü şairleri arasında yer alır.

Orhan Duru; “Üvercinka'daki şiirlerde hem bireysel, hem toplumsal sorunların iç içe işlendiğini, Cemal Süreya'nın şiirlerindeki en belirgin yeniliğin ise şaşırtmacalar olduğunu” (Duru, 1958, s.11) ifade etmiştir. Duru, Cemal Süreya'nın toplumsal sorunlara değinen yönüne de işaret ederek İkinci Yeni'nin toplumdan kopuk olduğu savına da cevap vermiş olur. Cemal Süreya hakkında yazan hemen hemen herkes onun şiirindeki şaşırtmacalara işaret etmiştir. Bir yöntem olarak kullanılan şaşırtmacalar Cemal Süreya'nın en belirgin özelliklerinden biridir.

Alaattin Karaca, Cemal Süreya'nın, anlam ve dilin alışılmış düzenini bozmada diğer İkinci Yeni şairleri kadar aşırılıklara kaçmasa da, getirdiği yeni söyleyiş, imgeler, ince espri, şaşırtmaca ve sıçramalarla o da İkinci Yeni'nin 'başkalık'ında kendiliğinden yerini aldığını ifade etmiştir (Karaca, 2005, s.175). Cemal Süreya, yeni söyleyişle, ince esprileriyle ve şaşırtmacalarıyla lirizmin zirvelerine ulaşmıştır. Şairin kullandığı bu yöntemler lirizme ulaşmanın bir aracı olarak kullanılmıştır ve şair dikkat çekici şiirler yazmıştır. Cemal Süreya'nın alışılmış dilin dışında birden hava değiştiren ve okuyucuyu şaşırtan şiirleri dikkat çekicidir.

Cemal Süreya; “Yeni şiir davranışı şiirimizin dildeki geçici, frictionnel bir kısım tıkanıklıkları, bunalımları arasında kendine bulduğu bir yoldur, çıkış kapısıdır, penceredir. (...) Orhan Veli kuşağı Türkçenin en görünür olanaklarını denemişti, yeni şiir dilinin daha derin, daha gizli olanaklarını bulup çıkarma yolunda... (Cemal Süreya, 2019, s.224-225). Cemal Süreya, Türk şiirinin tıkanıklığının farkındadır ve kendi şiirlerinin bir çıkış kapısı olduğunu belirtmiştir.

Octavia Paz şiirsel yaratışı, yeni şiirin ortaya çıkışını şu şekilde ifade eder; “Şiirsel yaratış, dile saldırı ile başlar. Sözcükler önce tahrip edilir. Şair onları alışılmış bağlantılarından koparıp alır; konuşma dilinin şekilsiz dünyasından ayrılan sözcükler sanki yeni doğmuşçasına, biricik hale gelirler.” (İnce, 1993, s.61) Octavia Paz'ın bu sözleri adeta İkinci Yeni için söylenmiştir. İkinci Yeni'nin öncü şairleri de ilk iş olarak dile saldırmış ve eski, verili dili tahrip etmişlerdir. Dizeyi parçalayarak, söz dizimini bozarak, sözcükleri deforme ederek verili dili dinamitlemişler. Tüm bu saldırıların sonucunda yepyeni bir dil ortaya çıkmıştır.

Cemal Süreya, İkinci Yeni şairleri arasında şiir dili üzerinde en çok duran şairlerden biridir. Şair, tüm sanatçıların ilkin kendine sağlam bir dil kurmak zorunda olduğunun bilincindedir. Ona göre şiir her şeyden önce bir dil işidir, “Dilde yangınlar yaratmak sanattır.” (Cemal Süreya, 2002, s.123) Cemal Süreya’nın bu ifadeleri ile Octavia Paz’ın dile saldırma konusundaki fikirleri aynı doğrultudadır.

Oktay, Cemal Süreya’da, -esprili şiire yönelmesi bakımından- az da olsa Garipçilerle, imgesellik açısından da Atilla İlhan şiiriyle benzerlikler kurulabilirse de Ece Ayhan’ın şiiri kendinden önceki Türk şiir geleneğiyle hiçbir zaman örtüşmediğini ifade etmiştir (Oktay, 2004, s.41).

O yüzden Ece Ayhan’ın öncüsüz ve ardısız olduğu hemen hemen herkes tarafından kabul edilir.

Alaattin Karaca, İkinci Yeni’nin öncü şairlerinden Ece Ayhan’ın (1931-2002), öncüsüz, ardısız, çıraklığı ve kalfalığı olmayan bir şair” olması bakımından Cemal Süreya’ya benzediğini ifade etmiştir (Karaca, 2005, s.176). Hem Cemal Süreya hem de Ece Ayhan diğer İkinci Yeni şairlerinde olduğu gibi eski hareketlerin etkisinde başlamamışlardır şiire. Şiire ilk adımlarını yeni şiirle İkinci Yeni’yle atmışlardır. Ece Ayhan, kendisinin de kabul ettiği gibi, o İkinci Yeni’nin en uçtaki şairidir. Şairin kullandığı alışılmamış yöntemlerin yanında şiirlerinin içeriği de sıra dışıdır. Ece Ayhan’ın şiirlerini anlamak için yoğun bir dikkat gerekmektedir.

Hasan Bülent Kahraman, “Ece Ayhan’da bir acemilik, bir çıraklık dönemi hemen hemen hiç yoktur. Genç sayılabilecek bir yaştan veriminde bile. Ece Ayhan çok yetkin bir şiirsel bilinci ve edimi kuşanmıştır.” (Kahraman, 2000, s.245) İkinci Yeni şiirinin en aykırı ismi Ece Ayhan bu yönüyle de benzersizdir. Çok genç yaşta yazdığı şiirler Türk şiirinin etkili eserleri arasında yerini almıştır.

Daha lise yıllarında, çok genç yaşta Ece Ayhan; Pound, Eliot, Beckett ve Cummings gibi modern şairleri orijinal dilinden okumaya çalışır. Ece Ayhan aynı zamanda Lautreamont, Apollinaire ve Rimbaud gibi şairleri okumuştur. Bu yüzden o Türk şiir geleneğinden çok Batının müzik, resim ve sinema sanatlarından beslenmiştir. Özellikle müzikle olan ilgisi ve üniversite yıllarında atonal müzikle tanışarak bu müzikten faydalanması onun şiiri hakkında fikir vericidir.

Ece Ayhan, ilk şiirleriyle, diğer İkinci Yeni şairlerinde olduğu gibi, alışılmış dil ve söylemin dışına çıkmıştır. Karaca, Kınar Hanımın Denizleri’ndeki şiirlerin hem tarihe, coğrafyaya, ekonomiye ve yakın tarihimizdeki kimi olaylara ve kişilere göndermeleriyle, asıl önemlisi ‘verili dil’e ve ‘verili düşünce’ye karşı çıkmasıyla İkinci Yeni hareketini

oluşturan ‘başkalık’ arkında buluştuklarını belirtir (Karaca, 2005, s.228). Ece Ayhan, şiir dilini ve söylemini değiştirmede, verili dile karşı çıkmada İkinci Yeni’nin en uçtaki, en kendine özgü şairidir.

Ece Ayhan, İkinci Yeni’yi Türk şiirinde algılamaları, imgelemi, dili değiştiren ve otoriteye karşı çıkan “Atonal bir devrim olarak niteler” (Çağlar, 1996, s.84). Ece Ayhan, bu şiirin yeni bir dilbilgisi ve yeni bir söz dizimiyle kuşandığını söyler (Çağlar, 1993, s.83).

Ece Ayhan; “Başlayan, gerçekte tam bir ayaklanmaydı. İlk kez soldan sağa yazılıyordu. Ayak basılmamış bir ülkeye çıkanlar gibiydik adeta. (...) yapıtlardaki örneklerle iyice bakılmalıdır. Tasarımlar uçurumlara dek götürülmüştür. Bir yandan da manyetofon’a, mobil’lere, dodekafoni’ye düşkünlük (Çağlar, 1996, s.83). Algılamaklar, imgelemeler değişsin istedik. Dil nerede kalır? Bu yüzden Atonal bir devrim olarak nitelendiriyorum ben olup bitenleri. (s.84) Ece Ayhan, İkinci Yeni’nin başkaldıran yönünü en iyi fark eden şairdir. İkinci Yeni’nin sınırları ne kadar zorladığını onun yazılarında görebilmekteyiz. Şairin İkinci Yeni şiirini atonal bir devrim olarak nitelendirmesi ise dikkat çekicidir. Atonal müzik de müzik sisteminde büyük bir kırılma yaratarak klasik tonal sistemi yıkmıştır.

Orhan Kahyaoğlu bir makalesinde; “En azından ilk defa Türk şiirinde ‘uzlaşmacı olmayan’ bir dil kurma fikri/duygusu Ece Ayhan’ın şiirlerinde gözükmeye başlamıştır (Kahyaoğlu, 2004, s.95). Ece Ayhan uzlaşmaz fikirleri ve diliyle Türk şiirinin en uç noktasına ulaşmıştır.

Sezai Karakoç dünya görüşü ve şiirlerindeki öz bakımından diğer İkinci Yeni şairlerinden ayrılır. Fakat dil, söylem, biçim yenileşen üslup bakımından İkinci Yeni’nin öncü şairleri arasında yer alır. Şiire ilkin Necip Fazıl etkisinde başlar ve o tarzda şiirler yazar.

Karakoç, 1953’ten itibaren *İstanbul*, *Şiir Sanatı*, *Pazar Postası* gibi dergilerde şiirlerini yayımlar ve bu şiirlerini *Körfez* (1959) adlı yapıtında toplar. Şair, bu şiirlerle birlikte kademeli olarak, Necip Fazıl’ın tarzından, hece şiirinin dil ve biçim özelliklerinden vazgeçer. Şair artık farklı bir ve üslupla daha kapalı, soyut, akıl ötesi şiirler yazmaya başlar.

Alaattin Karaca, Sezai Karakoç’un, “Köşe”, “Ping-pong Masası” ve “Şehrazat” gibi şiirlerinde şairin kendinden önceki şiirden ‘başka’ bir şiire, başka bir dil ve söyleme yöneldiğinin oldukça belirgin olduğunu belirtir (Karakoç, 2005, s.260). Dilde

deformasyon, mantık dışı söyleyişler konusunda İkinci Yeni'nin diğer öncü şairleri kadar ileri gitmese de şair bu şiirlerle İkinci Yeni hareketine dâhil olur.

Sezai Karakoç, kendisinin heceyi bırakıp serbest ve yeni şiire yönelmesindeki ana nedenin, öncelikle dünya şiirinde bu yönde gördüğü değişim olduğunu, bir başka nedenin ise, çoğu İkinci Yeni şairinin vurguladığı gibi Orhan Veli şiirine karşı çıkmak olduğunu belirtmiştir. Nitekim Karakoç, bu konuda şunları söyler;

“Ben sevmezdim Orhan Veli'nin tarzını, tutumunu, yani akımını. Serbest şiire geçişim sanılır ki, Orhan Veli akımının etkisiyledir. Gerçek hiç de öyle değildir. Ben, tüm dünya şiirinin serbeste geçmesi sebebiyle heceyi bırakmak zorunda hissettim kendimi. Benim şiirim tümüyle, Orhan Veli şiirine karşı çıkıştır bir yanıyla gerçekte.” (Karakoç, 1989, s.51)

Sezai Karakoç, Gerçeküstücü etkiden şu sözlerle bahseder; “Yeni şiir, yeni mantığı deniyor. Freud, Bergson, W. James'in doğuşunu hazırladıkları mantığı.” (Karakoç, 1997, s.73) Karakoç'un da belirttiği gibi yeni mantığı deneyen şairler yeni şiiri, modern şiiri kurmuştur.

Alaattin Karaca, Karakoç'un, asıl önceki şiirin tıkanıklığını kavramak, yeni bir gerçeklik yaratmak, yeni bir dil ve söylem kurmak bakımından İkinci Yeni'ye katıldığını, özde ve gerçeklik anlayışında ise, onlardan çok farklı bir yerde durduğunu ifade etmiştir (Karaca, 2005, s.184). Karakoç İslamcı şiirler yazarak içerik anlamında diğer İkinci Yeni şairlerinden ayrılır. Ama biçim ve kullanılan teknikler açısından ise İkinci Yeni'nin diğer şairlerine yaklaşır. Şair içerik anlamında diğer İslamcı şairlere yaklaşıp da kullandığı biçim anlamında diğer İslamcı şairlerden ayrılır.

İlhan Berk, bazı yazılarında ölçü, uyak, serbest şiir konusuna değinir. Berk, Çivi Yazısı'ndaki soneleri yazdığı 1957 yılında kaleme aldığı günlüklerde ölçü ve uyağa bağlandığını, özgür koşukta çok büyük bir eksiklik bulduğunu söyler; “Artık bana öyle geliyor ki, ölçüsüz uyaksız bir şiir olamaz benim için. Büyük bir eksiklik buluyorum çünkü özgür koşukta.” (Berk, 2001, s.25)

Berk, 1957-1958 yıllarında serbest şiiri terk ederek ölçülü şiire yaklaşmıştır. Bundan sonra İlhan Berk'in ölçülü şiir ve ölçü hakkında düşünceleri değişir. 1957-1958'de ölçülü şiiri ve ölçüyü benimsediğini söyleyen Berk, *Logos*'taki bir yazısında koşuk şiirin, şiirin doğasına karşı olduğunu ileri sürer; “Koşuk şiir, şiirin doğasına karşıdır. İlle de bir kalıba girmek ister. Bir sıkıyönetim uygular. Ölçüyü bir yana bırakırsak; (çünkü ölçü dilin yapısına ne de olsa ters düşmez) uyak tam bir cenderedir.” (Berk, 2001, s.33)

Sezai Karakoç, ölçü ve uyağın modern şiirde tamamen atılmadığını düşünür. Ona göre aruz ve hece sesi, hala her şiirde, belki her dizede değil ama yer yer gizli biçimde kendini hissettirmektedir (Karakoç, 1998, s.105). Bu gizli aruz, gerçek şiiri içten içe hala beslemektedir. Uyak ise, daha genel bir çağrışım düzeni haline gelmiştir. Sezai Karakoç’un ölçü ve uyağı, bir ses geleneği olarak gizli biçimde modern şiirde kullanma eğilimindedir. Çünkü şair, şiirlerinde ölçü ve uyağı eski şekilleriyle kullanmamış ama, onları gizli bir iç ses olarak kullanmıştır.

Bedrettin Cömert İkinci Yeni’yi ciddi bir şekilde inceleyen yazarlardan biridir. Cömert’e göre İkinci Yeni şiirindeki en belirgin özellik ‘sözdizimindeki bozmalar’dır. Bu, dilbilgisi düzeyinde sapmalara kadar indirilmiş bir bozmayı ifade eder. Yazara göre ‘Mantık dışı söyleyişler’ İkinci Yeni’nin bir başka özelliğidir. Bedrettin Cömert, İkinci Yeni şiirinin anlamsız şiir olarak nitelenmesindeki en önemli etkenin mantık dışı söyleyişler olduğunu iddia eder. Yazara göre İkinci Yeni şiirinin bir diğer özelliği de şaşırtıcılıktır. Şaşırtıcılık bu şiirin önceden kestirilememesine neden olmuştur. Cömert, İkinci Yeni şiirini, yapısı olmayan bir şiirsel yapı olarak görür (Cömert, 2010, s.301-310). Esasında burada Bedrettin Cömert’in saydığı özellikler İkinci Yeni’nin atonallüğinden kaynaklanmaktadır. Yazar şiirin özelliklerini saymış fakat özelliklerin kaynağını belirtmemiştir. Tüm bu özellikler İkinci Yeni’nin verili dile karşı çıkan atonal yapısından kaynaklanmaktadır.

2.3. Şiir ve Müzik İlişkisi

Şiir ve müzik ilişkisi, şiir kavramının ortaya çıkışından itibaren ele alınan bir konudur. Aristo, *Poetika*’sında trajedyaya metinlerinde yer alan ve müzikal bir hususiyeti bulunan koroların manzum eser içindeki yerine değinmiştir (Aristoteles, 1995, s.35-36). Alaattin Karaca, şiir müzik ilişkisi ile ilgili şu ifadeleri kullanmıştır;

“Adonis, Arap Poetika’sı adlı eserinde, Arap dünyasında Cahiliye döneminden beri şiirle ilgili değerlendirmeler olduğunu belirtir. Şiir doğu geleneğinde köklü bir kültürdür. Adonis, Cahiliye Döneminde şiirde esas itibarıyla ses/şarkı özelliğinin ön planda tutulduğunu da belirtmiştir. Gerek Cahiz(ö.255/868), gerek İbn Raşık, gerek Ebu’l Ferec, gerekse daha sonra İbn Haldun, Cahiliye döneminde şiirle ses ve müzik arasındaki bağların öne çıkarıldığını ifade etmişlerdir. Bu açıdan Cahiliye döneminde şiiri güzel sesle okumanın önemli olduğunu anlarız. Nitekim Araplar arasında kullanılan ‘Araplar şiiri şarkıyla ölçerler.’ veya ‘Şarkı şiirin terazisidir.’ gibi sözler, Cahiliye döneminde şiir-müzik ilişkisinin önemine işaret eder. İslamiyet’in gelişiyile birlikte Kur’an ve

hadis metinlerinin korunması amacıyla dille ilgili çalışmalar önem kazanır. Bunun sonucunda ‘nahiv ilmi’ ortaya çıkmıştır. Ebu’l Esved ed Dueli(ö.69/688) ile başlayan bu bilim, Halil b. Ahmed el Ferahidi ile geliştirilir ve Arap dünyasında ‘ses bilimi’ bu isim tarafından kurulur. Gramer, retorik ve müzikte otorite olan, dili bir yapı, bir sistem olarak ele alan, Cahiliye şiirinin müziğini inceleyen Halil b. Ahmed, şiirin vezin kurallarından söz eden ve adına ‘aruz ilmi’ denilen bilim dalının da kurucusudur.” (Karaca, 2005, s.42)

Farabi (ö.339/950) ise *Kitabü'l-Musika el Kebir* adlı eserinde şiirle müzik arasında köklü ilişkiler olduğunu dile getirerek ‘*Şiir Sanatının Kanunları(Risale fi Kavanini Sina’atış Şi’r)*’ adlı risalesinde Aristo’nun *Poetika*’sını ele almıştır.

Adonis, bunların yanı sıra el-Curcani’nin, *Esraru’l Belaga ve Delailü’l İ’caz* adlı yapıtlarında şiir ve vezin ilişkisi, şiir ve mecazi dil, şiir ve anlam, şiirin okuyucusu vb. konularda dikkat çekici görüşler ileri sürdüğünü belirtir (Adonis, 2004, s.42-46). Adonis bu sözleriyle şiir ve ilişkisi üzerinde duran diğer isimleri sıralar. Bu isimlerden yola çıkarak doğu kültürünün şiirde müzikaliteye verdiği önemi anlarız.

Ahmet Haşim (1884-1933)’in öncelikle “Şiirde Mana” başlığıyla Dergah (C., S.8, 5 Ağustos 1337/1921) dergisinde yayımlanan, daha sonra da “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” adı altında *Piyale* (1926)’nin başına koyduğu yazı, şiir-düzyazı farkı, şiir-müzik, şiir-anlam, şiir-gerçek ilişkisi ve şiir diliyle ilgili düşünceler bakımından dönemin egemen çizgisinden ayrılır (Ahmet Haşim, 2012, s.8). Ahmet Haşim’in fikirleri, şiiri ulusal ya da toplumsal düşünsel bir araç olarak gören dönemin egemen çizgisinden farklıdır. Haşim’e göre şiiri düzyazıdan ayıran en temel öge, “müzikalite”dir. Şiir anlatmaz, açıklamaz; aksine duyurur, sezdirir, bu bakımından düzyazıdan farklıdır ve anlamca kapalıdır. Umberto Eco’nun deyişiyle her okuyanda farklı anlamlar çağrıştıran ‘açık yapıt’tır. Şiirde dil, anlatan ve açıklayan düzyazı dili değil, duyuran, sezdirenen şiirsel bir dil olmalıdır. Haşim, saf şiir anlayışından ve sembolistlerden kaynaklanan şiiriyle, yalnızca dönemin değil, 1950’lerde ortaya çıkan İkinci Yeni şairleri üzerinde de etkili olmuş bir şairdir (Karaca, 2005, s.69). Tepki bağlamında da olsa, sonraki dönemde Toplumcu Gerçekçilerin ve Garipçilerin hedefi haline gelmesi bile, onun Cumhuriyet dönemi Türk şiirindeki önemini gösterir; hatta bir görüşe göre çağdaş şiirimizin ana kaynaklarından biri Ahmet Haşim’dir.

Hüseyin Cöntürk İkinci Yeni şiirinin diğer sanatlarla ilgisi konusunda şu ifadeleri kullanmıştır;

“Turgut Uyar (*Forum*, 1 Şubat 1957), Ahmet Köksal (*Şairler Yaprağı*, Şubat 1957), Ahmet Oktay(*Pazar Postası*, Şubat 1957) ve Demir Özlü (*Pazar Postası*, 10 Mart 1957) yeni şiirin ön savunuculuğunu yapan Muzaffer Erdost’un şiiri, resim ve heykelle, başkaca zanaatlarla bir tuttuğunu, oysa bu kümedeki sanatların malzemelerinin, araçlarının şiirinkinden, yani dilden farklı olduğunu, bunları karıştırmanın doğru olmayacağını söylüyorlar. Biz de onlar gibi düşünmekle beraber, böyle bir karıştırmayı yadırgamıyoruz. Büyük devrim ve geçiş çağlarında, ‘yenilik’ çağlarında, çeşitli sanat kollarının görev ve olanaklarının karıştırılmasından tabi ne var? Sonra, bu iki kümedeki sanatların kullandıkları malzeme araçlarının farklı oluşu bu sanatların karşılıklı olarak birbirlerinin tekniklerinden faydalanmaları, birinin yaptığı estetik etkiyi ötekinin kendi araçları ile yaratmağa çalışmasına engel değildir. Bu bakımdan ele alınınca, yeni şiir, bizim görüşümüze göre, resim ve heykelden çok müzikten faydalanılabilir.” (Cöntürk, 1957, s.6)

Hüseyin Cöntürk, yaşanan dönemin bir devrim, yenilik dönemi olduğunun farkındadır. Ve Cöntürk, bu yenilenme çağında şiirin diğer sanatlardan istifade etmesinin yadırganacak bir durum olmadığını ifade eder.

“Bilindiği gibi, Poe bazılarınca Rimbaud, Mallarme, Valery gibi sembolist şairlerin babası sayılır. Poe, şiir için yazılan, ereği güzel olan şiiri savunmuş, güzeli de müzik sayesinde elde edebileceğimizi söylemiştir.” (Cöntürk, 1957, s.6) Hüseyin Cöntürk Gerçeküstü şairlerin müzikle ilişkisinin kökenini sorgulamıştır. Cöntürk, Fransız Gerçeküstücü şairlerin babası sayılan Poe’nin şiirdeki müzikaliteye verdiği önemi aktarmıştır.

1.3.1. İkinci Yeni Şairlerine Göre Şiir-Müzik İlişkisi

Şiir-müzik ilişkisi, İkinci Yeni şairlerinin anlam konusundan sonra üzerinde en çok durdukları konuların başında gelir. Ece Ayhan, müzikle ilişkisini şu şekilde ifade etmiştir; “Ben şiirden değil, müzikten geliyorum.” (Çağlar, 1993, s.146) Müzikle yakın ilişki içerisinde olan Ece Ayhan üniversite yıllarında atonal müziğe ilgi duymuş ve atonal müzikle şiir arasında ilgi kurmuştur. Ece Ayhan, müzikten özellikle de atonal müzikten faydalanıp şiirlerini oluşturan şairlerin başında gelir.

“Yapı olarak başlangıçta müzikten yararlandım çok. Şimdilerde ise, örgensel olarak, sezilir-sezilmez bir biçimde kullanıyorum müziğin olanaklarını.” (Çağlar, 1984, s.96) Ece Ayhan, özellikle İkinci Yeni’nin ortaya çıkış dönemlerinde müzikten yoğun bir şekilde ifade etmiştir. Ece Ayhan’ın şiirinin yapısını müzikten aldığı iddia edilebilir.

“İkinci Yeni müzik ilişkisi, klasik anlamda sözcüklerin şiirde müzikalite sağlayacak tonal bir biçimde dizilmesi konusunu içermez. Bu şiir hareketinin müzikle ilişkisi atonal müzik üzerinden değerlendirilmelidir. İkinci Yeni içerisinde atonal müzik şiir ilişkisini en çok gündeme getiren şair, şiire müzikten geldiğini söyleyen Ece Ayhan’dır. Şair “Yeni Perspektifler” (*Pazar Postası*, S.19, 12.05.1957) başlıklı yazısı başta olmak üzere çeşitli yazı ve söyleşilerinde bu konuya uzun uzun değinmiştir. Ece Ayhan’ın yanı sıra Hüseyin Cöntürk “Yeni Şiir ve Yeni Müzik” (*Pazar Postası*, S.14, 31.03.1957), Hasan Bülent Kahraman “İkinci Yeni Şiiri” (Hasan Bülent Kahraman, *Türk Şiiri Modernizm, Şiir*, Büke Yay., İstanbul, 2000, s.113-115), Hilmi Yavuz, “Hüseyin Cöntürk, Umberto Eco, ‘Atonal Müzik’ ve ‘İkinci Yeni Şiiri’ üzerine”(Hilmi Yavuz, *Kara Güneş*, Can Yay., İstanbul, 2003, s.130) başlıklı yazılarında ve Hulusi Geçgel, ‘İkinci Yeni Şiirinin Çevresinde Ece Ayhan’(Hulusi Geçgel, *İkinci Yeni Şiirinin Çevresinde Ece Ayhan*, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bil, Ens., Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Edirne, 2002, s.175-178) başlıklı doktora tezinde, İkinci Yeni’nin atonal müzikle ilişkisine değinmişlerdir.

İlhan Berk, şiir müzik konusuna yeni şiirde ‘ses’ ögesinin yeri ve önemi açısından yaklaşır ve öncelikle sorunu anlam-ses karşıtlığı içinde ele alır. Berk’e göre yeni şiirde ‘öz’den çok ‘ses’ önemlidir. Bir yazısında, şiirde anlam yerine sesi koyar; “Şiirde müzik (sözün atılmasıyla), anlamın yerine geçer.” (Berk, 1992, s.13) Bu cümlesiyle şair, şiirde sesin, biçimin anlamdan daha önemli olduğunu ifade eder. İlhan Berk’in, şiirde aradığı da anlam ve konu değil, ses ve müziktir. Berk, bu düşüncesini; “Şiirde müzik(ses, ton, kısaca dizem) sözün üstünün çizildiği yerde (söz kaba kuvvettir, atılmadıkça şiirsel işlev gerçekleşmez) başlı başına bir konum kazanır, bazen konunun, anlamın yerine geçer.” (Berk, 2001, s.55) cümlesiyle ifade eder. Berk’e göre, bir şiirde sözcükler salt anlamlarıyla kullanılmaz, ses olarak da sözcüklere kimi yükümlülükler yüklenir (Berk, 2001, s.131). Bir bakıma sözcüklerin anlamı bilinmese de onların telaffuzları dahi başlı başına o şiirde bir işlev görür. Ahmet Haşim de ‘Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar’ başlıklı yazısında sözcüğün anlamdan çok ‘cümledeki telaffuz kıymeti’ önemlidir der (Ahmet Haşim, 1973, s.112). Karaca, Berk’in, anlam-ses karşılaştırması yaparken Ahmet Haşim’le benzer düşüncelere sahip olduğunu; onun da Ahmet Haşim gibi şiirde anlamın karşısına ‘ses’i koyduğunu, sözün üstünü çizip yerine ‘ses’i yerleştirdiğini belirtir (Karaca, 2005, 329).

Edip Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda* isimli eserde “Önce kendimi Batı sanat müziğine iyice alıştırmaya karar verdim. İlk işim bir pikap edinmek oldu. İlk plağım da

Çaykovski'nin bugün de hala çok sevdiğim bir parçasıydı. Doğruyu söylemek gerekirse, bu konuda hala öğrenci sayılırım. Müziğe duygusal olarak yaklaşmanın ötesine geçebilmiş değilimdir de ondan. Şunu da eklemem gerek: Türk müziğinin eski ustalarını da çok severim. Büyük bir imparatorluğun görkemini sezinlerim bu müzikte.” Edip Cansever'in bu sözleri müzikle ilgili sözlerinin nadir örneklerinden biridir. Edip Cansever yazılarında, söyleşilerinde, röportajlarında daha çok şiirden bahsetmeyi tercih etmiştir.

Edip Cansever, yazı ve söyleşilerinde şiir-müzik ilişkisine pek değinmemiştir. Fakat şairin bu konudan bahsetmemesi onun şiirlerinde müzikaliteye önem vermediği anlamına gelmez. Cansever bir söyleşisinde şiirde ses ve müzik ögesine değinmiştir. Şair bu söyleşisinde, son çalışmalarında farklı bir ses yaratma amacında olduğunu ifade eder. İlk şiirde dış ses ve iç sese fazla önem vermek istemediğini belirtir. Onun dış ses dediği, uyak vb. ses benzerlikleridir. İç sesi ise, bir dizeden öbür dizeye kıvrılırken dizelerin bitimindeki ve başlangıcındaki seslerin uyumu diye tanımlar. Onun yapmak istediği, şiirin içinde sesi gezindirmektir. Buna karşılık uyak ve ses benzerliklerini atmak ister. Cansever'in düşündüğü, şiirde akustiktir, ses dağılımıdır (Cansever, 2000, s.101). Cansever, daha sonraki satırlarda şiirin tema'sı ile ses dağılımı arasında bir koşutluk kurmayı düşündüğünü söyler. Örneğin şiirin tema'sı yavaş, sessiz bir temaysa ses dağılımı da yavaş olacak, kavgı ve öfkeyle ilgili bir tema işleniyorsa ses dağılımı da buna koşut biçimde hız kazanacaktır (Karaca, 2005, s.418).

Ece Ayhan, İkinci Yeni'nin öncü şairleri arasında şiir müzik ilişkisi üzerinde en çok duran ve müzikten en çok faydalanan kişidir. Ece Ayhan bunu; “Ben şiirden değil, müzikten geliyorum.” (Çağlar, 1993, s.166) diyerek belirtir. Ece Ayhan'ın müzik üzerine yazdıkları ve yaptığı söyleşiler düşünüldüğünde Ece Ayhan'ın müzik konusundaki bilgisinin epey fazla olduğu görülecektir. Onun müziğe olan ilgisi Siyasal Bilgiler Fakültesi'ne gitmeden önce başlamıştır. Beethoven'i, Wagner'i, Richard Strauss'u, Bartok'u, Stravnsky'yi üniversiteye başlamadan önce tanımıştır. 1953'te Siyasal Bilgiler Fakültesi'ne geldiğinde arkadaşı müzik eleştirmeni Ünal Birkan sayesinde atonal müziğin önemli temsilcilerini tanımıştır. Alaattin Karaca, Ece Ayhan'ın Ankara'da İlhan Mimaroğlu'nun Pazar sabahları verdiği teksir açıklamalı plak konserlerine, İlhan Usmanbaş, Faruk Güvenç, Bülent Arel, Bülent Ecevit ve arkadaşlarının kurduğu Helikon Derneği'ne gittiğini dernekte verilen müzik derslerini izlediğini belirtir (Karaca, 2005, s.418). Ünal Birkan, Sezer Birsal gibi arkadaşlarıyla Üniversiteliler Müzik Derneği'ni kurar. Tüm verilerin ışığında Ece Ayhan'ın müzikle ne kadar ilgili olduğu fark edilir.

Ece Ayhan, yazı ve söyleşilerinde belirttiğine göre, şiirde yapı olarak müzikten epeyce yararlanmışır (Çağlar, 1996, s.78). Ece Ayhan'ı en çok etkileyen müzik ise atonal müziktir. Bazılarınca on iki ton diye tabir edilen atonal müzik; müziğe yeni bir dilbilgisi ve söz dizimi getiren bir devrim olarak kabul edilmiştir. Bu müzikle beraber majör-minör etkisi altında armoniden çıkılarak ton dışı bir alana girilmiştir. Ton dışılık da ikiye ayrılmaktadır: Birincisi sistematik ton dışılık, ikincisi ise rastlantısal, yani kulağa bağlı ton dışılıktır. İlhan Usmanbaş'ın rastlantısallık dediği, kulağa bağlı atonallikte şarkıcıya önemli bir rol verilir. Daha doğrusu, müziğin oluşumunda şarkıcının yaratıcı gücü öne çıkar. Atonallik, kısaca alışlagelmiş armonin dışına çıkmak demektir. Bu tür müzikte klasik tonalite yıkılmışır, ses kakışmaları ve ani sıçramalarla müziğin klasik ses düzeni bozulmuştur (Karaca, 2005, s.419).

Ece Ayhan, müzikteki bu dönüşümü; kakışmayı ve sıçramaları, şiirdeki söz dizimi ve dilbilgisinin deforme edilmesiyle ilişkilendirir. Atonal müzikte olduğu gibi, şiirde de insanın algılama düzeni, okuyucunun alışmış olduğu rahatlık; hatta edilgenlik sarsılmakta ve yıkılmaktadır. Ece Ayhan'ın otoritenin belirlediği her şeye, egemen sanat anlayışına, algılama biçimine karşı çıkmayı amaçlamaktadır ve Ece Ayhan, yeni bir algılama tarzının varlığına işaret etmiştir. Ece Ayhan'ın alışılmış ses düzenini yıkan atonal müziğe neden ilgi duyduğu ve İkinci Yeni'yi niçin bir atonal devrim olarak nitelendirdiğini anlarız. Karaca, bu bakımdan şairin atonal müziğe ilişkin yorumları ve İkinci Yeni'yle atonal müzik arasında kurduğu benzerlikleri, yine onun otoriteye, alışlagelen başkaldıran tavrına bağlanması gerektiğini ifade eder (Karaca, 2005, s.418). Atonal müzikteki ses uyumsuzlukları ve ani sıçramalar, dilin deforme edilmesinde Ece Ayhan'a rehberlik etmiştir. Ece Ayhan'ın; "1954-1955'lerde atonal Müzik ve 12 ton müziği (...) benim deyişimle 'sıkı şiir'i, 1956'da Muzaffer Erdost'un taktığı adla İkinci Yeni akımını da çok etkilemiştir. Kısacası yepyeni bir söz dizimi ve yepyeni bir dilbilgisi; yani adeta bir devrim." (Çağlar, 1993, s.265) sözleri bu ilişkiyi gözler önüne sermektedir.

2.4. Atonal Müzik

20. yüzyılın başlarında meydana gelen değişim hareketleri sanat ve bilimde önemli yeni gelişmelerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sigmund Freud'un psikanaliz ve biliçaltı çalışmaları, Albert Einstein'ın özel görelilik kuramı ile Pablo Picasso ve Wassily Kandinsky'nin soyut resimleri bu dönemde meydana gelen önemli değişimlerdir. Müzikte ise bu hareketin önde gelen sanatçıları Debussy, Stravinsky ve Schönberg olmuştur (Özçelik, 2001, s.173-178). Ortaya çıkan tüm bu yenilikler birbiriyle bağlantılıdır. Değişimler birbirini tetikleyerek yeni sanatların ve ifade biçimlerinin ortaya

çıkmasını sağlamıştır. Örneğin Freud'un bilinç sınıflandırması olmadan Gerçeküstücü sanattan bahsedemeyiz.

Müzikte de büyük değişimler 20. yüzyılın başlarında meydana gelmiştir. Eski tonal sistem bestecilere yetmemeye başlamış ve bazı besteciler değişim arayışına girmiştir. 20. Yüzyılda müzikte gerçekleşen değişim ise on iki ton besteleme tekniğidir. Atonal sistem bestecilere yeni yollar sunarak bazı bestecilerin klasik tonal yapıyı terk etmesini sağlamıştır. Bu müziğin getirdiği yenilik, klasik tonal sistem içerisinde yapılan bazı değişimlerden farklıydı. Atonal sistem, klasik tonal sistemi yıkmayı öneriyordu.

1908'lerde Schönberg'in klasik tonal sistemi bırakması ve atonal bir yapı oluşturması müzikal sistemde devrimsel bir adımdı. Schönberg klasik armoninin vurgulandığı tonal sistemden ayrı on iki sesin özgürce kullanıldığı atonal bir sistem geliştirdi. Schönberg'in oluşturduğu yapıda klasik tonal yapıdaki notalar arası ilişkiler bir kenara bırakılarak on iki sesin özgürce kullanıldığı bir sistem oluşturuldu. Böylece bestelerdeki uyumluluk zorunluğu ortadan kaldırılmış oldu. Schönberg atonaliteyi uyumsuzların özgürlüğü olarak tanımlamıştır. Schönberg uyumsuz ve uyumlu farkını ortadan kaldırarak bütün notalara eşit bir kullanım değeri vermiştir. Bu şekilde klasik tonal yapı kırılmış oldu.

Schönberg 1915 ve 1923 yılları arasında klasik tonal yapının yerine konulabilecek teknikleri araştırarak oluşturacağı yapıyı kafasında şekillendirmiştir. Schönberg oluşturduğu bu yapıyı kararlı bir şekilde savundu. 1923 ve 1925 yılları arasında keşfettiği atonal sistemi kullanarak yapıtlar verdi. Özçelik, atonal sistemin Schönberg'e bestelerini oluşturmada eskiye göre daha geniş olanaklar sağladığını ifade etmiştir (Özçelik, 2001, s.173-178).

Schönberg'in oluşturduğu yeni müzik kökenini tonal yapının yıkılmasından almıştı ama ortaya çıkan müzik devrimsel nitelikteydi. Schönberg'in oluşturduğu atonal sistem keşfedildiği dönemde pek fazla icra edilemedi. Bunun nedeni icra edilen müziğin zor ve anlaşılmaz bulunmasıydı. Ayrıca atonal sistem henüz İkinci Dünya Savaşı'nı yaşamamış toplum yapısına hitap etmiyordu. 1951 yılında Schönberg'in ölümünden sonraki süreçte kendinden sonra gelen genç kuşak bestecilerin tamamına yakını, onun keşfettiği on iki ton sisteminden etkilenip kullandılar. Atonal yapı bugünün müziği üzerinde önemli bir etki yarattı. Bunun en önemli nedeni de İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği yıkımı yaşayan toplumun değer yargılarının alt üst olmasıydı. Atonal yapıda klasik tonal yapıdaki gibi uyum ve dinginliğin olmaması modern insanın ilgisini çekti.

Atonal Müzik, dodecaphonic veya Serial Müzik olarak da adlandırılır. Bu sistemin ilkeleri temelde basittir. Atonal müzik sistemi notaları kurgulamanın tonal yapıda olmayan yollarını sunmuştur. Tonal sistemde besteleme bir sesin vurgulanması üzerine kuruludur. Atonal sistemde vurgulanan bir ses yoktur, besteci on iki sesi herhangi bir sıra ile sıralar. Sıralanan sesler uygulanan ritimlerle melodi haline getirilir. Özçelik, dizideki on iki sesin özel olarak, bir dizi içerisinde düzenlenmesinin ‘sıra ses dizisi’ olarak adlandırıldığını ifade etmiştir (Özçelik, 2001, s.173-178). Atonal sistemde bestecinin sıra ses dizisi oluşturmadaki amaç klasik tonal yapının bir sesi vurgulayan yapısından uzaklaşmaktır. Atonal yapı bu sistem üzerine kurulur, bu yapıda tek kural on iki sesin tamamı kullanılmadan hiçbir sesin tekrarlanmaması zorunluluğudur. Ses tekrardan kaçınmanın nedeni ses tekrarının sesi vurgulamaya götürerek tonal bir sistem oluşturmaktır. Çünkü atonal yapıda hiçbir ses özel önem taşımamalıdır ve her ses eşit olarak yapının içerisinde var olmalıdır.

Atonal yapıda sesler sıçramalar yapabilir. Geniş sıçramalar yapma özelliği de farklı melodik şekillerin oluşmasını sağlar. Bu özellik yapının esnek olmasını sağlar ve geniş sıçramalara imkân tanır. Özçelik, atonal tekniğin ilk bakışta sınırlı görülebileceğini, ancak hesaplandığında 479.001.600 farklı sıra ses dizisi elde edilebileceğini belirtir (Özçelik, 2001, s.173-178).

Schönberg’in atonal müziği 1950 yılına kadar bestecilerin pek fazla ilgisini çekmemişti. Fakat II. Dünya Savaşı’ndan sonra Webern, Igor Stravinsky, Aaron Copland vb. gibi tanınmış gelenekçi besteciler bu sistemi keşfedince atonal yapı hem Avrupa hem de Amerika’da bestecilerin ilgisini çekmeye başladı. Bestecilerin ilgisini çeken nokta atonal müziğin beste yaparken çok geniş olanaklar vermesiydi.

Atonal müziğin tonal sistemden farklı ve özgün yönü nota dizisinin ters çevrilip çalınmasıyla farklı kombinasyonların oluşturulabilmesidir. Bu şekilde sistemde uyum artar ve hiçbir nota baskın özellik taşımaz. Atonal müziğin çeşitliliği ve çok sesliliği bu yapı sayesinde.

Sakalar, müzik tarihinde çeşitli dönemler boyunca süregelen tonal sistem ve oluşturduğu müziğin, 1900’lerde Webern’in bakışıyla bütünü sağlamanın eskisinden beri kullanılan ama artık eskimiş olan aracı olarak görüldüğünü belirtmiştir (Sakalar, 2006, s.25-32). Diğer bütün sanatlarda yaşanan değişim müzik alanında ise atonal müzikle karşılığını bulmuştur.

20. yüzyıla gelindiğinde besteciler tonalite ile ilişkisi olmayan, geniş melodik aralıkların kullanıldığı bağlantısız besteler yazdılar. Bu ezgilerin temel özelliği daha az

akılda kalan ve daha zor uygulanan ezgiler olmasıdır. Bu nedenle daha kısa ve motifsel ezgiler yazıldı. Bu ezgilerde tonal yapılarda olduğu gibi katı bir biçimde düzenlenmiş ezgiler değil de kısa ezgi parçaları vardı. Bu yeni besteleme tekniğinde bilinçli bir şekilde tonal yapıda var olan denge bozuldu ve ezgilerde büyük sıçramalar ve glissandolar uygulanarak müzikal yapıda belirsizlik oluşturuldu. 20. yüzyılda ezgi; geniş sıçramalar, düzensiz ritimler ve beklenmedik sesler bulunduran özellikler taşımaktaydı (Özçelik, 2001, s.173-178). Yeni müzik hem zor uygulanan hem de zor anlaşılan bir müzikti. Klasik dengeyi bozan bu müzik, dinleyicide rahatlama dan ziyade belirsizlik duygusu uyandırmaktadır.

Özçelik, 20. yüzyılda “atonal” besteleme tekniğinin dışavurumcu müzik akımıyla birlikte geliştiğini iddia etmiştir (Özçelik, 2001, s.173-178). Her ne kadar atonal müziği sadece Dışavurumcu etkilerle açıklamak yetersiz kalsa da atonal sistemde dışavurumcu etkiler gözlemlemek mümkündür. Atonal sistem hem toplumsal hem de sanatsal birçok etkenin bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Atonal müzik bilinçaltının uyumsuz, dağınık ve bozuk imgelerini dışa vurması açısından Dışavurumculuk akımıyla bağdaştırılabilir. Nitekim her iki akım da Freud’un bilinçaltı kavramını yansıtmayı amaçlamıştır.

Atonal müziği Wassily Kandinsky’i “geleceğin müziği”, Theodor W. Adorno ise “yeni müzik” olarak adlandırmıştır. Schönberg’in on iki ton sistemi ile oluşturduğu bu müzikal yapı 20. yüzyıl sanatı açısından birçok yeniliğe şahitlik etmiştir. Bu dönem, sanatın birçok alanında büyük değişimlerin yaşandığı ve eski sistemlerin yıkılarak yeni sistemlerin oluşturulduğu devrimci bir dönemdir. Yeni akımlar kendilerinden önceki sanatsal yapıları birer birer yıkmışlardır. Müzikte yaşanan devrim ise atonal devrimle gerçekleşmiştir. Sakalar, dışavurumculuk olarak da ifade edilen Ekspresyonizm ile başlayan sürecin, Kübizm, Pürizm, Fütürizm, Dadaizm düşsel dünya ile gerçek yaşamın iç içe geçtiği Sürrealizm ve soyut resmin yaratıcısı olduğu ifade edilen Kandinsky ile soyut sanatın doğuşuyla birlikte süregeldiğini ve günümüze dek içsel yolculuğunu sürdürdüğünü ifade etmiştir (Sakalar, 2006, s.25-32).

Büyük değişimlerin yaşandığı bu dönemin önemli düşünürü olan aynı zamanda sosyolog, besteci, piyanist ve her şeyden önce de eleştirmen kimliğiyle Adorno, yeni kavramını sorgulamıştır. Adorno bu sorgularını müzik ve diğer kültürel alanlar üzerinden yapmıştır. Adorno Viyana’da Schönberg ile tanışarak atonal müziği yakından tanıma fırsatı bulmuştur. Adorno, tanışmasından sonraki dönemlerde atonal müziği eleştirerek onu yeni müzik olarak adlandırmıştır. Sakalar, Adorno’nun Viyana’da Schönberg ile tanışmasının, onun on iki ton sistemi ile yarattığı müziğini eleştirmesinin, Schönberg’in

müziğini, “Yeni Müzik” olarak tanımlayıp bu kavramı sorgulamasının, 20. YY’da müziğin tarihsel gelişimi için örnek teşkil edebileceğini belirtmiştir (Sakalar, 2006, s.25-32). Adorno atonal müziği tüketim kültürünün bir ürünü olarak değerlendirmiştir.

Sanatın tinsel olarak ele alınmasını savunan ve modern soyut sanatın öncüsü Kandinsky de atonal müzik ile ilgili görüş bildirmiştir. Rusya’da öncü bir hareket olan Mavi Süvari hareketinin kurucusu da olan Kandinsky atonal müziği tinsellik açısından değerlendirerek bu müziği geleceğin müziği olarak adlandırmıştır.

Adorno’nun yeni müzik olarak adlandırdığı atonal müziğin kendini kabul ettirmesi kolay olmamıştır. Atonal sistem ortaya çıktığı dönemde birçok eleştiri almıştır. Schönberg 1913 yılında olumsuz eleştiriler hakkında; “Yapıtlarımın her birini kabul ettirmek için müthiş bir savaş vermem gerekiyordu; eleştirmenlerden en ağır hakaretleri görüyordum. Bana düşman olan bir dünya ile karşı karşıya idim.” ifadesini kullanmıştır (Chevassus, 2004, s.51). Yeniliklerin ortaya çıkması kadar yeniliğin kabullenilmesi de zorlu bir süreçtir. Schönberg bu zorlu süreçte kararlılıkla mücadele etmiştir.

Bazı eleştirmenler Schönberg’in, I. Dünya Savaşı’nın yarattığı etkiyle atonal müziği yarattığı iddiasında bulunmuşlardır. Savaşın Schönberg üzerinde travma yarattığını ve atonal müziğin bu travmanın dışavurumu olduğunu iddia etmişlerdir. Adorno, atonal müziğin tarihsel süreç içinde bozulmuş kapitalist toplumun ürünü olduğunu belirtmiştir. Adorno’ya göre atonal müzik düzen içinde olmaktan çıkmış, kötü bir hal almış duyarsız bir dünyanın yansımasıdır. Adorno’nun ‘Yeni Müzik’ demesinin nedeni, atonal müziğin yeni dünya düzenini yansıtan bir müzik olmasından kaynaklanır. Adorno’ya göre bu müzik klasik gelişimi yıkarak şok edici bir etki yaratmıştır. Hatta bu terimi, müziğin süregelen gelişimini kıran, normal müzikal söylemi şok edici bir şekilde yabancılaştırma olarak açıklamıştır. Adorno atonal müziğin mekanik ve bilincin işlevlerine uzak bir müzik olduğunu dile getirmiştir. Adorno böylece atonal yapının bilinçaltına hitap edici yönüne işaret etmiştir.

Adorno’ya göre Schönberg’in müziği makineleşmiş beyinlerin matematiksel işleyişin duygudan uzak, endüstrileşmiş yeni bir müziktir. Adorno’ya göre atonal müzik oluşan tüketim toplumunun bir parçasıdır.

Birçok negatif eleştiriye maruz kalan Schönberg ve müziğinin bu olumsuz ününü Webern, zamanın bu müzik için yeterince olgunlaşmadığından kaynaklandığı yönünde değerlendirmiştir. O’na göre yeni müzik, seslerin doğasınca ortaya konmuş bir müziktir. On iki ton müziğinin yarattığı uyuşumsuz tınılar aslında yaratılmamış, tersine keşfedilmiştir (Webern, 1998, s.27). Webern bu cümleleriyle atonal müziğin uyumsuz

yapısının yaratılmadığını zaten var olduğunu ifade etmiştir. Webern'in bu iddiası, her şeyin bir denge içinde olduğunu ve bir uyum barındırdığını savunan klasik fikirlere karşı çıkan radikal bir iddiadır. Webern, bu sözleriyle evrendeki uyumsuzluğa işaret etmiştir.

Adorno, atonal müziği “yeni” müzik Kandinsky’de “geleceğin” müziği olarak tanımlamıştır. Her iki düşünür de gelenekselden vazgeçmekten bahsetse de farklı noktalara dikkat çekmişlerdir. Adorno, atonal müziği tüketim kültürü içerisinde ele alırken, Kandinsky’de ise vurgulanan dışavurumculuk üzerinden geleceğin müziği olarak tanımlar. Adorno, değişen yeni dünyada, müziğin de değişebileceği fikri üzerine kurgular eleştirilerini. Adorno’ya göre değişmez sanılan tonal yapı yıkılarak yerine atonal sistem getirilmiştir.

