

ATONAL MÜZİK BAĞLAMINDA İKİNCİ YENİ VE BEHÇET NECATİGİL ŞİİRİ

Gökhan TUNÇ*

ÖZET

İkinci Yeni'nin farklı söylemini anlamlandırma konusunda Ece Ayhan ve Hüseyin Cöntürk tarafından atonal müzik kavramına başvurulur. Bunun yanı sıra Hilmi Yavuz, Behçet Necatigil'in *Kareler* kitabının atonal bir karaktere sahip olduğunu iddia eder. Sözü edilen şair ve yazarların bahsedilen vasıflandırmaları, Türk şiirinde atonal müzik karakteri gösteren şiirlerin tartışılması gerektiğini düşündürür. Bu makalede, İkinci Yeni ve Behçet Necatigil'in şiirleri merkeze alınarak Türk şiirinde atonal müzik yapısını kullanan şair ya da bu yapıya sahip şiirlerin tartışma konusu yapılması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Atonal müzik, İkinci Yeni, Behçet Necatigil, Umberto Eco.

THE POETRY OF İKİNCİ YENİ AND BEHÇET NECATİGİL IN THE FRAME OF ATONAL MUSIC

ABSTRACT

Ece Ayhan and Hüseyin Cöntürk use the atonal music concept so as to give a meaning to strange technique of İkinci Yeni. Moreover, Hilmi Yavuz argues that Behçet Necatigil's work of *Kareler* (Rectangulars) has a atonal character. Existence of mentioned classifications shows that there is a need for discussion on the Turkish poetry in terms of poems having atonal music character. In this article, it is aimed to discuss poems or poets in the Turkish poetry, chiefly İkinci Yeni and Behçet Necatigil, in the frame of atonal music.

* Arş. Gör., Bozok Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, tuncgokhantunc@gmail.com.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic*
Volume 5/2 Spring 2010

Key Words: Atonal music, İkinci Yeni, Behçet Necatigil, Umberto Eco.

Klasik Batı müziğinin 19. ve erken 20. yüzyılda yaşadığı ton krizi, atonal müzik diye adlandırılan bir müzik tarzının ortaya çıkmasına yol açar. Her ne kadar kavramın içeriği konusunda tam bir uzlaşım olmasa da klasik Batı müziğindeki besteci, dinleyici ve bestenin konumunu değiştiren bu müzik tarzı, Batı dünyasında büyük ses getirmiştir. Sözü edilen yeni müzik tarzı, Türk şiirinin, ileride daha ayrıntılı ele alınacağı gibi, yeni ürünlerinin niteliğini açıklamak için birtakım eleştirmenlerce kullanılmıştır. Fakat makalenin kapsamı bakımından atonal müziğin bizi daha çok ilgilendiren yönü, Türk şiirinin hangi şairinin ya da şairlerinin bu kavramla ilişkilendirilebileceği konusudur. Örneğin Hüseyin Cöntürk ve Ece Ayhan, İkinci Yeni şiirine atonal bir 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. Bahsedilen bütün bu karşıt düşünceler, bizim Türk şiirinde atonal müziği kimin ya da kimlerin temsil ettiği konusunda düşünmemize neden olur. Çünkü İkinci Yeni'nin yazdığı şiirle Necatigil şiiri aynı karakteristiğe sahip değildir. Bu nedenle ifade edilen kişilerin yazıları bağlamında atonal müziğin Türk şiirindeki temsili tartışılabilir. Sözü edilen tartışmaya geçmeden önce atonal müzik tartışmalarına kaynaklık eden şiirde anlam sorunu ele alınacak, daha sonra Hüseyin Cöntürk ve Umberto Eco'nun atonal müzik tanımları merkezinde Türk şiirinde atonal müzikle ilişkilendirilebilecek şair ya da şairlerin kimler olduğu sorusu cevaplandırılacaktır.