Atonal müzik sisteminin kurucusu Schönberg’in sistem üzerinde açıklamaları atonal müziği tanımak için en iyi kaynaktır;

“İnsanlar ‘konforu’ buldular ve rahatı tercih ettiler. Çağdaş insanın amacı, zahmetsiz bir yaşam geçirmektir. Yani az hareketli, az yıpratıcı bir yaşam. Bu yüzden insan yüzeyselleşmiştir. Araştırmaz, incelemeyi var olanla yetinir. “Konfor” zihinsel tembellikle eş anlamlıdır. Bu müzik için de geçerlidir. Geleneksel müzik durağandır. Ton sisteminin dışına çıkmaz, dolanır durur. Her ne kadar romantik besteciler kakışımly ses ve akorlarla düzenin(Tonun) sınırlarını zorladılarsa da, bu yeterli değildir. Sonuçta düzenin(tonun) içinde hareket ederler. Tam kopuş yoktur. Nasıl toplumdaki yozlaşmış ve tutucu ahlaki değerlere karşı mücadele ediyorsak, yerleşmiş müzik kurallarına karşı da mücadele etmeli ve bu kuralları yıkmalıyız. Müzikte çözülen sınırlar, insan-doğa, ruh ve dünya, ahlak ve toplum kurallarının simgeleridir.” (Schönberg, 1911’den aktaran, Kaygısız, s.269)

Schönberg’in bu açıklamaları adeta atonal müziğin zor ve anlaşılmaz olduğu eleştirilerine cevap niteliğindedir. Schönberg bu cümlelerinde atonal müziğin zor olduğunu kabul ederek bir nevi amacının da bu olduğunu ifade etmiştir. Schönberg konforu bularak yozlaşan sistemin çözülmesi gerektiğini, atonal müziğin de çözülen kuralların simgesi olduğunu belirtmiştir.

“Schönberg’in eserleri, içerisinde gerçekte hiçbir şeyin başka türlü olamayacağı ilk eserlerdir: Onlar tek bir şey içindeki protokol ve yapıdır. Onlarda oyunun özgürlüğünü garanti altına alan uzlaşımından eser kalmamıştır. Schönberg görüldüğü haliyle oyuna oldukça eleştirel durur... O şöyle der: “Müzik süslememelidir; o hakiki olmalıdır.” ve müzik beceriden(Können) değil,

zorunludan(müssen) ileri gelmelidir.” (Adorno, 1975’ten aktaran, Fırat İlim s.180)

Adorno ise bu cümlelerle atonal müziğin uzlaşmazlığına işaret etmiştir. Atonal yapının, süslenmiş sahte bir yapı olmadığını aksine zorunluluktan doğan bir hakikat olduğunu ifade etmiştir.

Umberto Eco, Açık Yapıt isimli eserinde, klasik tonal müzik yapıtlarıyla atonal müzik yapıtları arasındaki farkı şu şekilde ifade eder;

“Bir klasik müzik yapıtı, örneğin Bach’ın bir fügen, Aida ya da İlkbahar Ayini, bestecinin kapalı, tanımlı olarak ses birimlerini bir araya getirip dinleyiciye sunmasından oluşur. Bu tür ürünlerde, bestecinin parçanın çalmasını arzuladığı formatı yaratabilmesine yardımcı olacak geleneksel simgeler parçanın yorumcusuna aktarılır ve yönlendirilir.” (Eco, 2001, s.85)

Umberto Eco klasik tonal yapının tanımlanmış önceden belirlenmiş sınırlar içerisinde hareket ettiğini belirtiyor. Eco’ya göre atonal müzik yapıtları ise tersine tanımlanmamış ve uyumsuz iletilerden oluşur. Eco, atonal yapıtların, yorumcunun kendi inisiyatifine bırakılan bir dizi düzenleme olanakları sunduğunu, yorumcunun sonuca ulaştırdığı, yorumcunun gerçekleştirdiği birer açık yapıt olduğunu belirtir.

Eco, atonal müzikte merkezi yapının olmadığını, öğelerin dağılımıyla formel olanakları çoğalttıklarını somutlamak için Webern’in Hildegard Jone’e yazdığı mektubu örnek gösterir. Ve aşağıdaki yapıyı örnek gösterir;

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

Webern, bu yapının bir kez yatay, sonra dikey; yukarıdan aşağıya, aşağıdan yukarıya doğru okunabileceğini söyler (Eco, 2001, s.90). Örnek verilen bu yapı, atonal müziğin hiçbir öğesinin vurgulanmama özelliğini örnekler. Eco ise bu yapıyı şu şekilde açıklar; “sonuç daha önce de söylendiği gibi, artık kurumsallaşmış bir olasılıklar sistemiyle, katışksız bir düzensizlik arasındaki sarkaçvari salınımdır (Eco, 2001, s.90). Eco, atonal müziğin farklı olasılıklara açık olan sistemine işaret eder ve “bu yeni müziğin başlıca amacının her türlü olası sonuca açık yeni söylem yapılarının yaratımı” olduğunu belirtir. Eco; klasik müzikle ilgili olarak da şunları söyler; “Klasik sanat, temaların üst

birliğinin ve ardışıklığının kolaylıkla öngörülebileceği bir olasılıklar sistemini temsil etmektedir.” (Eco, 2001, s.91)

Yirminci yüzyıl sanatın birçok alanında büyük değişimlerin yaşandığı ve eski sistemlerin yıkılarak yeni sistemlerin oluşturulduğu bir dönemdir. Müzik alanındaki büyük değişim ise atonal müzikle olmuştur. Klasik tonal müzik, İkinci Dünya Savaşını yaşayan topluma hitap etmemektedir. İkinci Dünya Savaşının etkisiyle modernizme ve modernizmin getirdiği katı düzene inancı sarsılan toplum tonal yapı yerine uyumsuzluğu amaçlayan atonal yapıya yönelmiştir. Bilinçaltının uyumsuz, dağınık ve bozuk imgelerini dışa vuran atonal müzik, yeni toplumun ruh halini daha iyi yansıtmıştır. Dengeyi, konforu, uyumu amaçlayan klasik tonal yapı yerine belirsizliği amaçlayan atonal müzik, geleceğin müziği olmuştur.

2.4.1. Atonal Müzik/Şiir İlişkisi

Türkiye’deki atonal müziğin öncülerinden olan Mimaroglu, 20. yy içerisinde kurulan atonal sistemi şu şekilde açıklamıştır:

“Yirminci yüzyılın müzik sanatına getirdiği en önemli dil yeniliği, önce tonal düzenin yıkılması, sonra da yıkılan düzen yerine yeni bir düzenin on iki nota düzeninin kurulmuş olmasıdır. Tonaliteyi yıkan ilk kişi değilse bile Arnold Schönberg dağıtılan düzen yerine yenisini kuran kişidir.” (Mimaroglu, 1999, s.40)

Schönberg’in klasik kalıpları kırarak meydana getirdiği yeni müzik Berg ve Webern ile uygulamalarıyla kendisini sürdürmüştür. Aynı zamanda Schönberg ile çalışma imkânı bulan Berg ve Webern II. Viyana okulundandır.

Cöntürk atonal müziğin, metni okurken okuyucuda yadırgatma duygusu uyandırma yönüne odaklanır. Eco ise atonal müziğin temel özelliğinin okuyucuda farklı okuma olanakları sunması yönüne odaklanmıştır. Her iki saptama da doğrudur. Sadece atonal müziğin bir yönüyle değerlendirmişlerdir. Atonal müzik derinlemesine incelendiğinde bu müziğin hem farklı okumalara açık yapısı hem de yadırgatıcı yönü fark edilecektir. Bugüne kadar düşünürler atonal müziği tek bir yönüyle değerlendirmişlerdir. Oysa atonal müzik çok yönlü, çok boyutlu bir yapıdır.

Hüseyin Cöntürk ve Ece Ayhan, İkinci Yeni şiirine atonal özellik atfetmelerine karşılık Hilmi Yavuz atonal müzikle ilişkilendirilebilecek şiiri, Behçet Necatigil’in Kareler kitabıyla yazdığını belirtir. Fakat Hilmi Yavuz, İkinci Yeni’nin atonal müzik olup olmadığına ilişkin bir tartışma yürütmez (Tunç, 2010, s.15). Atonal müziği sadece bir yönüyle değerlendiren Hilmi Yavuz, atonal yapının sadece notaların tekrarlanmaması

yönünü baz almıştır. Hâlbuki atonal müzik çok boyutlu bir yapıdır. Notaların tekrar edilmemesi atonal müziğin sadece bir özelliğidir. Atonal müziğin geniş sıçramalar yapan, alışılmış düzeni bozan dinleyiciyi şaşırtan, imgeleri çağrışımsal bir şekilde özgürce ifade eden, uyumsuzluğu amaçlayan birçok özelliği vardır. Ve bu sayılan özellikler atonal müziğin amaçladığı özelliklerdir. Notalarının tekrar edilmemesi kuralı ise sadece bir araçtır. Bu kural uyumsuzluğu sağlamanın bir aracıdır. Müzik notalarla, şiir kelimelerle oluşturulur. Düz bir mantıkla notayı ve kelimeyi aynı kefedede tutmak kişiyi sadece şekilsel bir yüzeyde tutan bir anlayışa götürür. Oysa amaç çağrışım düzensizliği ve uyumsuzluktur.

Alışılan tonal müzikte bir koşullanma meydana gelir. Koşullanma ve alışma arzusu insanın doğasında vardır. Koşullanma Schönberg'in belirttiği gibi insanı konfora götürür. Bir müziği dinlerken ilk notalar bizi koşullar, bizi bir havaya alıştırtır ve kendi istediği yola sokar. Doğrusal ilerleyen ve şaşırtmayan bu sistem dinleyeni rahatlatıp konfora yani zihinsel tembelliğe götürür. Cöntürk tonal müziğin alışmaya dayandığına, öte yandan atonal müziğin ise beklenmedik bir şekilde hava değiştirmeye, birden askıda kalmaya, bir yola alışmadan başka bir yola atlamaya dayandığını dile getirir (Cöntürk, 1957, s.6). Cöntürk, Hilmi Yavuz'un aksine atonal müziği uyum ve uyumsuzluk kavramları üzerinden ele alır. Cöntürk'ün işaret ettiği atonal müziğin konfordan uzak uyumsuz yapısıdır.

2.4.2. Atonal Müzik Karşısında İkinci Yeni Şiiri

Türkiye'de atonal müzik hususunun şiirle ilişkilendirilmesi, İkinci Yeni şiiri tartışmalarının yapıldığı döneme denk gelir. İkinci Yeni şairlerinin anlamsız şiir ürettiği, buradan hareketle atonal müziğin de dinleyende anlamlı bir geçiş sağlamayan rastlantısal seslerle kurulduğu hususundan hareketle iki sanat arasında ilişki kurulur. Anlamlı rastlantısallığı ile sesin rastlantısallığı yapılan eleştirinin odak noktasıdır. Ferhat Korkmaz ve Zeynelabidin Rüzgar, İkinci Yeni'nin atonal özelliği ile ilgili şu ifadeleri kullanır;

“İkinci Yeni şiiri, Schönberg'in atonal müzik çalışmaları gibi bir şey anlatmaz, klasik bir ritim kaygısının peşine düşmez; sadece parçaları bir araya getirip yeni bir bütünlük kurar. Şiirde bir beklentiyi karşılamak istemez, klasik bir anlatım amaçlamaz; aksine kendi varlığını yine kendi özüyle kurmak ister. İkinci Yeni ve atonal müzik övgü ve kabul almaya çalışmaz. Kendisi olmak ister, var oluşunu kendinde gerçekleştirir. Şiirin ve müziğin amacı yoktur, amaç yine

kendisidir. Var olduktan sonra da kendini anlatmaya çabalamaz.” (Korkmaz ve Rüzgar, 2021, s.437)

Burada İkinci Yeni ve atonal müziğin uzlaşmaz, zor yapısına vurgu yapılmaktadır. Özellikle İkinci Yeni şiirinin beklentiyi karşılamayan, karşılama kaygısı olmayan yapısına işaret edilir. İkinci Yeni’nin tüm öncü şairlerinin gerek yazdıklarıyla gerek söyleşilerinde ortaklaştıkları konu övgü ve beğenilme kaygılarının olmamasıdır.

Cöntürk, atonal müziğin temel özellik olarak yadırgatmayı amaçladığını belirtir. Ve bu temel üzerinde değerlendirildiğinde İkinci Yeni şiiri atonal bir özellik taşır. Fakat Tunç, gerek tonal müzik kuramcılarının gerekse Eco’nun atonal müzikte ön plana çıkardıkları özelliğin, bir merkezin yokluğuyla eserin farklı okuma olasılıklarını barındıran bir yapıya sahip olması olduğunu ifade ederek İkinci Yeni şiirinin atonal bir özellikte olmadığı iddiasında bulunur (Tunç, 2010, s.15). Oysa İkinci Yeni şiirleri incelendiğinde birçok şiirin merkezi bir yapıya sahip olmadığı görülecektir. Sözünü ettiğimiz şiirler bir merkez etrafında toplanmayan ve farklı farklı konuları düzensiz bir şekilde işleyen bir yapıya sahiptir. İkinci Yeni şiirinin en temel özelliklerinden biri kelimeci olmasıdır. Dize hâkimiyetini kıran İkinci Yeni şairleri düzensiz, merkezsiz bir yapı oluşturmuşlardır. Birbirinden kopuk kelimelerin çağrışımsal bir şekilde kullanılması İkinci Yeni şiirinde sık kullanılan bir yöntemdir.

31 Mart 1957 tarihli “Yeni Şiir ve Yeni Müzik” adlı yazısında, yeni müzik ile yeni şiir arasındaki yakınlık konusuyla ilgilenen Cöntürk, modern müzik ile “Atonal Müzik” ve “Musique Concrete”i amaçladığını belirtir (Cöntürk, 1957, s.6).

Cöntürk Atonal Müzik ile Musique Concrete’i şu şekilde açıklar; “Bilindiği gibi atonal müzik, bilimsel olarak değil de, etkiel bakımdan şöyle tanımlanabilir: Alışmadığımız bir müzik. Alıştığımız müzikte bir ‘şartlanma, şartlaşma’ vardır. Bu biraz da tabiatımızın icabıdır. Bir parçayı dinlemeğe başlayınca ilk notalar bizi şartlar, bizi öyle bir havaya alıştırır. Öyle bir yola sokar ki parçanın arkasını ancak o yolun içinde bulursak beğeniriz. Beğenme bir türlü sürekli alışma, alışılanı bulma demektir. Atonal Müzikte ise beklenmedik şekilde hava değiştirme, birden askıda kalma, bir yola alışmadan başka bir yola atlama vardır. Alışma, beklediğini bulma olmayınca da böyle bir müziğe ‘anlamsız’ bulma duygusunun duyulması çok defa tabi olur. Bazı yeni şiirler karşısındaki durumumuz gibi.” Cöntürk, bu ifadeleriyle yeni müziğin geleneksel insanın tabiatına uymadığına işaret etmiştir. Yeni müzik ise yeni insana modern bilince hitap etmektedir.

“Atonal Müzik bize benzer bir insan tabiatına çokluk aykırı gelse bile anlaşılacak bir şey değildir. Çünkü o rastgele bir müzik olmayıp onun da

kendine göre kuralları, özellikleri vardır. Bir sanat kaygısı taşımaktadır. Çağımızdaki şiirde atonal müzik teknik ve etkisinin izlerini bulmak mümkündür. Çünkü ne de olsa her ikisi de şiir ve müzik çağımız şartlarının ürünleridir. O şartları yaratan ürünlerdir. O şartların böyle ‘aykırı’ bir müziği doğuracak aykırılıkta olduğu herkesçe malum olsa gerek.” (Cöntürk, 1957, s.6)

Cöntürk burada ise yeni müzik ve yeni şiir ilişkisine değinmiştir. Yeni müziğin rastgele bir müzik olmadığını ve çağımızın şartlarının bir ürünü olduğunu ifade etmiştir.

Ece Ayhan, İdris Damsarsar müstear ismiyle, Hüseyin Cöntürk’ün “Yeni Şiir ve Yeni Müzik” başlıklı yazısından alıntılar yaparak bu yazısında yeni şiir ile atonal müzik arasında kurduğu ilişkiyi şöyle değerlendirir;

“Evet, yeni şiir, atonal (On iki ton) müzik gibi kurulmaktadır çok kez. Müzikçi (ya da ozan) başlangıçta yapıtının bittikten sonra kazanacağı anlamı bilmez. Bilmesi gerekmediği gibi, yapıt bitince, anlam kendiliğinden ortaya çıkmış olur. İşte bu yüzdendir ki yeni özler arkasında fellik fellik koşan yeni özlere sarkıntılık etmekten çekinmeyen bir müziğin (şiirin) anlamı rastlantısal olur; ya da bu anlam rastlantısallığa indirgenebilir. Bize kalırsa (yeni şiir ve yeni müzik) yazısında işte en çok bu nokta üzerinde durulmalı. ‘Çağımızdaki şiirde atonal teknik ve etkinin izlerini bulmak mümkündür.’ Bugün Ankara’da atonal (on iki ton) müzikle ilgilenen bunun etkisini almış müzisyenler, müzikseverler topluluğu var. Ayrıca Bülent Arel ve İlhan Usmanbaş gibi genç kompozitörlerin bu konudaki çalışmaları, yapıtları bilinmektedir. Bu yılın başlarında Üniversiteliler Müzik Derneği’nin düzenlediği birinci Ankara Müzik Festivali bu çağdaş, bu öncü, bu ileri müzikten Türk ve yabancı yapıtı olarak birkaç örnek vermişti. Schönberg’in, Berg’in, Webern’in, Pollopiccolo’nın yapıtları bir vakitler hor görüldüğü halde, bugün, dünyanın her yerinde, budalalar bir yana, herkesçe anlayışla karşılanmakta, gerçekliğine inanılmakta ve üstün tutulmaktadır. Yalnız totaliter devletlerin bu müziği yasakladığı gerçekliği bizlere başka gerçeklikleri daha iyi anlatabilir sanıyorum. Elbet, Bay Hüseyin Cöntürk de bilir ki, tilcikleri alışılmış yerlerinden oynatarak ya da başka bir deyimle tilcikleri özdeğinden kurtararak, yeni perspektifler getiren, anlamı rastlantısal bütünler kurmaya dayandıran Ece Ayhan tipi bir şaire, salt tilcikleri özdeğinden kurtarıyor, tilcikleri alışılmış yerlerinden oynatıyor gerekçesiyle ‘şairsiz’ demek gelse gelse ancak ‘hatıra’ gelebilir. Yoksa böyle bir ad kolay kolay takılamaz, takılsa bile bir gerçekliğin ifadesi olmaktan hayli uzaktır bu. Hem mutlaka bir ad takmak

gerekiyorsa, atonal müzikle ilgisi bakımından ‘Atonal Şiir’ adı takılabilir belki.

Gerçekten ton dışıdır da ondan, diyeceğim.” (Çağlar, 1957, s.6)

Ece Ayhan yazısının bu bölümünde atonal müziğin rastlantısal yönü üzerinde durmuştur. Atonal müziğin bestelenirken önceden kararlaştırılmış bir yapıdan yararlanmadığını ifade etmiştir. Aksine icra edilirken oluştuğunu belirtmiştir. Atonal müzik ve kendi şiiri arasındaki ilgiden söz eden şair ayrıca atonal müziğin Ankara’daki yapılanmasından bahsetmektedir.

Atonal müzik, İkinci Yeni şairlerinin, yeni bir şiir oluştururken faydalandıkları önemli kaynaklardan biridir. Hüseyin Cöntürk, “Yeni Şiir ve Yeni Müzik” Ece Ayhan ise “Yeni Perspektifler” başlıklı yazılarında İkinci Yeni ile atonal müzik arasındaki benzerliklere işaret etmişlerdir. 1950’li yıllarda Almanya, Avusturya, Fransa gibi Batılı ülkelerle ABD’de uygulanmaya başlanan ‘rastlantısal müzik’ ya da ‘12 ton müziği’ adı verilen atonal müziğin öncüsü Charles Ives, kuramcıları ise J.M Haur ve Arnold Schönberg(1885-1915)’tir. Atonal müziğin temel nitelikleri, beklenmedik bir biçimde hava değiştirme, birden askıda kalma, bir yola alışmadan, başka bir yola atlama; kısaca geleneksel müziğin ses düzeninin kakışmalar ve ses uyumsuzlukları ile kurmaktır. İlhan Usmanbaş atonallığı, ‘sistematik ton dışılık’ ve ‘rastlantısal yani kulağa bağlı ton dışılık’ olmak üzere ikiye ayırır (Çağlar, 1993, s.261).

Atonal müziğe ton dışı müzik de denir. Atonal müzik alışılmış, verili müzik dilini(tonaliteyi) kakışmalar veya ses uyumsuzluklarıyla bozar. Bu müzik tarzının temel niteliği, geleneksel müzik sesini, tonalite düzenini, havasını deforme etmek, ton düzenini rastlantıya bırakmaktır. İkinci Yeni de dili kullanımı, biçimi, anlamı ve dolayısıyla alışılmış mantık ve algılama biçimini ters yüz etmesiyle geleneksel şiir düzenini bozmuştur. Bu bakımdan her iki tarz da ‘verili olana’, ‘alışılmışa’, ‘sanatsal otoriteye’ bir karşı çıkış niteliği taşır. Ece Ayhan’ın şiirlerindeki ‘başkalık’ın temelinde de her türlü otoriteye karşı çıkma anlamında atonallik yatar (Karaca, 2005, s.175). Ece Ayhan aşağıdaki yazısında İkinci Yeni’nin kaynaklarını şu şekilde sıralıyor:

“Elbet ‘İkinci Yeni’ yalnız minkale, pergel ve gönye değildi. Helikon; Bülent Arel, İlhan Usmanbaş, İlhan Mimaroglu, Faruk Güvenç, Üner Birkan, ‘mobil’ yontuları, atonal müzik, 12 ton müziği, Arnold Schönberg, Abla Berg, Wozzeck, Anton von Webern, Bagateller, Stravinsky, Bartok, Richard Strauss, Hindemith, Mahler; Bunuel, Visconti, Yeni Dalga, Cahiers du Cinema, A. Resnais, Godard, L. Malle, Truffaut, R. Enrico, Marcel Camus, J. Rouch; bir anlamda karikatürde Kafka’nın karşılığı Chass Adams; Kleist’in Micheal

Kohlhaas'ı - dünyada en beğendiğim anlatı, kronik, Kandinsky, Miro, Klee; Lautreamont.” (Çağlar, 1993, s.17)

Ece Ayhan, bu yazısında İkinci Yeni'nin kaynaklarını sıralıyor. İlk saydığı kaynak da atonal müziktir. Ece Ayhan, burada sinemanın etkilerine de değiniyor. Andığı isimler Gerçeküstücü sinemanın temsilcileridir.

Atonal müzik, Arnold Schönberg'in öncülüğünde ortaya çıkmıştır. Atonal müzik tonaliteden kopuşun müziğidir. Schönberg'in amacı, tonal müziğin etkisinden çıkarak eski müziği yıkmak ve onunla bağları koparmaktır. Alaattin Karaca, bu amaç doğrultusunda yapılan çalışmalardan sonra, müzikte alışılmış ton ve ritim duygusunun parçalandığını ve “yekpare ahenk düzeni”nin yıkıldığını ifade etmiştir (Karaca, 2005, s.221). Gerçeküstücü şiir ve atonal müziğin temel noktası alışılmış, verili dili bozmak ve bu dilin dışında başka bir dil yaratmak düşüncesiydi. Bu yönleriyle atonal müziğin ve gerçeküstücü şiirin amacı ortaktı. Atonal müzik, yeni şiir ve yeni resim verili gerçeğe, verili düzene bir başkaldırıdır.

Karaca, yeni şiir karşısında okuyucu nasıl anlamı kavrayamıyor, şiirde belirli bir konu ve öykü bulamıyor ve bu nedenle akıl ve mantık allak bullak oluyorsa, atonal müzikte de dinleyici alışageldiği ses ve ton düzenini bulamadığını ve en önemlisi daha önce müzikte olduğu gibi rahatlıkla melodinin izini sürülemediğini ifade etmiştir (Karaca, 2005, s.222). Atonal müziğin temel özellikleri; sıçramalar, ani değişimler ve ses uyumsuzluklarıdır. İkinci Yeni şiirinin ve atonal müziğin temel ortak noktaları alışlagelen dil ve düzenin yıkılmasıdır.

Hüseyin Cöntürk; “Atonal müzikte ise beklenmedik şekilde hava değiştirme, birden askıda kalma, bir yola alışmadan başka bir yola atlama vardır. İçinde “alışma” ya da “beklediğini bulma” olmayan böyle bir müzik karşısında duyulan duygu ise çokluk onun “anlamsız” olduğudur. İşte bazı yeni şiirler karşısındaki duygusal durumumuz da böyledir.” (Cöntürk, 1957, s.6) diyerek İkinci Yeni şiiri ile atonal müzik arasında rastlantısallık bağlamında ilişki kurmuştur.

Atonal müzik ve İkinci Yeni şiiri birlikte düşünüldüğünde ortak amaçlar taşıdıkları görülecektir. Her iki yapı da uzlaşmaz, çağrışımsal, zor, kapalı bir anlatımı amaçlamaktadır. Atonal müziğin geniş sıçramalar yapan, alışılmış düzeni bozan, dinleyiciyi şaşırtan, imgeleri çağrışımsal bir şekilde özgürce ifade eden, uyumsuzluğu amaçlayan yapısını İkinci Yeni şiirinde de görmek mümkündür. Her iki yapı da düzenden tam kopuşu amaçlamaktadır. İkinci Yeni şairleri düzenden tamamen kopuş amacıyla dili zorlamış, verili dile saldırmış, alışılmış şiir dilini bozmuşlardır.

Atonal müzik, tonal müziğin aksine geniş sıçramalar yaparak dinleyicinin konforunu bozan, beklediğini bulmasına engel olan bir yapıya sahiptir. İkinci Yeni şiirinde de bu özellikleri görmek mümkündür. İkinci Yeni şairleri alışılmış şiir dilini zorlayarak anlamı kapalı kılmışlardır. Dizeyi parçalayan İkinci Yeni, okuyucuyu şaşırtan bir yapıya bürünmüştür.

3. BÖLÜM: İKİNCİ YENİ ŞİİRİNİN MÜZİKALİTE AÇISINDAN İNCELENMESİ

3.1. Ölçü

Ölçü, şiirde ahenk oluşturma, müzikal bir sistem oluşturma belli başlı yollarından biridir. Türk edebiyatında Garip hareketine ve Nazım Hikmet şiirine kadar olan dönem boyunca ölçü kullanılmıştır. İkinci Yeni şairleri de şiirlerinde yer yer ölçü kullanmış olsalar da şiirlerini daha çok serbest ölçüyle yazmışlardır.

Türkler İslamiyet'e geçtikten sonra şiirlerinde aruz ölçüsü kullanmaya başlamışlardır. Türk edebiyatında aruz ölçüsüne ilk tepki Ahmet Cevdet Paşa tarafından verilmişse de aruz ölçüsü Cumhuriyet dönemine kadar hece ölçüsüne karşı üstünlüğünü korumuştur. Cumhuriyet dönemiyle birlikte hece ölçüsü yaygın bir şekilde kullanılmıştır.

Cem Dilçin aruzu; Arap, Fars ve Türk edebiyatlarında hecelerın uzunluk ve kısalık temeline dayanan nazım ölçüsü olarak tanımlamıştır (Dilçin, 1983, s.3). Aruz öncesi, hece ölçüsünün kullanıldığı Türk edebiyatının aruza uyum sağlaması uzun zaman almıştır. Sezai Karakoç, aruz ve hecenin şiirde yer yer gizli biçimde de olsa varlığını sürdürdüğünü ve bu gizli aruzun gerçek şiiri içten içe hala beslediğini iddia etmiştir (Karakoç, 1988, s.105)

İkinci Yeni hareketi şairleri, şiirlerinde aruz ölçüsünü kullanmayı tercih etmemişlerdir. Çoğunlukla serbest şiirler yazmakla beraber hece ölçüsü kullandıkları şiirler de mevcuttur.

İlhan Berk, 1950'li yılların ortalarından itibaren hece ölçüsüyle şiirler yazmıştır. Berk; "Artık bana öyle geliyor ki, ölçsüz uyaksız bir şiir olamaz benim için. Büyük bir eksiklik buluyorum çünkü özgür koşukta." (Berk, 2001, s.25) ifadelerini kullanmıştır. 1957-1958'li yıllardan itibaren ölçülü şiirler de yazan İlhan Berk, serbest şiire de karşı çıkmamıştır.

Cemal Süreya da ölçülü şiire karşı çıkmamakla birlikte şiirlerinde ölçüyü kullanmamıştır. Cemal Süreya sadece "Kalın Abdal" şiirinde ölçü kullanmıştır. Bununla birlikte bir ahenk oluşturma yöntemi olarak Cemal Süreya şiirlerinde hece sayılarını birbirine yakın tutmuştur.

Ece Ayhan ise şiirlerinde ölçüye hiçbir şekilde yer vermemiştir. Ece Ayhan; "Vezin, kafiye falan yoktur bende. İhtiyaç da duymadım." ifadeleriyle ölçüye olan düşüncesini ifade etmiştir.

Şiire ilk başladığı dönemlerde hece ölçüsü kullanan Sezai Karakoç ise sonrasında ölçüyü terk etmiştir. Fakat Karakoç, ölçünün eski kalıplar halinde olmasa bile bir iç ses

şeklinde şiirlerde varlığını sürdürdüğünü ifade etmiştir (Karakoç, 1988, s.105). Sezai Karakoç da Cemal Süreya’da olduğu gibi hece ölçüsü kullanmasa da dizelerde hece sayılarını birbirine yakın tutmuştur.

Edip Cansever’in hece ölçüsünü kullandığı çok az şiiri vardır. Bununla birlikte ölçü ve uyaktan bahsettiği düzyazıları da mevcut değildir. Cansever, şiirlerinde daha çok iç sese ve akustiğe önem vermiştir.

Turgut Uyar, şiire Ulusçu/Hececi tarzda başladığı dönemde hece ölçüsüne yer verse de sonrasında ölçüyü terk ederek serbest şiire geçmiştir. Turgut Uyar, 1970 yılında yayınlanan “Divan” isimli kitabında hece ölçüsüne şiirlerinde yer vermiştir.

3.1.1 Hece Ölçüsü

İkinci Yeni şairleri, şiirlerinin çoğunda ölçü kullanmamışlardır. Ama bazı şiirlerinde hece ölçüsü kullanmayı denemişlerdir. Hece ölçüsünün kullanımı daha çok İlhan Berk ve Sezai Karakoç’un şiirlerinde görülür. Ama az da olsa diğer şairlerin de hece ölçüsü kullandığı şiirleri mevcuttur. İkinci Yeni şairleri bazı şiirlerinde ise hece ölçüsü kullanmasalar bile dizelerdeki hece sayılarını birbirine yakın tutarak ahenk oluşturmaya çalışmışlardır.

Nurullah Çetin, veznin bir mısra içinde kelimelerin istenilen sesi çıkarabilmeleri için hecelerin sayısına ya da uzunluk ve kısalıklarına göre düzenlenmesini sağlayan bir araç olduğunu belirtir (Çetin, 2011, s.260). Çetin ayrıca veznin musikide usul ve prozodiye denk olduğunu, prozodinin de güftede bulunan vurgulu ve vurgusuz, uzun ve kısa hecelerin bestedeki zayıf ve güçlü anlarla, ses iniş ve çıkışlarıyla birbirine paralel ve uyumlu olması olduğunu belirtmiştir (Çetin, 2011, s.260).

Aşağıda İkinci Yeni’nin öncü şairlerinin hece ölçüsü kullandıkları bazı örneklerle yer verilmiştir.

“Ağıtı önce söylenen
sen nereye uçuyorsun
ağıtı önce söylenen
ölüm korkusunu atar,
sen nereye uçuyorsun
boynu usul telli turna

Pir Sultan benim ağıtım
ben de senin ağıtınım
uzar gideriz bu yolda,

sen nereye uçuyorsun
gökyüzüne kana kana” (Cansever, 2020, s.122)

Cemal Süreya yukarıda iki bölümü verilen “Kalın Abdal” adlı şiirinde 8’li hece ölçüsü kullanmıştır. Cemal Süreya şiirlerinde ölçü kullanmayı tercih etmemiştir. Cemal Süreya bir ahenk oluşturma yöntemi olarak dizelerdeki hece sayılarını birbirine yakın tutma yoluna gitmiştir. Cemal Süreya’nın birçok şiirinde hece olmasa da dizelerdeki hece sayıları birbirine yakındır.

Turgut Uyar İkinci Yeni tarzında şiirler yazmaya başladıktan itibaren hece ölçüsü kullanmayı tercih etmemiştir. Bazı şiirlerinde hece ölçüsü kullanmış olsa da çoğunlukla bir ahenk unsuru olarak şiirlerinde hece ölçüsü kullanmamıştır. Turgut Uyar hece ölçüsünü daha çok “Divan” isimli kitabında yer alan şiirlerinde kullanmıştır.

“ben bir gün giderim ki neyim kalır
eksik bıraktığım her şeyim kalır

yaz günü kim ister ki öldüğünü
eksik bıraktığım her şeyim kalır

yaşamam bir beyazlık gibi sanki
eksik bıraktığım her şeyim kalır

genişlerim dağılırım beyazım
ben bir gün giderim ki neyim kalır

ben bir gün giderim ki ey diri at
elbette benim de bir şeyim kalır” (Uyar, 2019, s.350)

Turgut Uyar “iyimser bir sonuç’a” adlı şiirinde 11’li hece ölçüsü kullanmıştır. Şiir “6+5” duraklı şekilde yazılmıştır.

“bir güzel aşk yılının ortasında
bir kestane ekerim büyür gider

ortaçağdan bir deniz hartasında
bir iki harf bulurum büyür gider

biliyorum ikimiz arasında

bir deste gül mü ne var büyür gider” (Uyar, 2019, s.352)

Turgut Uyar, yukarıda ilk üç beyiti verilen “büyüyüp giden hüzün’e” adlı şiirinde 11’li hece ölçüsünü kullanmıştır. Şiir “7+4” duraklı şekilde yazılmıştır. “ortaçağdan bir deniz hartasında” dizesinde “haritasında” yazılması gereken sözcük “hartasında” şeklinde yazılmıştır. İkinci Yeni şairleri, şiirlerinde her ne kadar sessel sapmalara yoğun bir şekilde başvursalar da buradaki kullanım hece ölçüsünü yakalamak için yapılmış gibi görünüyor.

“güzel yorgan iğnesi
güzel karanfil sapı
güzel geçmiş bir vakit
güzel öğle sonrası
toplanıp bir odanın
en güzel geçmişine
dünyayı ısıtalım

bir abdullah çocuğun
büyük güzel gözleri
bir hatice çocuğun
büyük güzel gözleri
biri denizi yakın
biri deniz uzak
toplanıp bir denizin
en güzel geçmişine
dünyayı ısıtalım” (Uyar, 2019, s.405)

Turgut Uyar, “*Toplandılar*” isimli kitabında geçen “Kar Altında, Evde” adlı şiirinde 7’li hece ölçüsü kullanmıştır. Şiir, Turgut Uyar’ın genel üslubundan farklı olarak kısa dizelerle kurulmuştur. Yoğun tekrarların da olduğu bu şiir çok sade bir üslupla yazılmıştır.

“su gelir çiçeklenir
yazmalar çarşılanır
türküyle karşılanır
bizim orda kaysılar
oy farfara farfara
su verin çayırlara

ay durur menziliyle
herkese ak yüzüyle
sen aysan açık davran
ya ondan ya bizimle

oy farfara farfara
ateş düşer çarşılar” (Uyar, 2019, s.447)

Turgut Uyar’ın *Toplandılar* isimli şiir kitabında geçen “Elli İki Hane” adlı şiiri de 7’li hece ölçüsü kullandığı şiirlerden biridir. Şiir “türkü” tarzıyla yazılmıştır. “oy farfara farfara” dizesi de nakarat olarak kullanılmıştır. Turgut Uyar’ın kullandığı bu tarz, metinler arası geçişlere de örnek gösterilebilir. Kafiye, redif ve hece ölçüsünün kullanıldığı bu şiir halk edebiyatı kıvamındadır. Turgut Uyar, bazı şiirlerinde her ne kadar halk edebiyatı yöntemlerine başvursa da İkinci Yeni tarzından da vazgeçmemiştir. Bu şiirde de ani değişimler, birden yatak değiştirmeler mevcuttur. “yalnızdım çok yalnızdım” dizesinden sonra söylem yatak değiştirerek “aşk başka mavi başka” dizesiyle devam etmiştir. Denilebilir Turgut Uyar bu şiirinde Halk Edebiyatı teknikleriyle İkinci Yeni tekniklerini harmanlamıştır.

Sezai Karakoç ise İkinci Yeni şairleri arasında İlhan Berk ile beraber şiirlerinde hece ölçüsünü en fazla kullanan şairlerden biridir. Ayrıca Sezai Karakoç da Cemal Süreya’da olduğu gibi hece ölçüsü kullanmasa bile dizelerde hece sayılarını birbirine yakın tutma yöntemini kullanmıştır.

“Etrafımız, uçsuz bucaksız çöller;
Yerler demir, gökler bakır Madonna.
Nehirler çekilmiş, kurumuş göller;
Aramızda deniz vardır Madonna!

Gelir gelmez Venedik’ten aynalar,
Uçtu gökte kara kara kargalar.
Ömrü biçti kılıç gibi levhalar;
Bize kalan sade sabır Madonna!” (Karakoç, 2020, s.71)

Sezai Karakoç “Kader Yolu” adlı şiirini 11’li hece ölçüsü ile yazmıştır. 6+5 duraklı yazılan şiir iki dördlükten oluşmuştur.

“Gülle başla şiire atalara uyarak
Ey şair kelimeler ülkesine gir gülle

Her kelime gönlünde kan kırmızı bir şafak

Kafiye olmak için yaratılmış bülbülle” (Karakoç, 2020, s.435)

Sezai Karakoç “Esir Kentten Özülke’ye” şiirinin “alinyazısı şiiri” bölümünde 14’lü hece ölçüsü kullanmıştır. Yukarıda ilk iki beyiti verilen bu uzun şiir “7+7” duraklı şekilde yazılmıştır. Karakoç, bu şiirinde dört beyit ve sonrasında gelen tek bir dize ile devam eden bir tarzla yazmıştır şiirini. Şiirde “ab ab ab ab b” kafiye örgüsü kullanılmıştır.

“Balmumundan bir şehir arkadaşlar ülkesi

İçinde yanar durur yalanın lambaları

Benim hakkımda yalan senin hakkında yalan

Kapadılar sonunda sana çıkan yolları

Yine de suç benimdir onların değil benim

Karanlıkları delen bir ışık olamadım

Akıtamadım ayağına gönlümün pınarını

Senin gönül kentine bal ve süttten bir nehir” (Karakoç, 2020, s.439)

Sezai Karakoç “Esir Kentten Özülke’ye” şiirinin “simya” bölümünde ise dizelerde hece sayıları çoğunlukla 14 olmak üzere bazı dizelerde hece sayıları farklı tutulmuştur (Karakoç, 2020, s.439). Fakat hece sayısı on dört olmayan dizelerde de hece sayıları on dörde yakın tutulmuştur.

İlhan Berk, İkinci Yeni şairleri arasında hece ölçüsünü en çok kullanan şairdir diyebiliriz. İkinci Yeni akımı tarzında şiirler yazmaya başladığı dönemde hece ölçüsünü kullanmasa da sonraki şiirlerinde bir dönem, yaygın bir şekilde hece ölçüsünü kullanmıştır.

“Atımı istedim evin göğü gerindi

Çin gülleri bir yerden ordan geliyordum

Öyle sular dağların üstüydü isminiz

Yeşil, o solukları gibi rüzgarların

Bir bin yıl rüzgar değirmeninizde kaldım

Teb kralları gibiydim öyle yalnızdım

Bir çağda seni bu beyazlığında tuttum

Ak, sabah kalyonlarım hep gökyüzündeydi

Ben rüzgar değirmeninizde kaldım” (Berk, 2018, s.249)

İlhan Berk “Atımı İstedim Evin Göğü Gerindi” adlı şiirinde 13’lü hece ölçüsü kullanmıştır. Yukarıda ilk iki bölümü verilen şiir üç birimden oluşmaktadır. Birinci birim beş, ikinci birim dört, üçüncü birim altı dizeden oluşmaktadır.

“Siz ne güzeldiniz benimle bilemezsiniz
A harfinden bir çarşı güneşi yüzünüzde
Helene uyruklu bir rüzgardınız her şiirde
Benimdi, Ronsard’ın bir ülkesiydi yeriniz.

Şimdi kim bilir İstanbul’sunuz değilsiniz
Bir f’ydiniz Önasya’larda o şey evlerde
Şimdi nasıl bir yalnızlık eser yüzünüzde
Uzun sular olur duymak gibi bir şeydiniz.

Şimdi h, şimdi M sesi ilk nasıl karanlık
İpek gibiydiniz iyisi mi anlatmamalı
Ben yokum ya yoksunuz basın nasıl artık.

Şimdi bakın nasıl bir yalnızlık vuran benden
Şimdi şiirlerde benim yazdığım sıkıntı
Bayılırsınız bir rüzgar oynatsam ülkemden.” (Berk, 2018, s.250)

İlhan Berk’in, “Çivi Yazısı” adlı kitabında geçen “Siz Ne Güzeldiniz Benimle Bilemezsiniz” adlı şiirinde 14’lü hece ölçüsü kullanmıştır. Şiir “sone” nazım biçimiyle yazılmıştır. Dört birimden oluşan şiirin ilk iki biriminde dört, son iki biriminde üç dize kullanılmıştır. Kafiye örgüsü “abba abba cdc ede” şeklinde olan şiir “sone” tarzında yazılmıştır. Ayrıca şiirde geçen “Ronsard” isminin Rönesans dönemi Fransız şairi “Pierre de Ronsard” olma ihtimali yüksektir.

“Sabahla ne güzel durdunuz aşkıma
Yaşamamdan padişah uyanıyorsunuz.
Ne güzel bir kırmızı oluyorsunuz
Pis, yalnızım ben eş ülkende Elam’a.

Esmer, durdu işte vurman sularıma
Dağıldı Berk prensliğim görüyorsunuz.
Siz o kehribar çağlarda da buydunuz

Gökyüzüydünüz İngiliz akşamıma.” (Berk, 2018, s.261)

İlhan Berk’in yine “*Çivi Yazısı*” kitabında geçen “Sabahla Ne Güzel Durdunuz Aşkıma” adlı şiirinde 12’li hece ölçüsü kullanmıştır. Yukarıda ilk iki bölümü verilen bu şiirde de “sone” nazım biçimi kullanılmıştır.

“Troya’da siz sözü güzeldi eskiden
Baktım öpüşündü duran baktım bungun.
Benim şimdi Hitit çağı benim yorgun
Benim ey gök çılgın uzaklığın hep ben.

Büyük sularıma sen o hep geç gelen
Beni çıktığınız gecelere tutun.
Beyaz, kağıtlarca gittiniz ya uzun
Güzelliğimde bir yarı geceler sen.” (Berk, 2018, s.263)

İlhan Berk “Troya’da Siz Sözü Güzeldi Eskiden” adlı şiirini 12’li hece ölçüsü ile yazmıştır. Hece ölçüsü, kafiye, redif gibi birçok şekilsel özelliği barındıran bu şiirde birçok ahenk unsuru kullanılmıştır. Şiir 6+6 duraklı bir şekilde yazılmıştır.

Edip Cansever şiirlerinde genel itibariyle hece ölçüsünü bir ahenk unsuru olarak kullanmamıştır. Edip Cansever’in hece ölçüsü kullandığı şiir sayısı çok azdır. Şiirde sürekli yenilenme fikrini savunan Cansever bazı şiirlerinde hece ölçüsü kullanmaktan da geri durmamıştır. Cansever, “Şair yeniliksiz edemez. Diyebilirim ki, günümüz şairinin işi yenileşmek değil, durmadan yenilenmek... Onun çıkışı, değerlenmesi, etkiler dağıtması hep bu cesarete, hep bu davranışa bağlı.” diyerek şairin sürekli yenilenmesi fikrine işaret etmiştir. Cansever şiirlerinde yeni şeyler deneme cesaretini hiçbir zaman kaybetmemiştir.

“Çünkü bir bir yıkılmakta açsanız radyoları
Sokaklar, köpekler, tanrının bütün eşyaları.” (Cansever, 2019, s.275)

Edip Cansever, “Tragedyalar I” şiirinin “Koro” adlı bölümünde 15’li hece ölçüsü kullanmıştır. Bu şiir tek beyitten oluşmaktadır. Cansever, şiirlerinde belirsizlik havası oluşturmayı tercih eden bir şairdir. Bu nedenle şiirlerinde kullandığı sözcükler belirli bir varlığın, nesnenin karşılığı değildir. İsimler ve nesneler genel itibariyle belirsiz halleriyle kullanılmışlardır. Ferhat Korkmaz, Cansever’in şiirini belirli durumların, bilinen anlatıcısı olarak görmediğini; belirsiz durumları anlatabilmek için yazdığını belirtmiştir. Korkmaz, ayrıca Cansever’in şiirinde kullandığı unsurların belirsiz kalabileceğini ifade etmiştir (Korkmaz, 2011, s.863). Cansever bu şiirinde nesneleri belirsizlik halleriyle

kullanmıştır. Örneğin, Cansever'in bu dizelerinde geçen "sokaklar" herhangi bir sokak olabilir.

"Ben bu şehirde yoktum, bu korkunç uğultular

Bir çölde susuyordum yanımdan fışkırdılar." (Cansever, 2019, s.442)

Edip Cansever "Dökümcü Niko ve Arkadaşları" isimli şiirinin "İskele Memuru Yahya" adlı bölümünde 14'lü hece ölçüsü kullanmıştır. Edip Cansever şiirlerinde klasik şekil özelliklerinden ziyade akustığın peşine düşmüştür. Cansever; "Ben şiirde akustik diye bir şey düşünüyorum, ses dağılımını düşünüyorum; şiiri bir yapı, bir mimari olarak ele almak, seslerin dağılımını, tıpkı bir konser salonundaki gibi şiirsel bir yapıda dağıtmak ve ortaya çok değişik bir ses çıkarmak. Bunu çok küçük çapta da olsa son kitabımda yaptım, ya da düşündüm hiç değilse." Cansever bu sözleriyle şiirlerinde kullandığı veya kullanmak istediği müzikal tarzdan bahsetmiştir. Cansever'in şiirleri gerçekten de klasik ahenk unsurlarını barındırmaları da güçlü bir müzikal yapıya sahiptirler.

Cansever şiirlerinde "uyak, ölçü, redif, ses benzerlikleri" gibi klasik müzikal özelliklerden ziyade farklı bir ahengi aramaktadır. Ve şair aradığı bu ahengi akustik diye adlandırmaktadır. Cansever, şiiri bir mimari eser, konser salonundaki bir eser gibi ele almak istemiştir ve bunu şiirlerine de yansıtmıştır. Korkmaz, Edip Cansever'in şiirle ilgili düşünceleriyle yazdığı makalesinde, şiirin donmuş bir düşünceyle değil, devinim halindeki bir bakış açısından değerlendirilmesi gerektiğini ifade etmiştir. Cansever de şiirlerini "uyak, ölçü, redif" gibi klasik şekilsel özelliklerle değil, daha çok devinimli, dinamik bir tarzda yazmıştır (Korkmaz, 2011, s.863).

İkinci Yeni hareketinin öncü şairleri, şiirlerini yazarken hece ölçüsüne bağlı kalmayarak daha çok serbest şiirler yazmışlardır. Verilen örneklerden de anlaşılacağı üzere bazı şiirlerinde hece ölçüsüne başvursalar da şiirlerinin çoğunda hece ölçüsüne yer vermemişlerdir. İlhan Berk, yazma serüveninin bazı dönemlerinde ölçüye yönelmiştir. Cemal Süreya, sadece "Kalın Abdal" şiirinde hece ölçüsü kullanmıştır. Sezai Karakoç da yer yer şiirlerinde hece ölçüsüne yer vermiştir. Turgut Uyar ise çoğunlukla "Divan" isimli kitabında olmak üzere hece ölçüsüne başvurduğu şiirleri bulunmaktadır. Hece ölçüsüne en az başvuran şairler ise Ece Ayhan ve Edip Cansever olmuştur. Fakat tüm İkinci Yeni şairleri, hece ölçüsü kullanmasalar bile dizelerde hece sayılarını yakın tutma yöntemine başvurmuşlardır. Bu yöntem İkinci Yeni şairlerinin, şiirlerinde müzikalite oluşturma yöntemlerinden biridir.

3.2. Kafiye

İkinci Yeni şairleri, şiirlerinin birçoğunda şiirin tamamını kapsayan örgütlü bir kafiye düzeni kullanmamış olsalar da şiirlerinde kafiye yer vermişlerdir. İkinci Yeni şiirinde daha çok şiirlerin bazı bölümlerinde veya belirli bazı dizelerde olmak üzere kafiye yer verilmiştir.

Nurullah Çetin, kafiye iki veya daha fazla dizenin veya vezinli sözlerin sonunda anlam ve görevleri bakımından birbirine benzemeyen aynı sesin birbirine uygun olarak tekrar edilmesi olarak tanımlamıştır (Çetin, 2011, s.241). Çetin ayrıca kafiyenin dili harekete geçirdiği, şiiri yürüttüğü için kafiye Türkçede “ayak” dendiğini ve kafiyenin şu veya bu şekilde ritmi doğurduğunu belirtmiştir (Çetin, 2011, s.241-242).

Aşağıda İkinci Yeni şairlerinin kafiye kullandıkları örnekler ve kafiye çeşitlerine yer verilmiştir.

3.2.1. Yarım Kafiye

İkinci Yeni şairleri bazı dönemlerde deneysel denilebilecek bazı uygulamalarda örgütlü kafiye yer vermiş olsalar da şiirlerinin çoğunda bir ahenk unsuru olarak kafiye yer vermemişlerdir. İkinci Yeni şairleri genellikle şiirlerinde dizelere düzensiz bir şekilde dağılmış kafiye kullanmışlardır.

Yarım kafiye, tek ses benzerliğine dayanan kafiye çeşididir. Aşağıda İkinci Yeni hareketini öncü şairlerinin şiirlerinde yarım kafiye örneklerine yer verilmiştir.

“Gülü alıyorum yüzüme sürüyorum

...

Kolumu kanadımı kırıyorum” (Cemal Süreya, 2020, s.12)

Cemal Süreya’nın “Gül” adlı şiirinde yukarıdaki dizelerin sonunda kullanılan “-r” sesi yarım kafiye olarak kullanılmıştır. Cem Dilçin, yarım uyağı tek ses benzerliğine dayanan ve genellikle halk edebiyatında kullanılan uyak türü olarak tanımlamıştır (Dilçin, 1983, s.86).

“Şimdi sen tam çağındasın yanına varılacak

Önünde durulacak tam elinden tutulacak” (Cemal Süreya, 2020, s.21)

Cemal Süreya’nın “Cıgarayı Attım Denize” adlı şiirinin yukarıdaki dizelerinin sonunda kullandığı “l” sesi yarım kafiye örnektir.

“Dostum Elif. Harput Kasabı. Güzün

Günde beş vakit Harput ve hüzn

Doldur doldur Allahı seversen

Anası satılsın burjuvazinin” (Cemal Süreya, 2020, s.52)

Cemal Süreya, üç dörtlükten oluşan ve yukarıda ilk dörtlüğü verilen “Terazi Türküsü” adlı şiirinde tüm dizeleri “n” sesi ile bitirerek yarım kafiye örnek vermiştir.

“Ayışığında oturuyorduk

Bileğinden öptüm seni

Sonra ayakta öptüm

Dudağından öptüm seni

Kapı aralığında öptüm

Soluğundan öptüm seni” (Cemal Süreya, 2020, s.119)

Cemal Süreya, beyitler şeklinde yazdığı “Sayım” adlı şiirinde tüm beyitlerin ikinci dizelerinde geçen “ğ” sesini yarım kafiye olarak kullanmıştır. Yedi beyitten oluşan şiir “xa xa xa” kafiye örgüsüyle yazılmıştır.

“uçan kuşa selam **saldık**

sevdik oluklar boş**aldık**

cemi cümle bir sofrada

muhanetlik kalmayana” (Cemal Süreya, 2020, s.122)

Cemal Süreya, hece ölçüsü de kullandığı “Kalın Abdal” şiirinin “uçan kuşa selam saldık/ sevdik oluklar boşaldık” dizelerinin sonunda kullandığı “-al” seslerini tam kafiye, “cemi cümle bir sofrada/ muhanetlik kalmayana” dizelerinin sonunda kullandığı “a” sesini de yarım kafiye olarak kullanmıştır.

“Duyduk ki, bir daha

Kuş getirmek sınıfa” (Çağlar, 2019, s.159)

Ece Ayhan’ın şiirlerinde kafiye kullanımı nadirdir. Kafiye kullandığı nadir örneklerden biri de “Zambaklı Padişah” adlı şiirdir. Ece Ayhan’ın “Zambaklı Padişah” adlı şiirinin yukarıda verilen dizelerinin sonunda kullandığı “a” sesi yarım kafiye örnektir.

“Millet bahara övgüler yazadursun

Yeşiller çizadursun, allar çizadursun” (Uyar, 2019, s.116)

Turgut Uyar’ın “*Dünyanın En Güzel Arabistanı*” isimli kitabında geçen “Bahar İçin Dediğim” adlı şiirinde yukarıda verilen dizelerin sonunda kullandığı “z” sesi yarım kafiye örnektir.

“Vakitli vakitsiz aynalara bakıyorum

Dönüyorum bir daha bakıyorum” (Uyar, 2019, s.182)

Turgut Uyar’ın “Ölümlü Yaşamaya Hergünkü Çağrı” şiirinin “Oturdum Her Kopuğu Düğümledim” bölümünde yukarıda verilen dizelerin sonunda kullandığı “a” sesi yarım kafiye örnektir. Turgut Uyar, hece, kafiye, redif gibi şekilsel özellikleri daha çok “Divan” isimli kitabında kullansa da İkinci Yeni akımına dahil olduğu “*Dünyanın En Güzel Arabistanı*” isimli kitabında da yer yer kafiye şiirlerinde kullanmıştır.

“benim kararlılığım bir sonuca idi
sular içirdim olmadı ben anamı isterim

herkes bir kıyısından tuttu çekti büyüttü kenti
köprülerden geçirdim olmadı ben anamı isterim

bir karışık sularda büyüttüm her şeyi
uğrulardan kaçırdım olmadı ben anamı isterim” (Uyar, 2019, s.351)

Turgut Uyar’ın beyitler şeklinde yazdığı “biten bir yaz’a” adlı şiirinde tüm ikinci dizelerin sonunda kullandığı “içirdim, geçirdim, kaçırdım, göçürdüm, geçirdim” sözcüklerinde geçen “ç” sesi yarım kafiye örnektir. “benim kararlılığım bir sonuca idi/ sular içirdim olmadı ben anamı isterim/ herkes bir kıyısından tuttu çekti büyüttü kenti/ köprülerden geçirdim olmadı ben anamı isterim” dizeleriyle başlayan şiirde tüm beyitlerin ikinci dizelerinde “irdim olmadı ben anamı isterim” sözcükleri redif olarak kullanılmıştır.

“Ne zaman yandı elin,

Ne zaman ellerini yaktı hatıram?

Ne zaman bir yüzük gibi taktı hatıram,

Parmağına, bu gizli ve acı işareti, gelin.” (Karakoç, 2020, s.58)

Sezai Karakoç’un “İşaret” adlı şiirinde ikinci ve üçüncü dizelerdeki “yaktı, taktı” sözcüklerindeki “k” sesi yarım kafiye örnektir.

“Yaşamın sırrına bizden önce ermişlerdir sanki

Kendilerini bir ses uğruna kurban vermişlerdir sanki

Ölmeden önce ölümden sonrasını görmüşlerdir sanki

Dağlarda yankılanmışlar derelerde ağarmışlardır sanki

Düşlerinde Mekke'ye varmışlardır sanki” (Karakoç, 2020, s.206)

Sezai Karakoç’un “Hızır ile Kırk Saat” şiirinin 16. Bölümünde yukarıda verilen dizelerin sonunda geçen “ermişlerdir, vermişlerdir, görmüşlerdir, ağarmışlardır, varmışlardır” sözcüklerinde kullandığı “r” sesi yarım kafiye örnektir.

“Sivridir ayakları bastıkça katı taşlara

Kadınlar memelidir- Ya viski içelim ya bira

Hayatta olmayanlar vardır ya

Tam işte onlar içinde bir masa” (Cansever, 2019, s.220)

Edip Cansever’in “Kavga” adlı şiirinin yukarıda verilen dizelerinin sonunda kullandığı “a” sesi yarım kafiye örnektir.

3.2.2. Tam Kafiye

İkinci Yeni hareketine mensup şairlerin şiirleri incelendiğinde şiirlerinde en çok kullandıkları kafiye çeşidinin tam kafiye olduğu görülecektir. Aşağıda İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde kullandıkları tam kafiye örneklerine yer verilmiştir.

“Kırmızı bir kuştur soluğ**um**

Kumral göklerinde saçların**ın**

Seni kucağıma alıyorum**um**

Tarifsiz uzuyor bacakları**n**” (Cemal Süreya, 2020, s.11)

Cemal Süreya “San” adlı şiirinde birinci ve üçüncü dizelerin sonunda kullandığı “-um” seslerini tam kafiye olarak, ikinci ve dördüncü dizelerin sonunda kullandığı “-ın” seslerini de tam kafiye olarak kullanmıştır.

“Çarşı lafını ilk ve en çok karşılayan hayva**n**

Ama çarşılarda boynuz azıcık ya da tüy hindista**n**

Gözlerime uyku yerine olağanüstü bir tavş**an**

Her seferinde kaçmanın bir kolayını bul**an**

Bütün tavşanlar dışıdır sülalesinden**en**” (Cemal Süreya, 2020, s.41)

Cemal Süreya’nın “Sürek Avı” adlı şiirinin bu dizelerinde ve şiirin diğer birçok dizesinin sonunda kullandığı “-an,-en” sesleri tam kafiye örnektir.

“Yaşatan gücünü seven ellerini ayırdetmiş durmad**an**

Parklardan boşalan fabrikalardan ve lokantalardan**an**

Her şeye uygun ve habersiz kesin bando mızıka kalabalığından**an**

Ev adamları latince sulara başladığı zama**n**” (Uyar, 2019, s.198)

Turgut Uyar’ın yine “*Dünyanın En Güzel Arabistanı*” kitabında yer alan ve yukarıda ilk dört dizesi verilen “Sigma” adlı şiirinde dize sonlarında kullandığı “adamlardan, dadanan, paradan, aşktan, filan, ardından, avutkan, ondan” sözcüklerindeki

“an” sesleri tam kafiye örnektir. “an” sesi neredeyse tüm şiir boyunca dize sonlarında ve dize içlerinde tekrarlanmıştır.

“Etrafımız, uçsuz bucaksız **çöller**;
Yerler demir, gökler **bakır** Madonna.
Nehirler çekilmiş, kurumuş **göller**;
Aramızda deniz **vardır** Madonna!

Gelir gelmez Venedik’ten aynalar
Uçtu gökte kara kara kargalar
Ömrü biçti kılıç gibi levhalar;
Bize kalan sade **sabır** Madonna!” (Karakoç, 2020, s.71)

Sezai Karakoç; “Kader Yolu” adlı şiirinde birinci ve üçüncü dizelerin sonunda kullandığı “çöller, göller” sözcüklerinde geçen “öl” seslerini tam kafiye olarak kullanmıştır. İkinci ve dördüncü dizelerin sonunda kullanılan “bakır, vardır” sözcüklerinde geçen “ır” sesleri de tam kafiye olarak kullanılmıştır.

“Ülkedeki kuşlardan ne **haber** vardır
Mezarlardan bile yükselen bir **bahar** vardır
Aşk celladından ne çıkar madem ki **yar** vardır
Yoktan da vardan da ötede bir **Var** vardır
Hep suç bende değil beni yakıp yıkan bir **nazar** vardır
O şarkıya özenip söylenecek mısralar **vardır**
Sakin kader deme kaderin üstünde bir **kader** vardır
Ne yapsalar boş göklerden gelen bir **karar** vardır
Gün batsa ne olur geceyi onaran bir **mimar** vardır
Yanmışsam külümde yapılan bir **hisar** vardır” (Karakoç, 2020, s.433)

Sezai Karakoç’un “Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine IV.” adlı şiirinin dize sonlarında geçen “haber vardır, bahar vardır, yar vardır, Var vardır, nazar vardır, mısralar vardır, kader vardır, karar vardır, mimar vardır, hisar vardır” sözcüklerinde kullandığı “ar” sesleri tam kafiye örnektir.

“Gülle başla şiire atalara **uyarak**
Ey şair kelimeler ülkesine gir **gülle**

Her kelime gönlünde kan kırmızı bir **şafak**
Kafiye olmak için yaratılmış bül**bülle**

Göz gözü görmez olmuş toz duman arkana **bak**

Alınyazın yarışmış sanki kutlu düldülle” (Karakoç, 2020, s.435)

Sezai Karakoç’un beyitler şeklinde yazdığı “Esir Kent’ten Özülke’ye –Alınyazısı Şiiri” adlı şiirinde birinci dizelerde geçen “ak” ve ikinci dizelerde geçen “ül” sesleri tam kafiye örnektir. Şiir “ab, ab” kafiye örgüsüyle yazılmıştır.

“Troya’da siz sözü güzeldi eskiden

Benim ey gök çılgın uzaklığın hep **ben**

Büyük sularıma sen o hep geç **gelen**

Güzelliğimde bir yarı geceler **sen**” (Berk, 2018, s.263)

İlhan Berk’in “Troya’da Siz Sözü Güzeldi Eskiden” adlı şiirinin yukarıda verilen dizelerinin sonunda geçen “en” sesleri tam kafiye örnektir. Dörtlükler şeklinde yazılan şiirde “abba/ abba” kafiye örgüsü kullanılmıştır.

“Geceye hey dedim Bir bulut beyaz aydınlık

geçiyor ve ben görüyorum Belki yalnızlık

demek sen daha güzelsin gökyüzünden **artık**

bir koşu bir rüzgarı alıyorum Karanlık” (Berk, 2018, s.329)

İlhan Berk’in “Aşıkane” adlı şiirinin yukarıda verilen dizelerinin sonunda geçen “ık” sesleri tam kafiye örnektir.

Edip Cansever şiirlerini yazarken klasik şekilsel özelliklerden pek yararlanmamıştır. Özellikle son çalışmalarında şiirlerinde “kafiye, redif, ölçü” gibi ahenk unsurları tamamen atmaya çalışmıştır. Cansever, klasik şekil özellikleri yerine akustik fikrine odaklanmıştır. Cansever;

“Son çalışmalarımnda şiirde dış sese ve iç sese çok önem vermek istemiyorum.

Dış ses dediğim, uyak, ses benzerlikleri vb... iç ses ise bir dizeden öbür dizeye kıvrılırken, dizelerin bitimindeki ve başlangıcındaki seslerin uyumu. Bense son günlerde şöyle düşünmeye başladım: şiirin içinde sesi gezdirmek. Elimden gelse uyak ve ses benzerliklerini atacağım. İç sesleri ve dış sesleri attıktan sonra ne getirebilirim yerine? Ses dağılımı yani akustik. İyi bir dağılım elbette şiirin içeriğinden gelen biçimdedir, sestedir. Şiirde, şiirin temasında bir yavaşlık, bir sessizlik varsa, ses dağılımı da yavaş olacaktır. Şiirde sert, çıkışlı, kavgalı, öfkeli birtakım durumlar varsa, bunun da sesi başka türlü olacak ve şiirsel yapıda dağılacaktır.” (Cansever, 2000, s.101)

Cansever, şiirin müzikalitesini daha çok içerik ve üslubun uyumunda aramıştır. Ve bunu akustik diye tanımlamıştır. Bunun örneklerini de şiirlerinde görmek mümkündür. Yumuşak bir içeriğe sahip şiirlerde daha çok yumuşak sesler ve kelimeler, sert bir içeriğe sahip şiirlerde de daha çok sert sesler ve sözcükler tercih edilmiştir.

“Kendini; leoparda benek.

Ben derim: sana olmak, seni duymak, seni yürümek” (Cansever, 2019, s.128)

Edip Cansever “Altın Ayak” adlı şiirinin yukarıda verilen dizelerinin sonunda kullandığı “ek” seslerini tam kafiye olarak kullanmıştır.

“Eğilmiş, sakın, içkiler alıyor kalabalıktan

Birazı namuslu iyi, birazı açıkça perişan

Hiçbir şey anlamıyor yaşamaktan.” (Cansever, 2019, s.205)

Edip Cansever’in “Bir Ay Aldım Diyarbakır’dan Tokat’ta Biri Öldü O Zaman” adlı şiirinde yukarıda verilen dizelerin sonunda kullandığı “kalabalıktan, perişan, yaşamaktan” sözcüklerinde geçen “an” sesleri tam kafiye örnektir.

“Bu odur ki, biraz kin

Kayalaşmış saçlarla o taştan çiçeklerin

İçinde kayalaşmış, boyası kesin

Kin

Ağrısız, sonsuz, bütünü sevgilerin” (Cansever, 2019, 279)

Edip Cansever’in “Episode” adlı şiirinin yukarıda verilen dizelerinin sonunda kullandığı “in” sesleri tam kafiye örnektir.

3.2.3. Zengin Kafiye

İkiden fazla sesin benzerliğine dayanan kafiye çeşidine zengin kafiye denir. Zengin kafiye diğer kafiye çeşitlerine nazaran İkinci Yeni şiirinde daha az kullanılmıştır. Aşağıda İkinci Yeni şiirinde görülen zengin uyak örneklerine yer verilmiştir.

Tek şövalye bırakıp kendinden üstün

Mızrağını geçirdi içinden bir flütün” (Cemal Süreya, 2020, s.58)

Cemal Süreya, “Tristam” adlı şiirinde yukarıda verilen dizelerin sonunda “-tün” seslerini zengin kafiye olarak kullanmıştır. Şiir “aabab” kafiye örgüsüyle yazılmış ve bu kafiye örgüsü tüm şiir boyunca tekrar etmiştir.

“Ama ağaçlar şöyleymiş

Ama sokaklar böyleymiş” (Uyar, 2019, s.121)

Turgut Uyar, “Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiirdir” adlı şiirinin yukarıda verilen iki dizesinde “öyle” seslerini zengin kafiye olarak kullanmıştır.

“birden hatırladık seninle buluşamadığımız günleri
gel ey büyük bakış yüce suskunluk gel artık beri

kentleri ve kasabaları ve köyleri çevirdik senin adına

kapıları tutmaktan artık herkesin nasır oldu elleri” (Uyar, 2019, s.343)

Turgut Uyar, beyitler halinde yazdığı “münacat” isimli şiirinde “eri” seslerini zengin kafiye olarak kullanmıştır.

“Baktım öpüşündü duran baktım bungun.

Benim şimdi Hitit çağı benim yorgun” (Berk, 2018, s.263)

İlhan Berk, “Troya’da Siz Sözü Güzeldi Eskiden” adlı şiirinin yukarıda verilen iki dizesinde “gun” seslerini zengin kafiye olarak kullanmıştır.

“Krallığım artık benim. Aptal. Dalgın.

Beyazdı aşkım benim, beyaz bir yangın” (Berk, 2018, s.315)

İlhan Berk, “Sevi” adlı şiirinin yukarıda verilen iki dizesinde “gın” seslerini zengin kafiye olarak kullanmıştır.

“Size baktım. Sesin eski ve yalnız

Sizi soyuyorum. Büyük ağzınız” (Berk, 2018, s. 327)

İlhan Berk, “Siz” adlı şiirinin yukarıda verilen dizelerinde “nız” seslerini zengin kafiye olarak kullanmıştır.

“Annemi çağırıyor on kulaçlık bir iplik

Başımı iğiyorum su kovaşına;

Ne kadar balık düşünüyorsam o kadar balık” (Cansever, 2019, s.112)

Edip Cansever, “Horozla Merdiven” isimli şiirinin yukarıda verilen dizelerinde “lık” seslerini zengin kafiye olarak kullanmıştır.

3.2.4. Diğer Kafiye Çeşitleri

Tunç ve cinaslı kafiye daha çok halk edebiyatında kullanılan kafiye çeşitleridir. Bu uyak çeşitleri Halk edebiyatı dışında çok fazla kullanılmamıştır. Bu kafiye çeşitlerine bir ahenk unsuru olarak az da olsa İkinci Yeni şiirlerinde de rastlanır. Aşağıda İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde yer verdikleri tunç ve cinaslı uyak örneklerine yer verilmiştir.

“hazırladım hazıra durdum giydirdim gölgemi

kuş çığılığı senin bölgen sorma benim bölgemi

aşklar telef olup gider sokak köpeği gibi
gitsin. Harcansın bazı şeyler. Sen dur **e mi**” (Uyar, 2019, s.378)

Turgut Uyar’ın “rubai” adlı şiirinde yukarıda verilen dizelerin sonundaki “gölge, bölge, e mi” sözcüklerinde tunç kafiye görülmektedir.

“çözdüm bir uzak bakış güllere **bakan**
Güller soldu o bakış kaldı ötelere **akan**” (Uyar, 2019, s.349)

Turgut Uyar, “şurda burda hazırlanma’ya” adlı şiirinde yukarıda verilen dizelerin sonunda “bakan, akan” sözcüklerini kullanarak cinaslı kafiye örneği vermiştir.

“her şey biraz ince biraz **kalm**
bir cenin büyür şurda perdesi **kalm**
göller üstüste gelir ve sular **kalm**
insanların benimle görüştüğü saatlerde

...

ey çılgın durak **kalm**
övmemi bekleyin ve **kalm**
eller ve ayaklar ve kıllar **kalm**
büyük bir şeye geliyoruz bulut gibi
saklanan ve güvenilen bir şey
herkes ölürken herkes kalırken bile **kalm**” (Uyar, 2019, s.250-251)

Turgut Uyar, “Ahd-i Atik” adlı şiirinin “tesniye” bölümünde yukarıda verilen dizelerinde “kalm” sözcüğünü kullanarak cinaslı kafiye örneği vermiştir.

“Ne zaman yandı **elin**,
Ne zaman ellerini yaktı hatıram?
Ne zaman bir yüzük gibi taktı hatıram,
Parmağına, bu gizli ve acı işareti, **gelm**.” (Karakoç, 2020, s.58)

Sezai Karakoç’un “İşaret” adlı şiirinde birinci ve dördüncü dizelerin sonundaki “elin, gelin” sözcüklerinde tunç kafiye kullanılmıştır.

3.3 Redif

Bir ahenk unsuru olarak İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde redif sıkça karşımıza çıkmaktadır. İkinci Yeni hareketinin öncü şairleri, şiirlerinde müzikal bir yapı oluşturma amacıyla redifi şiirlerinde yoğun bir şekilde kullanmışlardır.

Nurullah Çetin redifi kafiyelerden sonra gelen hem ses hem de anlam benzerliği olan ek ve kelimeler olduğunu ve redifin bir çeşit yardımcı kafiye olduğunu belirtmiştir (Çetin, 2011, s.251).

Cem Dilçin, redifin divan ve halk şiirindeki değerini yeni Türk şiirinde yitirdiğini ifade etmiştir (Dilçin, 1983, s.91). Fakat redif İkinci Yeni şiirinde tekrar eski değerini kazanmıştır.

Aşağıda İkinci Yeni hareketinin öncü şairlerinin şiirlerinde kullandıkları redif örneklerine yer verilmiştir.

“Gülü alıyorum yüzüme sürüyorum

...

Kolumu kanadımı kırıyorum” (Cemal Süreya, 2020, s.12)

Cemal Süreya’nın “Gül” adlı şiirinin yukarıda verilen dizelerinin sonunda kullanılan “-ıyorum” sesleri redif olarak kullanılmıştır.

“Şimdi sen tam çağındasın yanına varılacak

Önünde durulacak tam elinden tutulacak

...

Bir minarenin keyfine diyecek yoksa onu

Bir adam boyuna yoksulluk ediyorsa onu” (Cemal Süreya, 2020, s.21)

Cemal Süreya’nın “Cıgarayı Attım Denize” adlı şiirinde dizelerinin sonunda kullandığı “acak” sesleri ve “-sa onu” sesleri redife örnektir.

Bir denizkızı da denebilir ya da bir mısra güzeli

Ya da en iyisi bal gibi Proudhon sosyalisti

Kıtlıklar kırımlar başkaldırmalar uzakdoğudaki

En sessiz kelimeleri biriktiren dilimizdeki (Cemal Süreya, 2020, s.41)

Cemal Süreya’nın “Sürek Avı” adlı şiirinde ilk iki dizenin sonunda kullanılan “-i” sesi, üçüncü ve dördüncü dizenin sonunda kullandığı “-daki” sesleri redife örnektir.

“Küçük kızları ve ölümü kuşatır yüzü

Önce küçük kızları sonra ölümü

Yıkar yüreğine öptükçe

Ağzındaki yükü

Dağlar ovalar ve atının terkisinde

Önce dağlar ovalar sonra atının terkisinde

Sarılr eşkiyama türkümü söylerim

Bembeyaz bir kadın hal**inde**” (Cemal Süreya, 2020, s.55)

Cemal Süreya, “Kaçak” adlı şiirinin ilk dördlüğünde dizelerin sonunda geçen “-ü” sesini, ikinci dördlüğünde dizelerinin sonunda geçen “inde” seslerini redif olarak kullanmıştır.

“Ayışığında oturuyorduk

Bileğ**inden** öptüm seni

Sonra ayakta öptüm

Dudağ**ından** öptüm seni” (Cemal Süreya, 2020, 119)

Cemal Süreya, yedi beyitten oluşan “Sayım” adlı şiirinde tüm ikinci dizelerin sonunda kullandığı “-(i)nden öptüm seni” ses ve sözcüklerini redif olarak kullanmıştır. Bu şiirde kullanılan redif Cemal Süreya’nın güçlü örneklerinden biridir, bu kullanım şiire güçlü bir armoni katmıştır.

“Vedha **belki hiç doğmamıştı**

Ne denebilir **belki hiç doğmamıştı**” (Çağlar, 2019, s.14)

Ece Ayhan “Vedha”lardan Birinde I-Kumarcı Musa” adlı şiirinin yukarıda verilen dizelerinde “belki hiç doğmamıştı” sözcüklerini redif olarak kullanmıştır. Ece Ayhan diğer İkinci Yeni şairlerinin aksine şiirlerinde redife fazla yer vermemiştir. Bu örnek de nadir örneklerden biridir.

“Millet bahara övgüler yaz**adursun**

Yeşiller çiz**edursun**, allar çiz**edursun**” (Uyar, 2019, s.116)

Turgut Uyar’ın “Bahar İçin Dediğim” adlı şiirinin yukarıda verilen dizelerinde kullandığı “e(a)dursun” sesleri redife örnektir. Uyar’ın kullandığı bu sesler şiire bir süreklilik ritmi vermiştir.

“Önce gözlüklerini çıkardı pencereye **koydu**

Çantasından sigara paketini çıkardı **koydu**

Yalnızlığını çıkardı **koydu**” (Uyar, 2019, s.117)

Turgut Uyar’ın “*Dünyanın En Güzel Arabistanı*” kitabında “Tel Cambazının Rüzgarsız Aşklara Vardığını Anlatır Şiirdi” adlı şiirinin yukarıda verilen dizelerinde kullandığı “koydu” sözcüğü redif olarak kullanılmıştır. Turgut Uyar’ın bu şiiri ve şiirde kullandığı söylem Edip Cansever’in “Masa da Masaymış Ha” şiirini anımsatmaktadır.

“Vakitli vakitsiz aynalara **bakıyorum**

Dönüyorum bir daha **bakıyorum**” (Uyar, 2019, s.182)

Turgut Uyar'ın “Ölümlü Yaşamaya Hergünkü Çağrı” isimli şiirinin “Oturdum Her Kopuğu Düğümledim” adlı bölümünde yukarıda verilen dizelerin sonunda kullandığı “bakıyorum” sözcüğü redife örnektir.

“acım sessiz bir güneş batmasıdır ölsün
eksik ve kötü bir güneş batmasıdır ölsün

her yerlerim bir yaşlık gibidir denizden

bulantım yanlışlıktan bir deniz tutmasıdır ölsün” (Uyar, 2019, s.347)

Turgut Uyar'ın “*Divan*” isimli kitabında geçen ve dokuz beyitten oluşan “sulfata’ya” adlı şiirinde tüm ikinci dizelerin sonunda kullandığı “-masıdır ölsün” ses ve sözcükler redife örnektir. Turgut Uyar'ın bu kullanımı redife güçlü bir örnektir. Redif şiirin tamamıyla birlikte değerlendirildiğinde kullanılan redifin şiire güçlü bir müzikalite kattığı görülecektir. Dizeler yumuşak bir tonla başlayıp “ölsün” sözcüğüyle yükselip sert bir ton kazanmaktadır.

“Muş- Tatvan yolunda güllere ve devlete inanırsan
eşkıyalar kanar kötü donanımlı askerler kanar

sen bir yaz güzelisin, yaprakların ekşi, suda yıkanırsan

portakal incinir, tütün utanır, incirler kanar” (Uyar, 2019, s.348)

Turgut Uyar'ın yedi beyitten oluşan ve yukarıda iki beyiti verilen “yokuş yol’a” adlı şiirinde birinci dizelerin sonunda kullandığı “san” sesleri ve ikinci dizelerin sonunda kullandığı “kanar” sözcüğü redife örnektir. Uyar'ın “*Divan*” kitabında geçen bu şiir de redifin etkili kullanımına örnektir.

“benim kararlılığım bir sonuca idi
sular içirdim olmadı ben anamı isterim

herkes bir kıyısından tuttu çekti büyüttü kenti

köprülerden geçirdim olmadı ben anamı isterim” (Uyar, 2019, s.351)

Turgut Uyar'ın beş beyitten oluşan ve yukarıda iki beyiti verilen “biten bir yaz’a” adlı şiirinde ikinci dizelerde kullandığı “-irdim olmadı ben anamı isterim” ses ve sözcükler redife örnektir. Uyar'ın bu şiirinde kullandığı uzun redif, şiire tekdüze bir anlamdan ziyade güçlü bir ritim duygusu vermiştir.

“Etrafımız, uçsuz bucaksız çöller;

Yerler demir, gökler bakır **Madonna**.

Nehirler çekilmiş, kurumuş göller;

Aramızda deniz var **Madonna**

Gelir gelmez Venedik'ten aynalar,

Uçtu gökte kara kara kargalar.

Ömrü biçti kılıç gibi levhalar;

Bize kalan sade sabır **Madonna!**" (Karakoç, 2020, s.71)

Sezai Karakoç, iki dörtlükten oluşan ve hece ölçüsü de kullandığı "Kader Yolu" adlı şiirinde dize sonlarında geçen "ler/lar" seslerini ve "Madonna" sözcüğünü redif olarak kullanmıştır.

Damıtılmış petrolden **öğrendim**

Yavrusunu arayan bir deveden **öğrendim**

Hapsedilmiş yarı yanık

Sancaklardan **öğrendim**

Yıkılmış taş kemerlerden **öğrendim**

Harap handan köprülerden **öğrendim**

Ey ulular sizin bana öğretmediğinizi

Ben yarılmış aydedeye **öğrettim**

Delikanlı ateşlere **öğrettim**

En umutsuz bekarlara **öğrettim**

Kundaktaki çocuklara **öğrettim** (Karakoç, 2020, s.179)

Sezai Karakoç'un "Hızır ile Kırk Saat 3." adlı şiirinin yukarıda verilen ilk biriminde dizelerin sonunda kullandığı "-den/dan öğrendim" dizelerinin sonunda kullandığı ses ve sözcükler redife örnektir. Karakoç, şiirin yukarıda verilen ikinci biriminde dize sonlarında kullandığı "e/a öğrettim" ses ve sözcükleri redife örnektir.

"Kur'an dinlemiş ve ondan boyun eğmişlerdir sanki

Yaşamın sırrına bizden önce ermişlerdir sanki

Kendilerini bir ses uğruna kurban vermişlerdir sanki

Ölmeden önce ölümden sonrasını görmüşlerdir sanki

Dağlarda yankılanmışlar derelerde ağarmışlardır sanki

Düşlerinde Mekke'ye varmışlardır sanki" (Karakoç, 2020, s.206)

Sezai Karakoç'un "Hızır ile Kırk Saat 16." adlı şiirinde yukarıda verilen dizelerin sonunda kullandığı "-mişlerdir/mışlardır sanki" ses ve sözcükleri redife örnektir.

“Ülkendeki kuşlardan ne haber **vardır**
 Mezarlardan bile yükselen bir bahar **vardır**
 Aşk celladından ne çıkar madem ki yar **vardır**
 Yoktan da vardan da ötede bir Var **vardır**
 Hep suç bende değil beni yakıp yıkan bir nazar **vardır**
 O şarkıya özenip söylenecek mısralar **vardır**
 Sakın kader deme kaderin üstünde bir kader **vardır**
 Ne yapsalar boş göklerden gelen bir karar **vardır**
 Gün batsa ne olur geceyi onaran bir mimar **vardır**
 Yanmışsam külümden yapılan bir hisar **vardır**” (Karakoç, 2020, s.433)

Sezai Karakoç’un “Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine IV” adlı şiirinde yukarıda verilen dizelerin sonunda kullandığı “vardır” sözcüğü redife örnektir.

“Bize sur hiç lazım değil hiç **kimseye böyle bir şey lazım değil**
 Bakın bu doğru sahiden **kimseye böyle bir şey lazım değil**” (Berk, 2018, s.214)

İlhan Berk’in “Arma Viriumque Cano II. Sur” adlı şiirinde yukarıda verilen dizelerin sonunda kullandığı “kimseye böyle bir şey lazım değil” sözcükleri redife örnektir.

“Ben uyandım bir aşk demekti bu dünyada

...

Karaydım, kağıt gibiydim yaşamalarda

Bin yıl bir M sesiydim aşağı Mısır’da

...

Bin yıl seni açtım işte yalnızlığımda

Bir aşk demekti bu dünyada

...

Sesin, bir gülü bırakmak gibi bir şeydi

Adım görseniz her gün o denizlerdeydi

...

Ben vurdum sevilere belli değil miydi

Ne zaman aydınlığında adım geçti miydi” (Berk, 2018, s.264)

İlhan Berk’in “Ben Uyandım Bir Aşk Demekti Bu Dünyada (Rondo)” adlı şiirinin yukarıda verilen ilk beş dizesinin sonunda kullandığı “-da” sesleri, son dört dizesinin sonunda kullandığı “-ydi” sesleri redife örnektir.

“Alınmış sularım defterlerim

Vaktin neresiydi prenslerim mağaralarım?

Kuşlarım askerlerim hiyerogriflerim.” (Berk, 2018, s.283)

İlhan Berk’in “Yazıt, II” adlı şiirinin yukarıda verilen dizelerinde geçen “-ler-im” sesleri redife örnektir.

“Elleri el **gibi kocaman**

Beyazda bir nokta **gibi kocaman**” (Cansever, 2019, s.137)

Edip Cansever “Amerikan Bilardosuyla Penguen” adlı şiirinin yukarıda verilen dizelerinin sonunda geçen “gibi kocaman” sözcüklerini redif olarak kullanmıştır.

“Çocuk koşuyordu, nereye?

Adam gülüyordu nereye

Kadın anlamıyordu, nereye?

Bize ne

Gök bir mavilik gösteriyordu, **bize ne**

Pespembe solucanlar kayıyordu, **bize ne**” (Cansever, 2019, s.155)

Edip Cansever’in “Çember” adlı şiirinin yukarıda verilen ilk üç dizesinde “-uyordu nereye”, son üç dizesinde kullandığı “bize ne” sözcükleri redife örnektir.

“Sızar saçaklardan, su borularından

Camlardan, kapılardan, yangın merdivenlerinden

Bir dönemeçten, ayaküstü konuşmalardan

Sorgudan, alışverişlerden, Pazar gürültülerinden

Bayraklardan ve gemilerden

Kıyılardan, varoşlardan

Bundan böyle konuşulmayacak bir yaşantıdan” (Cansever, 2019, s.552)

Edip Cansever’in “Sızar Kül” şiirinin yukarıda verilen dizelerinde kullandığı “-dan,den” sesleri redife örnektir.

“Nasıl olacaksınız **Ruhi Bey**

Bugün de erkencisiniz **Ruhi Bey**

Şarapla bira mı içiyorsunuz **Ruhi Bey**

Böyle sabah sabah **Ruhi Bey**

Akşam akşam **Ruhi Bey**

Akşam sabah **Ruhi Bey**

Cıgara alır mıydınız **Ruhi Bey**

Yakalım Ruhi Bey, yakalım

Böyle üşümüyor musunuz **Ruhi Bey**

Benim de ayakkabılarım su alıyor **Ruhi Bey**

Ne olur ne olmaz

Önümüz kış **Ruhi Bey**

Ee daha nasılsınız **Ruhi Bey**” (Cansever, 2020, s.36)

Edip Cansever’in “Ben Ruhi Bey Nasılım VI” adlı şiirinde yukarıda verilen dizelerinin sonunda kullandığı “Ruhi Bey” sözcüğü redife örnektir. Edip Cansever’in en ünlü ve en müzikal şiirlerinden biri olan bu şiir, müzikalitesini biraz da şiirinde kullandığı redife borçludur.

“Tarlayı tarlayla **ölçtüm**

Meyvayı meyvayla **ölçtüm**

Denizi denizle **ölçtüm**

Göğü gökle **ölçtüm**” (Cansever, 2020, s.317)

Edip Cansever’in “Kendime” adlı şiirinde yukarıda verilen dizelerinin sonunda geçen “-le ölçtüm” ses ve sözcükleri redife örnektir.

Redif, tüm İkinci Yeni şairlerinin, şiirlerinin müzikalitesini sağlamak adına başvurdukları bir ahenk unsurudur. Bilhassa Turgut Uyar, redifin çok güçlü örneklerini vermiştir.

3.4. Aliterasyon

Aliterasyon, tüm İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde genişçe yer verdiği bir ahenk unsurudur. Bazı sessiz harfler sıkça kullanılarak şiire ahenk katılmıştır. Neredeyse tüm İkinci Yeni şairlerinin kullandığı bir yöntem ise dizeleri aynı sessiz harfle başlatmaktır. Bu yöntem şiirlere farklı bir ahenk katmıştır.

Nurullah Çetin, aliterasyonu, dize içi veya metnin tamamındaki ses tekrarı, bir dizede bulunan birçok hecenin benzeşmesi, bir veya daha fazla mısra da aynı ünsüz seslerin birkaç kez tekrar edilmesi olarak tanımlar (Çetin, 2011, s.239). Ünsüz ahengi de denilen aliterasyon şiirde ritmi sağlamanın etkili yollarından biridir.

Aşağıda İkinci Yeni şairlerinin aliterasyon kullanımı ile ilgili bazı örneklerine yer verilmiştir.

“Paslı **bir kilidin** içinde

Yeşil **bir kilidin** içinde

Kirli **bir kilidin**

Koç başlı **bir kilidin**

Kuma batmış **bir kilidin**

Yapışkan **bir kilidin**

Yapışkan **bir kilidin**”

... (Cemal Süreya, 2020, s.125)

Cemal Süreya “Yeraltı” adlı şiirinde aynı kelimeyi tekrar ederek şiirde güçlü bir ahenk oluşturmuş. Şiirde kullanılan “bir kilidin” sözcükleri şiirin başından sonuna kadar dize sonlarında kullanılarak anlatım güçlendirilmiştir. Böylelikle şiirde “b,r,k,l,d,n” sesleri de şiir boyunca tekrarlanmıştır.

“Ben nice gözle nice denizle nice gazelle
Rimle gördüm rimle bildim rimle yaşadım seni

Sen ne iddin güzeldiysen de çirkindiysen de
Kocan ne idi sonra Niyde ilinden gökyüzleri
...” (Cemal Süreya, 2020, s.42)

Birçok ahenk unsurunu “Gazel” adlı şiirinde kullanan Cemal Süreya bazı seslerin tekrarıyla da şiire ahenk katmış. Şiirde sık tekrarlanan sesler “l,d,m,r,c” sesleridir.

“Gülün tam ortasında ağlıyorum
Her akşam sokak ortasında öldükçe
Önümü arkamı bilmiyorum
Azaldığımı duyup duyup karanlıkta
Beni ayakta tutan gözlerinin

Ellerini alıyorum sabaha kadar seviyorum
Ellerin beyaz tekrar beyaz tekrar beyaz
Ellerinin bu kadar beyaz olmasından korkuyorum
İstasyonda tiren oluyor biraz

Ben bazan istasyonu bulamayan bir adamım...” (Cemal Süreya, 2020, s.12)

Cemal Süreya’nın “Gül” adlı şiirinde şiir boyunca tekrarlanan bazı sesler şiire ahenk katmıştır. Bunlardan “k” ve “ç” sesleri örnek gösterilebilir. Mustafa Karadeniz, Cemal Süreya’nın bu şiirinin yabancılaştırılmış dilin kurduğu ayrıkse gerçekliğini enikonu görülebileceği örneklerden biri olduğunu belirtir (Karadeniz, 2015, s.65).

“Ben nereye gittimse bütün zulumlardı
Bütün açlıklardı, kavgalardı gördüğüm
Kötülüklerin büsbütün egemen olduğu
Namussuz bir çağ bu biliyorsun” (Cemal Süreya, 2020, s.19)

Cemal Süreya'nın "Kanto" adlı şiirinde çok güçlü bir ahenk bulunmaktadır. Şiirin yukarıda verilen dizelerinde tekrarlanan "dı", "lar" heceleri ve "b" sesi ahengi oluşturan etkenlerden biridir.

"Kırmızı bir kuştur soluğum
Kumral göklerinde saçlarının
Seni kucağıma alıyorum
Tarifsiz uzuyor bacakların" (Cemal Süreya, 2020, s.11)

Cemal Süreya "San" adlı şiirinin yukarıda verilen dizelerinde "k" sesini sıklıkla kullanarak aliterasyona başvurmuştur.

"Bir kadın hatırladı sonuna kadar beyaz
Bir kadın açtı pencereyi sonuna kadar
Bir kadın Kimbilir kimin karısı" (Cemal Süreya, 2020, s.11)

Cemal Süreya "Adam" adlı şiirinin yukarıda verilen dizelerinde de "k" sesini tekrar ederek şiire ahenk katmıştır. On yedi sözcükten oluşan üç dizenin sekiz sözcüğü "k" sesi ile başlıyor.

"Bak bunlar ellerin senin bunlar ayakların
Bunlar o kadar güzel ki artık o kadar olur
Bunlar da saçların işte akşamdan çözüldü
Bak bu sensin çocuğum enine boyuna
Bu da yatak olduğuna göre altımızdaki
Sabaha kadar koynumda yatmışsın
Bak bende yalan yok vallahi billahi
Sen o kadar güzelsin ki artık o kadar olur" (Cemal Süreya, 2020, s.16)

Cemal Süreya "Güzelleme" adlı şiirinde yukarıda verilen dizelerin çoğunu "b" sesi ile başlatmıştır. Dizeleri aynı sesle başlatıp şiire ahenk katma yöntemi tüm İkinci Yeni şairlerinin başvurduğu bir yöntemdir. Ayrıca Cemal Süreya "s" sesini de sıkça kullanarak şiire ahenk katmıştır.

"Biz eskiden de en aşağı böyleydik senlen
Bir bulut geçiyorsa onu görürdük
Bir minarenin keyfine diyecek yoksa onu
Bir adam boyuna yoksulluk ediyorsa onu" (Cemal Süreya, 2020, s.21)

Cemal Süreya "Cıgarayı Attım Denize" adlı şiirinde yukarıda verilen dizeleri aynı sesle başlatarak şiirde belirli bir ritim duygusu oluşturmuştur. Dize başlarında ve dize içlerinde tekrarlanan "b" sesi şiire ahenk katmıştır.

Ali'nin üçgenidir bu çizdiğim
 Nerde Öklid'in üçgenleri bu nerde
 Na şunlar üç açısı üçü de yoksul
 Biri sıfırın altında sekiz derece
 Birine atan atmış tekmeyi işi yaş
 Biri sizden bir sigara istiyor
 Sadece bir sigara ne sandınız
 Ne şu
 Ne bu
 Sadece bir sigara istiyor tüttürsün
 Nerde Öklid'in üçgenleri nerde
 ... (Cemal Süreya, 2020, s.22)

Cemal Süreya'nın yukarıda ilk birimi verilen “Üçgenler” adlı şiirinde, şiir boyunca ve özellikle de dize başlarında kullandığı “bir ve nerde” sözcüklerinin etkisiyle “b,r,n” seslerini sıkça kullanması şiire yoğun bir ahenk katmıştır.

“Kadın kendini gösterdi usulcana
 Çekingenlikle koşulu beyaz usulcana
 Gittiler gözleri aşka yaşamaya yangın
 Gidip gelenler oldu gitti geldiler.

Kadın saçlarını getirmede uzakta tuttu
 Umutsuzlukla dolu soyunuk uzakta
 Düştüler karanlıkta aralık aralık
 Düşüp ölenler oldu düştü öldüler.

Kadın gözlerini koydu ortaya
 Bir mavi bir gökyüzü aldı çevrelerini
 Sevdiler sonsuz bir maviyle alıngan
 Sevip yaşayanlar oldu sevdi yaşadılar.” (Cemal Süreya, 2020, s.23)

Cemal Süreya “Şiir” adlı şiirinde “s” ve “d” seslerini matematiksel bir şekilde dağıtmıştır. Cemal Süreya'nın, her dördlüğün üçüncü ve dördüncü dizelerinin ilk seslerini aynı tutması bilinçli olarak seçtiği bir tekniktir. Ve bu teknik şiire ahenk katmıştır. Ayrıca dize başlarında kullanılan sesler dize içlerinde de tekrarlanarak şiire güçlü bir armoni katmıştır.

“Sen el kadar bir kadınsındır
 Sabahlara kadar beyaz ve kirpikli
 Bazı ağaçlara kapı komşu
 Bazı çiçeklerin andırdığı
 İş bu kadarla bitse iyi
 Bir insan edinmişsindir kendine
 Bir şarkı edinmişsindir bir umut
 Güzelsindir de oldukça, çocuksundur da
 Saçlarınla beraber penceredeysen
 Besbelli aradığından haberli
 Gemiler eskirken, deniz eskirken limanda
 Sevgili”

(Cemal Süreya, 2020, s.40)

Cemal Süreya “Balzamin” adlı şiirinde özellikle de dize başlarında “s,b” seslerini yoğun bir şekilde kullanarak şiire ahenk katmıştır. Ayrıca “sindir-sındır” eklerini sıklıkla kullanılması sonucunda “s,n,d,r” sesleri şiirde yoğun bir şekilde tekrar edilen sesler olmuştur.

“Dostum Elif. Harput Kasabı. Güzin.
 Günde beş vakit Harput ve hüznün
 Doldur doldur Allahı seversen
 Anası satılsın burjuvazinin

Dostum Necla. Sıhhat Berberi. Dizin.
 Seni anmak sonu açın yalnızın
 Doldur doldur Allahı seversen
 Anası satılsın burjuvazinin

Dostum Mahmut. Gül Çayevi. Yazın
 Akılda kalmıyor adresin uzun
 Doldur doldur Allahı seversen
 Anası satılsın burjuvazinin” (Cemal Süreya, 2020, s.52)

Cemal Süreya “Terazi Türküsü” isimli şiirinin tüm dörtlüklerinde ilk dizeyi “dostum” üçüncü dizeyi de “doldur” sözcükleri ile başlatmıştır. Şiir boyunca dördüncü dize olarak “Anası satılsın burjuvazinin” dizesi tekrar edilmiş. Ayrıca tüm dize sonlarında “z,n” sesleri yoğun olarak kullanılmıştır. Tüm bu uygulamalar şiirde bazı seslerin tekrar

edilmesi sonucunu doğurmuştur. Tüm bunlar şiirin müzikalitesini sağlamıştır. Şiir boyunca tekrar edilen sesler ise “d,z,n” sesleridir.

“Sokaklar ıslak ıslak
Ağır basar rüzgar
Duvar boyunca ilanlardan
Renkler şehre dağılmış
Kapılar kapalı kapılar
Pancurlar pencerelere
Bulutlar düşer denize
Gölgeler ıslak ıslak
Boş meydanlarda soğuk
Üşümek üşümek
Bakmayınız genç adama
Gözleri var
Elleri var
Avuç içleri ıslak ıslak.” (Çağlar, 2019, s.24)

Ece Ayhan “Islak” adlı şiirinde bazı ünsüz harfleri tekrarlayarak şiire belirgin bir ahenk katmış. Şiirde “m”, “d”, “l” ve “y” sesleri sık tekrarlanan seslerdir. Ayrıca şiirin bütününde “s,l,r,k” seslerinin tekrarına dayalı bir ahenk dikkat çekmektedir. “Sokaklar ıslak ıslak” dizesinde “s,k” sesleri yoğun bir şekilde kullanılmış. “Kapılar kapalı kapılar” dizesine yerleştirilen “k,p,l” seslerinin ahenginden yararlanılmıştır. Şiirdeki varlıkların ve kavramların çoğul biçimleriyle kullanılmaları “lar/ler” çoğul ekinin yoğun bir şekilde kullanılmasına neden olmuştur. Bu kullanımın etkisiyle çoğul ekinin içerisinde bulunan “l,r” ünsüzlerinin yoğun kullanılması şiirde ahengi sağlamıştır.

“Bacaklarım uzun
nereye gitsem uzun
nereye gitsem gelip beni buluyor
çıkamaz bir sokakta ablam

Bu kente bir güvercin çizmek
güvercinin gözlerini çizmek
bir güvercin
orta çağda bir güvercin tebeşirle

Bir duvar boyunca ağaç serinlik
 bir ses çiziyorum
 herkeste olsun herkeste bir ses olsun istiyorum
 güvercinde bir ses ablamda orta çağda bir ses
 ...” (Çağlar, 2019, s.42)

Ece Ayhan’ın “İbraniceden Çizmek” adlı şiirinde, şiir boyunca “b” sesinin sık sık tekrar edilmesi şiire belirgin bir ahenk katmış. Ayrıca üçüncü dördlüğün “Bir duvar boyunca ağaç serinlik/ bir ses çiziyorum/ herkesle olsun herkeste bir ses olsun istiyorum/ güvercinde bir ses ablamda orta çağda bir ses” dizelerinde “s” sesi sıkça kullanılarak belirgin bir ahenk oluşturulmuş. Hemen hemen her dizede tekrarlanan “ses” sözcüğü de şiirin müzikalitesini sağlayan öğelerden biridir.