İkinci Yeni'nin isim babası olan Muzaffer İlhan Erdost, İkinci Yeni'nin getirdiği farklı söylem tarzını şiirde anlam sorunuyla ele almış ve bu konuda *Pazar Postası* adlı gazetede şunları söylemiştir: "Bu şiir [İkinci Yeni] bir şey söylerse, söylediği rastlantısaldır. Yani ozan bir düşünceyi, bir duyguyu, bir olayı

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

anlatmak için mısra kurmaya gitmez. Kelimeleri alır, onlardan mısrasını kurar." "Kelimelerle gelen kavramlar rastlantısal olduğu gibi, bu mısraların kurulmasıyla ortaya çıkacak olan anlam da rastlantısaldır." "Çünkü bu şiirin amacı bir şey söylemek değil, kendisini kurmaktır." "Salt geometrik biçimlerle, renklerle kurulmuş bir desen, bir nakış gibi." "İkinci Yeni bir şey anlatmaz, bir şey söylemez." (Erdost *Pazar Postası* 23 Aralık 1956). Görüldüğü gibi Erdost, İkinci Yeni'nin anlam poetikasını somutlayabilmek için desen ve nakış örneğini kullanır. Desen ve nakış, gibi İkinci Yeni şiirinin de bir şey söylemek için değil, kendisini kurmak için yazıldığını iddia eder. Erdost'un bahsedilen düşünceleri, modern şiirin iletişim işlevinin ötesinde bir görevi olduğuna ilişkin kanıyla paraleldir, bu anlamda Erdost'un İkinci Yeni'nin amacının bir şey söylemek değil, kendisini kurmak olduğunu söylemesi Jakobson gibi modern kuramcılarının düşünceleriyle örtüşür. Fakat desen ve nakış örneklerinin İkinci Yeni şiirinin anlam meselesini çözümlenmekten uzak olduğunu görürüz. Erdost'un İkinci Yeni'nin anlamsız olduğuna ilişkin düşüncelerini temel alarak birçok eleştirmen Erdost'un tavrından farklı olarak İkinci Yeni'yi eleştirmiştir. Örneğin Asım Bezirci *İkinci Yeni Olayı* adlı kitabında, İkinci Yeni'nin kuramcısı ve yayımcısı olarak nitelendirdiği Erdost'un İkinci Yeni'nin anlamsız olduğuna ilişkin yargısından yola çıkarak İkinci Yeni şiirinin sözü edilen anlamsızlık boyutuyla şiirle ilgili okurların çoğunun yitirilmesine neden olduğunu söyler (Bezirci 1974: 113). Asım Bezirci'nin bahsedilen görüşleri, onun şiirin iletişim işlevini öncülediğini gösterir. Bu şekilde Bezirci için okurun yazılan ürünleri anlaması başat bir özellik taşır. Öte yandan Erdost'un da birçok tartışma yaratan daha önceki düşüncelerini ileriki yıllarda değiştirdiğini görürüz. Erdost, "İkinci Yeni Üzerine Konuşma" adlı mülakatında, İkinci Yeni'deki anlam sorunu üzerine şunları söyler: "Özünde karmaşık ve güncel olan ve tarihsel derinliği olan anlam, karmaşık ve biçimsel derinliği olan yeni anlatım biçimiyle, ilk bakışta daha güç, ama anlatım yönünden daha zengin, duyarlık yönünden daha etkin bir teknikle sunulabilir. İkinci yeni, anlamsızlığı ilke olarak savunmadı, **şiirin** anlamsız olarak suçlanma-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

sına karşı çıktı, şiirin anlamsız da olabileceğini vurgulayarak, ona tam bir serbestlik tanıdı. Anlamın, şiirin yeni biçiminden dolayı anlaşılmamış olması da bir gerçektir; yeni biçime yabancı olan için, bu şiirde anlam bulmak olanaksızdı da." (Erdost 1984: 169). Görüldüğü gibi Erdost, aradan geçen uzun bir zamandan sonra İkinci Yeni'yi daha derli toplu değerlendirme imkânı bulmuş ve bu değerlendirmenin sonucunda "şiirin söz yapısındaki alt üst" oluşun anlamsızlık olduğu yargısına varmıştır. Bu bağlamda Erdost, İkinci Yeni'deki anlam ve anlatım farklılığını somutlamak için her ne kadar desen, nakış benzetmesinden vazgeçse de, anlam ve anlatımı açıklamak için nakış gibi yeni bir ilişki düzlemi getirme gereği duymaz. Sözü edilen ilişkiyi Hüseyin Cöntürk atonal müzikle İkinci Yeni şiirini ilişkilendirerek kurar. Bu noktada konumuz için esas önemde olan Hüseyin Cöntürk'ün İkinci Yeni için kullandığı atonal müzik benzetmesi tartışma konusu yapılabilir.