“Şu taşbasmayı
 İşkence Usulleri kitabı
 Nerede basma iş
 Babil’de
 Babil’de bir çocuk demek
 Bizi kullanıp kullanıp duruyormuş
 Ama biz bu değiliz ki
 Daha ilk sayfalarda
 Karşımıza çıkıveriyor
 Başkasının gözleri
 Başkasının ağızları dudakları
 Babil’de basılmış
 Birer birer açılan
 Hayatımıza” (Çağlar, 2019, s.19)

Ece Ayhan da şiirde dizeleri aynı ses ile başlatarak şiirin müzikalitesini güçlendirme yoluna gitmiştir. Ece Ayhan “Sentez” adlı şiirinin yukarıda verilen dizelerinde “b” sesini sıklıkla kullanarak şiire ahenk katmıştır. Ece Ayhan, şiirde de görülebileceği gibi on dört dizeden oluşan şiirin yedi dizesini “b” sesi ile başlatmıştır.

“Düşünmek istemek pera’da
 goygoycularla düşünmek istemek
 gücüne giden kanlı nigar’ı
 Uzamış masallardan güzleri
 bir halı sermek taşlığa ablamın

biraz konuşmak istemek sonra çekip gitmek” (Çağlar, 2019, s.51)

Ece Ayhan “Kanlı Nigar” adlı şiirinin yukarıda verilen dizelerinde fiilleri daha çok mastar hali ile kullanmıştır. Fiillerin mastar hali ile kullanılması da “m,k” seslerinin sıkça kullanılmasına neden olmuştur. “m,k” seslerinin sıklıkla kullanılması da şiire ahenk katarak şiirin müzikalitesini güçlendirmiştir. Ayrıca kısa bir dize olan “gücüme giden kanlı nigar’ı” dizesinde “g” sesinin üç defa tekrar edilmesi de aliterasyona örnektir.

“Kurmalydı bir bağıntı çapraz. Kırmaksızın bakıyor. Bir

Kokozun tasarımları. Didik didik” (Çağlar, 2019, s.111)

Ece Ayhan’ın “Ortodoksluklar XXV” adlı şiirinin yukarıda verilen dizelerinde “k” sesi tekrar edilerek aliterasyona örnek verilmiştir.

“Bu macerayı durup durup size anlatacak

Bir yanda koca İstanbul

Bir yanda o

Bir yanda en Allahsız şarkılar

Bir yanda Edirnekapı” (Uyar, 2019, s.118)

Şiirde dizeleri aynı sesle başlatma yöntemi Turgut Uyar’da da karşımıza çıkmaktadır. Turgut Uyar “Tel Cambazının Rüzgarsız Aşklara Vardığını Anlatır Şiirdir” adlı şiirinin yukarıda verilen dizelerinde dize başlarını “b” sesi ile başlatarak şiire ahenk katmıştır. Ayrıca “yanda” sözcüğünün birçok kez kullanılmasının etkisiyle sözcükteki sessiz harflerin tekrar edilmesi aliterasyona örnektir.

“Bütün ağaçlarla uyuşmuşum

Kalabalık ha olmuş ha olmamış

Sokaklarda yitirmiş cebimde bulmuşum

Ama ağaçlar söyleymiş

Ama sokaklar böyleymiş” (Uyar, 2019, s.121)

Turgut Uyar “Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiirdir” adlı şiirinin yukarıda verilen dizelerinde “mış” ve “ler” eklerini yoğun bir şekilde kullanmıştır. Bu eklerin kullanılmasının etkisiyle ve “ş”, “l” seslerinin dizelerin başka yerlerinde de kullanılması şiirde müzikal bir etki yapmıştır.

“Sularsa akmak birgün birgün birgün

Birgün dağlara çıkmak birer birer dağlara çıkmak birgün

Çıkmak çıkmak birer birer birgün dağlara dağlara birgün

Birgün birer dağlara

Ah nasıl dağlara birgün

Ey yorgun atlar, ey geri dönenler, sayı bilmeyen çocuklar

Ey birgün

Çiçek açmak birgün

Dağlara dağlara birer birer dağlara” (Uyar, 2019, s.208)

Turgut Uyar, yukarıda ilk iki birimi verilen “Kurtarmak Bütün Kaygıları” şiirinde “Birgün dağlara çıkmak birer birer çıkmak çıkmak” dizesindeki sözcüklerin yerini değiştirerek dizeyi tekrar tekrar kurmuştur. Uyar, ayrıca “birgün, çıkmak, birer, dağlara” sözcüklerini şiirin farklı bölümlerinde de tekrar ederek şiire eşsiz bir müzikalite katmıştır. Bu sözcüklerin içinde geçen “b,r,g,n,d,ğ,l,ç,k,m” seslerinin şiir boyunca tekrar edilmesi aliterasyon sanatına örnektir. Özellikle “Sularsa akmak birgün birgün birgün/ Birgün dağlara çıkmak birer birer dağlara çıkmak birgün” dizelerinde “b” sesinin çok sık kullanılması şiire eşsiz bir ritim katmıştır.

“Güllerin bedeninden dikenlerini teker teker koparırsan

Dikenleri kopardığın yerler teker teker kanar

Dikenleri kopardığın yerleri bir bahar filan sanırsan

Kürdistan’da ve Muş Tatvan yolunda bir yer kanar” (Uyar, 2019, s.348)

Turgut Uyar’ın en güzel ve en ünlü şiirlerinden biri olan ve yukarıda ilk iki birimi verilen “yokuş yol’a” şiirinin bu kadar güzel ve ünlü olması elbette sebepsiz değildir. Şiir, içinde güçlü bir müzikal yapı barındırıyor. Bu müzikaliteyi sağlayan etkenlerden biri de aliterasyondur. Şiir boyunca tekrar eden “kanar” sözcüğü ve “-sa/se, -ler/lar” eklerinin etkisiyle “k,n,r,l,s” sesleri şiirde sıkça kullanılmıştır. Bu seslerin sıkça kullanılması şiire güçlü bir ritim vermiştir.

“Önceden bilen ölüş şartlarını çocuklarının

Elleriyle değen koklayan hazırlayan adeta

Sebebine ermeden erişmeden

Korkan ilerdeki korkularla

Noldu zarif latif anneler ne oldular” (Karakoç, 2020, s.99)

Sezai Karakoç’un şiirleri güçlü müzikal yapılardır. Sezai Karakoç’un şiirlerine bu müzikaliteyi veren faktörlerden biri de aliterasyondur. Sezai Karakoç “Samanyolunda Veba” adlı şiirinin yukarıda verilen dizelerinde “n” sesini sıkça kullanarak şiire ahenk katmıştır. Şiirde “-an/-en” eklerinin fazla kullanılması ses yoğunluğunu sağlayan etkenlerden biri olmuştur.

“Keçiler keçiler incil sesli keçiler

Krom yüklü bulutlar geçince

Birikince kül duman sis çamuru” (Karakoç, 2020, s.155)

Sezai Karakoç “Gök Gürültüsü Anıtı” adlı şiirinin yukarıda verilen ilk üç dizesinde “k” sesini yedi defa kullanmıştır. Karakoç’un bu sesi sıkça kullanması şiire ahenk katmıştır.

“Durdu develerin üstünde güneş

Hurmalar bir vadiden bir vadiye gidip geldiler

Ve durdu yaprakları

Dört kitap durdu ve dinledi” (Karakoç, 2020, s.229)

Sezai Karakoç “Hızır ile Kırk Saat 24.” adlı şiirinin yukarıda verilen dizelerinde on altı defa “d” sesini kullanmıştır. Bu sesin bu kadar çok tekrar edilmesi şiirin ritmini sağlamıştır. Özellikle “Dört kitap durdu ve dinledi” dizesi adeta tamamen “d” sesinden oluşmuştur.

“yıkılmış rüzgar dinamitiyle Asurların asırların surlarını sırlarını” (Karakoç, 2020, s.348)

Sezai Karakoç “Çile” adlı şiirinin yukarıda verilen dizesinde “s,r” seslerinin geçtiği sözcükleri bir araya getirerek dizeyi ahenkli bir yapıya kavuşturmuştur. Bu dize aliterasyon sanatının güzel örneklerinden biridir.

“Kanlı gömleğini getirdileri

Kendisini göremedim

Kimbilir nereye gömdüler

Kendisini göremedim” (Karakoç, 2020, s.396)

Şair sözcüklerin ustasıdır. Sezai Karakoç da büyük ustalardan biridir. Şair “Gül Muştusu XII.” adlı şiirinde sözcüklere ve seslere hükmetmiştir. Karakoç şiirin yukarıda verilen dizelerini “k” sesi başlatıp son sözcüğün ilk sesini de “g” sesi ile başlatmıştır. Bu durum bir tesadüf değil, Sezai Karakoç’un oluşturmak istediği müzikal yapının bir parçasıdır. Ayrıca dörtlük “abab” sarmal kafiye örgüsüyle yazılmıştır. “k,g” seslerinin şiir boyunca tekrar edilmesi de aliterasyon sanatına örnektir.

“yalnız ölüm mezar kazmaz mezar kazılır ölüm

Bir boydan boya bat batı selsebillerine” (Karakoç, 2020, s.499)

Sezai Karakoç “Üçüncü Ayın” adlı şiirinin “Yalnız ölüm mezar kazmaz mezar kazılır ölüm/ Bir boydan boya bat batı selsebillerine” dizelerinde aliterasyon sanatına örnek vermiştir. İlk dizede “z” sesi altı defa kullanılarak ritimsel bir yapı oluşturulmuştur.

İkinci dizede ise “b” sesi altı defa kullanılmıştır. Ayrıca ikinci dizedeki ilk dört sözcük “b” sesi ile başlatılarak müzikal bir yapı oluşturulmuştur.

“Bilmeceye karşı savaştım adım adım

Bilinmeyene karşı bin bir kurgu

Bin bir yarışa karıştı adım” (Karakoç, 2020, s.608)

Sezai Karakoç “Ateş Dansı III.” adlı şiirinin yukarıda verilen dizelerinde ses benzerliği olan sözcükleri bir arada kullanarak şiirde ahenkli bir yapı oluşturmuştur. “Bilmece, bilinmeyene, bin, bir” sözcükleri ve “karşı, savaş, yarış, karıştı” sözcükleri aralarında ses benzerliği bulunan sözcüklerdir. Ayrıca üç dize de “b” sesi ile başlamaktadır. Şiirde “b,k,ş” seslerinin sıkça kullanılması da aliterasyon sanatına örnektir.

“Bizans’ta olmak belki iyi belki fena belki bunu da diyemem

Ben küçük dükkanlarsız, kahvelersiz sokakları sevmem, odaları” (Berk, 2018, s.214)

İlhan Berk “Arma Viriumque Cano” adlı şiirinin “Az” bölümünde dizelerde “b” sesini sıkça kullanarak aliterasyon sanatından faydalanmıştır. İlhan Berk de diğer İkinci Yeni şairleri gibi şiirde müzikal bir yapı oluştururken ses benzerliklerinden faydalanmıştır.

“Geceye hey dedim Bir bulut beyaz aydınlık

geçiyor ve ben görüyorum Belki yalnızlık” (Berk, 2018, s.329)

İlhan Berk “Aşıkane” isimli şiirinin yukarıda verilen dizelerinde “g,b” seslerini sıkça kullanarak şiire ahenk katmıştır.

“Kırmızı kırmızı bir güldür aşkım

İnce yüzünüzde. Kırmızı. Korkunç

Kor sevişmemizden deli bir yalım

Koyuna sevdanın. Kırmızı. Korkunç.

Karanlık, büyür büyür benim aşkım

Gecenizde sizin. Kırmızı. Korkunç.

Vücudunuza, ağzınıza iner

Gezer etinizi. Kırmızı. Korkunç.

Kalır bir gün bir krallık olduğu

Güzelliğimizin. Kırmızı. Korkunç.” (Berk, 2018, s.332)

İlhan Berk, “Haziran” adlı şiirinde aliterasyon sanatının güzel ve güçlü bir örneğini vermiştir. Şiirde “k” sesi 24 defa kullanılmıştır. Şair aynı sözcüğün tekrarıyla ve ses benzerliği olan sözcüklerin bir arada kullanılması tekniği ile şiirde güçlü bir armoni oluşturmuştur. Şiir boyunca ikinci dizelerin tümü “Kırmızı ve Korkunç” sözcükleri ile bitirilmiştir. Ayrıca on dizeli şiirin beş dizesi “k” sesi ile başlatılmıştır.

“Suda demirlenmiş duruyordu bir Yunan gemisi

Aganta! dedim durup dururken. Deniz çınladı.

Suydu kent. Su! Bütün su! Su, su, su” (Berk, 2018, s.151)

İlhan Berk “Üç Kuyular Sokağı” adlı şiirinin yukarıda verilen dizelerinde “s,d” seslerini sıkça kullanılarak şiirde ahenkli bir yapı oluşturmuştur.

“Gözlerim bir balığın onu tutma denizlerinde

eylerim bir balığın.

Bir balık ellerimde,

Balıktan bir göz ellerimde;

Kirpiksiz, tuzlu, kesin

Bakışları günlerce.” (Cansever, 2019, s.95)

Edip Cansever de İkinci Yeni’nin diğer öncü şairleri gibi bir ahenk unsuru olarak şiirlerinde aliterasyon sanatından yararlanmışır. Şair “Kesin” adlı şiirinin yukarıda verilen dizelerinde yoğun bir şekilde ses tekrarlarından faydalanmıştır. “Balık, bir” sözcüklerinin şiir boyunca tekrarlanması “b” sesi yoğunluğunun oluşmasına neden olmuştur. “b,g” sesleri şiir boyunca yoğun bir şekilde tekrar edilen seslerdir.

“Bir menekşe duyuyorum ellerimle

Bir Molekül duyuyorum

Bir atom

Korkunç.

Birleşip ayak oluyorlar bende

Ağız, diş, tırnak

Göz olmuyorlar

Hep birden,

Hep birden bir şey oluyoruz işte;” (Cansever, 2019, s.107)

Edip Cansever “Güzel Atomların Yaptığı Ayak” adlı şiirinin yukarıda verilen dizelerinde “b” sesini sıkça kullanarak şiire ahenk katmıştır. Ayrıca dizelerin birçoğu “b”

sesi ile başlamaktadır. Dizeleri aynı sesle başlatma tekniği Edip Cansever’de de görülmektedir.

“Bakmalar görüyorum bütün gün türlü bakmalar
Pencere bakması, sabahlar bakması, yeşil otlar bakması
Hepsi de beni buluyorlar, hepsi de bir yağmur uysallığında
Gördüm suyunki yumuşak, gördüm ağacınki katı
Gördüm ama şey! gördüm ama nasıl! gördüm ama bu kadar
göz!..

Aynı bir gözler denizi, aynı bir o kadar canlı..” (Cansever, 2019, s.123)

Edip Cansever yukarıda ilk birimi verilen “Bakmalar Denizi” adlı şiirinde “bakmalar, bütün, bakması, beni, buluyorlar” ve “görüyorum, gün, gördüm, göz” sözcüklerini şiirde sıkça kullanmasının etkisiyle “b,g” seslerini dizelerde yoğun bir şekilde kullanmıştır. Tomris Uyar, Cansever’in şiirlerindeki çok sesli yapıya dikkat çeker. Tomris Uyar; “Cansever kendi eliyle yerine yerleştirdiği doğanın çok sesli ve ancak akılla görülen, daha doğrusu diyalektik açıdan ve insan değerleri açısından bakılınca daha bir tadına varılan inceliklerini o dönemde eşine az rastlanır bir ustalıkla ele almış. Sıradan şeyleri anlatırken bile şiirden tam tamına kopmuyor.” (Cansever, 2000, s.163) Tomris Uyar bu sözleriyle Cansever’in şiirlerindeki çok sesli yapıya dikkat çeker. Çok sesli yapı sadece Cansever’in değil tüm İkinci Yeni’nin bir özelliğidir. Eski şiirin tek sesli yapısına karşı yeni şiir, bir orkestra havasında çok sesli bir yapıya sahiptir. Cansever’in bu şiirinde çok sesli, ahenkli bir yapı mevcuttur.

“Hep aynı yerde mi dönüyor Bill
Hangi yıldız biraz mavi
Hangisi biraz yeşil
Hiç paran oldu mu Bill
Bozdurup harcamak kadar
Bana bir sevme yarat Bill
Bana bir sevme yarat” (Cansever, 2019, s.148)

Edip Cansever “Çember IV” adlı şiirinin yukarıda verilen dizelerinde çok güçlü bir müzikal yapı bulunmaktadır. Şair, şiirinin bu bölümünün yapısını adeta “b,h” sesleri üzerine kurmuştur. Şiirin bu bölümünde ilk dört dize “h” sesi ile son üç dize “b” sesi ile başlamaktadır. Ayrıca sözcük tekrarları ve ses benzerlikleri ile güçlü bir armoni yakalanmıştır. Şair bu dizelerinde “h,b” seslerini sıklıkla kullanarak şiirde güçlü bir müzikal yapı yakalamıştır.

“Bilmem ki, bilmiyorum da; belki de benim annem yok

Belki de böyle beyaz ki, alışmış görünmezliğe” (Cansever, 2019, s.162)

Edip Cansever’in “Umutsuzlar Parkı” adlı şiirinin yukarıda verilen dizelerinde “b” sesini sıkça kullanarak aliterasyon sanatına güzel bir örnek vermiştir. Şair burada sözcüklerin çoğunu “b” sesi ile başlatarak dizelere ahenk katmıştır.

“Evet evet

Doğrusu bilmiyorum

Dalıp dalıp gidiyorum böyle

Dalıp gidiyorum ve dalgınlığımda bir kent

Bir duvar, bir de sen, duruşunda güz özellikleri

Dostlar, bütün dostlar içerde.” (Cansever, 2020, s.635)

Edip Cansever “Günlerden” isimli şiirinin yukarıda verilen dizelerinde, dize başlarında ve dizelerin içerisinde “d” sesini yoğun bir şekilde kullanmıştır. Bu kullanım şiire ritmik bir özellik katmıştır.

Bir ahenk unsuru olarak İkinci Yeni şairlerinin en çok başvurdukları yöntemlerden biri aliterasyondur. Sessiz harflerin sıkça tekrar edilmesi şiirlerde müzikal bir yapı oluşturmuştur. Özellikle aynı sessiz harflerin dize başlarında kullanılması tüm İkinci Yeni şairleri tarafından kullanılan bir yöntemdir.

3.5. Asonans

Asonans da İkinci Yeni şairlerinin şiire ahenk katmak amacıyla sıklıkla kullandıkları bir yöntemdir. Aynı sesli harflerin dizelerde sıkça kullanılması İkinci Yeni şiirine özel bir ahenk katmıştır.

Nurullah Çetin asonansı, bir veya birden fazla mısrada aynı ünlü seslerin birkaç tekrarı olarak ve benzer ünlü seslerin tekrarından oluşan özel, hoş bir etki yaratan ahenk unsuru olarak tanımlar (Çetin, 2011, s.240). Çetin, ayrıca ünlü seslerin genelde bir kelimenin ruhu olduğunu ve herhangi bir söz ve hecenin soluk alıp veren parçası olduğunu ifade etmiştir (Çetin, 2011, s.241).

Aşağıda İkinci Yeni şairlerinin asonans kullanımıyla ilgili bazı örneklerle yer verilmiştir.

“...

Altındış bir miğfer

Bozuk bir kilidin

Hakiki bir kilidin

Kupon kesen bir kilidin

Seçilen bir kilidin
 Bulanık bir kilidin
 Cevapsız bir kilidin
 Bilirkişi bir kilidin
 Bekaret kemeri bir kilidin
 Morarmış bir kilidin
 ...” (Cemal Süreya, 2020, s. 126)

Cemal Süreya’nın “Yeraltı” şiirinin tamamında tekrarlanan “bir kilidin” sözcüğü “i” sesinin çok fazla kullanılmasına neden olmuştur. “i” sesi diğer sözcüklerde de sıklıkla kullanılıyor. Bu kullanımların etkisiyle “i” sesinin yoğun bir şekilde tekrar edilmesi şiire ahenk katmıştır.

“Ben nice gözle nice denizle nice gazelle
 Rimle gördüm rimle bildim rimle yaşadım seni

Sen ne iydin güzeldiysen de çirkindiysen de
 Kocan ne iydi sonra Niyde ilinden gökyüzleri

Sonra ilk çağlar savaşlarında para ve Babil
 Dilber derebeyleri haraca bağlayan aşkımızı ekmeğimizi” (Cemal Süreya, 2020, s.42)

Cemal Süreya yukarıda ilk üç beyiti verilen “Gazel” adlı şiirinde “i” sesini 60 defa kullanmıştır. Cemal Süreya, şiirinde “i” sesinin geçtiği “nice, deniz, rim, bildim, seni, iydin, ilk Babil, dilber, tilki, lafbilirligindi, lerimle” gibi sözcükleri tekrar ederek bu ahengi sağlamıştır.

“Ben nereye gittimse bütün zulumlardı
 Bütün açlıklardı kavgalardı gördüğüm
 Kötülüklerin büsbütün egemen olduğu
 Namussuz bir çağ bu biliyorsun” (Cemal Süreya, 2020, s.19)

Şiirde ahenk oluşturma yollarından biri de ünlü harflerin sık kullanılmasıdır. Cemal Süreya “Kanto” adlı şiirinin yukarıda verilen dörtlüğünde “ü,a,ı” ünlülerini yoğun bir şekilde kullanarak şiire ahenk katmıştır.

“Kadın saçlarını uzakta tuttu
 Umutsuzlukla dolu soyunuk uzakta
 Düşüler karanlıkta aralık aralık

Düşüp ölenler oldu düştü öldüler” (Cemal Süreya, 2020, s.23)

Cemal Süreya “Şiir” adlı şiirinin yukarıda verilen dördlüğünün ilk iki dizesinde “u” sesini üçüncü ve dördüncü dizede ise “ü” sesini tekrar ederek şiire ahenk katmıştı.

“Şu taşbasması
İşkence Usulleri kitabı
Nerede basma iş
Babil’de
Babil’de bir çocuk demek
Bizi kullanıp kullanıp duruyormuş
Ama biz bu değiliz ki
Daha ilk sayfalarda
Karşımıza çıkıveriyor
Başkasının gözleri
Başkasının ağızları dudakları
Babil’de basılmış
Birer birer açılan
Hayatımıza.” (Çağlar, 2019, s.19)

Ece Ayhan şiirlerinde klasik ahenk unsurlarını kullanmamakla beraber farklı yöntemlerle ahenk oluşturma yöntemlerine başvurmuştur. Bu yöntemlerden biri de asonanstır. Ece Ayhan “Sentez” adlı şiirinde özellikle “başkası, Babil” sözcüklerinin yoğun kullanmasından kaynaklı olarak “a” sesini sıkça kullanarak şiire ahenk katmıştır.

“Sokaklar ıslak ıslak
Ağır basar rüzgar
Duvar boyunca ilanlardan
Renkler şehre dağılmış
Kapılar kapalı kapılar
Pancurlar pencerelere
Bulutlar düşer denize
Gölgeler ıslak ıslak
Boş meydanlarda soğuk
Üşümek üşümek
Bakmayınız genç adama
Gözleri var
Elleri var

Avuç içleri ıslak ıslak.” (Çağlar, 2019, s.24)

Ece Ayhan’ın “Islak” adlı şiirinin bütününde “a” sesi 38 defa geçiyor, “e” sesi 22, “ı” sesi 14, “u” sesi 7, “ü” sesi 6, “o” sesi 4, “ö” sesi de 2 defa geçiyor. “Islak” kelimesinin altı defa kullanılması “a” sesinin yoğun kullanılmasında etkili olmuştur.

“Düşünmek istemek pera’da
goygoycularla düşünmek istemek
gücüme giden kanlı nigar’ı

uzamış masallardan güzleri
bir halı sermek taşlığa ablamın
biraz konuşmak istemek sonra çekip gitmek

hiç ölmüyor mu kanlı nigar

Bir ay girerken yüreğine geceleri rastıkları kaşlı hiç.” (Çağlar, 2019, s.51)

Ece Ayhan “Kanlı Nigar” şiirinde ise fillerin mastar halini yoğun bir şekilde kullanmıştır. Bu kullanımdan kaynaklı “e” sesi şiir boyunca sıkça geçmektedir. Bu kullanım şiire bir zamansızlık, zamanda belirsiz duygusu katmıştır. Ayrıca eylemlerin mastar halinde kullanılması eylemi gerçekleştiren öznenin de belirsiz olması durumunu ortaya çıkarmıştır.

“Açıl Doğu açıl! Açıl dağarcığım
Açıl Arapların at koşturmaları açıl!” (Çağlar, 2019, s.133)

Ece Ayhan “Arapların At Koşturmaları” adlı şiirinin yukarıda verilen dizelerini neredeyse ünlü harf olarak sadece “a” sesini kullanarak oluşturmuştur. Şiirin ilk iki dizeleri olan bu dizeler asonans sanatının uygulandığı güçlü örneklerdir. Asonansın da etkisiyle şiirde sağlam bir müzikalite oluşmuştur.

“ben bir gün giderim ki neyim kalır
eksik bıraktığım her şeyim kalır

yaz günü kim ister ki öldüğünü
eskik bıraktığım her şeyim kalır” (Uyar, 2019, s.350)

Turgut Uyar da şiirlerinin müzikal yapısını oluştururken asonans sanatından yoğun bir şekilde faydalanmıştır ve bu alanda güçlü örnekler vermiştir. Şairin “iyimser bir sonuç’a” adlı şiirinde “ben, bir, giderim, eksik, şeyim” sözcüklerini yoğun bir şekilde

kullanması ve şiirde geçen diğer sözcüklerde de “i,e” seslerini sıkça kullanması şiiri ahenkli bir yapıya kavuşturmuştur.

“Ağaçlar sol yanımdaydı, tralalla
Deniz yüz mil ötede, trallalla
Şehirler çarpa çarpa büyüyordu” (Uyar, 2019, s.119)

Turgut Uyar; “*Dünyanın En Güzel Arabistanı*” kitabında geçen “Öteyi Beriyi Omuzluyorum” şiirinde “a” ve “i” seslerini yoğun bir şekilde kullanarak şiire ahenk katmıştır. Yukarıda verilen dizelerle başlayan şiirde “tralalla, bir, iki, elli” sözcüklerin sıkça kullanılması bu durumun oluşmasında etkili olmuştur.

“Kalkın davranın doğrulun
Bu boş oda birazdan dolacak
İnsanca yaşaması insanın” (Uyar, 2019, s.167)

Turgut Uyar’ın “Toprak Çömlek Hikayesi” isimli şiirinin “Ara Parça” bölümünün yukarıda verilen dizeleri kalın ünlülerin yoğun kullanımına örnek olmuştur. Hem kalın ünlülerin yoğun kullanımı hem de kullanılan üslup şiire askeri bir komut havası vermiştir.

“Kan akıyor penceresi karanlık evlerden
Ölü kadınların üstüne
Denizse aydınlık ve incili taşrada
Kana doğru ürkek en güzel yaban balıklar
Bu kandır akıttığımız sıkıntılı pazarlarda” (Uyar, 2019, s.191)

Turgut Uyar’ın “*Dünyanın En Güzel Arabistanı*” kitabında geçen “Kankentleri” şiirinin yukarıda verilen dizelerinde ve şiirin devam eden diğer bölümlerinde yoğun bir şekilde “a” sesi kullanılmıştır. Bu sesin yoğun kullanımında “kan” sözcüğünün yoğun bir şekilde kullanılması da etkili olmuştur.

Turgut Uyar’ın “*Her Pazartesi*” isimli kitabında geçen “Öndeyiş” şiirinin “akşam, azıcık!../ alnımın azıcık yüksek kaldığı/ lastiklerin, benzinlerin, bonoların azıcık ufaldığı/ Bir odada, azıcık!.. günlükten ve grevden/ Nüfus kağıdı, terazi ve peynir beklemekten/ Ellerimle koparıp aldığım, sahip olduğum ışık/ Bir odada azıcık!..” dizelerinde “a” ve “e” sesleri yoğun bir şekilde kullanılmıştır (Uyar, 2019, s.233). Bu kullanımda “azıcık” sözcüğünün tekrar edilmesi ve çoğul ekinin sıkça kullanılması etkili olmuştur.

Turgut Uyar’ın “*Toplandılar*” kitabında geçen “Kar Altında, Evde” şiirinin “bir abdullah çocuğun/ büyük güzel gözleri/ bir hatice çocuğun/ büyük güzel gözleri/ biri denize yakın/ biri denize uzak/ toplanıp bir denizin/ en güzel geçmişine/ dünyayı ıslatalım” dizelerinde “i” ve “ü” sesleri yoğun bir şekilde kullanılmıştır (Uyar, 2019,

s.405). Bu yoğun kullanımda “bir” ve “güzel” sözcüklerinin sıkça tekrar edilmesi etkili olmuştur.

Sezai Karakoç’un “Samanyolunda Veda” adlı şiirinin “Elleriyle değen koklayan adeta/ Sebebine ermeden erişmeden” dizeleri üç defa “i” sesinin kullanmasının dışında tamamen “e,a” sesleri ile kurulmuştur (Karakoç, 2020, s.99). Her iki dizede toplam on beş defa “e” sesi, yedi defa “a” sesi kullanılmıştır. Bu durum şiirin ahengini sağlayan unsurlardan biri olmuştur.

Sezai Karakoç “Fırtına 8.” adlı şiirinin “Ekin gibi biçildim öldüm ama dirildim/ Kemiğin ve etin ateşini attım öteye” dizelerinde “i” sesinin yoğun bir şekilde kullanarak şiirin ahengini sağlamıştır (Karakoç, 2020, s.168).

Sezai Karakoç “Ateş Dansı III.” adlı şiirinin “Bilmeceye karşı savaştım adım adım/ Bilinmeyene karşı bin bir kurgu/ Bin bir yarışa karıştı adım” dizelerinde “ı,i” seslerini sıkça kullanarak şiiri müzikal bir yapıya kavuşturmuştur (Karakoç, 2020, s.608).

İlhan Berk “Haziran” adlı şiirinin “Kırmızı kırmızı bir güldür aşkım/ İnce yüzünüzde. Kırmızı. Korkunç./ Kor sevişmemizden deli bir yalım/ Koyuna sevdanı. Kırmızı. Korkunç.” dizelerinde ve şiirin devam eden diğer birimlerinde “ı” sesini sıkça kullanarak şiire ahenk katmıştır (Berk, 2018, s.332). Şiir boyunca “kırmızı” sözcüğünü tekrar etmesi bu durumun oluşmasında etkili olmuştur.

İlhan Berk’in “Halikarnassos III” adlı şiirinin “İndim sonra denize okşadım durdum derisini suyun/ Okudum suyu, susan suyu/ Biliyorum çok uzak değil doğduğum kent denize/ Sordum sonra sordum durdum doğayı kendi kendime/ sordum da öğrendim kendimi/.../ Diri kökü. Çalıştım karanlık dokusuna/ Döl yolunu buldum. Gittim geldim toprakta/ Diri. Kokuları saptadım. Geçtim ağaçlara” dizelerinde “o,u,i” seslerini yoğun bir şekilde kullandığı göze çarpmaktadır (Berk, 2018, s.145). “Sordum, sonra, doğdum, durdum, diri” sözcüklerinin şiirde sıkça kullanılması bu armoninin oluşmasında etkili olan etkenlerden biridir.

İlhan Berk “Üçkuyular Sokağı” adlı şiirinin “Suda demirlenmiş duruyordu bir Yunan gemisi/ Aganta! dedim durup dururken. Deniz çınladı/ Suydu kent. Su! Bütün su! Su, su, su.” dizelerinde “u” sesini on altı defa kullanmıştır (Berk, 2018, s.151). Ve bu kullanım şiirde müzikal bir yapının oluşmasını sağlamıştır. “Su” sözcüğünün tekrar tekrar kullanılması bu durumun oluşmasında etkili olmuştur.

“Yavaş yavaş geçtim kalabalıkların arasından
bir deniz çarpması gibi çoğalta çoğalta geçen
geçtiği yeri

yavaş yavaş çıktım içimden. Dokundum
 yavaş yavaş acıya, kuvarsa, şiire
 yavaş yavaş tırtım suyu, anladım nedir ağırlık
 kokular
 coğrafya.” (Berk, 2018, s.193)

İlhan Berk’in yukarıda ilk dizeleri verilen “Yavaş Yavaş Geçtim Kalabalıkların Arasından” adlı şiirinde “a” sesini yoğun bir şekilde kullandığı dikkat çekmektedir. Şair, şiir boyunca “yavaş, insan” sözcüklerini tekrar tekrar kullanmıştır. Bu sözcüklerin tekrar edilmesi asonans sanatının belirgin bir şekilde fark edilmesini sağlamıştır.

İlhan Berk “Ölümle Kalan” adlı şiirinin “Uzanmış duruyor uzun boylu/ Uzanmış uzun bir sokak gibi./ Durmuş yüzü” dizelerinde “u” sesini sıkça tekrar ederek şiire ahenk katmıştır (Berk, 2018, s.259). Üç dizede bu ses toplam on bir defa kullanılmıştır. Şiirde ayrıca “ü” sesi de iki kez kullanılmıştır. “u” ve “ü” dar ünlülerin bu kadar yoğun kullanılması, dizelerde böyle bir ifade olmasa da okuyucuya bir darlık hissi vermektedir. “Uzanmış uzun bir sokak gibi” dizesi okununca sokağın dar olduğunu hissetmekteyiz.

“Her yere yetişilir
 Hiçbir şeye geç kalınmaz ama
 Çocuğum beni bağışla
 Ahmet abi sen de bağışla” (Cansever, 2013, S.49-50)

Edip Cansever yukarıda ilk dört dizesi verilen “Mendilimde Kan Sesleri” adlı şiirinde “i,e,a” seslerini yoğun bir şekilde kullanmıştır. Bu şiir Türk edebiyatının en güzel ve güçlü şiirlerinden biridir. Şiiri bu denli güçlü kılan unsurların başında şiirin müzikal yapısı gelir. Bu müzikal yapının oluşmasında asonans sanatı da etkili olmuştur.

“Hem güzel, hem de dolgunluk kuşları bunlar
 Dolgunluk sokakları, sanki bir aydınlığı kutluyorum
 boyuna
 işte bir dolgunluk şapkası; ikide bir çıkarıyorum
 o kadar çıkarıyorum ki, aşk olsun bulutlara
 nereden bakılsa ellerim görünüyor şimdi
 dolgunluk eli” (Cansever, 2019, s.113)

Edip Cansever “Dolgun” isimli şiirinin yukarıda verilen dizelerinde “o,u” seslerini yoğun bir şekilde kullanarak şiire müzikal bir hava katmıştır. Şiir boyunca “dolgun” sözcüğü tekrar edilmiş ve şiirde “o,u” seslerinin geçtiği sözcükler tercih edilmiştir. Edip Cansever’in bu şiiri asonans sanatının güçlü bir örneğidir.

“Sanki hiçbir şey uyaramaz
 İçimizdeki sessizliği
 Ne söz, ne kelime, ne hiçbir şey
 Gözleri getirin gözleri!..

Başka değil, anlaşıyoruz böylece;
 Yaprığın daha bir yaprağa değdiği
 O kadar yakın, o kadar uysal
 Elleri getirin elleri!..
 Diyorum, bir şeye karşı komaktır günümüzde aşk;
 Birleşip salıverelim iki tek gölgeyi.” (Cansever, 2019, s.122)

Edip Cansever’in “Gözleri” isimli şiirinde “i” sesini yoğun bir şekilde kullandığı göze çarpmaktadır. Bu sesin yoğun bir şekilde kullanılmasında “elleri, gözleri” sözcüklerinin tekrar edilmesi ve “i” sesinin geçtiği kelimelerin tercih edilmesi etkili olmuştur.

Edip Cansever’in “Çember VII” adlı şiirinin “Üstelik kımıldatma/ Kımıldamıyorum/ Belki de avuçlarımdan anlıyorum/ Kıvrılan dudaklarımdan” dizelerinde güçlü bir ses yoğunluğu bulunmaktadır (Cansever, 2019, s.151). Bu ses yoğunluğunun oluşmasında “a,ı” seslerinin geçtiği sözcüklerin tercih edilmesi etkili olmuştur. Bu dizelerde “ı” sesi on, “a” sesi on iki defa kullanılmıştır.

Edip Cansever’in “Episode” adlı şiirinin “Bardağında bir ölü; hem ölümsüz hem ölü/ Onca bir alışılmadık. Daha çok özgürlüğü/ İle kararsız, yalnız, mumyalanmış bir öykü/ Bu ölü.” dizelerinde “ö,ü” sesleri sıkça kullanılmıştır (Cansever, 2019, s.278). Bu kullanımda “ölü” sözcüğünün tekrar edilmesi ve bu seslerin geçtiği sözcüklerin tercih edilmesi etkili olmuştur.

Edip Cansever “Sonrası Kalır” adlı şiirinin “On kalır benden geriye, dokuzdan önceki on/ Dokuz değil on kalır/ On çiçek, on güneş, on haziran/ On eylül, on haziran/ On adam kalır benden, onu da/ Bal gibi parlayan kekik gibi bunalan/ On adam kalır.” dizelerinde “o” sesini on üç defa kullanmıştır (Cansever, 2019, s.641). Şair “on” sözcüğünü şiir boyunca tekrar ederek bu ses yoğunluğunun oluşmasını sağlamıştır.

Asonans hem müzikalite oluşturma açısından hem de verilmek istenen duyguyu daha iyi yansıtmaya açısından etkili bir yöntemdir. İkinci Yeni şairleri de şiirlerinde müzikalite oluşturma adına hem de vermek istedikleri duyguyu verme adına bu yöntemden sık sık yararlanmışlardır.

3.6. Tekrar

Sözcükleri ve dizeleri tekrar etmek şiire ahenk katma yollarından biridir. Tekrar, İkinci Yeni şairlerinin şiirde müzikal bir yapı oluşturmak, ses yoğunluğu meydana getirmek, ahengi sağlamak için en çok başvurdukları yöntemdir denilebilir. İstisnasız İkinci Yeni şairlerinin tümü bu tekniği şiirlerinde yoğun bir şekilde kullanmıştır.

Nurullah Çetin şiirde aynı kelimenin birden fazla tekrar edilmesiyle ahenk sağlama yoluna gidildiğini ve şiirde kelime tekrarlarının çoğunlukla okuyucunun duygu, düşünce ve hayallerini belli noktalarda toplamaya yönelik olduğunu ifade etmiştir (Çetin, 2011, s. 249). Çetin ayrıca kelime tekrarlarının bazen şiire bir hareketlilik ve canlılık vermek, bazen de durgunluk, dinginlik, sükunet ve salıntı vermek için kullanıldığını ifade etmiştir (Çetin, 2011, s.249).

Cemal Süreya “Gazel” şiirini adeta aynı sözcükleri tekrar ederek yazmıştır. Matematiksel bir kesinlikle şiirin içerisine dağıtılan sözcükler şiire eşsiz bir müzikalite katmıştır. Şiirin “Ben nice gözle nice denizle nice gazelle/ Rimle gördüm rimle bildim rimle yaşadım seni/.../ Ama ben nice göz nice deniz nice gazel/ Lerimle gördüm lerimle bildim lerimle becerdim o işi” ilk ve son beyitleri olan bu dizelerde tekrarlanan “nice, deniz, gazel, rim, lerimle” sözcükleri şiire ahenk katmıştır (Cemal Süreya, 2020, s.42).

“...

İşbirlikçi bir kampana

Lekeli bir gezinti

Altındış bir miğfer

Bozuk bir kilidin

Hakiki bir kilidin

Kupon kesen bir kilidin

Seçilen bir kilidin

Bulanık bir kilidin

Cevapsız bir kilidin

Bilirkişi bir kilidin

Bekaret kemeri bir kilidin

Morarmış bir kilidin

...”

(Cemal Süreya. 2020, s.125-126)

Cemal Süreya, yukarıda bir bölümü verilen “Yeraltı” şiirinde “bir kilidin” sözcüklerini şiir boyunca tekrarlayarak şiirde ilginç ve güçlü bir ahenk oluşturmıştır. “Bir kilidin” sözcükleri şiir boyunca yirmi dört defa kullanılmıştır. “terleyen”, “kurgan”, “küfür”, “direği” sözcükleri de şiirde tekrarlanan diğer sözcüklerdir.

İkinci Yeni’nin öncü şairlerinden Cemal Süreya şiirlerinde ahenk sağlamak için tekrarlara yoğun bir şekilde başvurmuştur. “Gül” şiirinde “duyup duyup”, “beyaz tekrar beyaz tekrar beyaz” ve “ellerin”, “istasyon” sözcükleri tekrarlanan sözcüklerdir. Özellikle “Ellerini alıyorum sabaha kadar seviyorum/ Ellerin beyaz tekrar beyaz tekrar beyaz/ Ellerin bu kadar beyaz olmasından korkuyorum” dizeleri tekrarlanan sözcükler sayesinde şiirde ahengin zirveye çıktığı bölümdür (Cemal Süreya, 2020, s.12).

Cemal Süreya “Adam” şiirinin “Bir kadın hatırladı sonuna kadar beyaz/ Bir kadın açtı pencereyi sonuna kadar/ Bir kadın kimbilir kimin karısı” dizelerinde “bir, kadın, kadar” sözcüklerini tekrar ederek ahenkli bir yapı oluşturmıştır (Cemal Süreya, 2020, s.15).

Cemal Süreya “Güzelleme” şiirinin “Bak bunlar ellerin senin bunlar ayakların/ Bunlar o kadar güzel ki artık o kadar olur/ Bunlar da saçların işte akşamdan çözüldü/ Bak bu sensin çocuğum enine boyuna/ Bu da yatak olduğuna göre altımızdaki/ Sabaha kadar koynumda yatmışsın/ Bak bende yalan yok vallahi billahi/ Sen o kadar güzelsin ki artık o kadar olur” dizelerinde “bak, bu, bunlar, kadar” sözcüklerini tekrar ederek şiire ahenk katmıştır (Cemal Süreya, 2020, s.16).

Cemal Süreya’nın “Üçgenler” isimli şiiri ahenkli bir yapı oluşturmak için tekrar yöntemine başvurduğu şiirlerinden biridir. Cemal Süreya, bu şiirinde şiir boyunca “biri, nerde, bir” sözcüklerini tekrar ederek şiirde müzikal bir yapı oluşturmıştır. Şiirde “bir” sözcüğü on, “nerde” sözcüğü dört kez kullanılmıştır (Cemal Süreya, 2020, s.22).

Cemal Süreya’nın “Sizin Hiç Babanız Öldü Mü?” şiiri Türk edebiyatının en bilinen şiirlerinden biridir. Bu şiiri bu kadar bilindik yapan faktör ise baba kaybı teminin çok güçlü bir müzikal sistem içinde sunulmasıdır. Bu müzikal sistemin oluşmasında başat unsurlardan biri de şiirde tekrar tekniğinin kullanılmasıdır. Cemal Süreya, bu şiirinde “siz, hiç, taşlar, kör oldum” sözcüklerini tekrar ederek şiire müzikal bir özellik katmıştır (Cemal Süreya, 2020, s.26).

Cemal Süreya “Terazi Türküsü” isimli şiirinde müzikal bir sistem oluşturmak için farklı tekniklere başvurmuştur (Cemal Süreya, 2020, s.52). Üç tane dörtlükten oluşan şiir bazı tekrarlar sayesinde ahenkli bir yapıya kavuşmuştur. “Doldur doldur Allahı seversen/ Anası satılsın burjuvazinin” dizeleri tüm dörtlüklerde üçüncü ve dördüncü dize olarak

kullanılmıştır. Ayrıca her dördlüğün ilk dizesi “Dostum” sözcüğü ile başlatılmış. Bu uygulamalar şiire güçlü biçimsel özellikler kazandırmıştır.

Cemal Süreya’nın “Resim” isimli şiiri tekrar yönteminin güçlü bir şekilde kullanıldığı şiirlerden biridir. Şiir boyunca “bir” sözcüğü tekrar edilmiş ve tüm “bir” sözcükleri dize başlarında kullanılmıştır. Neredeyse tüm dizeler “bir” sözcüğü ile başlatılmış. Bu sözcük şiirde on üç kez kullanılmış ve şiirde ses yoğunluğunun oluşmasında faydalanan faktörlerden biri olmuştur (Cemal Süreya, 2020, s.57).

Cemal Süreya beşli dizeler şeklinde yazdığı “Tristram” isimli şiirinde de farklı bir ritim yöntemi kullanmıştır. Şair, şiir boyunca üçüncü ve beşinci dizeleri aynı tutmuştur. “Tek şövalye bırakıp kendinden üstün” dizesi üçüncü dize, “Mızrağını geçirdi içinden bir flütün” dizesi ise şiir boyunca beşinci dize olarak kullanılmıştır (Cemal Süreya, 2020, s.58).

Cemal Süreya “İşte Tam Bu Saatlerde” adlı şiirinin “/.../ Buğdayın parayla değişildiği/ Paranın ekmekler değişildiği/ Ekmeğin tütünle değişildiği/ Tütünün acıyla değişildiği” dizelerinde “değişildiği” sözcüğünü her dizenin sonunda tekrar ederek şiire ritimsel bir ahenk katmıştır (Cemal Süreya, 2020, s.69). Ayrıca “para, ekmek, tütün” sözcüklerinin tekrar edilmesi şiirdeki ahengi güçlendirmiştir.

Cemal Süreya “Yüreğin Yaban Argosu” adlı şiirinin “Birdenbire açıldı yüzün/ Birdenbire doruklarda dev bir atın nal izleri/ Birdenbire tırkazından kurtulmuş kan sıcaklığı/ Birdenbire farkına varılması bu gece de dün geceki gibi sallanan/ bir fenerin” dizelerini “birdenbire” sözcüğü ile başlatarak ve şiirin tamamında “birdenbire, bir ve biri” sözcüklerini tekrar ederek şiire ahenk katmıştır (Cemal Süreya, 2020, s.93).

Cemal Süreya’nın erotik öğeler barındıran “Sayım” adlı şiiri aynı zamanda güçlü müzikal öğeler de barındırmaktadır (Cemal Süreya, 2020, s.119). Güçlü bir müzikal yapı özelliği arz eden bu şiir Cemal Süreya’nın en ünlü şiirlerinden biridir. Şiiri güçlü bir ritme kavuşturan öğelerden biri de beyitler halinde yazılan şiirin tüm ikinci dizelerinin “öptüm seni” sözcükleri ile bitirilmesidir.

Cemal Süreya’nın “Çeşme, Küçük Kız, Ozan Ve Öbürleri” adlı şiiri birçok ahenk unsurunu içinde barındırması açısından dikkate değerdir (Cemal Süreya, 2020, s.129). Şiirde ilk göze çarpan şiirin tekrarlarla oluşturulmasıdır. Şair üçlükler halinde yazdığı şiirin tamamında birinci ve üçüncü dizeleri aynı sözcüklerden meydana getirmiştir. Ayrıca şiir boyunca tüm ikinci dizeler “Dinle” sözcüğü ile başlayıp “söylüyor” sözcüğü ile bitirilmiştir. Yapılan tekrarlar ve diğer ahenk unsurları bir arada değerlendirildiğinde

şiiirin güçlü bir müzikal yapı taşıdığı fark ediliyor. Şiir okunduğunda kulağa güçlü bir ritimsel ahenk vermektedir.

Cemal Süreya'nın "Yunus Ki Süt Dişleriyle Türkçenin" şiirinin "Yunus ki sütdişleriyle Türkçenin/ Ne güzel biçmişti gök ekinini,/ Düşman müşman girmeden araya/ Dolanıp bütün yukarı illeri/ Toz duman içinde yollar boyunca/ Canından sızdırmıştı şiiri;/ Vasef-ı Hal'inde öyle esrikti/ Acı dirliği Aşık Paşa'nın" dizelerinde yoğun bir şekilde tekrar unsurundan faydalanılmıştır (Cemal Süreya, 2019, s.95). Mahfuz Zariç, Cemal Süreya'nın "Folklor Şiire Düşman" Başlıklı Denemesi Işığında 'Yunus ki Sütdişleriyle Türkçenin' Adlı Şiiri Üzerine Bir İnceleme" isimli makalesinde bu şiirin ahenk unsurlarına değinmiştir. Zariç;

"Şiirdeki ritim bağlamaya dönük olarak "Düşman müşman.../ Köy köy.../ Kent kent.../ Zehir... Zıkkım/ Yaz kış..." gibi ikilemeler ve tekrarlardan da yararlanmıştır. Bazen de bir kelime "o çimenleri.../ o dalga..." örneğindeki gibi adlarla art arda gelen mısraların başında tekrar edilmiştir. Cemal Süreya bu şiirde dört mısrayı da "ve" bağlacı ile "Ve Balım Sultan.../ Ve indi mi.../ Ve sen.../ Ve sürgün şairlerin" örneklerindeki gibi başlatmış "ve" bağlacını bir ahenk unsuru yapmıştır." (Zariç, 2014, s.1-14)

Mahfuz Zariç bu ifadeleriyle şiirin ahenk unsurları üzerine bir değerlendirmede bulunmuştur.

Ece Ayhan "İbraniceden Çizmek" isimli şiirinde ahengi büyük oranda yaptığı tekrarlarla sağlamıştır (Çağlar, 2019, s.42). Şiir baştan sona tekrarlanan kelimelerle kurulmuştur. Şiir boyunca "nereye gitsem" sözcükleri tekrarlanıyor. İkinci dördlükte "güvercin", "bir", ve "çizmek" sözcükleri tekrarlanarak şiire ahenk katılmış. Üçüncü dördlükte "ses" sözcüğü tekrarlanıyor. Ayrıca "orta çağ" sözcüğü de tekrarlanan sözcüklerden biridir.

Ece Ayhan'ın birçok ahenk unsurunu barındıran "Islak" isimli şiirinde kullandığı ahenk oluşturma yöntemlerinden biri de tekrarlardır (Çağlar, 2019, s.24). Şairin kullandığı "ıslak ıslak", "kapılar kapalı kapılar", "üşümek üşümek" ve "var" sözcükleri şiirde tekrarlanan sözcüklerdir.

Ece Ayhan "Sentez" isimli şiirinde "başka ve Babil" sözcüklerini sıklıkla kullanarak şiire ahenk katmıştır. Ece Ayhan, özellikle "Babil" ve "başka" sözcüklerini dize başlarında kullanarak şiirde müzikal bir yapı oluşturmuştur (Çağlar, 2019, s.19).

Ece Ayhan "Anahtarlar" isimli şiirinde sesin yankılanması izlenimi veren tekrarlarla şiiri müzikal bir yapıya kavuşturmuştur. Şair "üzerinde mi üzerinde üzerinde",

“değil mi değil değil”, “açmışlar mı açmışlar açmışlar”, “Kalmışlar mı kalmışlar kalmışlar”, “Bir çingene mi bir çingene bir çingene” dizelerinde sözcükleri tekrar ederek şiirde ahengi sağlamıştır (Çağlar, 2019, s.20).

Ece Ayhan birçok ahenk unsurunu bir arada kullandığı “Arapların At Koşturmaları” şiirinde “açıl” sözcüğünü arka arkaya kullanarak şiirde ahenkli bir yapı oluşturmuştur. “Açıl Doğu açıl! Açıl dağarcığım/ Açıl Arapların at koşturmaları açıl! Davulun eski arkadaşıyla başlıyoruz/ Yakışıklılığını yitirmeyen” dizelerinde “açıl” sözcüğü beş defa kullanılmıştır (Çağlar, 2019, s.133).

Turgut Uyar “Bir Amcanın ve Onun Karısının Ölümüne Ağıt” şiirinde tekrarlara sıkça başvurarak şiire güçlü bir ahenk katmıştır (Uyar, 2019, s.446). Ve ahenk de Uyar’ın müzikal bir eser meydana getirmesini sağlamıştır. Özellikle bazı dizelerin sonunda kullanılan kelimelerin alttaki dizelerde tekrar edilmesi yankılanan bir ses tarzında bir ahenk meydana getirmiştir. “Osmanlıdan vurduk yokuş aşağı/yokuş aşağı/yokuş aşağı” örneğinde olduğu gibi şair yankılanan sesin geri dönmesine benzer bir ahenk yakalamış. Şiirde tekrarlanan diğer sözcükler ise “arama hey mustafa kardeş, öyle dinlensin, dinlensin, yokuş aşağı, verdik, kara kara, yalnız yalnız” sözcükleridir.

Turgut Uyar “Öteyi Beriyi Omuzluyorum” isimli şiirinin “Bir kadın iki kadın elli iki kadın/ Bir beyaz iki beyaz elli iki beyaz/ Bir iyi bir güzeldi gökyüzünde/.../ Bir kaşıntı bir kaşıntı tralalla” dizelerinde “bir, kadın, iki, beyaz” sözcüklerini ahenkli bir şekilde tekrar ederek kullanmıştır (Uyar, 2019, s.119). Şair ayrıca “tralalla” sözcüğünü şiir boyunca birçok dizenin sonunda kullanarak ritimsel bir ezgi oluşturmuştur.

Turgut Uyar, “Beş kere yedi mi dediniz, dursun/ Yıldız poyraz gündoğusu, dursun/ Fasulya mı dediniz, dursun/ Ben varım sen varsın o var/ Dursun, Ben şimdi gelirim.” dizeleriyle başlayan “Tel Cambazının Kendi Başına Söylediği Şiirdir” isimli şiirinde “dursun” sözcüğü başta olmak üzere “var, giderdim” sözcüklerini yoğun bir şekilde kullanarak şiirde güçlü bir ahenk oluşturmuştur (Uyar, 2019, s.120). “Dursun” sözcüğünü şair, şiir boyunca çoğunlukla dize sonlarında olmak üzere on üç kez kullanmıştır.

Turgut Uyar birçok ahenk unsurunu bir arada kullanarak güçlü bir müzikalite oluşturduğu “Kurtarmak Bütün Kaygıları” isimli şiirinde yoğun bir şekilde tekrarlara başvurmuştur (Uyar, 2019, s.208). Şairin en çok tekrarına başvurduğu sözcük toplamda yirmi iki defa olmak üzere “birgün” sözcüğüdür. Uyar bu sözcüğü “Sulara akmak birgün birgün birgün” dizesinde olduğu gibi arka arkaya kullanarak, “Birgün birer dağlara” dizesinde olduğu gibi dize başında kullanarak bazen de “Birgün dağlara çıkmak birer

birer dağlara çıkmak birgün” dizesinde olduğu gibi hem dizenin başında hem de sonunda kullanmıştır. Şair ayrıca “Birgün dağlara çıkmak birer birer dağlara çıkmak birgün” dizesindeki sözcüklerin yerine değiştirerek şiirin başka bölümlerinde tekrar kullanmıştır. Şiirde “dağlara, birer, çıkmak” sözcükleri tekrar eden diğer sözcüklerdir.

Turgut Uyar’ın “Herkes” isimli şiirinin “Bir kara tavşan gibi/ havuç tarlasında elbet/ Bir kara tavşan ki havuçsuz/ bir kara gözlü çocuk ki/ Bizansı elemiş yeniçerilerle/ Büyük fetihlere kan vermiş/ Bir perçemli çocuk ki/ Bir perçemsiz çocuk ki” dizelerinde bazı sözcükleri sıkça kullanarak şiirde ahenk oluşturulmuştur. “bir, kara, gözlü, çocuk, ki” sözcükleri tekrarlanan sözcüklerdir (Uyar, 2019, s.299).

Turgut Uyar’ın “Kar Altında, Evde” isimli şiirinin “güzel yorgan iğnesi/ güzel karanfil sapı/ güzel geçmiş vakit/ güzel öğle sonrası/ toplanıp bir odanın/ en güzel geçmişine/ dünyayı ıslatalım/ bir abdullah çocuğun/ büyük güzel gözleri/ bir hatice çocuğun/ büyük güzel gözleri/ biri denize yakın/ biri denize uzak/ toplanıp bir denizin/ en güzel geçmişine/ dünyayı ıslatalım” dizelerinde yoğun bir şekilde tekrara başvurulmuştur (Uyar, 2019, s.405). Şiirde “güzel” sözcüğü başta olmak üzere “bir, büyük, deniz” sözcükleri şiir boyunca tekrar eden sözcüklerdir.

Sezai Karakoç “Taha’nın Dirilişi” isimli şiirinde “hamd olsun” sözcüklerini yineleyerek şiire bir dua, bir kutsal metin ahengi katıp müzikal bir yapı oluşturmuştur. Ayrıca “elini uzattı, bu” sözcükleri yinelenen diğer sözcüklerdir (Karakoç, 2020, s.360).

Sezai Karakoç “Şahdamar” isimli şiirinde bir karşıtlık, karşılaştırma durumu oluşturarak şiir boyunca “siz, biz” sözcüklerini tekrar etmiştir. Kullanılan bu sözcükler hem verilmek istenen anlamın daha iyi verilmesini hem de şiirdeki müzikal yapının güçlenmesini sağlamıştır (Karakoç, 2020, s.42).

Sezai Karakoç’un “Anneler ve Çocuklar” şiiri Türk edebiyatının anne kaybı temini en iyi işleyen şiirlerden biridir (Karakoç, 2020, s.91). Bu şiirin bu denli güçlü olmasının nedeni hem şairin duygusal yoğunluğu hem de bu duygusal yoğunluğu güçlü biçimsel bir yapıyla sunmasıdır. Bu güçlü biçimsel yapıyı saplayan ahenk unsurlarından biri de şairin başvurduğu tekrarlardır. Şair şiir boyunca “anne, çocuk, ölüm” sözcüklerini sağlam ritimsel bir özellikle vermiştir. Örnek olarak; “Anne ölünce çocuk/ Çocuk ölünce anne” dizelerinde kullanılan tekrar şiirin ahengine katkıda bulunmuştur.

Sezai Karakoç “Hızırla Kırk Saat 8.” isimli şiirinin “Kaç olta kırdım balık avında/ Kaç ip kestim idam sofrasında/ Kaç yılı aradan kayırdım/.../ Kaç kulaç su geçtim/ Kurban töreninde/ Kaç çocuğu kaçırdım/ Kitap sineklerinin/.../ Sen su ver ben yemek vereyim/ Sen can ver ben kan vereyim” dizelerinde ve devam eden diğer dizelerde “kaç, sen, ben”

sözcüklerini şiir boyunca tekrar ederek şiirde belirli bir ahengin oluşmasını sağlamıştır (Karakoç, 2020, s.184).

Sezai Karakoç “Hızır ile Kırk Saat 20.” isimli şiirinin “Her bey değişiminde/ Her üye seçiminde/ Her çocuk ölümünde/ Her sayfa açışta/ Her kitap yayınlanışında/ Her kitap yakışında/ Her sürü dönüşünde” dizelerinde ve devam eden diğer dizelerde “her” sözcüğünü şiir boyunca tekrar etmiştir (Karakoç, 2020, s.213). Bu sözcük özellikle dize başlarında kullanılarak müzikal bir sistem oluşturulmuştur.

Sezai Karakoç’un “Perili Şiir” isimli şiiri baştan sona tekrarlarla meydana getirilmiştir (Karakoç, 2020, s.527). Biri bir cümle söylüyor başka bir kişi de cümleyi tekrar ediyor izlenimi veren bu şiir tekrar sanatının güçlü örneklerinden biridir. Şair ilk dörtlükte “ Bir peri miydi bir peri miydi/ Sevgilim bir peri miydi/ Diriliş dedim diriliş dedi/ Kav dedim kav dedi” dizelerinde de aynı sözcükleri arka arkaya kullanmıştır. Aynı zamanda ilk dörtlük son dörtlük olarak da kullanılmış. Şiirde ortada kalan altı dörtlükte ise birinci ve ikinci dizeleri, üçüncü dizeleri ve dördüncü dizeleri aynı kullanarak şiire sesin yankılanması gibi bir ahenk katmıştır. Örnek olarak; “Gözleri yumulu bir peri miydi/ Gözleri yumulu bir peri miydi/ Bir uyurgezer gibi/ Bir uyurgezer gibi” dizeleri örnek gösterilebilir.

İlhan Berk, “Sait Faik Yitik Ufuk” isimli şiirinin “Bir demiryolu bir çayır bir gökyüzü hava almaya çıkmış/ Görüyorum/ Ben geçerken bir evin penceresinde bir dal çiçekleniyor/ Bir kadın soyunuyor göğsünü tüylerini en olmak yerlerini görüyorum” dizelerinde “bir” sözcüğünü tekrar ederek şiire ahenk katmıştır (Berk, 2018, s.206).

İlhan Berk, “Gökyüzünün Ardı” isimli şiirinde “yani, sonra” sözcüklerini şiir boyunca tekrar ederek şiirde müzikal bir ahenk oluşturmuştur (Berk, 2018, s.226). Bu sözcükler daha çok dize başlarında kullanılmıştır. Şiirde sekiz dize “sonra” sözcüğüyle, altı dize de “yani” sözcüğüyle başlatılmış.

İlhan Berk “İvi Işığı” isimli şiirinin “Baktı kule kanlı kule ağırlı kule küsüktü/ Kule ömründe kule bütün ömründe bin kez Allahsız,/ gökyüzüsüz, penceresiz/ Kule beş bin kez küçük sokaklırsız, dükkanlırsız, evlersiz, sarı/ Eriklersiz, yaşamasız/ Kule etmişti” dizelerinde “kule” sözcüğünü tekrar tekrar kullanarak şiirin ahengini güçlendirmiştir (Berk, 2018, s.228).

İlhan Berk’in “Kırmızı kırmızı bir güldür aşkım/ İnce yüzünüzde. Kırmızı. Korkunç/ Kor sevişmemizden deli bir yalım/ Koyuna sevdanın. Kırmızı. Korkunç” dizeleriyle başlayan “Haziran” isimli şiirinde “Kırmızı” ve “Korkunç” sözcükleri yoğun

bir şekilde kullanılmıştır (Berk, 2018, s.332). İlhan Berk, özellikle “kırmızı, korkunç” sözcüklerini tüm ikinci dizelerin sonunda kullanarak şiirde belirgin bir ahenk yaratmıştır.

İlhan Berk “Haliç” isimli şiirinin “Bir eve bir eve. Bir yaprağa yaprağa./ Ve incecik çiziyor geceyi bir kağıt bir ağaç./ Ve eski yeşil denilen bir yeşil./ Ve bir su çarkı/.../ Bir dağ istiridyesi gibi de sarı/ Belli bir kızı seviyorum hep geceleri çıkıyor./ Bir balık geçiyor. Ben balığı yazıyorum. Balığı ve” dizelerinde “bir, ve” sözcüklerini yoğun bir şekilde kullanarak şiire ahenk katmıştır (Berk, 2018, s.14).

İlhan Berk “Yavaş Yavaş Geçtim Kalabalıkların Arasından” isimli şiirinde “yavaş, gördüm, kalabalık, gördüm” sözcüklerini şiir boyunca tekrar ederek şiire güçlü bir ahenk katmıştır (Berk, 2018, s.193). Özellikle “yavaş” sözcüğünün ikileme şeklinde kullanılması ritmi güçlendirmiştir.

Edip Cansever’in “Sonrası Kalır” isimli şiirinin “On kalır benden geriye, dokuzdan önceki on/ Dokuz değil on kalır/ On çiçek, on güneş, on haziran/ On eylül, on haziran/ On adam kalır benden, onu da/ Bal gibi parlayan kekik gibi bunalan/ On adam kalır./ Ne kalır ne kalır” dizelerinde “kalır, on” sözcükleri kullanılarak şiirde güçlü bir müzikal yapı oluşturulmuştur (Cansever, 2019, s.641).

Edip Cansever’in “Mendilimde Kan Sesleri” adlı şiirinin “İnsan yaşadığı yere benzer/ O yerin suyuna, o yerin toprağına benzer/ Suyunda yüzen balığa/ Toprağını iten çiçeğe/ Dağlarının, tepelerinin dumanlı eğimine/ Göğüne benzer ki gözyaşları mavidir/ Denize benzer ki dalgalıdır bakışları/ Evlerine, sokaklarına, köşebaşlarına” dizelerinde “benzer, ki, yer” sözcükleri yoğun bir şekilde kullanılarak şiire ahenk katılmıştır (Cansever, 2019, s.616).

Edip Cansever “Uyanınca Çocuk Olmak” isimli şiirinde “maydanoz olacak” sözcüklerini dört defa tekrar etmiştir. Ayrıca “yepyeni bir”, “herkesin, herkese, herkesi” sözcükleri yinelenen sözcüklerdir (Cansever, 2019, s.126).

Edip Cansever şiirlerinde ahenge ve akustiğe önem veren öncü şairlerden biridir. Cansever, “Var Var” şiirinde bazı kelimeleri tekrar ederek şiire ahenk katmış. “Var var”, “yılan yılan”, “eksik eksik”, “bakmak bakmak” ikilemeleri şiir boyunca tekrarlanarak şiirin anlatımı güçlendirilmiştir (Cansever, 2019, s.101).

Edip Cansever “Chagall” isimli şiirinde “Şinana Chagall” sözcüklerini her dizeden sonra nakarat gibi kullanarak şiiri müzikal bir yapıya kavuşturmuştur. (Cansever, 2019, s.78) Cansever; “Bence gerçek yenilik, başka şiirlerin, başka şair yaşantılarının etkileyemediği- ya da pek az etkilediği- salt kendimiz olan bölgelerdeki zenginliğin bulunup çıkarılmasıdır. Bu da çoğu zaman kendiliğinden olur.” (Cansever, 2000, s.45)

Cansever, eserlerinden etkilendiği Chagall isimli izlenimci ressamı, şiirinin sürekli tekrar eden bir parçası olarak kullanarak bir yeniliğe imza atmıştır. Chagall etkisi Cansever’in salt kendisi olan bir bölgedir.

Edip Cansever “Tüfekkk” isimli şiirinin “Alışılmış yerlerde alışılmış adamlar/ Tuhaf adam, çok tuhaf adam, ya da bundan böyle tuhaf/ Bir tuhafıktır ama doğrusu/ Omuza asılmış tüfek/ Bir tüfektir her sokağın ucu/.../ Bir tüfektir bunlar doğrusu/ Dopdolu bir tüfek” dizelerinde sık sık “tüfek, tuhaf” sözcüklerini tekrar ederek şiire ahenk katmıştır (Cansever, 2019, s.105).

Edip Cansever “Alüminyum Dükkan” isimli şiirinin “Bu bir giyilmiş ayakkabıdır diyorum./ Bu bir sulanmış peynirdir diyorum./ Bu bir haşlanmış patates elinizdeki./ Bu insandaki sezgi/ Bu insandaki akıl/ Bu kanundur kanun/.../ Bu çivinin çakılışı/ Bu ekmeğin sürülüğü/ Bu aşkın, bu ayıbın, bu insanın bilinişi/ Bu duymak, bu düşünmek, bu yüksünmek insanda” dizeleri boyunca “bu” sözcüğünü tekrar ederek şiire ahenk katmıştır (Cansever, 2019, s.111). “Bu” sözcüğü daha çok dize başlarında olmak üzere dize içlerinde de kullanılarak şiire güçlü bir ritim duygusu vermiştir.

Edip Cansever’in Türk edebiyatında en bilinen en sevilen şiirlerinden biri olan “Çağrılmayan Yakup” şiirinin “Kim bilir ne diyordum/ (Kim bilir ne diyordu bir baykuş yaratıldığına/ Bir baykuş tarafından/ Ve bütün baykuşlar o bütün baykuşların arasında ne oluyordu/ Ben ne oluyordum” dizelerinde “kim bilir, baykuş” sözcükleri şiir boyunca tekrar edilerek şiirde müzikal bir yapı oluşturulmuştur (Cansever, 2019, s.381).

Edip Cansever, “Masa Da Masaymış Ha...” şiirinin “Adam yaşama sevinci içinde/ Masaya anahtarlarını koydu/ Bakır kaseye çiçekleri koydu/ Sütünü yumurtasını koydu/ Pencereden gelen ışığı koydu/ Bisiklet sesini çıkırcık sesini/ Ekmeğin havanın yumuşaklığını koydu/.../ dizelerinde ve şiirin diğer bölümlerinde “koydu” sözcüğünü tekrar ederek şiire ahenk katmıştır (Cansever, 2019, s.52). Cansever’in “Masa da Masaymış ha...” şiirinden başkası da yazılmasımıyş olurmuş, dediği bu şiir Türk edebiyatının en popüler şiirlerinden biridir (Cansever, 2000, s.29). Şairin ilk dönemlerinde yazdığı bu şiir adeta gelecek olan güçlü şiirin habercisi gibidir. Nitekim şiir o kadar ünlenmiştir ki şairini rahatsız edecek seviyeye gelmiştir.

Edip Cansever’in “Gözleri” şiirinin “Sanki hiçbir şey uyaramaz/ İçimizdeki sessizliği/ Ne söz, ne kelime, ne hiçbir şey/ Gözleri getirin gözleri!../ Başka değil, anlaşıyoruz böylece;/ Yaprığın daha bir yaprağa değdiği/ O kadar yakın, o kadar uysal/ Elleri getirin elleri!../ Diyorum, bir şeye karşı komaktır günümüzde aşk;/ Birleşip salıverelim iki tek gölgeyi.” dizelerinde “el” ve “göz” sözcükleri yoğun bir şekilde

kullanılarak şiire ahenk katılmıştır (Cansever, 2019, s.122). Cansever, tüm şiir yaşamı boyunca şiirlerinde “el” ve “göz” sözcüklerine sıkça yer vermiştir. Erdal Öz de Edip Cansever’in bu sözcükleri sık kullanmasına dikkat çekmiştir. Öz, hayatında ellerini, gözlerini bu kadar çok seven bir adam görmediğini, Cansever’in yirmi iki şiirinde otuz defa “el” elli üç defa da “göz” sözcüğünü kullandığını ifade etmiştir (Cansever, 2000, s.132).

Klasik ahenk unsurlarından pek yararlanmayan İkinci Yeni şairleri, tekrar sanatından yoğun bir şekilde faydalanmışlardır. Bu yöntem, İkinci Yeni şiirini güçlü müzikal yapılara dönüştürmüştür.

3.7. Sentaks ve Ahenk

İkinci Yeni’nin şiir sentaksını değiştirmesi her ne kadar biçimsel anlamda önemli bir değişiklik getirmişse de asıl etkisini şiirin müzikalitesinde gösterdiğini söylemek mümkündür.

İkinci Yeni şairlerinin en önemli özelliklerinden biri de alışılmamış cümle yapıları kurmalarıdır. İkinci Yeni şairlerinin bir bölümü alışılmış şiir dilini bozmak, dil mantığını, kavrayış biçimini yıkmak için çoğu kez ters çevirmelere başvurmuşlardır. Ters çevirme kimi kez, tek bir sözcüğün harflerinin yerini değiştirerek, kimi kez iki veya daha fazla sözcükten meydana gelmiş sözcüklerin, tamlamaların sırasını değiştirerek yapılmaktadır. Bu tür ters çevirmelere, İkinci Yeni şairlerinden en çok Ece Ayhan’da rastlanır (Karaca, 2005, s.201).

Nurullah Çetin sentaksı, kelime, ifade ya da cümle yapılarında bilinen kurallara ve alışılmış yapılara aykırı olarak bazı değişiklikler, bozmalar, türetmeler, uydurmalar yapmak, genel olarak kuralları sabit dile aykırı sapmalar olarak tanımlar (Çetin, 2011, s.168). Çetin ayrıca bu tür kullanımların bir kısmının şiire yeni açılımlar getirme iddiasında olduğunu ve genellikle İkinci Yenici şairlerde görüldüğünü belirtir (Çetin, 2011, s.168).

Ece Ayhan “Apaş Paşa Şapa Oturdu” şiirinin “Merhaba diyoruz ölü teyzelerimize çocuklar/ Merhaba diyorlar o şiirlerimizin eşikleri,/ Mum tacirlerinin kızları ne temiz porselen/ Yüz çiçeğe ay çıkarırmış bu tabaklar/ Yüzüklerinde altın parmaklar takılıymış ve/ Çarşılar grevsiz deli olurmuş.” dizelerinde sıra dışı bir cümle yapısı kurmuştur (Çağlar, 2019, s.56). Kurulan cümle yapısı şiirin anlaşılmasını zorlaştırmaktadır. Dikkatli bir okuma yapılmazsa şiirin anlamsız olduğu iddia edilebilir. Ayrıca “yüzüklerinde altın parmaklar takılıymış” ifadesi alışılmamış bir tamlama örneğidir.

İkinci Yeni'nin öncü şairlerinin kullandığı bazı alışılmamış yapılar aşağıda sıralanmıştır;

“Bakıldı ki kum saati, ters çevrilmiş, çıt, usul isa asi olmuş” (Çağlar, “Açık Atlas”, *Bütün Yort Savul'lar!*, s.132). Ece Ayhan “Açık Atlas” isimli şiirinde kullandığı bu dizede okuyuşu zorlaştıran, anlamı bulanıklaştıran bir yapı kurmuştur.

“Çapalı Karşı”(Çağlar, “Çapalı Karşı”, *Bütün Yort Savul'lar!*, s.62). Ece Ayhan'ın “Çapalı Karşı” şiiri başlığından itibaren okuyucuyu sarsmaya başlar. Ece Ayhan, “Kapalı Çarşı” isminin bozulmuş hali olduğu düşünülen “Çapalı Karşı” ifadesiyle şiire başlamıştır. Başlığından okuru sarsmaya başlayan bu şiirin tamamında dizeler parçalanmış, sözcükler şiire rastgele dağıtılmıştır. “teodor kasap perhiz ahali içmez/ ay türkçe rakı çıkmıştır kapalı/ ve geniş muhlis sabahattin'den/ ayşe opereti ne güzel bir hiç” dizelerinde cümle yapıları dilin bilinen kurallarına, alışılmış yapılarına aykırı bir biçimde kurulmuştur.

“Dahi, dikenini seven gülüne katlanır bir kadın'dan” (Çağlar, “Orta İkidenden Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler”, *Bütün Yort Savul'lar!*, s.126). Ece Ayhan bu şiirinde “Gülü seven dikenine katlanır” atasözünü bozarak “dikenini seven gülüne katlanır” biçiminde ters çevirerek kullanmıştır.

“Ayrılırken esrikti, elinde potin ayağında şemsiye” (Çağlar, “Ortodoksluklar”, *Bütün Yort Savul'lar!*, s.112) Ece Ayhan bu şiirinde “ayağında potin elinde şemsiye” demek yerine “elinde potin ayağında şemsiye” ifadesini kullanmıştır. Bu ifade alışılmış yapıya, kavrayış biçimine aykırı bir bozma örneğidir.

“Bakışsız Bir Kedi Kara” (Çağlar, “Bakışsız Bir Kedi Kara”, *Bütün Yort Savul'lar!*, s.75) Şiirin başlığı dil mantığına, kavrayış biçimine aykırı bir ifadedir.

“Süleymaniye delileri, yunmuş yıkanmış olarak, gizli gemilerle bir yarı gece Üsküdar'a taşınmıştır.” (Çağlar, “Bir Hamam Aranıyor”, *Bütün Yort Savul'lar!*, s.189) Ece Ayhan'ın bu ifadesi hem söylem hem izlek olarak alışılmış dil mantığına aykırıdır. Şair bu dizesinde adeta sürreal bir tablo çizmiştir.

“Bir ay girerken yüreğine geceleri rastıkları hiç”(Çağlar, “Kanlı Nigar”, *Bütün Yort Savul'lar!*, s.51)

“Babadan doğma bir çırılçıplak” (Çağlar, “Ortodoksluklar”, *Bütün Yort Savul'lar!*, s.101) Ece Ayhan burada “anadan doğma” ifadesi yerine “babadan doğma” ifadesini kullanarak kavrayış biçimini yıkmaya çalışmıştır.

“Ayakyazısından leh ovalarında dolaştırılacaktır alırdı” (Çağlar, “Ortodoksluklar” *Bütün Yort Savul'lar!*, s.113) Ece Ayhan bu dizesinde “alinyazısı”

ifadesini bozarak “ayakyazısı” ifadesini kullanmıştır. Ayrıca dizede sözcükler alışılmış mantığa, şiir diline aykırı bir şekilde kurulmuştur.

“Bir yanda Sirkeci’nin tiren dolu kadınları” Cemal Süreya “Elma” şiirinde klasik mantığa aykırı olarak “kadın dolu tren” ifadesini ters çevirerek “tiren dolu kadınlar” ifadesini kullanmıştır (Cemal Süreya, “Elma”, *Sevda Sözleri*, s.25).

“Ölüm bana günde iki kere göz kaş eder” (Sezai Karakoç, “Köpük”, *Şiirler III*, s.8). Sezai Karakoç bu dizesinde “kaş göz etmek” deyimini deforme ederek “göz kaş etmek” şeklinde kullanmıştır.

Bu örneklerde görülen çevirmeler aslında alışılmış şiir dilini bozma, anlama biçimini değiştirme; bir anlamda dilsel otoriteye karşı çıkma amacına yöneliktir; hatta bu yolla okurun bilincinde anlık şok etkisi yaratıldığı, okurun şaşırtıldığı da söylenebilir. Böylece çoğu İkinci Yeni şairi, söz konusu dil sapmalarıyla, şiirin alışılmışın dışında bir dille yaratılabileceğini kanıtlama çabasıdadır. Ece Ayhan ise bu konuda diğerlerinden daha uç bir noktaya giderek algı ortalamasına meydan okumakta, kökleşmiş algılama biçimini sarsarak yıkmaya çalışmaktadır.

“Ah karpuzun içindeki kesmece delikanlım” (Çağlar, “Usta işi”, *Bütün Yort Savul’lar!*, s.138) (Ah İstanbul! Kesmece karpuzun içindeki delikanlım.)

“Konuşuluyordu mahallelerde iç ve dış” (Çağlar, “Pes Ben de Cumhuriyetçiyim”, *Bütün Yort Savul’lar!*, s.212) (İç ve dış mahallelerde konuşuluyordu)

“Giriyor bir kumru içeri camdan çatlak” (Çağlar, “Kadınlar Yağmuru”, *Bütün Yort Savul’lar!*, s.180) (Bir kumru çatlak camdan içeri giriyordu)

Cemal Süreya’nın “Kanto” isimli şiirinin “Sen binlerce yaşayasın diye yaptım bunu/.../ Dallarına konsun diye kelimelerin/.../ Sen binlerce yaşayasın diye yaptım bunu” dizeleri alışılmamış örgüsüyle bu konuya iyi bir örnektir. Mustafa Karadeniz, Kanto şiirinin izlek ve söylem düzeylerindeki kaymaların, sapmaların tipik bir örneğini sunduğunu, şiirin içerdiği söylem çeşitliliğiyle düzayak “uygun adım” bir ritim anlayışından uzak olduğunu ifade etmiştir (Karadeniz 2015: s.264-265). Şiir incelendiği zaman şiirin uygun adım bir ilerleyişinin olmadığı, şiirde kırılmaların yoğun bir şekilde olduğu görülecektir.

Cemal Süreya’nın “Gazel” isimli şiirinin “Ben nice gözle nice denizle nice gazelle/ Rimle gördüm rimle bildim rimle yaşadım seni/ Ama ben nice göz nice deniz nice gazel/ Lerimle gördüm lerimle bildim lerimle becerdim o işi” dizeleri bu konuya güzel bir örnektir. Şiir “gazellerimle yaşadım seni” ve “gazellerimle becerdim o işi” şeklinde de kurulabilir (Cemal Süreya, 2020, s.42).

İkinci Yeni hareketinin en önemli özelliklerinden biri de verili dile saldırmalarıdır. Şiirlerinde alışılmış dilin dışında yeni bir dil kullanan İkinci Yeni şairleri, bu yeni dili denedikleri farklı yöntemlere borçludurlar. Ters çevirme, sapma, sözcükleri dize içerisinde rastlantısal kullanma bu yöntemlerden bazılarıdır.

3.8. Ton

İkinci Yeni'nin atonal yapısının konu edinmesi daha çok teorik anlamda yapılmış ve şiirler üzerinden pratik bir çalışma yapılmamıştır. İkinci Yeni ile ilgili eser verenler daha çok İkinci Yeni'nin öncü şairlerinin yazılarında ve konuşmalarında atonal yapıdan bahsetmelerini baz almışlardır. Atonal müzik sisteminden en çok bahseden şair Ece Ayhan olduğundan daha çok Ece Ayhan'ın atonal müzikten faydalandığı konu edinmiştir. Hâlbuki az veya çok İkinci Yeni'nin bütün öncü şairlerinin şiirlerinde atonal bir yapı bulmak mümkündür. Bu demek değildir ki İkinci Yeni'nin bütün öncü şairleri bütün şiirlerini atonal yapıda kurmuştur. İkinci Yeni'nin bütün öncü şairleri bir yöntem olarak bazı şiirlerinde atonal bir yapıdan faydalanmıştır. Hatta aynı şiirin içerisinde bile tonal ve atonal bir yapıyı bir arada bulmak mümkündür. Şiirlerinde atonal yapıyı en çok kullanan Ece Ayhan'ın bile bütün şiirlerinde atonal yapı yoktur.

Pratikteki örneklerle bakıldığında eski şiirdeki dizeler arasındaki ses uyumu, tonalite, anlam bağıntısı İkinci Yeni'de yoktur. Şairler, sıçramalar ve şaşırtmacalarla dizinin o eski rahat gidişini deforme etmiştir. İkinci Yeni şiirini zor ve kapalı kılan nedenlerden biri de dizinin o eski nizamının bozulmasıdır. Karaca, bu nedenle değişik ölçülerde de olsa- İkinci Yeni'nin “atonal dizeler” kurma amacında olduğunu söyleyebileceğimizi belirtir (Karaca, 2005, s.251).

Atonal söyleyiş dil bilgisi kurallarına alışık okur için şaşırtıcıdır. Bu anlamda şaşırtmaca bütün İkinci Yeni şairlerinde görülmektedir.

Orhan Duru, *Pazar Postası*'nda yayımlanan “Üvercinka” adlı yazısında şiirin yapısını ifade ederken aslında şiirin atonal yapısından söz etmektedir; “Cemal Süreya, bizi bu şiirleriyle şaşırtmak istiyor. Bu atlamalar, sıçramalar belki bunun için, kendini aşk şiirine veren okuyucunun rahatını bozmak için, dinamitlemek için.” (Duru, 1958, s.11)

İkinci Yeni öncesi şiirler tonal müzik yapısında olduğu gibi okuyucuyu şartlayarak doğrusal bir yapıda ilerlemekteydi. Tonal yapı bu şekilde okuyucuda alışma duygusu oluşturmuyordu. Alışılmış bir şekilde ilerleyen yapı okuyucuyu rahatsız etmiyordu. İkinci Yeni şiirinde alışma duygusu uyandıran tonal yapı yıkılarak yerine okuyucunun rahatını bozan atonal yapı kuruldu. Cemal Süreya'nın “Üvercinka” şiiri de alışılmış dile, verili dile bir karşı çıkıştır. Okuyucuyu rahatsız eden, şaşırtan, okuyucunun

ilgisinin canlı tutulması gereken bir yapı var. Şair; “Aklıma kadeh tutuşların geliyor/çiçek pasajında akşamüstleri” dizelerinden sonra sıçrama yaparak “Asıl yoksulluk ondan sonra başlıyor” dizesini kurarak söyleme bir sıçrama yaşıyor. Cemal Süreya’nın bu şiirindeki bir diğer atonal özellik bir yola alışmadan başka bir yola atlamadır. “Boynun diyorum boynunu benim kadar kimse değerlendiremez/ Bir mısra daha söylesek sanki her şey düzelecek/ İki adım daha atmıyoruz bizi tutuyorlar/ Böylece bizi bir kez daha tutup kurşuna diziyorlar” dizelerinde şair “boyun”dan bahsederken birden bire “tutulmak, kurşuna dizilmek”ten bahsediyor (Cemal Süreya, 2020, s.38).

Cemal Süreya’nın “Hür Hamamlar Denizi” isimli şiirinin “Erkekler hamamında Süleyman/ Az namussuz adam değilmiş hani/ Kalkıp dosdoğru Eskişehir’e gitti/ Geçirdiği gibi başına şapkasını/ Enflasyon parasıyla otuz lira” dizelerinde atonal özellikler görülmektedir. İkinci Yeni şiiri içerisinde şaşırtmaya en çok başvuran şair Cemal Süreya’dır denilebilir. Bu dizelerinde de okuyucuyu ani sıçramalarla şaşırtmaktadır. Son dize okuyucuda şaşkınlığa neden olmaktadır. İlk dört dizede öyküleyici bir tarzla ilerleyen şiir son dizede ekonomiyi çağrıştıran “enflasyon, para, lira” gibi sözcükler ile son bulmuştur (Cemal Süreya, 2020, s.32). Karadeniz, atonal müziğin temel karakteristiğini oluşturan beklenmedik ritim değişikliğinin, askıda kalma halinin, bir yola alışmadan başka bir yola alışma gibi özelliklerin, Süreya’nın şiirlerinde ritim, söylem ve izlek boyutlarında görünürlük kazandığını ifade etmiştir (Karadeniz, 2015, s.265).

Cemal Süreya’nın “Bent Kapağı I” isimli şiirinin “Biliyorum papağan renklidir mahşer,/ Aralık durur, harita, giysiler ve ten;/ İlk kitapta kırksekiz, altıncıda üç; Osmanlı burunlu muhabbet kuşları,/ Anılar, diyor arka koltukta, işte anılar...” dizeleri imgelerin özgürce kullanıldığı dizelerdir. Şiirde tonal bir gidiş yoktur aksine rahat gidiş deforme edilmiştir. “Biliyorum papağan renklidir” sözcükleri ile başlayan ilk dize sonrasında uyumsuz bir sözcükle “mahşer” sözcüğü ile bitirilmiştir. Şair, şiirinin ikinci bölümünde beklenmedik sözcükler, düzensiz ritimler ile şiiri devam ettirmiştir. “Şoför dayamış dirseğini arabanın kapısına./ Anılar diyor arka koltukta bir adam,/Bugün anılar nasıl da düş değeri kazanıyor!/ Ertelenemez artık ağustos duygusu;/ Son pişmanlık, inanın, fazla çiçek!” dizelerinde de rahatlamadan ziyade belirsizlik duygusu hakimdir. Bu şiir klasik tonal yapıdaki şiirlerin aksine söyleyişin önceden kestirilemediği bir şiirdir. Tüm bu özellikler göz önüne alındığında şiirin atonal bir özellikte yazıldığı ifade edilebilir (Cemal Süreya, 2020, s.297). Mustafa Karadeniz, Cemal Süreya’nın şiirlerindeki ani kırılmaların, biçim ve öz bakımından meydana gelen yatak değiştirmelerin atonal müzik tarzıyla

ilgisinin kurulabileceğini belirtmiştir (Karadeniz, 2015, s.265). Karadeniz'in yatak değiştirmek diye ifade ettiği tabir İkinci Yeni şiirinin birden hava değiştiren özelliği ile ilgilidir. Cemal Süreya bu şiirinde “Aralık durur, harita, giysiler ve ten;” dizesinden sonra yatak değiştirerek “İlk Kitapta kırksekiz, altıncıda üç; Osmanlı burunlu muhabbet kuşları” dizesine geçmiştir.

Cemal Süreya'nın “Gül” isimli şiirinin “Gülün tam ortasında ağlıyorum/ Her akşam sokak ortasında öldükçe/ Önümü arkamı bilmiyorum/ Azaldığını duyup duyup karanlıkta/ Beni ayakta tutan gözlerinin/ Ellerini alıyorum sabaha kadar seviyorum/ Ellerin beyaz tekrar beyaz tekrar beyaz/ Ellerin bu kadar beyaz olmasından korkuyorum/ İstasyonda tiren oluyor biraz/ Ben bazan istasyonu bulamayan bir adamım” dizelerinde ve şiirin diğer bölümlerinde atonal özellikler görülmektedir (Cemal Süreya, 2019, s.12). Mustafa Karadeniz; “Gülün tam ortasından ağlıyorum” dizeleriyle başlayan şiirin dokusuna hakim olan lirik, sessiz ve kaygan/geçişimli imajlar, bir rüya atmosferinde soluk alır gibidir. Şiirde erotik bir dilin/söylemin masum ifadesi olarak beliren ve “ortası”ndan söz edilen gül, bu belirsiz ve sıra dışı atmosferin oluşumuna katkıda bulunur” ifadelerini kullanmıştır bu şiir için (Karadeniz, 2015, s.66). Karadeniz'in bahsettiği özellikler şiirin atonal yapısına işaret etmektedir. Şiirin belirsiz, kaygan, geçişimli yapısı şiire atonal bir özellik vermektedir.

Cemal Süreya'nın “Aslan Heykelleri” şiirinin “Çoğaltan ellerini seviyorum kaç kişi/ Dokundukça dokundukça aslanlara/ Parklarda yakışıklı aslan heykelleri/ Birdenbire önümüze çıkıyorlar buysa çok güzel/ Bizim bu aşkımızın aslan heykelleri/ Şahane değişik hüznün heykelleri yani/ Ben bütün hüznüleri denemişim kendimde/ Bir bir denemişim bütün kelimeleri” dizelerinde ve şiirin geri kalan birimlerinde atonal bir yapı göze çarpmaktadır (Cemal Süreya, 2020, s.31). Şiirde ritim, ton, ahenk düzeyinde şaşırtmalar, kırılmalar mevcuttur. “Çoğaltan ellerini seviyorum” sözleriyle başlayan ilk dize birden hava değiştirerek “kaç kişi” ifadesi ile bitiyor. Şiirin bütününde görülen bu ton dışılık şairin dizelerde oluşturduğu ani kırılmalarla sağlanmıştır.

Mustafa Karadeniz; Cemal Süreya'nın “Gül”, “Kanto”, “İngiliz”, “Elma”, “Aslan Heykelleri”, “Hür Hamamlar Denizi”, “Üvercinka”, “Ülke”, “Yunus ki Süt Dişleriyle...” şiirlerinde atonal özelliklerin olduğunu belirtir (Karadeniz, 2015, s.265). Karadeniz, bu şiirlerin ortalarında veya sonlarında ton, söylem, imge, izlek bakımından bir kırılma meydana geldiğini eklemiştir (Karadeniz, 2015, s.265).

İkinci Yeni şairleri arasında alışılmış olana, verili dile en çok saldıran şair İlhan Berk ile beraber Ece Ayhan'dır. Şairin “Bel Kanto: İkinci Meşrutiyet” şiirinin

“Memelerinde güröl güröl bir güneş saklıyormuş kahrolursun/ gelip zincifre rengi kapılarında karanlığı delik deşik etti/ rakısız ahalileriyle ahalimizden meşrutiyetlerle bir Katır Cemile” dizeleri uyumsuzların özgürlüğü tabirine en iyi uyan dizelerdir (Çağlar, 2019, s.29). Ece Ayhan’ın ifadesiyle tilcikler alışılmış yerlerinden oynatılmıştır. Şiir düzensiz ritimlerle, imgelerin çağrışımsal özellikleriyle ilerlemektedir. “Ve neler neden sonra da bir Kanlı Nigar/ tuğrası kazınmış eski Türkçe sökün etti/ ve Salı günü gelmemiş çocukları okula/ bütün o tapon karıları çamaşır sermemiş bahçelere/ ilk tramvay işçileri grevi kalıpcıda bir İkinci Meşrutiyet” dizelerinde sözdizimsel sapmalar yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Sözdizimsel sapmaların etkisiyle şiir kapalı, bulanık bir özellik kazanmıştır. Uyumsuzluğu amaçlayan bu şiirde rahatlamadan ziyade belirsizlik duygusu oluşmaktadır. Çağrışımların düzensiz kullanılması şiire atonal bir özellik kazandırmıştır.

İkinci Yeni şairleri arasında en zor okunan şiirler Ece Ayhan’a aittir. Ece Ayhan şiiri, verili dile bir başkaldırıdır. Şiirde tonal yapıdaki alışma ve aradığını bulma duygusu oluşmuyor. Okuyucu, Ece Ayhan şiirinde her yeni dizeye geçince farklı anlamlarla karşılaşmaktadır.

Ece Ayhan’ın “V- Ayşe Dolley’in Bulunmadığı Bölge” isimli şiirinin “Artık onları ben bile tanımıyorum/ Romanyalı pembe gözlü şeytan/ -Yahudi soyundandır biraz- / Haritayı bilmeyen bir Vedha’yı/ Bir ağacı yakıp içer gibi öpüyordu/ Eski takvimleri seve seve kullanır” dizelerinde de atonal bir yapı mevcuttur (Çağlar, 2019, s.17). İkinci Yeni şairlerinin en belirgin özelliklerinden biri de eski sözdizimini bozmalarıdır. Fakat, eski sözdizimini bozarak yeni sözdizimi biçimleri kurmuşlardır. Bu yeni sözdizimi açıklayan, anlatan bir sözdiziminden ziyade duyuran, sezdirenen bir sözdizimidir. Korkmaz ve Rüzgar, İkinci Yeni şiirinin tekdüze ritmi bozan şiir örnekleri vücuda getirdiğine dikkat çeker. Korkmaz ve Rüzgar;

“Şiirin dramatik örgüsü içinde değişen duygu durumları yükselen ve alçalan ritim özellikleriyle sunulur. Şiirdeki duyguların birbiriyle olan ilintisizliği seslerin oluşum dizgesine de yansır. Coşkulu bir sevinç, şiirde zaman zaman aniden yerini hüzne bırakır. Atonal müziğin yapısıyla uygunluk arz eden bu durum, İkinci Yeni şiirine anlamsal ve ritimsel bir genişlik sağlar.” (Korkmaz ve Rüzgar, 2021, s.426-437).

Bu ifadeler İkinci Yeni şiirinin atonal yapısından bahseder. Özellikle ilintisizlik kavramı üzerinde durulması gereken bir kavramdır. İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde sözcüklerin, dizelerin birbiriyle olan ilintisizliği her ne kadar bilinçli seçilen bir teknik olsa da bu durum şairlerin duygu durumlarının karmaşasından da kaynaklanmaktadır. Bu

açıdan bakıldığı zaman İkinci Yeni şairlerinin öz ve biçim uyumunu yakaladığı ifade edilebilir.

Ece Ayhan'ın "Galata Kantosu" isimli şiiri de yoğun bir şekilde kullanılan sözdizimsel sapmalar ve mantık dışı söyleyişlerin etkisiyle atonal özellikler taşımaktadır. Şiirde geçen "dişleri kamilen altın dövülmüş bir kadının yüzü" dizesi dikkate değerdir (Çağlar, 2019, s.31). Bu dize hem sözdizimsel sapmaya ve mantık dışı söyleyişe örnektir. Ece Ayhan'ın diğer şiirlerinde de görülebileceği şekilde bu şiirinde de yeni bir düş dünyası vardır. "peki bu Güzel Avratotu da kim yahu" dizesi yeni bir düş dünyasının güzel bir örneğidir.

Ece Ayhan'ın "Kocamaz Putumuz Harmonie" şiirinin "hiç ıbraniceden kırmızı tramvaylar/ bir ablam olmamış/ yüz çiçeğe karşı yüz ay çıkarmışken zincifre/ porselen tabaklar gibi/ bulanık bir elginlik işte mum tacirinin kızı/ hiç anlaşılmıyordu/ ipek topukları yedi yılda uzamış saçlarına çarşılar/ deli olursun/ yüzüklerinde altın parmaklar takılıymış/ ve ne grevsizmiş hiç/ ve ne grevsizmiş hiç/ ve ne İbrahim'li yüreklerini dürmüş de/ İbrahim'de oturuyor gördüm hiç" dizeleri atonal şiire güzel bir örnektir (Çağlar, 2019, s.33). Şiir daha ilk dizesiyle okuyucu çarpmaktadır. Dize hakimiyetinin tamamen kırıldığı bu şiir sözcüklerin rastgele dağıtıldığı izlenimi vermektedir. İkinci Yeni şiiriyle, uyumluluk zorunluğu ortadan kalkmıştır. Sözcükler uzak, rastlantısal, aykırı, birbiriyle ilgisiz bir şekilde dizelere dağılmıştır. Şiirde bir düşünceden başka bir düşünceye geniş sıçramalar yaşanmıştır.

Ece Ayhan, en güzel ve ünlü şiirlerinden olan "Kınar Hanımın Denizleri" şiirinde de atonal bir yapı kurmuştur. "Ve içinde birikmiş ut çalan kadın elleri olurmuş hep/ gibi bir üzünc sökün edermiş akşamları ağlarken kuyulara/ kınar hanım'ın denizlerinden." dizelerinde yoğun bir şekilde sözdizimsel sapmalara başvurulmuştur. "İşte kel hasan bu kel hasan karanlığı süpürürmüş" dizesinde bilinç dışına yönelik görülmektedir. Devam eden "ters yakılmış güldürmemek için serkldoryan sigaralarıyla" dizesinde ise mantık dışı bir söyleyiş görülmektedir. Okuyucu konfor alanından çıkaran şiir, onu düşünmeye sevk etmektedir (Çağlar, 2019, s.33). Mustafa Karadeniz, İkinci Yeni şairlerinin atonal özelliğinden bahsederken; İkinci Yeni şiirinin ritim, ton, izlek ve söylem düzeyinde görülen ani kırılmaların, şaşırtıcı sapmaların ve bitişlerin atonal müziğin özellikleriyle ilgisinin kurulabileceğini ifade etmiştir (Karadeniz, 2015, s.264). Karadeniz'in bahsettiği bu özelliklerin tümünü bu şiirde görmek mümkündür. Şiirde hem izlek hem de söylem düzeyinde ani kırılmalar bulunmaktadır. Ayrıca Karadeniz'in bahsettiği ani bitiş özelliğini de bu şiirde görmek mümkündür. Ece Ayhan şiirini, şiirin ilk iki biriminden

hem söylem hem de izlek bakımından farklı dizelerle bitirmiştir. Şiir “Ve içinde birikmiş ut çalan kadın elleri olurmuş hep/ gibi bir üzünc sükun edermiş akşamları ağlarken kuyulara kınar/ hanım’ın denizlerinden” dizeleriyle bitmiştir. Ani bitişler şiirin geneline hem de dize sonlarına yansımıştır. Nitekim dize hakimiyetini kıran İkinci Yeni şairleri, dizelerin bitişlerini de şaşırtıcı kılmayı da başarmışlardır.

Ece Ayhan “Okarina” isimli şiirinde bilinç dışına yönelmiştir. Şiirde bir rüyadaymış gibi aklın mantıksal işleyişine sırt çeviren bir anlatım mevcuttur. Şiirde, imge ve sözcüklerin sıçrama yapmasının etkisiyle farklı bir melodik yapı bulunmaktadır. “Bin yılları katran ağaçları altında/ Akdeniz dudaklı penceresiz sancılı bir çocuk/Babasını bir göl olarak hatırlıyor/ Avuçlarında kuzeyden yosun balıklı bir göl” dizelerinde bir rüyadaymış hissi veren bir atmosfer bulunmaktadır. Bu dizeler gerçeküstücü bir yapı arz etmektedir. “Gün doğuyorken ırmakta/ bir karınca tacirini diri diri gömüyorlar toprağa/ zavallı şapkası karısı ve kızkardeşleriyle/ sessizce bitiveriyor ilk güneşte icra-iflas duası” dizelerinde klasik armoninin uygulandığı tonal sistemden farklı olarak şiir düzensiz ritimlerle beklenmedik sözcüklerle ilerlemektedir (Çağlar, 2019, s.47). Tüm sayılan bu özellikler şiirin atonal yapısını ortaya koymaktadır.