İkinci Yeni şairleri arasında sayılan Ece Ayhan da Hüseyin Cöntürk gibi kendi şiirleriyle atonal müziği bağdaştırır ve "Ayağa Kalkarak 'İkinci Yeni' Akımı" adlı yazısında, İkinci Yeni'nin atonal bir özelliğe sahip olduğunu söyler; fakat düşüncelerini geliştirmez (Ayhan 1999: 59-60). Bu nedenle İkinci Yeni'nin atonal bir niteliğe sahip olduğunu söyleyen ve bu savını temellendirmeye çalışan Hüseyin Cöntürk'ü esas kabul etmek ve tartışmak gerekir. Hüseyin Cöntürk, "Yeni Şiir ve Yeni Müzik" adlı yazısında atonal müziğin şu özelliklerine değinir: "Atonal müzikte beklenmedik bir şekilde hava değiştirme, birden askıda kalma, bir yola alışmadan başka bir yola atılma vardır (...) Böyle bir müzik karşısında duyulan duygu ise, çokluk, onun 'anlamsız' olduğudur. İşte bazı yeni şiirler karşısındaki duygusal durumumuz da böyledir." (Cöntürk 1960: 75). Cöntürk, alıntılanan cümlelerde görüldüğü gibi İkinci Yeni'nin anlamsız bulunmasını, atonal müzikle kurduğu yapı benzerliği ile anlatır. Bu yapı benzerliğinin temel özelliğini ise yadırgatma olarak belirler: "Alıştığımız müzikte bir şartlanma vardır. Bu biraz bizim tabiatımız icabıdır. Bir parçayı dinlemeye başlayınca ilk notalar bizi şartlar, bizi öyle bir havaya alıştırır, öyle bir yola sokar ki parçanın arkasını ancak o yolun içinde

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

bulursak seviniriz. Beğenme bir soy alışma, alışılanı bulma demektir." (Cöntürk 1960: 75). Cöntürk, bu ifadelerle tonal müziğin alışmaya dayandığına değinir. Öte yandan atonal müziğin ise beklenmedik bir şekilde hava değiştirmeye, birden askıda kalmaya, bir yola alışmadan başka bir yola atlamaya dayandığını dile getirir (Cöntürk 1960: 75). Bahsedilen kavramsallaştırmalar, Rus Biçimcilerinden olan Viktor Şklovski'nin otomatikleşme ve farklılaştırma (yabancılaştırma / ostranenie) kavramlarıyla ifade ettikleri anlama denk düşer.

Bilindiği gibi, Şklovski, "Teknik Olarak Sanat" adlı makalesinde algılamaların genel yasaları incelendiğinde, eylemlerin alışkanlık hâline gelir gelmez otomatikleştiğini söyler. Ona göre böylece bütün alışkanlıklarımız bilinçdışı ve otomatik bir ortama kayar (Todorov 2005: 76). Tam bu noktada, Şklovski, günlük yaşamımızdaki otomatikleşmiş algılarımızı farklılaştırmanın yolunun sanattan geçtiğini söyler. Nesnelere kişilere yabancılaştırılacak, biçimi anlamsız kılınacak, algılamanın güçlüğü ve süresi arttırılacaktır. Sözü edilen durumu Şklovski şöyle dile getirir: "İşte, yaşam duygusunu vermek, nesnelere hissettirmek, taşın taştan olduğunu duyurmak için, sanat dediğimiz şey vardır. Sanatın amacı, nesne duygusunu, görünen şey olarak vermektir, tanınan, bilinen olarak değil; sanatın tekniği nesnelere *farklılaştırma* (yabancılaştırma), biçimi anlaşılmasız kılma, algılamanın güçlüğü ve süresini artırma tekniğidir. Sanatta algılama edimi, kendi başına bir erektir ve uzatılması gerekir; *sanat, nesnenin oluşunu hissetme aracıdır; daha önce 'olmuş' olanın sanat için bir önemi yoktur.*" (Todorov 2005: 78).

Şklovski'nin kavramlarıyla Cöntürk'ün atonal müzik tanımını şöyle yorumlayabiliriz: Dinleyicilerin alışılmış, otomatikleşmiş müzik algısını atonal müzik, beklenmedik bir şekilde hava değiştirme, bir yola alışmadan başka bir yola atlamayla farklılaştırır. Bu anlamda atonal müziğin temel özelliğini Cöntürk'ün farklılaştırma ya da yabancılaştırma duygusuyla somutlaması dikkat çekicidir.