Ece Ayhan doğrudan atonal kelimesini de kullandığı “Ölü Bütün” isimli şiirinde atonal bir yapı kurmuştur. “Ölü bütünü çizerler ölümcülükler oynarlamış/ ve çarşambaları gidip ırmaklarda boğulurlarmış/ Ben hiç ölü bütünü kucaklamış atonal kantolar düşünmediğim/ için” dizeleri Ece Ayhan’ın kendi şiirinin atonal özelliğini vurguladığı izlenimi vermektedir (Çağlar, 2019, s.52). Şairin “ölü bütün” ifadesinden eski tonal formdaki şiirleri kast ettiği düşünülebilir. Şair adeta eski şiirin öldüğünü iddia etmektedir. “ırmaklarda boğulurlarmış” sözleri ise eski şiirin boğulup kaybolduğu iddiasını taşımaktadır. “Ben hiç ölü bütünü kucaklamış atonal kantolar düşünmediğim için” dizesinde de kendisinin şiire doğrudan İkinci Yeni çizgisinde başlayıp eski şiiri kucaklamadığı anlamı çıkmaktadır. Şairin de belirttiği gibi kendisi “atonal kantolar” yazmıştır daima. Şair bu ifadeleri de anlamı bulandırarak ve karanlığa gizlemek suretiyle atonal bir biçimde vermiştir.

Ece Ayhan, “Ut” şiirinin “Yalnız belki çocuklar için atlı/ gülen tramvayı ölümün cumhuriyete/ enflasyonu sekiz memeli bir zenne/ o çirkinin tasviri efkâr bir zindan/ vakitlere açıktır kepengi aşkı memnu/ ölü teyzesine yazlığa giden kim çocuk/ pire kasketini deve kimler giyer acaba/ zehir dükkanları çiçek çiçekçi pera’da” dizelerinde tonal yapıyı tamamen kırarak atonal yapının zirvesine ulaşmıştır (Çağlar, 2019, s.55). Şiirde söyleyişteki akışın önceden kestirilemediği bir çağrışım düzensizliği

bulunmaktadır. “gülen tramvayı ölümün cumhuriyete” gibi sözdizimsel sapmaların olduğu, “enflasyonu sekiz memeli bir zenne” gibi aklın mantıksal işleyişine sırt çeviren dizeler barındıran bu şiir atonal şiire güzel bir örnektir. “pire kasketini deve kimler giyer acaba” dizesinde ise masal formları da değiştirilerek alışılmış düzeni bozan okuyucuyu şaşırtan bir yapı kurulmuştur.

Turgut Uyar söyleşilerinde ve yazılarında atonal müzikten bahsetmez. Ama bazı şiirlerinde atonal tekniğin etkilerini görmek mümkündür. Uyar’ın, döneminde icra edilen, hakkında yazılıp çizilen, *Pazar Postası*’nda ilgili yazılar çıkan bir teknikten haberdar olmaması imkansızdır. Turgut Uyar her ne kadar geleneksel şiir anlayışından gelmiş olsa da sürekli kendini yenileme ve yeni teknikler deneme arayışında olan bir şairdir. Özellikle “*Dünyanın En Güzel Arabistanı*” eserinden sonra İkinci Yeni hareketine dahil olarak farklı tarzda şiirler yazmıştır. Uyar’ın “Ay Ölür Yılgınlıktan” şiirinde dizeler arasında rastlantısallık izlenimi vardır. Ve bu izlenim şair tarafından bilinçli bir şekilde oluşturulmuştur. Dizeler ve cümleler arasındaki uyumsuzluk okuyucuda anlamsızlık ve beklediğini bulamama hissi uyandırmaktadır. Örneğin şair; “Adam bulanır ve bozar orucunu küfure” dizesinden sonra şiiri “ve pencerelerden bakıldığında” ifadeleriyle bitirerek beklenmedik bir etki yaratmıştır. Şair; “Büyük denize bakmak, mavi kalmak gibi” dizesinden hemen sonraki dizede “yatarsa” sözcüğünü kullanmaktadır (Uyar, 2019, s.217-218). Bu ifadeler atonal özellik taşımaktadır.

Turgut Uyar’ın “Tel Cambazının Kendi Başına Söylediği Şiir” isimli şiirinde de atonal etkiler görülmektedir. “Beş kere yedi mi dediniz, dursun/ Yıldız poyraz gündeğusu, dursun/ Fasulya mı dediniz, dursun/ Ben varım sen varsın o var/ Dursun,/ Ben şimdi gelirim.” dizelerinde söyleyişteki akış önceden kestirilememektedir (Uyar, 2019, s.120). Şiirde sözcükler, sıçrama yaparak farklı melodik şekiller oluşturmuştur.

Turgut Uyar’ın “Kanadalı Menekşeli İyi Uzun Balkon” isimli şiiri atonal etkiler taşımaktadır. Şair bu şiirinde dize hakimiyetini kırarak çağrışımsal bir özgürlük oluşturmuştur. Sözcüklerin yarısında dizeleri bölmeye okuyucuyu birden askıda kalma duygusuna sevk etmektedir. “aklım hep geçmiş yazlara değiniyor “sis basmış kıyılarda par-/ lak, garip, beyaz çiçekler” bir yer baktım/ Uzun uzun arkama atıyorum üstü biralı ufak masaları, kağıt ca-/ pon fenerlerini “ben böyleyim”/ Kravatlı adamlar girince o lokantaya kavunları gözlüyorum, he-/ rifler bir ufalıyor kavunlardan ıssız bahçeleri getirince “hı-/ zar sesleri duyuyorum birden” dizeleri gerçeküstücü bulanık bir anlam taşımaktadır. “o bütün huzursuzluğumuz olan şehir boşaltıyor ayak sesi de/ mirlerini

yorgun yüreklerimize” dizelerinde ise şehirleşmiş modern bireyin karmaşık iç dünyası yansıtılmıştır (Uyar, 2019, s.196).

Turgut Uyar’ın “bir oda güneşi’ne” isimli şiiri de atonal etkiler taşımaktadır. Şiirin atonal bir özelliği de şiirin tersten okuduğunda da şiir özelliği taşımasıdır. Şiirde klasik armoninin vurgulandığı tonal sistemden farklı dizeler kurulmuştur. Dizelerde sözcükler özgürce kullanılmıştır (Uyar, 2019, s.368). Şiirde genel itibariyle bir bütünlük söz konusu değildir. Her dize farklı bir çağrışım uyandırmaktadır okuyucuda. Korkmaz ve Rüzgar, İkinci Yeni şairlerinin kendilerinden önceki şiir geleneklerinden farklı, anlamı parçalayıp yeni bir imgesellik kurarak şiiri hapsoldüğü biçimsel yapı ve mantıksal dizgeden kurtardıklarını ifade etmişlerdir (Korkmaz ve Rüzgar, 2021, s.427).

Şiir yazmaya Necip Fazıl çizginde başlayan Sezai Karakoç, İkinci Yeni’nin öncü şairleri arasına katılır. Yazdığı şiirlerin özü itibariyle İkinci Yeni’nin diğer öncü şairlerine taban taban zıt olan Karakoç, biçim yönünden diğer İkinci Yeni şairlerine katılır. Batı edebiyatını da yakından takip eden şair, eski şiirin tılandığını fark ederek yepyeni bir üslupla yazmaya başlar. Yeni üslubuyla yazdığı şiirler anlamca kapalı, çağrışımsaldır. Her ne kadar atonal müzikten bahsetmese de Karakoç bazı şiirlerinde atonal teknikten faydalanmıştır. Sezai Karakoç’un “Birinci Ayın” isimli şiiri atonal tekniğin iyi bir örneğidir. Şiirde tonal tekniğin verdiği sürekli alışma duygusu yoktur. Atonal teknikte yer alan rastlantısallık duygusu bu şiirde de mevcuttur. Dizeler atonal teknikle kurulmuş ve alışılmış ses düzeni bozulmuştur. Örneğin; “Tarihin asmalarında kırağı, ceylan gözlerinde şiddet çiği.” dizesi “Kim verecek kedilere trafik bilgilerini,” dizesiyle devam ederek ilintisizlik duygusu vermektedir (Karakoç, 2020, s.483-484). Ayrıca şiirde kullanılan alışılmamış bağdaştırmalar da şiire atonal bir hava katmaktadır. Okurun ilgisini sürekli canlı tutması gerekiyor şiiri okurken.

Sezai Karakoç’un “Sabun Yası I.” isimli şiirinin “Kadın azaltır çocuklar için/ Kullanmasını yabancıları genç gördükçe/ Adam konuşurken eli kaybolur/ kızlarla/ Neden getirmeyi unutmasın” dizelerinde atonal etkiler görülmektedir. Sezai Karakoç şiirlerinin en belirgin özellikleri kapalı ve bulanık olmalarıdır. Karakoç her ne kadar şiirlerinde bir mesaj verme kaygısı gütse de bu mesajı doğrudan vermez. Okuyucunun o anlamı bulması için çaba sarf etmesi gerekir. Şairin duygu dünyasını paylaşan diğer şairlerinden ayrılan yönü de bu özelliğidir. Karakoç’a bu özelliği katan etkenlerden biri de bir nebze de olsa şiirlerinin atonal etkiler taşımasıdır. “Adam konuşurken eli kaybolur kızlarla/ Neden getirmeyi unutmasın” dizelerinde rahatlamadan ziyade belirsizlik duygusu vardır. (Karakoç, 2020, s.86)

Sezai Karakoç'un "Köpük" isimli şiirinde de atonal etkiler görülmektedir. Şair bu şiirinde söyleyişteki rahatlığın yerine şiir dilini zorlayan bir teknik kullanmıştır. İkinci Yeni şairlerinin en önemli özelliklerinden biri de alışılmamış cümle yapıları kurmalarıdır. İkinci Yeni şairlerinin bir bölümü alışılmış şiir dilini bozmak, dil mantığını, kavrayış biçimini yıkmak için çoğu kez ters çevirmelere başvurmuşlardır. "Bu köpekler neyi havlıyor hangi kadını/ Bu horozlar neyi ürperiyor çocukları mı" dizeleri alışılmış dil mantığına aykırı dizelerdir. "Felçli kadın karyolaya bağlı haliç/Ergenlik genç kızlık işletmesi karyola ki/Karyola ki bekar bir ölümün fener alayı şöleni/Azrail'in boyuna buluğa erdiği gerdeğe girdiği" dizelerinde ise alışılmış düzeni bozan okuyucuyu şaşırtan bir dil kullanılmıştır (Karakoç, 2020, s.129). Bilinç dışına yönelen gerçeküstücü etkiler gösteren bu şiir yeni bir düş gücü anlayışıyla yazılmıştır.

Toplumcu Gerçekçi poetikadan gelen İlhan Berk, Galile Denizi ile birlikte İkinci Yeni tarzında şiirler yazmaya başlamıştır. Bu tarz şiirler yazmasında Fransız Gerçeküstücülerin etkisi vardır. Ece Ayhan ile birlikte klasik armoninin vurgulandığı tonal sistemden farklı bir yapı öneren atonal sistemden en çok faydalanan İkinci Yeni şairi İlhan Berk'tir. İlhan Berk'in "Balad" isimli şiirinde atonal etkiler görülmektedir. Bir yola alışmadan başka havaya geçen, birbiriyle ilgisiz izlenimi veren dizeler atonal bir etki yaratıyor şiirde. Okuyucuda hiçbir şekilde alışma, beklediğini bulma duygusu oluşmuyor. "Denizler baktığım tüm o denizler gösterdi bana/Bir yalnızlık yeryüzündeki kapılar, bir o gördüm" dizelerinde alışılmış bir ses düzeni ve anlamı görünmüyor (Berk, 2018, s.240-241).

İlhan Berk "Galile Denizi" isimli ünlü şiirinde yeni anlatım biçimleri denemiştir. Şairlik serüveni boyunca şiirde her zaman yeni tarzlar peşinde olan İlhan Berk, bu yüzden şiirin "Uç Beyi" diye adlandırılmıştır. Her zaman uçlarda gezen İlhan Berk bu adlandırmayı fazlasıyla hak etmektedir. Berk bu şiirinde de sözcükleri özgürce kullanarak uyum zorunluluğu olmayan dizelerden oluşturmuştur şiirini. "O gece hep bütün saatler beşi vurdu, bütün saatler bir iki üç/ dört beş Leyla'larda/ O gece hep işte bütün bunlar bitiyor kötü nesir zeytinlik kötü/ T. bap 3 işte/ O gece birdenbire bir güneş tam sabaha kıl kalarda/ tam oralarda" dizelerinde olduğu gibi şiirde imgeler çağrışımsal özellikleri ile kullanılmıştır (Berk, 2018, s.243-244). Berk, Fransız Gerçeküstücü şairlerden etkilendiğini açıkça belirtmiştir. Hatta yeni şiir anlayışına yönelmesinde bu şairlerin etkili olduğunu ifade etmiştir. Berk "Siz onun Allah'ın sağına oturduğunu duydunuz bütün/ bildiğiniz duyduğunuz da bu işte" dizelerinde bilinç dışına yönelen gerçeküstücü ifadeler kullanmıştır. Berk, yeni şiir anlayışına yöneldikten sonra anlamı öteleyen biçimi

önceleyen bir anlayışa yaklaşmıştır. Hatta yazılarında ve konuşmalarında bunu en açık şekilde ifade eden İkinci Yeni şairi İlhan Berk'tir denilebilir. “Böyle bütün gece konuştu bütün gece f bütün gece bindi on/ bindi yüz bindi baktık” dizelerinde olduğu gibi anlamı amaçlamayan çocuksu bir söyleyişe sahip dizelere rastlamak mümkündür. Berk bu şiirinin, “Sonra büyük bir T çizdi ne güzel çizdi/ büyük bir T büyük/kuşlar geçiyordu/ Abtcd e hgklmop nbşjklmnb csw neryz/ yukarı sonu Z/ Bin yıl öteden üçüncü S'den buralara bu sabahları Kudüslü” dizelerinde Letrizm denemelerinde de bulunmuştur (Berk, 2018, s.243-244). Şair İkinci Yeni tarzında şiirler yazmaya başladıktan sonraki şiir serüveni boyunca letrizm denemelerinde bulunmuştur şiirlerinde. Tüm bu etkenler şiire atonal bir hava katmıştır.

İlhan Berk'in önemli özelliklerinden biri de şiirlerinde yeni bir düş gücü sunmasıdır. İkinci Yeni şiirinden önceki şiirlerde kullanılan farklı bir çağrışımsal zenginliğe yönelmiştir. Berk “Babil” isimli şiirinin “Biz şeydik görmedik güzel trenleri Argos'ta, uyanır karanlıkta/ İç içe odalardı Babil ihtiyar denizlere çıkardı köy Yahudileri,/ Yahudi Mordakay En uzun beyaz Asur tüccarlarına Pers prenslerine, birlikte İs'e/ iner vergi verirdik/ Mısır resimlerine bakardık/ Bugün bin yıl sonra Yunan yalnızlığında hep o şey ağzındır” dizelerinde de görülebileceği gibi İlhan Berk şiirlerinde daha çok “Babil, Mısır, Asur, Yunan, Yahudi” gibi antik uygarlıklara yönelmiştir (Berk, 2018, s.254). Şair bu antik uygarlıklara yönelerek şiirlerinde daha çok bu uygarlıklara atıfta bulunarak imgelerini daha çok bu uygarlıklar etrafında kurmuştur. Şair bu şiirinde bir yola alışmadan başka bir yola giren okuyucuda bir rahatlama duygusu olmayan dizeler kurmuştur. Berk; “Mısır güneşinde o iç denizlerde şimdi bir safran her akşam sizi/ sevmekten açar” dizelerinde de görülebileceği gibi tonal mantık anlayışına uymayan sözdizimsel sapmalara başvuran dizeler kullanmıştır. İlhan Berk bu şiirini oluştururken atonal yöntemler denemiştir, sonucuna ulaşabiliriz.

İlhan Berk “Sabahla Ne Güzel Durdunuz Aşkına” isimli şiirinde alışılmış sözdizimini bozarak yeni sözdizimleri kurmuştur. “Sabahla ne güzel durdunuz aşkıma/ Yaşamamdan padişah uyanıyorsunuz/ Ne güzel bir kırmızı oluyorsunuz/ Pis, yalnızım ben eş ülkende Elam'a” dizelerinde klasik tonal dizelerin kırıldığı atonal dizeler kurulmuştur (Berk, 2018, s.261). Kurulan bu dizeler anlamı kapalı, bulanık bir havaya büründürmüştür. İlhan Berk birçok şiirinde olduğu gibi bu şiirinde de yeni bir düş gücü oluşturmuş; “Berk prensliği, kehribar çağlar, İngiliz akşamı, Sur alfabesi gibi, Katolik gül” örneklerinde görüldüğü gibi yeni tamlamalar, yeni imgeler kurmuştur.

İlhan Berk “Troya’da Siz Sözü Güzeldi Eskiden” şiirinde beklenmedik şekilde hava değiştiren, birden askıda kalan, rahat gidişin deforme edildiği dizelerle atonal etkiler taşıyan bir şiir oluşturmuştur. “Büyük sularıma sen o hep geç gelen” dizesinde yükselen ses “Beni çıktığınız gecelere tutun” dizesiyle askıda kalmıştır. Berk ayrıca “Benim ey gök çılgin uzaklığın hep ben/ Güzelliğimde bir yarı geceler sen./ Bütün gök gök gök, o akşamlara kadar./ Bir sesim ben git git o binlerce yıldır” dizelerinde anlamın karanlığa gizlendiği bir sözdizimi kullanmıştır (Berk, 2018, s.263).

İlhan Berk “Yazıt, I” isimli şiirinin “İşte A,D,Z saçın gecesi./ Geç evim, ey benim eski zaman ırmağım./ Bir yerdeyim oranı iniyorum/ İşte açık aynasından bunluğumun./ Ben size ne dedim rüzgarın atları/ Ki oraya çıkıyorum./ Gelin durun eksenime/ Vardır ölümün büyük evleri çıkarsınız.” dizelerinde aklın mantıksal işleyişine sırt çeviren bir yapı kurmuştur. Ayrıca “İşte A,D,Z saçın gecesi” dizesinde letrizmi denemiştir. Ayrıca şiirde bir çağrışım düzensizliği mevcuttur. “iniyorum, çıkıyorum” eylemleri alışılmışın dışında kullanılarak bulanık, kapalı bir anlam oluşturulmuştur (Berk, 2018, s.269).

İlhan Berk’in yoğun bir şekilde sözdizimsel sapmalara başvurduğu “I. Balad” isimli şiirinde de atonal etkiler görmek mümkündür. “Ve bir çocuk büyük uykusunda İstanbul, Avrupa’yı uyuyor-/ du. Sesini koydu ihtiyar/ şimdi ne kadar güzel olduğudur sesin/ Ve biz çadırları kurarız belki aşk// senin surlu gecene duru-/ ruz Yitik” dizelerinde de görülebileceği gibi tonal dizeler yerine, yeni sözdizimini amaçlayan atonal dizeler kurulmuştur. “-Şu İstanbul neresidir? Gelirim seni, ellerini, içini // bir gece-/ye dururuz” dizelerinde ve şiirin başka bölümlerinde de görülebileceği gibi sözcükler tamamlanmadan yarıda bırakılıp devamı alt dizede verilen bir yöntem denenmiştir (Berk, 2018, s.270-271). Bu yöntem düzensiz bir ritmin oluşmasına neden olan okuyucuyu birden askıda bırakan bir okumaya götürmektedir. Şair ayrıca “onüçaltmışdörtüsfırüç, dörtyüzkırkaltı” örneklerinde görüldüğü gibi sayıları bitişik yazarak söyleyişteki rahatlığı bozmuştur. Rahat gidişin bilinçli bir şekilde deforme edildiği bu şiir atonal şiire iyi bir örnektir.

Edip Cansever’in “Uyanınca Çocuk Olmak” şiirinin “Siz yok mu, sizin her yeriniz şaşırıp kalmaya istekli/ Bir bakın uyanıp kalkınca çocuk olmalarım var benim” dizeleri alışılmış tonal sözdiziminden farklı yeni bir sözdiziminin kurulduğu dizelerdir. Karmaşık bireyin iç dünyasını başarılı bir şekilde yansıtan Cansever bu başarısını zamanın ruhuna uygun yeni teknikler kullanmasına borçludur. “Şu da var; bir sokak en açılmış pencerelere dalıyor/ Dalıyor da söz mü, yatağa uzatıyor” dizelerinde aklın mantıksal işleyişine uymayan gerçeküstücü bir anlatım söz konusudur (Cansever, 2019, s.123). İkinci Yeni’nin öncü şairleri Fransız Gerçeküstücülerin de etkisiyle çocuksu olmayı hedefleyen

düşsel şiirler yazmışlardır. Edip Cansever'in bu şiiri alışılmış şiir diline, alışılmış algılama biçimine uymamakta, okuyucu şaşırtmaktadır. Dizelerin alışılmamış bir şekilde kurulması şiirin anlaşılmasını zorlaştırmaktadır.

Edip Cansever'in "Ey" isimli şiiri atonal şiire güzel bir örnektir. Dizelerin çoğu zaman yüklemsiz eksilteli bir biçimde kullanılması ve "ey" gibi ünlemlerin şiirde alışılmışın dışında bir teknikle kullanılması okuyucuyu muallakta bırakmaktadır. Bu özellik, şiiri tonal tarzda yazılan şiirlerin aksine okuyucuyu konfora götürmeyen, okuyucunun koşullanmasına izin vermeyen bir sistemdir. İkinci Yeni şiirini zor şiir yapan, onun bazı eleştirmenler tarafından anlamsız şiir diye adlandırılmasına neden olan etken bu özelliğidir. Bu durum İkinci Yeni şairleri tarafından bilinçli bir şekilde tercih edilmiştir. "Bu böyle kimin gittiği? sen dur ey!/ Belki de elleriniz mi? biraz ince, biraz da çok kelimeli!/ Bu sanki niye durduğumuz mu? açıkken sevişme bölgeleri/ Ay, pencere, göz! Siz git ey!" dizelerinde sözcükler birbirinden bağımsız olma izlenimi verir (Cansever, 2019, s.93). Bu durum biraz da İkinci Yeni şiirinin dize hakimiyetini kıran kelimeci yapısından kaynaklanmaktadır.

Edip Cansever'in "Dolgun" isimli şiirinin "Hem güzel, hem dolgunluk kuşları bunlar/ Dolgunluk sokakları, sanki bir aydınlığı kutluyorum/ boyuna" dizelerinde sözcükler rastlantısalmiş gibi bir izlenim verirler (Cansever, 2019, s.113). Dize "Dolgunluk sokakları" diye başlayıp birdenbire hava değiştirerek "sanki bir aydınlığı kutluyorum" sözcükleri ile bitmektedir. Bu şekilde bir yola alışmadan başka bir yola atlayan sözcüklerin sıçrama yaptığı dizeler farklı melodik şekillerin oluşmasını sağlamaktadır. "İşte bir dolgunluk şapkası; ikide bir çıkarıyorum/ O kadar çıkarıyorum ki, aşk olsun bulutlara/ Nereden bakılsa ellerim görünüyor şimdi/ Dolgunluk eli." dizelerinde ise alışılmadık ifadelerden ötürü söyleyişteki akış önceden kestirilememektedir. "Dolgunluk şapkası, dolgunluk eli" tamlamaları ise alışılmış mantıksal akışa uymayan yeni tamlamalardır.

Edip Cansever'in "Tah Tah Tah" isimli şiirinin "Güneş yok niye, yağmur var niye, ben niye/ Nereden bir şey bu gürültü/ Nereden bir şey bu ortalık; at, at/ Bu çocuk nereden; şeker diye, şeker diye" dizelerinde fiil kullanılmamış ve sözcükler özgürce dağıtılmıştır. Dizeler bu halleriyle nesnelerin dağınık bir şekilde yerleştirildiği sürrealist bir tabloyu anımsatmaktadır. Rastlantısal izlenimi veren "gürültü, at, şeker" sözcükleri, düzensiz bir ritim, farklı bir melodi oluşturmuştur. "Desene duralım mı, biz durmak olanız tah tah tah/ Amcamı çok sevdiğim bir dünyada" dizelerinde olduğu gibi de şiirde okuyucu şaşırtan uyumsuzların özgürlüğü denebilecek bir yapı oluşturulmuştur. Tüm bu özellikler şiire

atonal bir özellik vermiştir (Cansever, 2019, s.217). Hüseyin Cöntürk bu şiirle ilgili; “Şiirin ağırlık merkezi “biz durmak olanız tah tah tah” sözüdür. Buraya gelinceye kadar şiirdeki genel hava “genişten dara geçiş” şeklindedir. “Nereden bir şey bu gürültü” derken, “nereden” geçişi, “gürültü” darı ifade ediyor. Şiir “biz durmak olanız tah tah tah” noktasında en dar halini aldıktan sonra genişlemeye başlıyor. (Cansever, 2000, s.158) Cöntürk şiirin daralan genişleyen noktalarına dikkat çekerek şiirin hava değiştiren yönünü belirtmek istemiştir. Hava değiştiren, tek tonda ilerlemeyen bu yapı ise atonal sistemi işaret etmektedir.

Edip Cansever’in “Bakmalar Denizi” şiirinin “Bakmalar görüyorum bütün gün bakmalar/ Pencere bakması, sabahlar bakması, yeşil otlar/ bakması/ Hepsi de beni buluyorlar, hepsi de bir yağmur/ uysallığında/ Gördüm suyun ki yumuşak, gördüm ağacın iki katı/ Gördüm ama şey, gördüm ama nasıl, gördüm ama/ bu kadar göz/ Aynı bir gözler denizi, aynı bir o kadar canlı.” dizelerinde ve şiirin diğer bölümlerinde atonal etkiler görülmektedir (Cansever, 2019, s.123). Dizelerin birden kırılması, bir yola alışmadan başka bir yola girmesi şiire bu etkileri vermektedir. Ferhat Korkmaz, Edip Cansever’in bu şiirinin görme duyusunun acı veren ve bilinçaltını yoklayan durumunun ön planda olduğunu belirtmiştir (Korkmaz, 2012, s.1783). Şiirin bilinçaltını yoklayan bu özelliği şiire ton dışı bir özellik vermektedir. Korkmaz, şairin otomatizm nedeniyle hiçbir şeyi kontrol edemediğini, şairin ruhunun kaotik bir dünyayla karşı karşıya kaldığını belirtir (Korkmaz, 2012, s.1784).

Edip Cansever’in “Salıncak” şiirinin “Bir çıkrık bir zaman dışını kolağan eder şöyle/ İyi. Biz buna bir durumun sınırsız gelişimi diyoruz/ Diyoruz; sanki o herşey kadar bir herşeyi getirir, yığar/ Çıkrık/ Bir su gürültüsü, bir pul koleksiyonu, bir duanın yaratılışı/ duyulur bu ara/ Duyulmaz ama duyulur/ Başlar çünkü onlar da; yani pul, su gürültüsü, dua/ Başlar bir insan gibi; süreyi, düzeni, ölümü taşımaya” dizelerinde atonal etkiler görmek mümkündür (Cansever, 2000, s.236). Şiirin bir yola alışmadan başka bir yola geçen, birden askıda kalan özellikleri atonal etkileri sağlamaktadır. Hüseyin Cöntürk ise bu şiiri yığılmak ve zaman dışılık kavramlarıyla yorumlar. Cöntürk; “Öğeler devimin çizgisinin dışında kalırsa ne olur? Vagonlar raydan çıkınca ne olur? Ne olacak? Her öğe bir yerde durakalır, orada kendini tekrarlayarak yığılır.” (Cansever, 2000, s.147) Cöntürk şiirdeki öğelerin devinim dışı kalmasından, öğelerin yığılıp kalmasından bahseder. Şiir incelendiğinde öğelerin birbiri ile ilgisi olmadan bir arada durduğu izlenimine oluşur. Cöntürk ayrıca, bu şiirin bir sıkıntı şiiri olduğunu, tasvirin kesik kesik dura dura yapıldığını ve şiirin bu monotonluk duygusu ile okuyucuyu sıkıntı yönünde ilerlettiğini

belirtmiştir (Cansever, 2000, s.146). Cöntürk'ün de belirttiği şekilde, söylem okuyucuyu bu duyguya hazırlamaktadır. Duygunun kesik kesik, dura dura işlenmesi de atonal bir yöntemdir.

3.9. Akis

İkinci Yeni hareketinin öncü şairleri dize içlerindeki sözcükleri ters yüz ederek yeni dizeler kurmuşlardır. Bu yöntem İkinci Yeni şiirinde çok yaygın olmasa da yer yer bazı şiirlerde denenmiştir.

Nurullah Çetin akisi, dizenin kelime ya da ifadelerinin yerlerinin değiştirilerek tekrar edilmesi olarak tanımlamıştır (Çetin, 2011, s.258). Aşağıda İkinci Yeni şiirinde geçen bazı akis örnekleri verilmiştir.

Ece Ayhan “Çocukların Ölüm Şarkıları -I-” şiirinin “Sokaklarda/ ölümcül portakallar/ ve/ çivitsi bulutlar/ saat/ kaç olursa olsun/ üzünç yüklenmiş bir gemi/ akdeniz’de/ ölümcül/ çivitsi/ portakallar bulutlar” dizelerinde “ölümcül portakallar ve çivitsi bulutlar” sözcüklerinin yerlerini değiştirip tekrar kullanarak akise örnek vermiştir (Çağlar, 2019, s.45).

Ece Ayhan’ın “Babil’den Bir Piçin Propagandası” şiirinin “bir de ödünç alınmış bir kömür gibi art tatum’dan parmakları/.../ ödünç alınmış bir kömür gibi art tatum’dan parmaklarıyla” dizelerini şiirin farklı bölümlerinde sözcüklerin yerlerini değiştirerek kurduğu dizeler akise örnektir (Çağlar, 2019, s.49).

Turgut Uyar’ın “Yılgın” şiirinin “Üç dilim kavun kestim birini ben yedim/ Kavundan üç dilim kestim birini yedim” dizelerinde sözcüklerin yerini değiştirerek dizeyi tekrar kurması akise örnektir (Uyar, 2019, s.124).

Sezai Karakoç “Karayılan” isimli şiirinde “Güneşin yeni doğduğunu sana haber veriyorum”, “Seni parmaklarımdan süt içmeğe çağırıyorum” dizelerini sözcüklerin yerini değiştirerek tekrar kullanmıştır (Karakoç, 2020, s.44-45).

Sezai Karakoç “Ateş Dansı” şiirinin “Ateş düştüğünü gördüm kadının/ Dans edişini durduramamıştı yine de/.../ İdi vücudunu saran bir ebemkuşağı kefeni/ Durduramamıştı yine de dans edişini” dizelerinde “Dans edişini durduramamıştı yine de” dizesini sözcüklerin yerini değiştirerek tekrar kullanmıştır (Karakoç, 2020, s.603).

Edip Cansever’in “Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka” şiirinin “Ne çıkar siz bizi anlamasanız da/ Evet, siz bizi anlamasanız da ne çıkar/ Eh, yani ne çıkar siz bizi anlamasanız da” dizelerinde sözcüklerin yerini değiştirerek tekrar kurmuştur dizeyi. (Cansever, 2019, s.247).

Edip Cansever “Ölümle Akit” şiirinin “Karın beyaz gölgesi denizde/ Ölü denizde beyaz gölgesi karın” dizelerinde sözcüklerin yerini değiştirerek dizeleri tekrar kurmuştur (Cansever, 2019, s.480). Vecihi Timuroğlu, Edip Cansever şiiriyle ilgili; “Her şeyden önce, şairin kendine özgü dize dengeleri yaratması ve özgün eğretilmelerle bir anlatım yoluna girmesi, yansıtmanın duyumsal tikelliğini sağlar ki, şiir bu sağlamayla müziğe resme bağlanır.” (Cansever, 2000, s.208) Timuroğlu’nun da belirttiği doğrultuda bakılacak olursa Cansever’in en önemli özelliklerinden biri kendine özgü dize dengeleri yaratmasıdır. Şair bu şiirinde de akis sanatına da başvurarak kendine özgü bir dize dengesi oluşturmuştur.

Akis sanatı, İkinci Yeni şiirinde yaygın olarak kullanılan bir yöntem olmamakla beraber bazı şiirlerde kullanılmıştır. Bu sanata daha çok Ece Ayhan şiirlerinde rastlamak mümkündür.

3.10. İç Kafiye

İkinci Yeni şairleri şiirlerinde müzikaliteyi sağlamak amacıyla şiirlerinde iç kafiyeyle yoğun bir şekilde faydalanmıştır. Dize içlerine dağılmış ses benzerlikleri şiirde belirgin bir ahenk meydana getirir.

Aşağıda, İkinci Yeni hareketinin öncü şairlerinin şiirlerinde kullandıkları bazı iç kafiye örnekleri verilmiştir.

Cemal Süreya “Gazel” isimli şiirinde birçok sözcüğü birbiriyle kafiyeleyerek şiirde güçlü bir müzikalite oluşturmuştur. İlk beyitte geçen “gözle, denizle, gazelle”, “gördüm, bildim, yaşadım” sözcükleri arasındaki ses benzerlikleri iç kafiye oluşturur. Neredeyse, ilk beyitteki bütün sözcükler birbiriyle kafiyelidir. İkinci beyitteki “sen, iydin, güzeldiysen, çirkindiysen, kocan, ilinden” sözcüklerinin sonlarında ses benzerlikleri mevcuttur. Son beyitte geçen “deniz, göz, gördüm, bildim” sözcükleri arasında ses benzerlikleri vardır (Cemal Süreya, 2020, s.42).

Cemal Süreya’nın “Kanto” isimli şiirinin “Ben nereye gittimse bütün zulumlardı/ Bütün açlıklardı, kavgalardı gördüğüm/ Kötülüklerin büsbütün egemen olduğu/ Namussuz bir çağ bu biliyorsun” dördünlüğünde geçen ve birbirleriyle kafiyelenen bazı sözcükler şiire müzikal bir hava katmaktadır. “zulumlardı, açlıklardı, kavgalardı” sözcüklerinin sonlarında kullanılan sesler iç kafiye oluşturmaktadır (Cemal Süreya, 2020, s.19). Ayrıca dördlükte geçen “Ben, bütün, kötülüklerin, büsbütün, egemen, biliyorsun” sözcüklerinin sonlarındaki benzer sesler de iç kafiye oluşturmaktadır.

Cemal Süreya'nın "Yırtılan İpek Sesiyle" şiirinin "Çakırpençe hekimler tarafından en eski bahnamelere/ Düşürülmüş bir beğençe gibidir." dizelerinde geçen "Çakırpençe, beğençe" sözcükleri birbiriyle kafiyelenerek ahenkli bir söyleyiş oluşturmuştur (Cemal Süreya, 2020, 88).

Cemal Süreya "Cıgarayı Attım Denize" şiirinin "Şimdi sen tam çağındasın yanına varılacak/ Önünde durulacak tam elinden tutulacak" dizelerinde "varılacak, durulacak, tutulacak" sözcüklerinde kullandığı "l" sesi ile iç kafiye oluşturmuştur (Cemal Süreya, 2020, s.21).

Cemal Süreya'nın "Elma" şiirinin "Bir yandan çan alıyorum büyük yaşamaklara/ Bir yandan yoldan insanlar geçiyor çoğul olarak" dizelerinde kullandığı "çan, yoldan" sözcükleri iç kafiye örnektir (Cemal Süreya, 2020, s.25).

Cemal Süreya'nın "Hür Hamamlar Denizi" şiirinin "O güzelim bacak sudan çıkacak" dizesinde "bacak ve çıkacak" sözcüklerinde kullanılan "acak" seslerini iç kafiye olarak kullanmıştır (Cemal Süreya, 2020, s.32).

Cemal Süreya'nın "Gazel" şiirinin "Ben nice gözle nice denizle nice gazelle" dizesinde kullandığı "göz, deniz" kelimelerinde geçen "z" sesi iç kafiye örnektir (Cemal Süreya, 2020, s.42).

Birçok ahenk unsurunun bir arada kullanıldığı Ece Ayhan'ın "Islak" isimli şiirinde bazı sözcükler birbiriyle kafiyelenerek şiirin müzikalitesini sağlamışlardır. Şiir boyunca tekrarlanan "ar-er" sesleri iç kafiye örneklerinden biridir. Ayrıca şiirde sıkça kullanılan çoğul eki "-lar/-ler" eki de şiirde ahengi sağlayan etkenlerden biridir (Çağlar, 2019, s.24).

Ece Ayhan'ın "Uzak Hala" şiirinin "Leblebici horhor'a alkış tutan/ dikran çuhacıyan'a çiçek atan" dizelerinde geçen "-an, -tan" sesleri iç kafiye örnektir (Çağlar, 2019, s.60).

Turgut Uyar'ın "Kurtarmak Bütün Kaygıları" şiiri birçok müzikal öğeyi barındırmaktadır. Uyar, bu şiirinde dize içlerinde yararlandığı bazı ses benzerlikleriyle müzikaliteye katkı sağlamıştır. "akmak, çıkmak, açmak, büyüme, dönmek, yürümek, bilmek, bulmak, olmak" gibi mastar haliyle kullanılan birçok sözcük iç kafiye oluşturmuştur. Ayrıca çoğul ekiyle kullanılan sözcüklerin fazla olması da şiire ahenk katmıştır (Uyar, 2019, s.208).

Turgut Uyar'ın "Telefonda İyi Loş Oda" şiirinin "Sizin o loş odalarınız var ya kurtuldum/ Artık uçakları hoş görürüm" dizelerinde geçen "loş, hoş" sözcüklerinde geçen "oş" sesleri iç kafiye örnektir (Uyar, 2019, s.182).

Turgut Uyar'ın "Sigma" şiirinin "Korkup kapandıkça kanakoşan adamlardan/ Elleri boşalınca kalemden tornadan kağıt ve demir paradan/ Duyguları aşktandı çok aşktan/ Mozayık göklerinde yabancı akşam kuşları falan filan" dizelerinde kullandığı "an" sesleri iç kafiye örnektir (Uyar, 2019, s.198).

Turgut Uyar'ın "yokuş yol'a" şiirinin "güllerin bedeninden dikenleri teker teker koparırsan/ dikenleri kopardığın yerler teker teker kanar/ dikenleri kopardığın yerleri bir bahar falan sanırsan/ Kürdistan'da ve Muş-Tatvan yolunda bir yer kanar/ Muş-Tatvan yolunda güllere ve devlete inanırsan/ eşkıyalar kanar kötü donanımlı askerler kanar" dizelerinin içinde kullandığı "-er,-ar" sesleri iç kafiye örnektir (Uyar, 2019, s.348).

Turgut Uyar'ın "iyimser bir sonuç'a" şiirinin "genişlerim dağılırım beyazım/ ben bir gün giderim ki neyim kalır/ ben bir gün giderim ki ey diri at/ elbette benim de bir şeyim kalır" dizelerinde "-im,-ım" seslerini iç kafiye olarak kullanmıştır (Uyar, 2019, s.350).

Sezai Karakoç'un "Fırtına 8." şiirinin "Ekin gibi biçildim öldüm ama dirildim" dizesinde "biçildim, öldüm, dirildim" sözcüklerinde geçen "l" sesini iç kafiye olarak kullanmıştır (Karakoç, 2020, s.168).

Sezai Karakoç'un "Hızırla Kırk Saat" şiirinin "Bulursan insanlarda/ Andıran birkaç çizgi/ Gün batmadan önceki kardeşleri" dizelerinde "bulursan, andıran, batmadan" sözcüklerinde geçen "an" seslerini iç kafiye olarak kullanmıştır (Karakoç, 2020, s.222).

Sezai Karakoç "Çile" şiirinde birinci dizede geçen "Asurların, asırların, surların, sırlarını" sözcüklerinde geçen "r" sesini iç kafiye olarak kullanmıştır (Karakoç, 2020, s.348). Üçüncü dizede geçen "gecedir, ecedir" sözcüklerinde geçen "ecedir" seslerini iç kafiye olarak kullanmıştır.

Sezai Karakoç "Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine IV." şiirinin "Bütün törenlerin şöenlerin ayinlerin yortuların dışında" dizesinde geçen "törenlerin, şöenlerin, ayinlerin" sözcüklerinde geçen sesi iç kafiye olarak kullanılmıştır (Karakoç, 2020, s.430).

İlhan Berk'in "Ben Şimdi Bir Şiirden Geçenim Çok Eski (Rondo)" şiirinin "Ben şimdi bir şiirden geçenim çok eski/ Uyuyarak severek siz benim aşkımsınız." dizelerinde "ben, şiirden, geçen" sözcüklerinde geçen "en" sesleri iç kafiye örnektir (Berk, 2018, s.265).

İlhan Berk'in "Yeryüzü" şiirinin "Yeryüzü adını yazar. Kazar kimliğini/ Gevenleri, devedikenlerini bırakır büyür./.../ Yeryüzü çizer haritasını: Bir yusufluğu" dizelerinde "yazar, kazar, çizer" sözcüklerinde geçen "z" sesi iç kafiye örnektir (Berk, 2018, s.89).

Edip Cansever'in "Altın Ayak" şiirinin "Dursak, ya da bir durmada görünsek/ Hiç değil bununla yetinsek azıcık da/.../ Ben derim: sana olmak, seni duymak, seni yürümek/ Besbelli seni büyümek kendimde" dizelerinde "görünsek, yetinsek" sözcüklerinde geçen "n" sesi, "yürümek, büyümek" sözcüklerinde geçen "ü" sesi iç kafiye örnektir (Cansever, 2019, s.128).

Edip Cansever'in "Umutsuzlar Parkı" şiirinin "Bu kimin duruşu, bu sizin en gülmediğiniz saatlerde/.../ Boş vermek öperken, severken boş vermek sevmelere/ Sulardan ürpermek gibi dokununca/ Ya da ben kimi sarmışım böyle kollarımla/ Kimse söz vermişim, biraz da unutmak gibi" dizelerinde "sizin, kimin" sözcüklerinde kullandığı sesleri, "vermek, ürpermek, sözcüklerinde geçen "er" sesleri ve "sarmışım, vermişim" sözcüklerinde geçen "r" sesi iç kafiye örnektir (Cansever, 2019, s.160).

Edip Cansever'in "Konyak" şiirinin "Bugün Pazar eve kırmızılar taşıyorum/ Amcamı arıyorum duvara bakıyor amcam/ Duvarda ne var, ben de bakıyorum/ Komşuları çağırıyorum onlar da bakıyor/ Çağırsam önüne gelen duvara bakacak." dizelerinde "pazar, var, onlar" sözcüklerinde geçen "ar" sesleri iç kafiye örnektir (Cansever, 2019, s.208).

3.11. Sessel Sapmalar

İkinci Yeni hareketinin öncü şairleri, verili dile saldırma, farklı çağrışımlar yaratma, dili yeniden yapılandırma amaçlarıyla şiirlerinde sessel sapmaya yoğun bir şekilde başvurmuşlardır.

Nurullah Çetin, sessel sapmayı kelime ve ifadelerin bazı seslerinde bazı değiştirmeler yapılması yoluyla yapıldığını ve sessel sapmaların ünsüz düşmesi, ünlü ekleme, yöresel ağız özellikleri, ünlü uzatmaları, ünlü düşmeleri, ünlü değişiklikleri yöntemleriyle yapıldığını ifade etmiştir (Çetin, 2011, s.173-174). İkinci Yeni şiirinde "değişik amaçlarla ortak dildeki göstergelerin ses açısından değiştirilmesine sıkça rastlanır." (Aksan, 2013, s.178) Sessel sapmalar Türk şiirinde genellikle bölge ağızlarını yansıtmak veya sözü ölçüye uydurmak için yapılır. İkinci Yeni şiirinde de, değişik çağrışımlar uyandırmak için bu türden sapmalara başvurulduğunu görüyoruz. Ancak bu tür sapmalar İkinci Yeni'den önce de görüldüğü için, bunları alışlagelen şiir dilinden bir sapma olarak değerlendirmek güçtür (Karaca, 2005, s.205).

Alaattin Karaca İkinci Yeni'nin verili dile karşı çıkma özelliğini, sözcüklerin ayrı ya da bitişik yazma kurallarını alt üst etme biçiminde de görülebileceğini belirtmiştir

(Karaca, 2005, s.208). İkinci Yeni'nin öncü şairleri sabit dile saldırma biçimleri birçok şekilde olmuştur.

Cemal Süreya'nın "Cıgarayı Attım Denize" şiirinin "Biz eskiden de en aşağı böyleydik senlen" dizelerinde "seninle" sözcüğünü "senlen" olarak kullanması sessel sapma oluşturmuştur (Cemal Süreya, 2020, s.21). Cemal Süreya burada sözcüğü yerel söyleyişle yazarak dizeye daha sıcak bir söylem katmıştır.

Cemal Süreya'nın "Türkü" adlı şiirinin "Kahin-klin kahin-klin/ Gülüm-mera gülüm-mera/ Çal-para çal-para" dizelerinde kullandığı bu alışılmadık sözcükler sessel sapmaya örnektir (Cemal Süreya, 2020, s.24). Mustafa Karadeniz, Cemal Süreya'nın şiirde yeni bir gerçeklik üretebilmenin temel koşulu olarak dilin kişisel bir duyarlılıkla yeniden yapılandırılması gerektiğini düşündüğünü ifade etmiştir (Karadeniz, 2015, s.65). Karadeniz'in belirttiği gibi Cemal Süreya şiirlerinde yeni bir gerçeklik üretebilmenin yolu olarak dili kişisel bir duyarlılıkla yeniden yapılandırılmıştır. Cemal Süreya anlamlı ve anlamsız sözcükleri bir arada kullanarak çağrışımsal bir gerçekliğin peşine düşmüştür.

Cemal Süreya'nın "Şu Da Var" şiirinin "Ben Uzunminareliyimdir doğma büyüme" dizesinde kullandığı "Uzunminareliyimdir" sözcüğü sessel sapmaya örnektir (Cemal Süreya, 2019, s.29). Mustafa Karadeniz; "Sözcükler, Süreya'nın şiirde kurmak istediği yeni ve özgün evrenin yapı taşları, tuğlalarıdır. Sözcüklerle yeni bir gerçeklik kurmanın temel yolu da onların gündelik dildeki yerleşmiş, donmuş anlamlarının, kullanım imkanlarının dışında yeni bir bakışla değerlendirilmelerinden geçmektedir." sözleriyle Cemal Süreya'nın sözcükleri kullanım şekinden bahseder (Karadeniz, 2015, s.66). Cemal Süreya bir sarraf titizliği ile sözcükleri alıp onları donmuş anlamlarından kurtararak yeni bir bakış kazandırır. Şair bu dizelerde ve genel olarak şiirlerinde sözcüklere yeni bir bakış açısı kazandırmıştır.

Cemal Süreya'nın "Hür Hamamlar Denizi" şiirinin "Kadın kısmı n'apar Güzin onu yapacak" dizesinde "ne yapar" sözcüklerini "n'apar" şeklinde kullanarak sessel sapmaya örnek vermiştir (Cemal Süreya, 2020, s.32). Cemal Süreya'nın bu şiirinde keskin bir zekanın ürünü olan bir ironi vardır. Mustafa Karadeniz, Cemal Süreya'nın bu özelliğini şu şekilde ifade eder; "Süreya, ironiyi şiirdeki düşünce düzeyi ve çağrışım zenginliğinin sağladığı ince bir alay; humoru da zekanın şiir düzleminde ani ve şaşırtıcı bir şekilde ortaya çıktığı incelikle düşünülmüş bir espri olarak tanımlar." (Karadeniz, 2015, s.66) Gerçekten de ironi ve humoru yoğun bir şekilde barındıran Cemal Süreya şiirleri ani, şaşırtıcı ve ince bir zekanın ürünü olduğu belli olan şiirlerdir.

Cemal Süreya'nın "Bun" isimli şiirinin "Abilasını o saat meryemsiyorum/ Çünkü her kadını meryemsiyorum/ Gözleri göz değil gözistan" dizelerinde kullandığı "meryemsiyorum, gözistan, bun" sözcükleri sessel sapmaya örnektir (Cemal Süreya, 2020, s.37).

Cemal Süreya'nın "Sürek Avı" isimli şiirinin "Bir ben miyim allasen çarşılarla uğraşan" dizesinde kullandığı "allasen" sözcüğü sessel sapmaya örnektir (Cemal Süreya, 2020, s.41). Bu sözcük dizeye bir yumuşaklık, rahatlık hissi veriyor. Halk arasında teklifsiz konuşmalarda sıkça kullanılan bu sözcük şiirin genel atmosferine de uygun düşmektedir. Şiirin genelinde bir rahatlık, ironi havası sezilmektedir.

Cemal Süreya'nın "Gazel" isimli şiirinin "Sen ne iydin güzeldiysen de çirkindiysen de/ Kocan ne iyi sonra Niyde ilinden gökyüzleri/ Ama ben nice göz nice deniz nice gazel/ Lerimle gördüm lerimle bildim lerimle becerdim o işi" dizelerinde kullandığı "iydin, iyi, Niyde, lerimle" sözcükleri sessel sapmaya örnektir (Cemal Süreya, 2020, s.42).

Cemal Süreya'nın "Yırtılan İpek Sesiyle" isimli şiirinin "Çakırpençe hekimler tarafından en eski bahnamelere düşülmüş bir beğençe gibidir." dizelerinde kullandığı "çakırpençe ve beğençe" sözcükleri sessel sapmaya örnektir (Cemal Süreya 2020: s.88). Cemal Süreya burada kullandığı "çakırpençe ve beğençe" sözcükleri çağrışımsal özellikler göstermektedir. Mustafa Karadeniz ve Elif Duran Oto, Cemal Süreya ile ilgili yazdıkları bir makalede; "İmgenin salt bir görüntü olmaktan çıkarak şiirde potansiyel bir anlam üretici duruma gelmesi, okurda çok çeşitli, özel duygu ve düşünceler uyandırabilmesine bağlıdır. Çağrışım zinciri, aynı zamanda, imgenin simgesel bir değer kazanabilmesinin de ön koşuludur. Bir imge okurla ilk karşılaşmada hemen bütün barutunu tüketmese bile mısra içindeki konumu, etrafındaki sözcüklerle ilişkisi bakımından okurda bir tuhaflık, çarpıcı bir ilgi uyandırabilmelidir." ifadelerini kullanmışlardır (Karadeniz ve Oto, 2017, s.30). Cemal Süreya'nın "Yırtılan İpek Sesiyle" şiirinde bu sözcükler okuyucuda farklı, çeşitli, özel duygular uyandırmaktadır. Özellikle sözcüklerde kullanılan sert ünsüzler söyleyişe bir sertlik katıyor ve şairin vermek istediği anlamı daha iyi yansıtıyor.

Cemal Süreya'nın "Özür" isimli şiirinin "Sen elisürencil/ Öyle bir laf işte o" dizelerinde kullandığı "elisürencil" sözcüğü sessel sapmaya örnektir (Cemal Süreya, 2020, s155). Cemal Süreya sapmanın yapıldığı dizeden sonra "Öyle bir laf işte o" dizesiyle sözcüğün kendi türetmesi olduğunu belirtmiştir.

Cemal Süreya'nın "Kısa Türkiye Tarihi" isimli şiirinin "Şelaleye/ Düşmüştür/ Zeytin dalı;/ Celaliyim/ Celalisin/ Celali." kullandığı "dali" sözcüğü sessel sapmaya örnektir (Cemal Süreya, 2020, s186). Süreya "dali" yazmak yerine "dali" demeyi tercih etmiştir. Bu kullanım şiirin ahengine daha uygundur. Zira bu kullanım sözcükten önce ve sonra gelen "i" seslerine daha iyi uymuştur.

Cemal Süreya "Adı İlhan Berk Olan Şiir" isimli şiirinde "çeliştirmen, soruşturman, deriştirmen, çekiştirmen, uyuşturman, yetiştirmen, barıştırmən, biliştirmen, veriştirmen, geçiştirmen, buluşturman, araştırman, seviştirmen, üleştirmen, örtüştürmen, konuşturman, dalaştırmən, yakıştırmən, ileştirmen" gibi alışılmadık sözcükler kullanarak sessel sapmaya örnekler vermiştir (Cemal Süreya, 2020, s.190).

Cemal Süreya'nın "Sıcak Nal III" isimli şiirinin "Pencere silen kadınların/ Uzaklarda bir yeri aynatmasından belli;" dizelerinde kullandığı "aynatmasından" sözcüğü sessel sapmaya örnektir (Cemal Süreya, 2020, s.199).

Cemal Süreya'nın "Açılmamış Kapılar" isimli şiirinin "Bilir misin iki kökeni var hüznüniyetinin" dizesinde kullandığı "hüznüniyetinin" sözcüğü sessel sapmaya örnektir (Cemal Süreya, 2020, s.205). Cemal Süreya burada "hüsnüniyet" yazmak yerine "hüznüniyet" sözcüğünü kullanarak çağrışımsal bir anlam katmıştır dizeye.

Cemal Süreya'nın "Sevincelik" şiirinin başlığı olan "Sevincelik" sözcüğü sessel sapmaya örnektir (Cemal Süreya, 2020, s.211). Cemal Süreya burada sabit dilde yer almayan yeni bir sözcük türetmiştir.

Cemal Süreya'nın "Di Gel" isimli şiirinin "Di gel gayrı zalım ürüzger/ Di gel..." dizelerinde kullandığı "di, ürüzger" sözcükleri sessel sapmaya örnektir (Cemal Süreya, 2020, s.281). Bu ifadeler ülkenin bazı bölgelerinde yerel dilde kullanılan sözcüklerdir.

Cemal Süreya'nın "Gitsin Efendim" isimli şiirinin "Yolcu bir bardak çay için benimçin" dizesinde kullandığı "benimçin" sözcüğü sessel sapmaya örnektir (Cemal Süreya, 2020, s.322). Cemal Süreya, "için" sözcüğündeki "i" sesini düşürerek "benim için" demek yerine "benimçin" ifadesini kullanmıştır. Konuşma dilinde yapılan bu uygulama Cemal Süreya şiirinde yazıya dökülmüştür.

Ece Ayhan'ın "Babil'den Bir Piçin Propagandası" şiirinin "bir en çok türkçe sigaralar tüttüren bacalarla-larla" dizesinde kullandığı "bacalarla-larla" sözcüğü sessel sapmaya örnektir (Çağlar, 2019, s.49). Ece Ayhan'ın bu kullanımı sesin yankılanması izlenimi vermektedir. "bacalarla" sözcüğünden sonra "-larla" sesinin tekrar edilmesi dizeye bir yankı ahengi vermiştir.

Ece Ayhan'ın "A. Petro" şiirinin "Burcuvalıklarında bir dudak gül gibi" dizesinde kullandığı "burcuvalıklarında" sözcüğü sessel sapmaya örnektir (Çağlar, 2019, s.59). Şair "burjuva" sözcüğünü bozarak biraz daha yerel bir söyleyişi anımsatan "burcuva" kelimesini kullanmıştır.

Ece Ayhan'ın "Bir Fotoğrafın Arabı" şiirinde geçen "bırakmıcek, geçmicek, İbranca" sözcükleri sessel sapmaya örnektir. Muğlalı olan şair bu şiirinde "bırakmayacak, geçmeyecek, İbranice" diye yazılması gereken sözcükleri Ege şivesini andıran "bırkmıcek, geçmicek, İbranca" şeklinde kullanmıştır. Bu yerel kullanım şiire hem anlam hem ahenk yönünden bir sıcaklık, samimiyet katmıştır (Çağlar, 2019, s.67).

Ece Ayhan'ın "Sardunya ve Çocuk" şiirinin "İçerlerdeki, o utanç mağaralarına, çarılçamur- sekerekten yine de, bir çocuk sığmıyor." dizesinde geçen "çarılçamur" kelimesi sessel sapmaya örnektir. Ece Ayhan, standart dilde bulunmayan bir pekiştirme yoluna giderek "çamur" sözcüğünü "çarılçamur" şeklinde pekiştirmiştir (Çağlar, 2019, s.69).

Ece Ayhan'ın "İpeka" şiirinin "Remillere kanıyor labirent buluşmaları. Yaşıtımdı ve kapanmış bir kraliçeydi. Nasıl atlar ve nasıl katanalar çürürdür. Varılan derinliklerde." bölümünde geçen "çürürdür" sözcüğü sessel sapmaya örnektir (Çağlar, 2019, s.83). Ece Ayhan burada da sabit dilde olmayan bir kullanıma başvurmuştur.

Ece Ayhan'ın "Ortodoksluklar IV" şiirinin "Emzirir bir taşçocuğa yazgısınımor." dizesinde geçen "yazgısınımor" sözcüğü sessel sapmaya örnektir (Çağlar, 2019, s.90). Şair burada tamlamayı ters çevirerek anlamı bulanıklaştırmıştır. "mor yazgısını" demek yerine "yazgısınımor" diyerek sessel sapmaya başvurmuştur.

Ece Ayhan'ın "Ortodoksluklar VIII" şiirinde geçen "güzeligeliş" sözcüğü sessel sapmaya örnektir (Çağlar, 2019, s.99). Ece Ayhan, bu dizede "gelişigüzel" ifadesini ters çevirerek "güzeligeliş" şeklinde kullanmıştır.

Ece Ayhan'ın "ortodoksluklar XIV" şiirinin "Kendini doğuruyordu bir cinaedi. Dimdoğru. Borçludur bir sayrılığa tavşandudağını." dizelerinde geçen "cinaedi", "Dimdoğru" sözcükleri sessel sapmaya örnektir (Çağlar, 2019, s.100). Ece Ayhan "cinayeti" sözcüğünü "cinaedi" şeklinde yazarak sözcüğün eski kullanım şeklini almıştır. Ece Ayhan burada da klasik pekiştirme yolundan saparak "doğru" sözcüğünü "dosdoğru" şeklinde pekiştirmek yerine "Dimdoğru" şeklinde pekiştirmiştir.

Ece Ayhan'ın "ortodoksluklar XV" şiirinin "İki yılan sarılıptır, erirken yörünge'ler bir konakta. Nite büküntülerle" çevrilmiş." dizesinde geçen "sarılıptır", "nite" sözcükleri sessel sapmaya örnektir (Çağlar, 2019, s.101). Ece Ayhan normal dil

kurallarına uygun olmayan bir şekilde “sarılıp” sözcüğüne “tır” ekini getirmiştir. Şair ayrıca günümüz Türkçesinde kullanımda olmayan “nitekim” anlamına gelen “nite” sözcüğünü kullanmıştır.

Ece Ayhan’ın “ortodoksluklar XXI” şiirinin “Davut yeleli bir kimesnedir, bir çocuktur karaşın. Yüzükuyulu dağılıyordur Tırnova kuşluklarında.” dizelerinde geçen “kimesnedir”, “karaşın”, “yüzükuyulu” sözcükleri sessel sapmaya örnektir (Çağlar, 2019, s.99-100-101). Ece Ayhan “kimsedir” sözcüğü bozarak “kimesnedir” şeklinde, “yüzükoyun” sözcüğünü de bozarak “yüzükuyulu şeklinde kullanmıştır. “Karaşın” sözcüğü ise üzerinde durulması gereken bir sözcüktür. “Sarışın” sözcüğünün karşıtı olarak “karaşın” sözcüğünü koyan Ece Ayhan, bu sözcüğü sık sık kullanmıştır.

Ece Ayhan’ın “Ortodoksluklar XXVII” şiirinin “Bir kadını ölümler oruspusu, oğlankızıoğlan, Ayapera, ve bir tahtı dolaştırıyorlar. Belki askerler./.../ Ayakyazısından leh ovalarında dolaştırılacaktır alırdı.” (Çağlar, 2019, s.113) dizelerinde geçen “oğlankızıoğlan”, “ayakyazısı” sözcükleri sessel sapmaya örnektir. Ayhan, “kızıoğlankız” ifadesini ters çevirerek “oğlankızıoğlan” şeklinde, “alinyazısı” ifadesini de “ayakyazısı” şeklinde kullanmıştır. Ece Ayhan var olan tüm kurallara başkaldırmıştır. Şiirlerinde kullandığı ifadeler hem alışılmış dile hem de alışılmış yargılara karşı bir başkaldırıdır. İkinci Yeni şairleri arasında verili dile en çok başkaldıran şair Ece Ayhan’dır.

Ece Ayhan’ın “Mor Külhani” şiirinin “Dirim kısa ölüm uzundur cehennette herhal abiler./.../ Topağacından aparthanlarda odası bulunamaz/ Yarısi silinmiş bir ejderhanın düzüşüm üzre eylemde” dizelerinde geçen “cehennette”, “aparthanlarda”, “düzüşüm” sözcükleri sessel sapmaya örnektir (Çağlar, 2019, s.125). Ece Ayhan bazen sözcükleri bozarak, bazen alışılmadık ifadeler alışılmadık tamlamalar kurarak, bazen sözcükleri bozarak dile saldırmıştır. Bu dizelerde de “cennet” ve “cehennem” sözcüklerini birleştirerek ikisinin birleşimi olan “cehennette” sözcüğünü türetmiştir. Şair ayrıca “apartman” ve “han” sözcüklerini birleştirerek “aparthan” sözcüğünü türetmiştir. Sabit dilde kullanılmayan ama çağrışımsal olarak erotik çağrışımda bulunan “düzüşüm” kelimesi de bu şiirde kullanılmıştır.

Ece Ayhan’ın “Hangi Şiir Topal Çocuklarını Toplar Sokaktan?” şiirinin “İşte Şom büzüklü Manoli./ Çürüğe çıkarılacak bir tümce: Saçları kurşun ağırlıklı Ustangul Türkçesi.” dizelerinde kullandığı “şom büzüklü ve Ustangul” sözcükleri sessel sapmaya örnektir (Çağlar, 2019, s.144). Ece Ayhan, sabit dilde “şom ağızlı” olarak kullanılan ifadeyi “şom büzüklü” şeklinde kullanarak alışılmış yapıları kırma yoluna başvurmuştur.

Bu tür kullanımlar, dil mantığına ve kavrayış biçimlerini yıkmaya çabalarıdır. Şair ayrıca “İstanbul” sözcüğünü bozarak “Ustangul” şeklinde kullanmıştır.

Ece Ayhan’ın “Desdemona- Othello” şiirinin “Cehennem! diye fırlama fırlama sabuklardım/.../ İnsankızı ya da İnsanoğlu Desdemona- Othello!” dizelerinde kullandığı “sabuklardım”, “insankızı” sözcükleri sessel sapmaya örnektir (Çağlar, 2019, s.254). Ece Ayhan burada sabit dilde yer almayan “sabuklamak” fiilini türetmiştir. Ayrıca sabit dilde “insanoğlu” olarak kullanılan sözcük burada “insankızı” şeklinde kullanılmıştır. Ece Ayhan’ın şiirlerinde kullandığı birçok sapma bazı amaçlar, bazı mesajlar taşımaktadır. Örnek olarak “oğlankızıoğlan” ve “insankızı” ifadeleri erkek egemen sistemin verili diline karşı bir protestodur.

“Yukarsı yukarda, aşağısı aşağıda biraz” (Cansever, “Horozla Merdiven”, *Sonrası Kalır*, s.112) gibi dizelerde orta hece düşmesi de bir sessel sapma olmasına rağmen İkinci Yeni’ye özgü bir dil değişikliği değildir. Tomris Uyar “Yerçekimli Karanfil” şiirindeki görüntü ögesini işaret ediyor ve Cansever’in “kuşa bin türlü bakmasını bilen” bir şair olduğunu ifade ediyor. Tomris Uyar, Cansever’in şiire soylu görüntüler kazandırdığını, dil üstüne kafa yordüğünü, şiirlerine o şiirlerin getirdiği biçimi uyguladığını belirtiyor (Cansever, 2000, s.163). Şairin bu şiirinde kullandığı ifadeler de şiire farklı görüntüler katmıştır.

Turgut Uyar’ın “Akabakan” şiirinin “Umulmaz” bölümünde “Derin, mavi gözlerdi bütün Akabakan. Ak, büyük avcılardan/ gizlenmiş bir geyikti./ O zaman bütün İstanbulistan Vizansiyadan kalan sarıdaydı” dizelerinde kullandığı “akabakan, İstanbulistan, Vizansiya” sözcükleri sessel sapmaya örnektir (Uyar, 2019, s.209). Turgut Uyar, ülke isimlerinde kullanılan “istan” ekini “İstanbul” sözcüğünün sonuna getirerek “İstanbul” şehrine bir ülke olma vasfı vermiştir. Şair, ayrıca “Bizans” sözcüğünün sonuna ülke isimlerinde kullanılan “-iya” ekini getirip baş harfini “v” sesi ile değiştirerek “Vizansiya” şeklinde kullanmıştır.

Turgut Uyar’ın “Akabakan” şiirinin “Yakıntısı” bölümünde “Ey en tatlı sevişlisi yaşamış kadınların!” dizesinde geçen “sevişlisi” sözcüğü sessel sapmaya örnektir (Uyar, 2019, s.210). Bu sözcük sabit dilde bulunmayan bir Turgut Uyar türetmesidir.

Turgut Uyar’ın “Islaktı Tütünlerle Sülünler...” şiirinin “Bu karanlık bir şeydi. Ne iyi!.. Birinin durmadan ıslatarak yalnızlığımı denediği, sularım toprağa aksınlar dediği. Bu karanslak bir şeydi...” bölümünde geçen “karanslak” sözcüğü sessel sapmaya örnektir (Uyar, 2019, s.213). “karanslak” kelimesinin kullanımında önce kullanılan “karanlık” ve

“ıslak” sözcükleri de göz bulundurulunca sözcüğün “karanlık” ve “ıslak” sözcüklerinin birleşimi olduğu anlaşıyor.

Turgut Uyar “büyüyüp giden hüzn’e” isimli şiirinin “ortaçağdan bir deniz hartasında/ bir iki harf bulurum büyür gider” dizelerinde kullandığı “hartasında” sözcüğü sessel sapmaya örnektir (Uyar, 2019, s.352). Uyar, bu şiirini hece ölçüsü ile yazmıştır ve bu sapmayı hece ölçüsünü yakalamak için yaptığı düşünülebilir.

Turgut Uyar’ın “Acının Coğrafyası” şiirinin “kutsal acı beslegen acı sütünü emiyoruz” dizesinde kullandığı “beslegen” sözcüğü sessel sapmaya örnektir (Uyar, 2019, s.427). Sözcük okununca hem “fesleğen” hem de “besleyen” sözcüklerini çağrıştırıyor.

Turgut Uyar’ın “Yaza Girmeden Yazda” şiirinin “çünkü aşk yazılgandır” dizesinde geçen “yazılgan” sözcüğü sessel sapmaya örnektir (Uyar, 2019, s.550).

Turgut Uyar’ın “Çiçekçinin Yalancıları” şiirinin “şimdi güzelim drezilyanın ne ilişkisi/ ne bağlantısı var bütün bunlarla/ ama güzelim drezilyanın çanı ama o” dizelerinde kullandığı “drezilya” sözcüğü sessel sapmaya örnektir (Uyar, 2019, s.631). Turgut Uyar, hem şiirde hem dipnotta, “Brezilya” sözcüğünü anımsatan “drezilya” sözcüğünü bir çiçek adı olarak ifade etmiştir.

Aşağıdaki örneklerde ise Turgut Uyar, sözcükleri bitişik yazarak sapma yoluna gitmiştir:

“...ölümsıkıntısıslakgülünçlüğü renkli camların” (Uyar, “Bir Barbar Kendin Tartar Bir Barbar Aşâğlarda” *Büyük Saat*, s.216)

“üçyüzonsekizbinyediyüzseksensekiz parça gemi donattılar” (Uyar, “Akabakan”, *Büyük Saat*, s.209)

Turgut Uyar, bazı örneklerde de orta hece ünlüsünü düşürerek de bir sessel sapma yoluna gitmiştir. Örnek olarak:

“Bizim orda kaysılar” (Uyar, “Elli İki Hane”, *Büyük Saat*, s.447).

“Ben koşarım aşâğlara, koşarım” (Uyar, “Bir Barbar Kendin Tartar Bir Barbar Aşâğlarda”, *Büyük Saat*, s.214).

Sezai Karakoç’un “Fırtına 5.” isimli şiirinin “Deniz uzayıp elipsleşt/ Akşamı yaklaştırmayan bir alacaaydınlıkta” dizelerinde kullandığı “alacaaydınlık” sözcüğü sessel sapmaya örnektir (Karakoç, 2020, s.166). Karakoç burada “alacakaranlık” ifadesini bozarak “alacaaydınlık” şeklinde kullanmıştır.

Sezai Karakoç’un “İkinci Ayın” şiirinde kullandığı “bardaklarıncılayın” sözcüğü sessel sapmaya örnektir (Karakoç, 2020, s.494).

“Aldı bir yaşamadan bir yaşamaya kodu nasıl” (Berk, “Balad”, *Eşik*, s.240). İlhan Berk bu dizesinde “koydu” sözcüğü yerine halk arasında yaygınca kullanılan “kodu” sözcüğünü kullanmıştır.

“Hep böyleydin sen tam ölümden konuşacağız komazdın gelip dururdun önümüzde” (Berk, “Babil”, *Eşik*, s.254). İlhan Berk bu dizesinde de aynı şekilde “koymazdın” sözcüğünü bozarak halk arasında çokça kullanılan şekliyle “komazdın” şeklinde kullanmıştır.

İlhan Berk’in “İvi Işığı” şiirinin “İvi tüm bu denenleri duydu/ Baktı kule kanlı kule ağırlı kule küsüktü” dizelerinde kullandığı “küsük” sözcüğü sessel sapmaya örnektir (Berk, 2018, s.228). Berk, burada sabit dilde bulunmayan yeni bir sözcük türetmiştir. Sözcüğün kuruluşu dilin mantığına uygundur.

İlhan Berk’in “Sakarya Sokağı Baladı” şiirinde kullandığı “açılmayacakmışleyin” sözcüğü sessel sapmaya örnektir (Berk, 2018, s.236). Berk burada verili dilin kurallarına uymayan bir şekilde “leyin” ekini “açılmayacakmış” sözcüğüne eklemiştir.

İlhan Berk’in “Uzun Karanlık” şiirinde kullandığı “çıkı çıkıveriyoruz” sözcükleri sessel sapmaya örnektir (Berk, 2018, s.238). Berk burada alışılmışın dışında bir pekiştirme yoluna başvurmuştur. “çıkı” sözcüğü “çıkı” sözcüğü getirilerek pekiştirilmiştir.

İlhan Berk’in “Sokak” şiirinde kullandığı “senleyin, yukarki” sözcükleri sessel sapmaya örnektir (Berk, 2018, s.239). Berk, sabit dile uygun olmayan bir şekilde “yin” ekini “senle” sözcüğünün sonuna getirmiştir. “yukarki” sözcüğünde de ünlü düşürülmesi yoluyla sessel sapmaya başvurmuştur.

İlhan Berk’in “Balad” şiirinin “Kral yazıtı sularla Heredotos vakti, milat soğuna durur nasıl” dizesinde kullandığı “milat soğuna” ifadesi sessel sapmaya örnektir (Berk, 2018, s.241).

İlhan Berk’in “Ben Şimdi Bir Şiirden Geçenim Çok Eski” şiirinin “Durun beni daha ansıyın bir daha eski” dizesinde geçen “ansıyın” sözcüğü sessel sapmaya örnektir (Berk, 2018, s.265). Hece ölçüsüyle yazılan bu şiirde sapmanın nedeni hece ölçüsünü yakalamak olabileceği gibi yeni bir sözcük türetme amacı da olabilir.

İlhan Berk’in “Pavurya” şiirinin “Göğül odasından bir pavurya başını çıkardı” dizesinde geçen “göğül” sözcüğü sessel sapmaya örnektir (Berk, 2018, s.293).

İlhan Berk’in “Kış” adlı şiirinde geçen “isteyor” sözcüğü sessel sapmaya örnektir (Berk, 2018, s.96). Edip Cansever’in “Altın Ayak” şiirinde de görülen bu uygulama

sözcüğün kökünde bulunan geniş “e” ünlüsünün daraltılması gerekirken olduğu gibi kullanılması ile yapılmıştır.

İlhan Berk’in “Karaada” şiirinde geçen “küreyorduk” sözcüğü sessel sapmaya örnektir (Berk, 2018, s.97). Berk bu dizesinde de aynı uygulamaya giderek “kürüyorduk” demek yerine “küreyorduk” sözcüğünü kullanmıştır.

İlhan Berk bazı şiir ve dizelerinde ise sözcükleri bitişik yazarak sapma yoluna başvurmuştur. İlhan Berk’in bu kullanımı ile ilgili bazı örnekler:

“Eskir onüçaltmışdört sıfır üç” (Berk, “I. Balad”, *Eşik*, s.270).

“Atlarını gökyüzünün üçyüzbindört yüz kıraltı Bir isim” (Berk, “I. Balad”, *Eşik*, s.271).

“yüzündengölgesigeçiyorbüyükbir kuşun” (Berk, “Aşklar Aşklar İçinde I”, *Akşama Doğru*, s.77).

“gelecek’tıraşkondanötetarih yoktur” (Berk, “Aşklar Aşklar İçinde IV”, *Akşama Doğru*, s.80).

“karanlığım dabalatalt gibigibiboyunun” (Berk, “Aşklar Aşklar İçinde VII” *Akşama Doğru*, s.83).

“hiçbir şeyin adını anmadan başlarım” (Berk, “Aşıkane”, *Eşik*, s.359).

“ihtiyar intihar ırmak” (Berk, “İhtiyar intihar ırmak”, *Eşik*, s.289).

“Denizin sofralarında enuzakyosunları aralıyorum” (Berk, “g”, *Eşik*, s.294).

“Diyorum, bir şeye karşı komaktır günümüzde aşk” (Cansever, “Gözleri, *Sonrası Kalır I*, s.122). Edip Cansever bu dizesinde “koymak” sözcüğünü “komak” şeklinde kullanmıştır. Bu kullanım dizeye daha içten bir hava vermiştir. Samimi bir konuşmanın sıcaklığını taşıyor dize. Cansever; “Bireyi toplum içinde somut olarak görünür duruma getirmek, giderek daha da derinlere inerek, onun içsel dramını kurcalamak çabasıdayım.” ifadesini kullanmıştır (Cansever, 2000, s.64). Şair bu dizesinde ve genel anlamda bu şiirinde sıcak, samimi ifadeleriyle bireyi daha görünür, daha özgün göstermek istemiştir. Cansever ayrıca bireyin içsel dramını da yansıtmaktan geri durmamıştır.

Edip Cansever’in “Kesin” adlı şiirinin “Kızdım, bir pıçak salladım karnına” dizesinde kullandığı “pıçak” kelimesi sessel sapmaya örnektir (Cansever, 2019, s.96). Cansever, şiirlerinde sert ünsüz sesleri kullanmayı sevmektedir. Ayrıca içeriğe göre sesleri ayarlamayı seven Cansever’in yumuşak bir “b” sesi yerine sert ünsüz “p” sesini tercih ettiği düşünülebilir.

Edip Cansever’in “Tüfekkk” adlı şiirinde geçen “tüfekkk, çıplacık” sözcükleri sessel sapmaya örnektir (Cansever, 2019, s.106). Cansever; “Şiirse her şeyden önce bir

dil işi, dile dayalı bir olgu. Bu bakımdan hem sanatların en yereli, hem de bağlı olduğu toplumun duyarlılığını, düşünüşünü simgeleyen bir şey.” (Cansever, 2000, s.81) Şair bu sözleriyle şiirin yerel ve toplumsal bir söylem olduğu fikrine dikkat çekiyor. İkinci Yeni şairleri her ne kadar batı sanatından yoğun bir şekilde etkilenmiş olsalar da yereli ve toplumsal olanı da göz ardı etmemişlerdir. Edip Cansever şiirlerinde sözcüklerin yerel kullanımına da rastlamak mümkündür. Erdal Öz, Cansever’in sert sessiz harflerin çıkardığı keskin parıltılara oldukça tutkun olduğunu belirtir. Ayrıca “Tüfekkk” şiirinde bu durumun çok belirgin olduğunu, ismindeki üç tane “k” sesinin bunu gösterdiğini belirtir (Cansever, 2000, s.134). Erdal Öz ayrıca şiirin “Bir tüfektir her sokağın ucu/ Siyaha kapalı at/ Patladı patlayacak/ içine dönük pencere/ Sert adım/ Tek kelime/ Adının çıkardığı ses/ Bir çekmece, bir kutu/ Bir tüfektir bunlar doğrusu/ Dopdolu bir tüfek” dizelerini örnek vererek şairin sert sessiz ünsüzlere tutkusunu belirtmiştir (Cansever, 2000, s.134).

Edip Cansever’in “Horozla Merdiven” adlı şiirinin “Yukarsı yukarda, aşağısı aşağıda biraz/.../ Başımı iğiyorum su kovaşına;” dizelerinde geçen “yukarsı, iğiyorum” sözcükleri sessel sapmaya örnektir (Cansever, 2019, s.112).

Edip Cansever’in “Altın Ayak” şiirinin “Büyük bir tiyatroda Moliere’i oynuyorlar, bizse-alışkanlık” dizesinde geçen “oynuyorlar” sözcüğü sessel sapmaya örnektir (Cansever, 2019, s.130). “yor” ekini aldıktan sonra daralması gereken “a” sesi değiştirilmeden kullanılmış ve bu da sessel sapmanın oluşmasına neden olmuştur.

Edip Cansever’in “Acı Bahriyeli” adlı şiirinde geçen “İsmayıl” sözcüğü sessel sapmaya örnektir (Cansever, 2019, s.211). Cansever bu şiirde “İsmail” sözcüğünü halk söyleyişindeki gibi yöresel bir ağızla “İsmayıl” şeklinde kullanmıştır. Cansever bir söyleşisinde; “Şiir yapmak toplumla ilgiler kurmaktır en önce.” ifadesini kullanmıştır. Şair burada sözcüğü halk söyleyişiyle kullanarak toplumla ilgiler kurmak istemiştir.

Edip Cansever “Episode” isimli şiirinin “kalmakhepböylekalmakmıyenibiryagmuryağıncaya/ dağlardadağlarda ve soğuk her yerimizde, çağlarda” dizelerinde sözcükleri bitişik yazarak sessel sapmaya örnek vermiştir (Cansever, 2019, s.292). Cansever bir söyleşisinde;

“Yapacağı işin bilincine varmış ozanlar kabına sığamıyor artık. Hiç değilse zorlanıyor şiir, seçkin, soy bir anlatım bulmak için savaşıyor. Örneğin cümleler parçalanıyor; söze yeni bir devinim katılıyor böylelikle. Bir bakıma cümle tavrı takınıyor, insanlaşıyor. Derken bir satır başı, bir parantez, bir diyalog... Bakıyorsunuz düzyazıya geçmiş ozan; anlatıyor, açıyor, anlamı genişletip

yoğunlaştırıyor. Mısra yerine devinim, mısrayı ölçü yapmak yerine usu ölçü yapmak? Güç şiir buradan çıkıyor, şiir okuma zorluğu buradan doğuyor.” (Cansever, 2000, s.64)

Cansever bu sözleriyle İkinci Yeni şiirlerinin zor olmasının nedenleri üzerinde duruyor. Şairin de dediği gibi artık kabına sığmayan bir şiir vardır. Bu kabına sığmayan şiiri oluşturmak için şair istediği sapmayı, bozmayı yapabiliyor artık. Cansever “kalmakhepböylekalmakmiyenibiryagmuryagıncaya” ifadesinde duyguyu daha iyi verebilmek için tüm sözcükleri bitişik yazmıştır. Sözcükler “kalma” duygusunu daha iyi ifade etmek için bitişik yazılmıştır. Ayrıca sözcükler yağmur yağınca bir araya sokulan canlılar gibi bir araya toplanmıştır.

Edip Cansever’in “Çağrılmayan Yakup” adlı şiirinde kullandığı “tahtaboşta” sözcüğü sessel sapmaya örnektir (Cansever, 2019, s.382). Cansever bir söyleşisinde; “Ben insanın içsel ve dışsal dramını yazmaya çalışıyorum. Bu karmaşık dünyayı sergilerken de hem insanın hem de nesnelerin boyutlarını çoğaltmam kaçınılmaz oluyor. Bölüp parçalamakta, sonra da bütünlemekle çok yanlı uzamsal konum elde ettiğimi sanıyorum.” (Cansever, 2000, s.97) Cansever, kendi de belirttiği gibi nesneleri boyutlandırmış ve alışılmadık imgeler kurmuştur. Nesneleri farklı kelimelerle, tamlamalarla ifade etmiştir.

Edip Cansever’in “Ölümle Akit” şiirinde kullandığı “yoğuz” sözcüğü sessel sapmaya örnektir (Cansever, 2019, s.480). Cansever burada “yokuz” şeklinde yazılması gereken sözcüğü “yoğuz” şeklinde yazarak sapmaya başvurmuştur.

Sessel sapmalar, İkinci Yeni şiirinin en önemli özelliklerinden biridir. Bu yöntem İkinci Yeni şiirini diğer akımlardan, hareketlerden ayıran yöntemlerden biridir. İkinci Yeni şiirinde, sessel sapma eski örneklerde olduğu gibi hece ölçüsünü sağlamak, yerel ağızları vermek gibi amaçlardan farklı olarak yeni amaçlar taşımaktadır. Sessel sapma, İkinci Yeni şiirinde dili yeniden yapılandırma, verili dile saldırma gibi amaçlarla denenmiştir.

3.12. Sözcüksel Sapmalar

İkinci Yeni şiirinde alışılmış şiir dilini bozmada en sık karşılaşılan sapmalardan biri sözcük biriminde görülür. İkinci Yeni şairlerinin çoğu, şiirlerinde çeşitli çağrışımlar uyandırmak için alışılmamış sözcükler türetmişlerdir.

Nurullah Çetin sözcüksel sapmayı genel, ortak ve yaygın dilde kullanılmayan kelime biçimlerine yer vermek, kelimelerin bilinen yapılarını bozmak, ek ve köklerin

yerini değiştirmek, kelimenin önüne, içine veya sonuna bazı ekler ilave etmek, kullanımdan düşmüş eski kelimelere yer vermek şeklinde olduğunu ifade etmiştir (Çetin, 2011, s.175).

Cemal Süreya “Gözleri göz değil gözistan” (Cemal Süreya, “Bun”, *Sevda Sözleri*, s.37) dizesindeki göz sözcüğüne, ülke anlamına gelen Farsça “-istan” ekini getirerek göz ülkesi anlamında alışılmamış bir sözcük türetir. Bunun gibi Süreya’nın ilk şiir kitabının adı Üvercinka dahi “güvercin”i çağrıştıran “üvercin” ile slav kadın adlarına getirilen ve küçültme eki olan “ka” ekinin birleştirilmesiyle türetilmiş alışılmamış, kullanılmayan bir sözcüktür. Yine Cemal Süreya’nın “Çakırpençe hekimler tarafından en eski bahnamelere/düşürölmüş bir beğence gibidir” (Cemal Süreya, “Yırtılan İpek Sesiyle”, *Sevda Sözleri*, s.88) dizesindeki “beğence”, “Şu senin dolayık sesin var ya” (Cemal Süreya, “Var”, *Sevda Sözleri*, s.158) dizesindeki dolayık, “Renksemez camgöz/ hep arka pencereden baktı” (Cemal Süreya, “Behçet Necatigil Şiirlerini Nereye Yazardı”, *Sevda Sözleri*, s.191) dizesindeki “renksemez”, “Uzaklardaki bir yeri aynatmasından belli” (Cemal Süreya, “Sıcak Nal”, *Sevda Sözleri*, s.199) dizesindeki “aynatmasından”, “Uzatırdı mevsimölçerlerini” (Cemal Süreya, “Karne”, *Sevda Sözleri*, s.159) dizesindeki “mevsimölçer” sözcükleri Cemal Süreya’nın çeşitli ekler ya da birleştirmeler yoluyla türettiği yeni, alışılmamış sözcüklere örnektir (Karaca, 2005, s.209).

Ece Ayhan, alışılmış şiir dilini bozmada İkinci Yeni’nin en uçtaki şairidir. Onun şiirlerinde de sözcük sapmalarına sıkça rastlanır (Karaca, 2005, s.209).

“üzgüye çalan bir pusluluk” (Çağlar, “Mor Külhani”, *Bütün Yort Savul’lar!*, s.125).

“Dirim kısa ölüm uzundur cehennette herhal ağabeyler” (Çağlar, “Mor Külhani”, *Bütün Yort Savul’lar!*, s.125).

“topağacından aparthanlarda adası bulunmaz” (Çağlar, “Mor Külhani”, *Bütün Yort Savul’lar!*, s.125).

“Ustangul Türkçesi” (Çağlar, “Hangi Şiir Topal Çocuklarını Toplar Sokaktan?”, *Bütün Yort Savul’lar!*, s.144)

“Kendini doğruyordu bir cinaedi. Dimdoğru” (Çağlar, “Ortodoksluklar”, *Bütün Yort Savul’lar!*, s.100).

“Boğazlar üzerine bir ankabakış Çamlıca’dan” (Çağlar, “Anka”, *Bütün Yort Savul’lar!*, s.207).

Bu tür sözcüksel sapmalara Edip Cansever ve Turgut Uyar’ın şiirlerinde de rastlanır:

“Bakınca bir şiir canlıyorum dünyaya” (Cansever, “Kaybola”, *Yerçekimli Karanfil*, s.28).

“Çocuğu çocukluyor bu düdüğün kırmızısı” (Cansever, “Horozla Merdiven”, *Yerçekimli Karanfil*, s.27).

“Üst üste yergökyüzüne içki şişelerine” (Uyar, Kankentleri”, *Büyük Saat*, s.189).

“Bir karanslak bir şeydi” (Uyar, “ıslaktı Tütünlerle Sülünler”, *Büyük Saat*, s.210).

“O zaman bütün İstanbulistan, Vizansiyadan kalan sarıdaydı” (Uyar, “Akabakan”, *Büyük Saat*, s.207).

İkinci Yeni hareketinin öncü şairleri, okuyucuda çeşitli çağrışımlar uyandırmak, şiir dilini zorlamak amaçlarıyla sözcüksel sapmalara başvurmışlardır. Yeni kelimeler türeterek, kelimelerin bilinen yapılarını bozarak, ek ve köklerin yerini değiştirerek yeni bir şiir dili aramışlardır. İkinci Yeni şiiri, okuyucuyu şaşırtan bu yönüyle atonal müzikle ortaklaşmaktadır.

3.13 Sözdizimsel Sapmalar

Sözdizimsel sapmalar, İkinci Yeni hareketinin öncü şairlerinin en sık kullandıkları yöntemlerden biridir. Alışılmış şiir dilini bozan, yeni bir şiir dili oluşturmayı hedefleyen, sözcüklerin dizelere rastgele dağıtıldığı izlenimi veren bu yöntem, İkinci Yeni şiirinin en belirgin özelliklerinden biridir.

Nurullah Çetin, şairlerin bazen söz dizimi kurallarına aykırı bir biçimde kelimeler arasında yer değiştirdiğini, bazen alışılmamış tamlamalar kurduğunu, bilinen dilbilgisi kurallarına aykırı kullanımların olduğunu, kelimelere yanlış ekler getirilebildiğini ifade etmiştir (Çetin, 2011, s.181-182-183).

İkinci Yeni şiirinde, önceki şiirden farklı olarak söz diziminin bozulduğu böylece sözcüklerin birbiriyle hem dilbilgisel, hem de anlamsal bakımdan koparıldığı görülmektedir. Kuşkusuz bu, tümceyi oluşturan sözcükler arasında kopukluk ve boşlukların meydana gelmesine yol açmakta, şiiri anlamayı zorlaştırmaktadır (Karaca, 2005, s.213).

Cemal Süreya’nın “Ben nerde bir çift göz gördümse/Tuttum onu güzelce sana tamamladım” (Cemal Süreya, “Kanto”, *Pazar Postası*, S.23, 3 Haziran 1956, s.6), Ece Ayhan’ın “Bacaklarım uzun/nereye gitsem uzun” (Çağlar, “İbraniceden Çizmek”, *Pazar Postası*, S.31, 29 Temmuz 1956, s.7), Turgut Uyar’ın “Bu kıvırcık ateşten yalanlar 300.000/Kimi sularca inanıyorum kimi zulum yakıcı” (Uyar, “Üçyüzbin”, *Pazar Postası*, S.31, 29 Temmuz 1956, s.6), İlhan Berk’in “Çok oldu, bir akşam, beni sıkıverdi etin

türküsü/ön kapıdan bir adım attım doğru o karanlık” (Berk, “Sokak”, *Pazar Postası*, S.33, 12 Ağustos 1956, s.10) şeklindeki dizeleri, İkinci Yeni şiirinde, sözdizimsel sapmalar ve alışılmamış bağdaştırmaların ilk örnekleri olarak gösterilebilir.

Cemal Süreya “Şu Da Var” isimli şiirinin “Bir de sen var koynumda yatıyorsun” dizesinde sözdizimsel sapmaya yer vermiştir (Cemal Süreya, 2020, s.29). Cemal Süreya’nın bu dizesinde dizeyi oluşturan sözcükler arasında kopukluk, boşluk bulunmaktadır.

Cemal Süreya “Süveyş” isimli şiirinin “Gibi bir Erzurumlu yanından geçen minarelerin” dizesinde sözdizimsel sapmaya örnek vermiştir (Cemal Süreya, 2020, s.30). Cemal Süreya’nın bu dizelerinde devriklikten de öte bir şekilde sözcükler birbirine ulanamamaktadır. Şair sözcükleri dizeye rastgele dağıtmış gibidir.

Cemal Süreya’nın “Sürek Avı” isimli şiirinin “Ama çarşılarda boynuz azıcık ya da tüy hindistan/ Doğudaki sultan Celayir süreyya hazreti akşam” dizelerinde kullandığı bu ifadeler sözdizimsel sapmaya örnektir (Cemal Süreya, 2020, s.41). Cemal Süreya bu dizelerinde alışılmış şiir dilini bozarak, şiiri dizelerdeki sözcüklerin arasında anlamsal ve dilbilgisel bağ kurulamayacak bir aşamaya getirmiştir.

Cemal Süreya’nın “Çıkmaz Sınır” isimli şiirinin “Aklımda yalan yere fiiller/ Yapayalnız, ben bana oturuyordum,” dizeleri sözdizimsel sapmaya örnektir (Cemal Süreya, 2020, s.282). Cemal Süreya, bu dizelerinde de şiir dilini zorlayarak klasik sözdizimini bozmuştur.

Cemal Süreya’nın şiirlerinde geçen bazı sözdizimsel sapmalar ise aşağıda verilmiştir:

“Bir sürü güvercin havalan. Saçların” (Cemal Süreya, “Türkü”, *Sevda Sözleri*, s.24)

“Gibi bir Erzurumlu yanından geçen minarelerin” (Cemal Süreya, “Süveyş”, *Sevda Sözleri*, s.30)

“Ama yok aslan heykelleri var köpek” (Cemal Süreya, “Aslan Heykelleri”, *Sevda Sözleri*, s.31)

“Onları ne denli sevdiğimin aslan heykelleri” (Cemal Süreya, “Aslan Heykelleri”, *Sevda Sözleri*, s.31)

Ece Ayhan’ın “IV- Duba’dan Laternacı” isimli şiirinin “Hiç bakcan bu kadar dikkatli/ Laternacı geçiyor azınlıklardan arta kalanı/ Çaldığı havayı ne tanır ne sever benim gibi/ Adamlar geldi denizden ölmüş/ Kimin şansı yoksa bırakmış ellerini dubadan” kullandığı cümleler sözdizimsel sapmaya örnektir (Çağlar, 2019, s.16).

Ece Ayhan'ın “Bel Kanto” isimli şiirinin “ve neler neden sonra/ deve derisi ahalileriyle/ ahalimizden/ meşrutiyetlerle/ peki katır cemile bir” dizeleri sözdizimsel sapmaya örnektir (Çağlar, 2019, s.30). Ece Ayhan bu şiirinde sözdizimini bozarak sözcükler arasında anlamsal ve dilbilgisel bağ kurulamayacak bir noktaya getirmiştir şiiri. Dizelerde sözcükler birbirine ulanamayacak bir durumdadır.

Ece Ayhan'ın “Kocaman Putumuz Harmonie” şiirinin “hiç ibraniceden kırmızı tramvaylar/ bir ablam olmamış/ yüz çiçeğe karşı yüz ay çıkarmışken zincifre/ porselen tabaklar gibi/ bulanık bir elginlik işte mum tacirinin kızı/ hiç anlaşılıyordu/ ipek topukları yedi yılda uzamış saçlarına çarşılar/ deli olursun/ yüzüklerinde altın parmaklar takılıymış/ ve ne grevsizmiş hiç/ ve ne İbrahim’li yüreklerini dürmüş de/ İbrahim’de oturuyor gördüm hiç.” dizeleri sözdizimsel sapmaya örnektir (Çağlar, 2019, s.33).

Ece Ayhan'ın “Akdeniz Pencereleri” şiirinin “ayaklarınızın altında kezlerce deniz çayımızı içerken” dizesi sözdizimsel sapmaya örnektir (Çağlar, 2019, s.44). Ece Ayhan bu dizelerinde de klasik dil mantığını, kavrayış biçimini yıkmaya çalışmıştır.

Ece Ayhan'ın “Kambiyo” isimli şiirinin “Bu gece de sen döv beni gizemsel bir caddede/ oruçluyum dövülmeden olmaz limon gibi ay/ bin yıldır şapkasız eve pencerelere dönemiyorum/ istemiyorum biliyorsun.” dizeleri sözdizimsel sapmaya örnektir (Çağlar, 2019, s.46).

Ece Ayhan'ın “Babil’den Bir Piçin Propagandası” şiirinin “bir en çok ablasız bulutları geliyor aklıma hep/ bir en çok Türkçe sigaralar tüttüren bacalarla-larla/ ve bir en çok abi artık istesek de ölemeyiz diyen” dizeleri sözdizimsel sapmaya örnektir (Çağlar, 2019, s.49). Ece Ayhan, bu dizelerinde bilinen kurallara ve alışılmış yapılara aykırı bozmalar yapmıştır.

Ece Ayhan'ın “Kanlı Nigar” isimli şiirinin “Bir ay girerken yüreğine geceleri rastıkları hiç.” dizesi sözdizimsel sapmaya örnektir (Çağlar, 2019, s.51). Dize ilk okuyuşta bir anlam çıkarılamayacak durumdadır. Ece Ayhan, sözcükler arasında anlamsal ve dilbilgisel bir bağ kurulamayacak seviyede anlaşılmayı güçleştirmiştir.

Ece Ayhan'ın “Ut” şiirinin “Yalnız belki çocuklar için atlı/ gülen tramvayı ölümün cumhuriyete/ enflasyonu sekiz memeli zenne/ o çirkinim tasviri efkar bir zindan/ vakitlere açıktır kepengi aşkı memnu/ ölü teyzesine yazlığa giden kim çocuk/ pire kasketini deve kimler giyer acaba/ zehir dükkanları çiçek çiçekçi pera’da” dizelerinde sözdizimsel sapmaya yoğun bir şekilde başvurulmuştur (Çağlar, 2019, s.55). Alışılmış düzeni bozan okuyucuyu şaşırtan bu dizeler adeta uyumsuzların özgürlüğü ifadesini kanıtlar gibidir. Sözcükler şiir içerisinde rastgele dağıtılmış gibidir.

Ece Ayhan'ın "Apaş Paşa Şapa Oturdu" şiirinin "Mum tacirlerinin kızları ne temiz porselen/ yüz çiçeğe yüz ay çıkarırmış bu tabaklar/ Yüzüklerinde altın parmaklar takılıymış ve/ çarşılar grevsiz deli olurmuş yalnızlık işte." dizeleri sözdizimsel sapmanın en güzel örneklerindendir (Çağlar, 2019, s.56). Bilinen sözdiziminin bozulduğu bu dizeler yeni bir anlatım biçiminin denendiği güçlü şiirlerden biridir. Mantık dışı söyleyişler çağrışım düzensizliği oluşturarak okuyucuyu şaşırtmaktadır.

Ece Ayhan'ın "Bakışsız bir kedi kara" şiirinde geçen "Bakışsız bir kedi kara" ifadesi sözdizimsel sapmaya örnektir (Çağlar, 2019, s.75). Ece Ayhan, bu başlıkta tamlamayı bozarak ifadenin anlaşılmasını zorlaştırmıştır.

Ece Ayhan'ın "Mor Külhani" şiirinin "Kötü caddeye düşmüş bir tazenin yakın mezarlıkta/ Saatlerini çıkarmış yedi dala gerilmesinin şiiridir" dizeleri uzak, aykırı, birbiriyle ilgisiz, rastlantısal gibi görünen bir yapı izlenimi vermektedir. Bu dizeler yeni bir düş gücünün habercisidir (Çağlar, 2019, s.124).

Ece Ayhan'ın "Usta İşi" şiirinin "Ah karpuzun içindeki kesmece delikanlım İstanbul" dizesi sözdizimsel sapmanın iyi bir örneğidir (Çağlar, 2019, s.138). İnsanın koşullanmasını izin vermeyen bu dize alışılmış düzeni bozan okuyucuyu şaşırtan bir yapıdır.

Kuşkusuz İkinci Yeni içinde alışılmış dili bozarak yeni bir şiir dili ve böylece yeni bir algılama tarzı yaratmak isteyen şair Ece Ayhan'dır. O bu konudaki tutumunu söz dizimini bozarak da gösterir (Karaca, 2005, s.214).

"İşte kel hasan bu kel hasan karanlığı süpürürmüş/ters yakılmış güldürmemek için serkldoryan sigaralarıyla", "gibi bir üzünc sökün edermiş akşamları ağırlarken kuyulara" (Çağlar, "Kınar Hanımın Denizleri", *Bütün Yort Savul'lar!*, s.38).

"en eski ipek saçlarıyla uzamış topuklarına kesilmiş/göz kapakları" (Çağlar, "Denizkızı Eftelya", *Bütün Yort Savul'lar!*, s.50).

"Kurmalıydı bir bağıntı çapraz" (Çağlar, "Ortodoksluklar XXV", *Bütün Yort Savul'lar!*, s.111).

"Giriyor bir kumru içeri camdan çatlak" (Çağlar, "Kadınlar Yağmuru", *Bütün Yort Savul'lar!*, s.180).

"Konuşuluyordu mahallelerde iç ve dış..." (Çağlar, "Pes Ben de Cumhuriyetçiyim", *Bütün Yort Savul'lar!*, s.210).

Turgut Uyar'ın "Ölümlü Yaşamaya Hergünkü Çağrı" şiirinde kullandığı "Beni yeni olmuşum" cümlesi sözdizimsel sapmaya örnektir (Uyar, 2019, s.180). Uyar bu

dizesini anlamsal ve dilbilgisel bağ kurulamayacak şekilde bozmuştur. Dize standart dilin bilinen kurallarına aykırıdır.

Turgut Uyar'ın "Kanada Menekşeli İyi Uzun Balkon" şiirinde geçen "Ben bir kadını alıp suya götürürdüm, bir yanında ağaçlar olmayan suya lokantalar da" dizeleri sözdizimsel sapmaya örnektir (Uyar, 2019, s.196).

Turgut Uyar'ın "Kurtarmak Bütün Kaygıları" şiirinin "Sularsa akmak birgün birgün birgün" dizesi sözdizimsel sapmaya örnektir (Uyar, 2019, s.208). Turgut Uyar diğer İkinci Yeni şairleri kadar sözdizimsel sapmaya başvurmasa da yer yer şiirlerinde bir teknik olarak sözdizimsel sapmaya başvurmuştur.

Turgut Uyar'ın "Kadırga" adlı şiirinin "Sonu" bölümünde kullandığı "bir herhangi denizin" dizesi sözdizimsel sapmaya örnektir (Uyar, 2019, s.257). Uyar, bu dizede "herhangi bir" ifadesini bozarak "bir herhangi" şeklinde kullanmıştır. Bu kullanım dilbilgisi kurallarına aykırıdır. Bu tür kullanımlar şiirin rahat gidişini bozmaktadır.

Turgut Uyar'ın "iyimser bir sonuç'a" şiirinin "yaz günü kim ister ki öldüğünü" dizesi sözdizimsel sapmaya örnektir. Dizede söyleyişte rahatlık oluşturmak yerine şiir dili zorlanmıştır (Uyar, 2019, s.350).

Turgut Uyar'ın "Durma Susuzluğa" şiirinde kullandığı "her şeyi git her şeyi git her şeyi" dizesi sözdizimsel sapmaya örnektir (Uyar, 2019, s.595).

Turgut Uyar'daki diğer söz dizimi bozmalarına ise, şu dizeler örnek verilebilir:

"Neyiniz varsa balıktan değil neyimiz varsa tütünden" (Uyar, "O Zaman Av Bitti" *Büyük Saat*, s.192).

"Hiçbir şeylerim hep tamam olsa bile" (Uyar, "Kanadalı Menekşeli İyi Uzun Balkon", *Büyük Saat*, s.194).

"Otları büyümek bir gün" (Uyar, "Kurtarmak Bütün Kaygıları", *Büyük Saat*, s.206).

"Sen bir susun, bağırma benim işim" (Uyar, "Dünyada", *Büyük Saat*, s.197).

"İndik ve yorgun argın saygımız idi yok" (Uyar, "Ahd-i Atık", *Büyük Saat*, s.244)

Sezai Karakoç şiirlerinde sözdizimsel sapmaya en az yer veren İkinci Yeni şairidir denilebilir. Şairin bu yöneme başvurması nadirdir. Sezai Karakoç'un "Köpük" şiirinin "Bir kadını havlıyor taşıyor o ıssız köpekler ki" dizesi sözdizimsel sapmaya örnektir. Şair bu dizede gramer düzeyinde bir sapmaya başvurmuştur. (Karakoç, 2020, s.129) Karakoç, aynı şiirinin "Bu köpekler neyi havlıyor hangi kadını/ Bu horozlar neyi ürperiyor çocukları mı" dizelerinde de sözdizimsel sapmaya başvurmuştur. Bu kullanımlar bilinen dilbilgisi kurallarına aykırıdır.

Sezai Karakoç'un "Hızır Kırk Saat 3." şiirinin "Bir beni anan doğuran kadınlar kaldı/ Çocuklarını kaçırmazın diye al kadınları" dizeleri sözdizimsel sapmaya örnektir (Karakoç, 2020, s.178). Bu dizeler okuyucuyu koşullanmaya, konfora götürmeyen bir yapı arz etmektedirler.

İlhan Berk'in "İ. Eleni'nin Elleri" şiirinin "Bir gün bakıyorum akşam ellerimde gözlerimde/ bir gün sabah her yanım" dizeleri sözdizimsel sapmaya örnektir (Berk, 2018, s.197). İlhan Berk, Ece Ayhan ile birlikte İkinci Yeninin sözdizimsel sapmaya en çok başvuran şairidir. Şiirin "Uç Beyi" şiir dilini zorlayarak söyleyişi uç noktalara taşımıştır.

İlhan Berk'in ünlü "Paul Klee'de Uyanmak" şiirinin "Bir sabah çıkmak güneşler, aylar bir sabah çıkmak/ Bir ağacı bu evleri sarı ters bir kuşu düzeltmek" dizeleri sözdizimsel sapmaya örnektir (Berk, 2018, s.212). Yeni bir söyleyişin, yeni bir sözdiziminin amaçlandığı bu dizeler rahatlamadan ziyade belirsizlik duygusu uyandırmaktadır.

İlhan Berk'in "Galile Denizi" adlı şiiri sözdizimsel sapmanın en yoğun şekilde kullanıldığı şiirlerden biridir. Şiirin adeta tüm dizeleri alışılmış sözdiziminin dışında yeni bir sözdizimi ile kurulmuştur. "Geçmiş ne korkunç yollardan bir onları anlattı durdu bütün/ gece bütün sabahlara/ Beato'nun bir yedi ekmeği birkaç küçük balığı/ hep bir on yirmi/ balıkları vardı/ Bakın denizin üstüne bu 16'ları 26'ları bu göğü o getirdi kodu/ düz rakı şimdi hepsi/ Böyle bütün gece konuştu bütün gece f bütün gece bindi on/ bindi yüz bindi baktık/ Sanki çok suların sanki Yunanlı değil sanki Asur Truva/ İzmir'di sanki/ İsa türlü hastalığı iyi ederek Beltelhem'de yahut Medice'de/ galiba türlü dolaşıyordu/ Sonra büyük bir T çizdi ne güzel çizdi büyük bir T büyük/ kuşlar geçiyordu/ Abtcdde hgklmop nbşjklmnb csw neryz/ Daha çok o Kudüs'lerden geç vakit getirdiği bir sıkıntı aşağı/ yukarı sonu Z" dizeleri sözdizimsel sapmanın yoğun bir şekilde kullanıldığı güçlü dizelerdir (Berk, 2018, s.243-244). Yer yer Letrizme de başvurulmuş bu şiirde anlam bilinçli bir şekilde bulandırılmıştır. Yeni bir düş gücü anlayışını barındıran bu şiir çağrışım düzensizliği olan rastlantısal bir yapı arz etmektedir. Bu şiirde yapılan sözdizimsel sapmalar, mantık dışı söyleyişler, okuyucuyu şaşırtan bu yapı İlhan Berk'i şiirin "Uç Beyi" olmaya götürmüştür.

İlhan Berk'in "Atımı İstedim Evin Göğü Gerindi (Rondo)" şiirinin "Atımı istedim evin göğü gerindi/ Çin gülleri bir yerden ordan geliyordum/ Öyle sular dağların üstüydü isminiz/ Yeşil, o solukları gibi rüzgarların/ Bir bin yıl rüzgar değirmeninizde kaldım" dizeleri sözdizimsel sapmaya örnektir (Berk, 2018, s.249). Berk'in bu şiirinde şiirin başlığını okuyunca okurda şaşırtma duygusu başlamaktadır. Şair ilk dizeden okuyucuyu

çarpmaya başlamıştır. Şair sözcükleri alışılmış yerlerinden oynatarak okuyucunun konfora ulaşmasını engellemiştir. Alışılmamış bağlantılar kuran şair anlamı karanlığa gizleyerek bulandırmıştır.

İlhan Berk'in "Babil" şiirinin "Sen gelirdin yağmurlar falan yağmış bulurduk, uzun çağlar/ öyle kalırdık biz bize/ Bir uzardı yalnızlığımız en uzak evlere gider denizle tanıştık-/ tan sonra dönerdi" dizeleri sözdizimsel sapmaya örnektir (Berk, 2018, s.253). Anlamsal belirsizliğin hedeflendiği bu dizelerde sözcükler çağrışımsal özellikleri ile kullanılmışlardır.

İlhan Berk'in "Babil" şiirinin "Sunu" bölümünde geçen "Bugün bin yıl sonra Yunan yalnızlığında he o şey ağzındır/ dolaşır akşamlara kadar/ İşte o hepsi gökyüzüyle dolu defterlerim beyaz Babil'de bir/ uzayda hepsi seninle karanlık/ Mısır güneşinde o iç denizlerde şimdi bir safran her akşam sizi/ sevmekten/ BABİL ÇOK ESKİ BİR SOĞUKTU/ BAYILIRDIK" dizeleri de sözdizimsel sapmaya örnektir (Berk, 2018, s.254). Alışılmamış, yeni tamlamaların kullanıldığı bu dizelerde söyleyişin rahat gidişi deforme edilmiştir.

İlhan Berk'in "Troya'da Siz Sözü Güzeldi Eskiden" şiirinin "Ellerim bir daha sarı ovalarım./ Sesini dönmeyim bütün yalnızlığım/ Bütün gök gök gök, o akşamlara kadar./ Bir sesim ben git git o binlerce yıldır." dizeleri sözdizimsel sapmaya örnektir (Berk, 2018, s.263). Sözdizimsel sapmaların kullanıldığı bu dizeler bilinç dışına yönelmiş dağınık bir yapı sergilemektedir.

İlhan Berk'in "Yazıt, I" şiirinin "İşte A,D,Z saçın gecesi./ Geç evim, ey benim eski zaman ırmağım./ Bir yerdeyim, oranı iniyorum,/ İşte açık aynasından bunluğumun./ Ben size ne dedim rüzgarın atları/ Ki oraya çıkıyorum./ Gelin durun eksenime/ Vardır ölümün büyük evleri çıkarsınız" dizeleri sözdizimsel sapmaya örnektir (Berk, 2018, s.269). Aklın mantıksal işleyişine sırt çeviren bu dizelerde letrizme de başvurulmuştur.

İlhan Berk'in "I. Balad" şiirinin "Ve bir çocuk büyük uykusunda İstanbul, Avrupa'yı uyuyor-/ du/ Sesini koydu İhtiyar./ şimdi ne kadar güzel olduğudur sesin./ Bir balıkçıl seni uçar, bir göl uzun atlarını indirir kim bilir ne/ kadar yalnızlık./ Durur bir gemi çekik./ Ben seni çıkarım, belki o balkonları/ çekilir odaları denizin" dizeleri sözdizimsel sapmaya örnektir (Berk, 2018, s.270-271). Yeni bir sözdizimi sunan bu dizelerde söyleyişteki akış önceden kestirilememektedir.

İlhan Berk'in "g" adlı şiirinde geçen "Bir yerini dönüyordum, durma oranı yaşıyorum." dizesi sözdizimsel sapmaya örnektir (Berk, 2018, s.294).

İlhan Berk'in "Şiir" adlı şiirinde geçen "Bir aşkı gitmek var, şimdi sen osun" dizesi sözdizimsel sapmaya örnektir (Berk, 2018, s.311).

İlhan Berk'in "Su Çocuk Çimen" şiirinde geçen "Evi çıktım" cümlesi sözdizimsel sapmaya örnektir (Berk, 2018, s.98).

Söz dizimi sapmalarına İlhan Berk'in şiirlerinden şu örnekler verilebilir:

"S bir kadın balkonunda baksam ne zaman olurdu" (Berk, "Balad", *Eşik*, s.240)

"Güzel ağzın belli çarşılardan geçmişsiniz" (Berk, "Sahi Siz mi Geldiniz Saksılarım Işığı", *Eşik*, s.260)

"Sabaha ne güzel durdunuz aşkıma/Yaşamamdan padişah uyanıyorsunuz" (Berk, "Sabaha Ne Güzel Durdunuz Aşkıma", *Eşik*, s.261)

"Her gün siz bakıncaydı güzel kentlerim" (Berk, "Sabaha Ne Güzel Durdunuz Aşkıma", *Eşik*, s.261)

Edip Cansever'in "Var Var" şiirinin "Vay! Çiçekleri, kedileri bakmak bakmak yapan elim/ Aklıma damların üstünde koşmak, koşmak/ Bu uçanlar serçe cıva gibileri serçe" dizeleri sözdizimsel sapmaya örnektir (Cansever, 2019, s.102). Aklın mantıksal akışına sırt çeviren bu dizeler söyleyişe çocuksu bir saflık katmıştır. Yüklemin kullanılmadığı, eylemlerin mastar haliyle kullanıldığı bu dizeler belirsizlik oluşturarak okuyucunun konfora yönelmesini engellemiştir.

Edip Cansever'in "Amerikan Bilardosuyla Penguen" şiirinde geçen "Sen, hey, duvarlar dibi öldürülmek!" dizesi sözdizimsel sapmaya örnektir (Cansever, 2019, s.137). Cansever; "İkinci Yeni'ye gelince, bu deyiimi ilk olarak ortaya atanlar, tutarsız bir anlayışı savunmak istemişlerdir; "sözcüklerin rastlantısallığına", "şiirin toplumsal bir görevi olmadığına" inandırmışlardı kendilerini. İşte bu yanlış görüş, bu yanlış tanıtmaya yüzünden "İkinci Yeni" denen bu olguyu kimse benimsemek istemedi." (Cansever, 2000, s.46) sözleriyle o dönem İkinci Yeniye yöneltilecek haksız yakıştırmalara cevap vermek istemiştir. Zira İkinci Yeninin öncü şairlerinin o dönem için yeni ve paradoksal olan çıkışları ve kullandıkları farklı yöntem ve teknikler o dönemde pek anlaşılmadığından haksız suçlamalara maruz kalmıştır. İkinci Yeni şairlerinin o dönem için paradoksal ve avangard sayılacak tekniklerinden biri de sözdizimsel sapmalardır. Getirilen bu yeni sözdizimi o dönem için pek anlaşılmadığından İkinci Yeni şiirlerinin toplumsal bir görevi olmadığı yönünde haksız eleştiriler yapılmıştır. Halbuki günümüzde biz bu şiirlerin toplumsal yönlerini de görmekteyiz. Zira şairin "Sen, hey, duvarlar gibi öldürülmek!" dizesi okuduğumuz zaman bize toplumsal ve siyasi çağrışımlar uyandırmaktadır.

Edip Cansever'in "Çember" şiirinin "Vardır ya, hepimiz bir yerde olmak/ Ben işte onu..." dizeleri sözdizimsel sapmaya örnektir (Cansever, 2019, s.145). Aynı şekilde yüklem olmadığı eylemlerin mastar haliyle kullanıldığı bu dizelerde sözcükler bir yargı bildirmekten ziyade çağrışımsal özellik sergilemektedirler. Cansever, "Hem anlam hem de toplumsal öz bakımından yüklü, olgun bir şiire varıldı. Burada şunu da belirtmek gerekir; "İkinci Yeni'ye bir akım niteliği kazandırmak, ikinci bir yanılgıya düşmek olur. O, değişik şairlerin, değişik kişilikler kurduğu bir yenileşme alanıdır olsa olsa..." sözleriyle yapılan yersiz eleştirilere karşın İkinci Yeni şiirinin olgun bir şiir olduğunu savunmaktadır. Ayrıca İkinci Yeni'nin tüm öncü şairlerinin bu olgun şiirleri kendi özgün tarzlarında yazdığına işaret etmiştir.

Edip Cansever'in "Evli misiniz ya da Tunus çok mahremdir" şiirinde geçen "Onu ne kadar sevmek bazı sularda" dizesi sözdizimsel sapmaya örnektir (Cansever, 2019, s.209). Cansever; "Şiirin bütün olması gerektiğini savunanlara akıl erdiremiyorum ben. Niye bütün olacakmış şiir?" ifadesini kullanmıştır (Cansever, 2000, s.77). Şair burada İkinci Yeni şiirlerinin de eski şiirde olduğu bütünlüklü olması gerektiğini iddia edenlere cevap vermiştir. Bu dizede ve şiirin genelinde bütünlüklü bir yapı mevcut değil. Daha önce de belirtildiği gibi bu durum İkinci Yeni şairlerinin sözcükleri çağrışımsal özellikleri ile kullanma amacından kaynaklanmaktadır.

"Bu sanki niye durduğumuz mu...?", "Gözlerimi gözlerime, siz bak ey", "Ben miyim şimdi nerede ben çok ey" (Cansever, "Ey", *Yerçekimli Karanfil*, s.15) Cansever; "Yani biz istesek de, istemesek de dilin bilinen akışı bozulacaktır; şair düşüncelerine, duygularına uygun bir dile yaslayacaktır şiirlerini. Sonuç olarak şu yargıya varabiliriz: "Yeni şiir dil bakımından hem bir önceki şiire tepki; hem de onu genişleten, şiire yeni olanaklar kazandıran bir davranıştır." (Cansever, 2000, s.47) Cansever bu sözleriyle değişimin kaçınılmaz olduğunu ve bu değişimin yeni bir dil kurmak olduğunu ifade etmiştir. Değişimin veya değişimlerin kişilerin elinde olmadığına, kaçınılmaz olduğuna işaret etmiştir. Türk şiirinin gelip dayandığı noktanın dilin bilinen akışının bozulması olduğuna işaret etmiştir Cansever. Erdal Öz bu şiirden yola çıkarak Edip Cansever'in kelimeleri zorlamak, kelimeleri yeni biçimler içinde yan yana getirerek ya da eksilterek şimdiye kadar hem konuşma, hem de yazı dilimizde olmayan yeni kavramlar, yeni anlatı biçimleri yakalamak için yaptığını ifade etmiştir (Cansever, 2000, s.33).

"Birden güzele yer ederiz, ben şapkamla" (Cansever, "Tüfekkk", *Sonrası Kalır I*, s.106).

“Bakınca bir şiir canlanıyorum dünyaya”, “Üç köle uzanık bir dünya imzalayaraktan” (Cansever, “Kaybola”, *Yerçekimli Karanfil*, s.28-29) Cansever;

“Mısra işlevini yitirdi; şiiri şiir yapan bir birim olarak yürürlükten kalktı. Eski rahatlığını, o sessiz, kıpırtısız düzenindeki rahatlığını boşuna arıyor şimdi. Öfkelerin, bunlukların, başkaldırımların dışında kendini yineliyor daha çok. Ne denli güçlü görünürse görünsün, duygularımızı, gerilimlerimizi, düşünce coşkularımızı başlatıcı bir öge, bir ölçü olmaktan çoktan çıktı. İnsanı, insanla gelen en çağdaş sorunlarını karşılayamaz oldu. Öylesine durullaştı ki, anca bir sözcük yılı kadar uzak kaldı bize.” (Cansever, 2000, s.57)

Cansever bu sözleriyle parçalanmış, bir birim olmaktan çıkan mısradan bahseder. Artık dizinin duygularımızı yansıtan bir birim olmaktan çıktığını, çağdaş sorunlarımızı yansıtamayan bir yapı olduğundan bahseder.

Edip Cansever’in “Kaybola” şiirinin “Sana her zaman söylüyorum, senin yüzünde gülmek var/ Bakınca bir yaşama ordusu çıkıyor aydınlığa/ Bir çiçek geliyor senin yeryüzü çevresinden/ Bir kartal gidiyorsun çıplağın ayaklarla” dizeleri sözdizimsel sapmaya örnektir. Gramer seviyesinde sapmaların denendiği bu dizelerde yeni bir sözdizimi kurma amaçlanmıştır (Cansever, 2019, s.116). Cansever, şiirde akustik diye bir şey düşündüğünü, ses dağılımını düşündüğünü, ortaya çok değişik bir ses çıkarmayı düşündüğünü ifade etmiştir (Cansever, 2000, s.101). Cansever, alışılmış müzikalitenin dışında, uyak ve ses benzerliklerinin dışında bir akustik diye adlandırdığı bir ses yoğunluğunun peşine düşmüştür. Bu dizelerde de görülebileceği gibi Cansever şiirlerinde bunu başarmıştır.

“Biriyim, cesurum, var mısın ellerime” (Cansever, “Sesli Harfler”, *Sonrası Kalır I*, s.212)

Bu örneklerde görüldüğü gibi, Sezai Karakoç dışındaki İkinci Yeni şairlerinin çoğu –daha çok da Ece Ayhan, İlhan Berk ve Edip Cansever- alışılmış söz dizimini bozmakta, böylece sözcükler arasında anlamsal ve dilbilgisel bağ kurulamamakta, bu durum da şiirin anlaşılmasını güçleştirmektedir. Gerçi şiiri düzyazıdan ayıran en önemli niteliklerden biri, devrik tümceyle yazılmasıdır.

4. SONUÇ

20. yüzyıl, tüm dünyada büyük değişim ve dönüşümlerin meydana geldiği bir dönemin adıdır. Bu yüzyılda tabii olarak sanat ve edebiyatta da devrim niteliğinde bazı değişimler yaşanmıştır. Felsefede Varoluşçu, edebiyatta Gerçeküstücü, resimde non-figüratif, müzikte de atonal yaklaşımlar yaygınlaşmıştır. Sanat ve edebiyat açısından bu çağı devrimsel bir çağ olarak nitelemek mümkündür.

Sanat ve edebiyatta yaşanan değişim ve dönüşümler birtakım toplumsal, siyasal, ekonomik faktörlerin etkisiyle meydana gelmiştir. Bu yüzyılda yaşanan iki büyük dünya savaşı ve bu savaşların yarattığı bunalım, toplum ve birey üzerinde büyük etkilere neden olmuştur. Özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın bitimiyle yeni bir dünya düzeni ve yeni bir toplumsal yapı oluşmuştur. Türkiye savaşa katılmamasına rağmen bu etkileri doğrudan veya dolaylı olarak yaşamıştır.

İkinci Yeni hareketi böyle bir dönemde, kendinden önceki hareketlerden farklı bir şekilde büyük bir kırılma yaratarak oluşmuştur. İkinci Yeni'nin ortaya çıktığı dönemde iyice gücünü yitirmiş Ulusçu/Hececi şiir, kendini tekrar ederek tıkanan Garip şiiri ve Nazım Hikmet'in açtığı yolu izleyen Toplumcu Gerçekçi şiir varlık göstermekteydi. Bu hareketler, tamamen söze dayalı, mesaj verme kaygısı taşıyan ve kendini tekrar etmeye başlayan edebi hareketlerdi. Türk şiiri bir bunalım döneminden geçmekte ve yeni bir biçime ihtiyaç duymaktaydı. Bahsi geçen hareketler değişen toplumu ve yeni dünyayı yansıtmakta yetersiz kalıyordu. İkinci Yeni şiiri, çağın ruhunu yansıtan yeni bir öz ve bu özü ifade edecek yeni yöntemlerle Türk şiirindeki tıkanıklığı gidermiştir.

İkinci Yeni kullandığı dil, yöntem ve tekniklerle bu boşluğu doldurmuştur. Zira İkinci Yeni'nin öncü şairlerinin dili bu karmaşayı en iyi yansıtan dildir. Her biri farklı yöntem, teknik ve öze sahip olan bu şairler "uyumsuzların özgürlüğü" ifadesini haklı çıkarırcasına ortak bir potada buluşmuşlardır. Bu pota onların kullandığı karmaşık yöntem, teknik ve dilden oluşmaktadır.

İkinci Yeni'nin doğmasında değişik etkilere söz edilmiştir. İleri sürülen etkilerin başlıcaları, bu dönemde yaşanan toplumsal değişim, Garip şiiri ile Toplumcu Gerçekçi şiire duyulan tepki, Batı sanatlarının (gerçeküstücülük, atonal müzik, non-figüratif resim) etkisi ve biyografik olgular sayılabilir.

İkinci Yeni hareketi, evrene bakış, evreni algılama ve düşünme biçimi, şiir biçimi, dil ve mantık gibi yönlerden önceki şiirle bir hesaplaşma ve alışlageleni yıkma niteliği taşır. İkinci Yeni kurduğu yeni dille, yeni ve alışılmamış bağdaştırmalarla Türk şiirine yeni imgeler ve özgün yapılar kazandırmıştır. İkinci Yeni şiirinde, eski şiirdeki dizeler

arasındaki ses bağıntısı, tonalite, anlam ilgisi bulunmaz. İkinci Yeni şairleri, sapmalarla, mantık dışı söyleyişler, sıçramalar ve şaşırtmacalarla dizenin düzenli yapısını deforme ederek atonal dizeler kurmuşlardır.

İkinci Yeni şairlerinin müzikal yapısını incelerken vezin konusunu da inceledik. Bu incelemeler sonucunda İkinci Yeni hareketinin öncü şairlerinin, şiirlerinde aruz vezni kullanmadığını ama bazı şiirlerinde hece ölçüsünden faydalandığını tespit ettik. İkinci Yeni şairleri, şiirlerinin çoğunda ölçü kullanmamışlardır. Ama hece ölçüsüne yer verdikleri şiirleri de mevcuttur. Hece ölçüsünün kullanımını daha çok İlhan Berk ve Sezai Karakoç şiirlerinde görülmektedir. Diğer şairlerde de az da olsa hece ölçüsünü denedikleri şiirleri bulunmaktadır.

İkinci Yeni şairlerinde ölçü ile ilgili tespit ettiğimiz bir diğer husus ise; bazı şiirlerinde hece ölçüsüne yer vermemekle beraber dizelerde hece sayılarını birbirine yakın tutmalarıdır. İkinci Yeni şairleri bir ahenk oluşturma yöntemi olarak bu teknikten faydalanmışlardır. Ayrıca bu türden uygulamaların daha çok Cemal Süreya'da görüldüğü tespit edilmiştir.

İkinci Yeni hareketinin öncü şairlerinin şiirlerinin birçoğunda şiirin tamamını kapsayan örgütlü bir kafiye düzeni kullanmamış olsalar da şiirlerinde kafiye yer verdikleri tespit edilmiştir. İkinci Yeni şairleri, şiirlerinde daha çok şiirlerinin bazı bölümlerinde veya belirli dizelerde olmak üzere kafiye yer vermişlerdir. İkinci Yeni hareketinde şiiri kesin, katı bir kafiye örgüsü içine hapsedmek yerine kafiye kullanıp kullanmama özgürlüğünden faydalanılmıştır. Şairleri gerekli gördükleri yerde kafiye kullanmamış, gerekli görmedikleri yerde de kafiye bir kenara bırakmışlardır. Turgut Uyar'ın *Divan* isimli kitabında şiirlerinde kafiye kullanmayı daha fazla yararlanmayı tercih ettiği tespit edilmiştir. İkinci Yeni şiirinde kafiye konusu irdelenirken şairlerin daha çok İkinci Yeni hareketine dahil olduktan sonraki şiirleri inceleme konusu edilmiştir.

İkinci Yeni şairleri uyak ve ölçü gibi ahenk unsurlarını şiirlerinde kullanmayı pek fazla tercih etmeseler de rediften yoğun bir şekilde faydalanmışlardır. İkinci Yeni hareketinin tüm öncü şairlerinin, şiirlerinde redifi bir ahenk unsuru olarak yoğun bir şekilde kullandıkları tespit edilmiştir. Ayrıca İkinci Yeni şairlerinin, şiirlerinde sözcük düzeyindeki redifin başarılı örneklerini verdikleri fark edilmiştir. Bilhassa Turgut Uyar bu alanda yetkin örnekler vermiştir.

İkinci Yeni hareketinin öncü şairleri şiirlerinde ses yoğunluğuna büyük önem vermişlerdir. Bu şairlerin klasik yöntemlerden uzak kalmaya çalışsalar da şiirlerinde

aliterasyona sıkça başvurdıkları tespit edilmiştir. Tüm İkinci Yeni şairleri, şiirlerinde aliterasyonun başarılı örneklerini vermişlerdir. Dikkati çeken bir başka husus da, tüm İkinci Yeni şairlerinin, şiirlerinde dizeleri aynı ünsüz sözcükle başlatma yöntemine başvurmalarıdır. Bir ritim oluşturma yöntemi olarak, müzikal bir sistem oluşturma adına tüm İkinci Yeni şairleri bu yöntemi şiirlerinde yoğun bir şekilde kullanmışlardır.

Bir ahenk oluşturma, bir armoni oluşturma yöntemi olarak asonans, bir veya birden fazla dizede aynı ünlü sesin birkaç kez tekrarıdır. İkinci Yeni hareketinin öncü şairleri, şiirde müzikal bir yapı oluşturmak, şiire ruh katmak adına asonanstan yoğun bir şekilde faydalanmışlardır.

İkinci Yeni hareketinin öncü şairlerinin şiirlerinde müzikal bir sistem oluşturmak adına şiirlerinde en çok kullandıkları yöntem tekrardır. Fakat, İkinci Yeni şairleri, tekrarı duygu, düşünce ve hayalleri belli bir noktaya toplamak amacıyla ziyade, tekrarı bir ahenk oluşturma yöntemi olarak kullanmışlardır. Tekrar, sözcükleri ve dizeleri tekrar etmek suretiyle şiire ahenk katma yollarından biridir. İkinci Yeni hareketinin öncü şairlerinin tümü istisnasız bir şekilde bu yöntemi şiirlerinde yoğun bir şekilde kullanmışlardır. Hatta bazı şiirlerde, tüm şiirin tekrarlardan oluştuğu örnekler tespit edilmiştir. İkinci Yeni şairleri bu alanda da uç örnekler vermişlerdir.

İkinci Yeni hareketini en önemli özelliklerinden biri de alışılmamış cümle yapıları kurmalarıdır. Nurullah Çetin, sentaksı kelime, ifade ya da cümle yapılarında bilinen kurallara ve alışılmış yapılara aykırı bazı değişiklikler, bozmalar, türetmeler, uydurmalar yapmak olarak tanımlamıştır. Sabit dile, verili dile saldırı da diyebileceğimiz bu uygulama İkinci Yeni hareketinin öncü şairlerinin en çok başvurdukları yöntemlerden biridir. İstisnasız İkinci Yeni hareketinin tüm şairlerinin bu yola başvurduklarını yapılan şiir incelemeleri sonucunda ortaya konulmuştur. En fazla Ece Ayhan'da olmak üzere tüm İkinci Yeni şairleri alışılmış şiir dilini bozma, dil mantığını kavrayış biçimini yıkma girişimlerinde bulunmuşlardır.

İkinci Yeni hareketinin en ayırt edici özelliği şiirlerinde atonal bir sistemden faydalanmasıdır. Tüm İkinci Yeni şairleri, eski şiirdeki dizeler arasındaki ses uyumu, tonalite, anlam bağıntısını yıkmaya çalışmışlardır. Yaptığımız incelemeler ve araştırmalar sonucunda İkinci Yeni hareketinin, sıçramalar, şaşırtmacalar, hava değiştirmeler, yatak değiştirmeler marifetiyle dizenin eski gidişini deforme ettiğini tespit ettik. İkinci Yeni şiirini, zor ve kapalı kılan nedenlerden biri de dizenin o eski nizamının bozulmasıdır.

Tüm İkinci Yeni şairlerinde atonal bir yapı bulmanın mümkün olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca “Ton” başlığı altında verilen örnekler ve yapılan değerlendirmeler ışığında bu durumu gözler önüne serilmeye çalışıldı. Fakat bu demek değildir ki, İkinci Yeni’nin bütün öncü şairleri bütün şiirlerini atonal yapıda kurmuştur. İkinci Yeni’nin bütün öncü şairleri bir yöntem olarak bazı şiirlerinde atonal bir sistemden faydalanmışlardır. Hatta aynı şiir içerisinde bile tonal ve atonal dizeleri bir arada görmek mümkündür. Şiirlerinde en fazla bu yöntemden faydalanan şairler Ece Ayhan ve İlhan Berk’tir.

İkinci Yeni hareketinin tüm öncü şairlerinin tüm sessel sapma yöntemlerinden faydalandığı tespit edilmiştir. İkinci Yeni şairleri, şiirlerinde bu yöntemden yoğun bir şekilde faydalanmışlardır. İkinci Yeni şairleri değişik çağrışımlar uyandırmak, okuyucunun konforunu bozmak, dili zorlamak ve farklı bir müzikalite oluşturmak adına bu yöntemi şiirlerinde kullanmışlardır.

İkinci Yeni şiirinde alışılmış şiir dilini bozma, sabit dile saldırma anlamında en sık karşılaşılan yöntemlerden biri de sözcüksel sapmalardır. İkinci Yeni hareketinin öncü şairleri çeşitli çağrışımlar uyandırmak, şiire ton dışı bir hava vermek adına, şiirlerinde yeni sözcükler türetme veya var olan sözcükleri bozma yoluna gitmişlerdir. İkinci Yeni hareketinin öncü şairleri verili dilde bulunmayan sözcük biçimlerine yer verme, bilinen sözcük yapılarını bozma, sözcüklere uygun olmayan ekler getirme marifetiyle sözcüksel sapmaya başvurmuşlardır. Yapılan incelemeler ve araştırmalar sonucunda bu yöntemin İkinci Yeni şiirinde yaygın bir şekilde kullanıldığı ve İkinci Yeni hareketini İkinci Yeni yapan yöntemlerden biri olduğu tespit edilmiştir.

İkinci Yeni hareketinin öncü şairleri yeni bir dil, yeni bir sözdizimi kurma amacıyla yola çıkarak eski standart dile saldırmışlardır. Şairler bilinen dilbilgisi kurallarına aykırı kullanımlarla, yaygın dilde kullanılan sözdizimindeki kelimelerinin yerini değiştirmeye, alışılmamış bağdaştırmalarla yeni bir dil, yeni bir kavrayış biçimi kurmaya çalışmışlardır. İkinci Yeni hareketi, söyleyişte rahatlık oluşturmak yerine şiir dilini zorlama, yeni bir düş gücü anlayışı, çağrışım düzensizliği, rastlantısal bir sistem kurma arayışına girmiştir. Bu anlamda Ece Ayhan en uç noktalara giden şairdir. Ece Ayhan, şiirlerinde o kadar uç noktalara gitmiş, dili zorlamıştır ki kelimeler birbiriyle bağdaştırılamayacak aşamaya gelmiştir. Yaptığımız incelemelerde az veya çok tüm öncü şairler tarafından bu yöntemin kullanıldığını tespit ettik.

İkinci Yeni hareketinin öncü şairlerinin şiirde müzikalite sağlama anlamında kullandıkları diğer yöntemler; iç kafiye ve akistir. Yapılan incelemeler sonucunda bu

yöntemlerin de İkinci Yeni hareketi içerisinde sıkça kullanıldığı tespit edilmiştir. Şiirdeki birimler arasında ahengi oluşturma yolları olarak İkinci Yeni içerisinde kullanılmıştır.

İkinci Yeni şiiri değerlendirilirken bu şiirde bulunan müzikalite, incelenmesi gereken önemli bir konudur. Fakat İkinci Yeni müzik ilişkisi, klasik anlamda sözcüklerin şiirde müzikalite sağlayacak bir biçimde dizilmesi konusunu içermez. Bu şiir hareketinin müzikle ilişkisi atonal müzik üzerinden değerlendirilmelidir.

Atonal müzik; müziğe yeni bir dilbilgisi ve söz dizimi getiren devrimsel bir adımdır. Atonal müzikle birlikte klasik tonalite yıkılmış. Ses kakışmaları ve ani sıçramalarla müziğin klasik ses düzeni bozulmuştur. Atonal sistem, bestecilere yeni yollar sunarak bazı bestecilerin klasik tonal yapıyı terk etmesini sağlamıştır. Bu yeni besteleme tekniğinde denge bozulmuş, ezgiler büyük sıçramalarla belirsizlik duygusu hâkim kılınmıştır. Atonal müzik, modern insanın uyumsuz, dağınık ve bozuk imgelerini yansıtmak için uygun bir yapı taşımaktaydı. Wassily Kandinsky atonal müziği “geleceğin müziği”, Adorno ise “yeni müzik” diye adlandırmıştır. Atonal müziğin yaratıcısı Schönberg konforu bularak yozlaşan sistemin çözülmesi gerektiğini, atonal müziğin de çözülen kuralların simgesi olduğunu belirtmiştir.

Pratikteki özelliklere bakıldığında eski şiirdeki dizeler arasındaki ses uyumu, tonalite ve anlam bağıntısı İkinci Yeni şiirinde yoktur. İkinci Yeni şairleri atonal müzikten etkilenecek bu müziğin aykırı tekniklerini şiirlerinde kullanmıştır. Şairler sıçramalar ve şaşırtmacalarla dizenin o eski rahat gidişini sarstılar. İkinci Yeni şiirini zor ve kapalı kılan nedenlerden biri de dizenin o eski düzeninin bozulmasıdır. İkinci Yeniciler değişik ölçülerde de olsa atonal dizeler kurma amacıyla olduğu sonucuna varılmıştır.

İkinci Yeni’nin atonal yapısı bazı eser ve makalelerde söz konusu edilmiştir. İkinci Yeni’nin atonal yapısının konu edinmesi daha çok teorik anlamda yapılmış ve şiirler üzerinden pratik bir çalışma yapılmamıştır. İkinci Yeni ile ilgili eser verenler daha çok İkinci Yeni’nin öncü şairlerinin yazılarında ve konuşmalarında atonal yapıdan bahsetmelerini baz almışlardır. Atonal müzik sisteminden en çok bahseden şair Ece Ayhan olduğundan daha çok Ece Ayhan’ın atonal müzikten faydalandığı konu edinmiştir. Hâlbuki az veya çok İkinci Yeni’nin bütün öncü şairlerinin şiirlerinde atonal bir yapı bulmak mümkündür. Bu demek değildir ki İkinci Yeni’nin bütün öncü şairleri bütün şiirlerini atonal yapıda kurmuştur. İkinci Yeni’nin bütün öncü şairleri bir yöntem olarak bazı şiirlerinde atonal bir yapıdan faydalanmıştır. Hatta aynı şiirin içerisinde bile tonal ve atonal bir yapıyı bir arada bulmak mümkündür. Şiirlerinde atonal yapıyı en çok kullanan Ece Ayhan’ın bile bütün şiirlerinde atonal yapı yoktur.

İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde müzikalitenin önemli olduğu ve müzikaliteyi atonal müzik bağlamında sağladıkları sonucuna varılmıştır. Daha önce İkinci Yeni ile ilgili yapılan çalışmaların tamamında bu şiirin zor, düzensiz, uyumsuz olduğu belirtilmiştir. Fakat bu özelliklerin atonal yapıdan kaynaklandığı belirtilmemiştir. Bu çalışmada İkinci Yeni şiiri ve atonal müzik ayrıntılı bir şekilde incelenmiş ve İkinci Yeni şiirinin atonal yapısı ortaya konulmuştur.

KAYNAKLAR

- Adonis, 2004, Arap Poetikası, Çeviren: Emrullah İşler, YKY, İstanbul.
- Ahmet Haşim, 1973, Şiirler, *Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Kültür Yayınları*, İstanbul.
- Ahmet Haşim, 2012, Piyale-Göl Saatleri, *Antik Dünya Klasikleri*, İstanbul.
- Aksan, D., 2013, Şiir Dili ve Türk Şiir Dili, *Şafak Matbaacılık*, Ankara.
- Aristoteles, 1995, Poetika, Çeviren: İsmail Tunalı, *Remzi Kitabevi*, İstanbul.
- Ataç, N., 1952, Okuruma Mektuplar: Şiirin Sesi. *Pazar Postası*, Sayı:49.
- Batur, E., 1995, E/Babil Yazıları, YKY, İstanbul.
- Berk, İ., 2001, Kült Kitap, YKY, İstanbul.
- Berk, İ., 2001, Logos, YKY, İstanbul.
- Berk, İ., 1992, El Yazılarına Vuruyor Güneş, YKY, İstanbul.
- Berk, İ., 1999, Eşik, YKY, İstanbul.
- Bezirci, A., 1974, 2. Yeni Olayı, *Tel Yayınları*, İstanbul.
- Boisdeffre, P., 1958, 1940'dan Bu Yana Fransız Yazını: Çağdaş Fransız Yazınının Bir Düellosu, Çeviren: Hüseyin Demirhan, *Pazar Postası*, Sayı:40, s.9
- Cansever, E., 2000, Gül Dönüyor Avucumda, *Adam Yayınları*, İstanbul.
- Cansever, E., 2013, Gelmiş Bulundum, YKY, İstanbul.
- Cansever, E., 2005, Sonrası Kalır I, YKY, İstanbul.
- Cemal Süreya, 2000, Toplu Yazılar I, YKY, İstanbul.
- Cemal Süreya, 2002, Güvercin Curnatası, YKY, İstanbul.
- Cemal Süreya, 2020, Seveda Sözleri, YKY, İstanbul.
- Cemal Süreya, 1983, Yaş ve Şiir Üstüne Söyleşi, *Varlık*, Sayı:906, s.25.
- Chevassus, R., 2004, Müzikte Postmodernlik, Çeviren: İlhan Usmanbaş, *Pan Yayınları*, İstanbul.
- Cöntürk, H., 1957, Yeni Şiir ve Yeni Müzik. *Pazar Postası*, Sayı:14.
- Cöntürk, H., 1957, Çekin Karşılığı, *Pazar Postası*, Sayı: 49.
- Cöntürk H., Bezirci, A., 1961, Turgut Uyar- Edip Cansever, *De Yayınları*, İstanbul.
- Çağlar, E.A., 1996, Dipyazılar, YKY, İstanbul.
- Çağlar, E.A., 1984, Yalnız Kardeşçe, *Evrin Sanat Galerisi Yayınları*, İstanbul.
- Çağlar, E.A., 1993, Şiirin Bir Altın Çağı, YKY, İstanbul.
- Çağlar, E.A., 2019, Bütün Yort Savul'lar!, YKY, İstanbul.
- Çetin, N., 2011, Şiir Çözümleme Yöntemi, *Öncü Kitap Yayınları*, Ankara.

- Dilçin, C., 1983, Örneklerle Türk Şiir Bilgisi, *Türk Dil Kurumu Yayınları*, Ankara.
- Duru, O., 1958, Üvercinka, *Pazar Postası*, Sayı: 11.
- Eco, U., 2001, Açık Yapıt, Çeviren: Tolga Esmer, *Can Yayınları*, İstanbul.
- Erdost, M., 1997, İkinci Yeni Yazıları, *Onur Yayınları*, Ankara.
- Erdost, M., 1956, Bir şey Söylemeyen Şiir, *Pazar Postası*, Sayı: 52.
- Erdost, M., 1957, Küçük Oda Konuşmaları: Tartışma Yanılmaları, *Pazar Postası*, Sayı:6, s. 6
- Geçgel, H., 2002, İkinci Yeni Şiirinin Çevresinde Ece Ayhan, Doktora Tezi, Edirne Trakya Üniversitesi, *Sosyal Bilimler Enstitüsü*.
- İdris, D., 1957, Yeni Perspektifler, *Pazar Postası*, Sayı:19.
- İlhan, A., 2002, Hangi Edebiyat, *İş Bankası Yayınları*, İstanbul.
- İlim, F., 2018, Tonalite-Atonalite Karşıtlığı Açısından A. Schönberg'in Müzik Estetiği, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 40, s.173-186.
- İnce, Ö., 2011, Şiir ve Gerçeklik, *İmge Yayınları*, İstanbul.
- İnce, Ö., 1993, Yazınsal Söylem Üzerine, *Can Yayınları*, İstanbul.
- Kabacalı, A., 1994, Türk Basınında Demokrasi, *KTB Yayınları*, Ankara.
- Kahraman, H. B., 2000, Türk Şiiri Modernizm Şiir, *Büke Yayınları*, İstanbul.
- Kahyaoğlu, O., 2004, Mor Külhani Ece Ayhan Şiirleri, *neKitaplar*, İstanbul.
- Kakıncı, T., 1958, Gördüklerimiz: Bir Avuç Toprak, *Pazar Postası*, Sayı:9, s.9-11.
- Kakıncı, T., 1957, Gördüklerimiz: Gerçek Türk Sinemasına Doğru, *Pazar Postası*, Sayı: 43, s.9.
- Karaca A., 2005, İkinci Yeni Poetikasi, *Hece Yayınları*, Ankara.
- Karadeniz M., 2015, Cemal Süreya'nın Şiir Estetiğinde Poetik Sadakat: Poetika ve Şiir Arasındaki Mütakabiliyet, Doktora Tezi, *İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*.
- Karadeniz, M., Duran, Oto E., 2017, Cemal Süreya Şiirinde Kadın İmgesinin Görünümleri. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, Cilt 7 S.2/1. 30
- Karakoç, S., 2017, Ayınlar/Çeşmeler Şiirler VI, *Diriliş Yayınları*, İstanbul.
- Karakoç, S., 1998, Gül Muştusu, *Diriliş Yayınları*, İstanbul.
- Karakoç, S., 1989, Hatıralar, *Diriliş Yayınları*, İstanbul.
- Karpat, K. H., 1996, Türk Demokrasi Tarihi, Sosyal, Ekonomik, Kültürel Temeller, *Afa Yayınları*, İstanbul.
- Kaygısız, M., 2009, Müzik Tarihi: Başlangıçtan Günümüze Müziğin Evrimi, *Kaynak Yayınları*, İstanbul.

- Korkmaz, F., 2010, İkinci Yeni Limanı Pazar Postası, *Bizim Büro Yayınları*, Ankara.
- Korkmaz, F., Rüzgar, Z., 2021, Atonal Müziğin İkinci Yeni Şiirine Etkisi Üzerine Bir İnceleme, *Uluslararası Mühendislik, Doğa ve Sosyal Bilimler Sempozyumu ISENS-21*, Batman, 426-437.
- Korkmaz, F., 2012, Edip Cansever'in Şiirlerinde Göz İmgesi, *Turkish Studies*, Sayı: 7/3, s.1777-1789.
- Korkmaz, F., 2011, Edip Cansever'in Şiir Hakkındaki Düşünceleri, *E-Jurnal of New World Sciences Academy*, Sayı: 6/4, Batman, 857-868.
- Kudret, C., 1977, Bir Bakıma, *İnkılap Kitabevi*, İstanbul.
- Lewis B., 2000, Modern Türkiye'nin Doğuşu, Çeviren: Metin Kıratlı, *TTK Yayınları*, Ankara.
- Mimaroglu, İ., 1999, Müzik Tarihi, *Varlık Yayınları*, İstanbul.
- Nutku, Ö., 1957, Ulusal Tiyatro Kavramı Tiyatro Kavramını Sınırlandırmaz mı?, *Pazar Postası*, Sayı: 34, s.8
- Oktay, A., 1993, Cumhuriyet Dönemi Edebiyat 1923-1950, *Kültür Bakanlığı Yayınları*, Ankara.
- Oktay, A., 2004, Hayat Edebiyat Siyaset, Everest Yayınları, İstanbul.
- Oktay, A., 2004, Kimsenin İlgiilenmediği Olayların Tarihçisi Edip Cansever, *Gösteri*, Sayı: 255, s.6.
- Özçelik, S., 2001, On İki Ton Besteleme Tekniği, *G.Ü Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, C.21, Sayı: Ankara, s.173-178.
- Özpalabıyıklar, S., 2003, A'dan Z'ye İlhan Berk, *YKY*, İstanbul.
- Sakalar, G. Y., 2006, 20. YY.'da Gelenekselden Kopuş: V. Kandinsky ve T.W. Adorno Üzerinden Schönberg'in On İki Ton Müziği, *Turkish Journal of Arts and Social*, V:2, s.25-32
- Salihoğlu, M., 1969, Şiir, Ozan Üstüne Birkaç Söz ve Behçet Necatigil, *Türk Dili*, Sayı: 212.
- Sazyek, H., 1999, Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi, *İş Bankası Yayınları*, Ankara.
- Siegeried, A., 1958, Dünyanın Yeni Çehresi, *Pazar Postası*, Sayı:3.
- Soruşturma: İkinci Yeniden Ne Anlıyorsunuz?, 1977, (Katılanlar: İlhan Berk, Edip Cansever, Turgut Uyar, Özdemir İnce), *Türk Dili*, Sayı:309.
- Sönmezoğlu, F., 1996, Uluslararası İlişkiler Sözlüğü, *Der Yayınları*, İstanbul.

- Şar, M., 1956, Yenilik Resim Üzerine Konuşmalar: Yenilik Resmin Gerçeği, *Pazar Postası*, Sayı:32, s.7
- Tunç, G., 2010, Atonal Müzik Bağlamında İkinci Yeni ve Behçet Necatigil Şiiri, *Turkish Studies*, Volume 5/2 Spring
- Uyar, T., 2019, Büyük Saat, YKY, İstanbul.
- Uyar, T., 1957, Ölçüler Eskidi, *Pazar Postası*, Sayı:38.
- Uyar, T., 1985, Sonsuz ve Öbürü, *Broy Yayınları*, İstanbul.
- Webern, A., 1998, Yeni Müziğe Doğru, Çeviren: Ali Bucak, *Pan Yayınları*, İstanbul.
- Zariç, M., 2014, Cemal Süreya'nın "Folklor Şiire Düşman" Başlıklı Denemesi Işığında "Yunus Ki Sütdeşleriyle Türkçenin" Adlı Şiiri Üzerine Bir İnceleme, *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitü Dergisi*, Sayı: 11, s. 1-14

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Ömer ERUZUN

Uyruğu: Türkiye Cumhuriyeti

E-mail:

EĞİTİM

Lise: Viranşehir Anadolu Lisesi

Üniversite: Fırat Üniversitesi, Türkçe Öğretmenliği, 2008

Yüksek Lisans: Batman Üniversitesi Tezli Yüksek Lisans programı, 2022

İŞ DENEYİMİ

2008-2022 MEB, Öğretmen

YABANCI DİLLER

İngilizce