Umberto Eco ise *Açık Yapıt* adlı kitabında, tonal özelliğe sahip olan klasik müzik yapıtlarıyla atonal müzik

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

ürünleri arasındaki farkı şöyle anlatır: 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 çalınmasını arzuladığı formatı yaratabilmesine yardımcı olacak geleneksel simgeler parçanın yorumcusuna aktarılır ve yönlendirir. Eco'ya göre atonal müzik ürünleri ise, tersine tanımlı ve sonlu iletilerden, tek sesli olarak düzenlenmiş formlardan oluşmamaktadır. Eco, atonal yapıtların, önceden belirlenmiş yapısal doğrultularda belirli tekrarlar sunan tamamlanmış yapıtlar olmadıklarını, öğelerin dağılımıyla formel olanakları çoğalttıklarını, yorumcunun kendi inisiyatifine bırakılmış bir dizi düzenleme olanakları sunduklarını, yorumcunun sonuca ulaştırdığı, estetik bir planda yorumcunun gerçekleştirdiği birer açık yapıt olduklarını söyler (Eco 2001: 9). Görüldüğü gibi Eco, tonal müzikte dinleyicinin alıştığı formların hâkim olduğunu söyler ve bu bakımdan Cöntürk'le örtüşen bir görüştedir. Fakat atonal müziğin niteliği bakımından ön planda tuttuğu konu, atonal müzik yapıtlarının çoğul yapıda ve farklı düzenlemelere açık oluşlarıdır. Bu bakımdan Cöntürk'ün atonal müzikte temel aldığı **farklılaştırma** (yadırgatma) duygusuna karşılık, **farklılaştırma** (yadırgatma) kavramının Eco'da farklı düzenleme olanaklarına imkân tanıyan açık yapıta dönüştüğünü görürüz. Bir başka ifadeyle Cöntürk için atonal müzikte temel olan unsur, metnin okurda yadırgatma duygusu uyandırmasıdır. Öte yandan Eco'ya göre atonal müziğin temel vasfı, okura farklı okuma olanakları sunmasıdır. Bu bağlamda merkezî yapının yok oluşuyla tanımlanan atonal müziğin Eco'nun tanımıyla paralel özellikler taşıdığı söylenebilir. Eco, atonal müzikte merkezî yapının olmadığını, öğelerin dağılımıyla formel olanakları çoğalttıklarını somutlamak için Webern'in Hildegard Jone'e yazdığı mektubu örnek olarak gösterir. Webern, kendi içlerinde zaten içsel ilişkileri olan bir dizi (yani on iki nota) bulduğunu söyler (Eco 2001: 85) ve bu diziyi şöyle gösterir:

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

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

Weber, bu yapının bir kez yatay, sonra dikey; yukarıdan aşağıya, aşağıdan yukarıya doğru okunabileceğini söyler (Eco 2001: 85). Üstte gösterilen yapı, atonal müziği tanımlayanlarca vurgulanan hiçbir ögenin baskın olmadığı yapıya da işaret eder. Sözü edilen yapıyı Eco şöyle tanımlar: “Sonuç daha önce de söylendiği gibi, artık kurumsallaşmış bir olasılıklar sistemiyle, katıksız bir düzensizlik arasındaki sarkaçvari salınımdır” (Eco 2001: 85). Eco, daha önce söylendiği gibi atonal müzikteki olasılık sistemini öne çıkarır ve “bu yeni müziğin başlıca amacı[nın] her türlü olası sonuca açık yeni söylem yapılarının yaratımı” (Eco 2001: 84) olduğunu ifade eder. Eco, klasik müziğin özelliklerini ise şöyle özetler: “Klasik sonat, temaların üst birliğinin ve ardışıklığının kolaylıkla ön görülebileceği bir olasılıklar sistemini temsil etmektedir.” (Eco 2001: 84).

Bu noktada, atonal müziğin sözü edilen iki yorumu bağlamında İkinci Yeni ve Behçet Necatigil şiirleri tartışma konusu yapılabilir. İkinci Yeni’den temsilî olarak İlhan Berk’in “Galile Denizi” ve Ece Ayhan’ın “Bakızsız Bir Kedi Kara” adlı şiirleri; Behçet Necatigil’de ise *Kareler* kitabı temel alınacaktır. İlhan Berk’in “Galile Denizi” adlı şiirinin konumuzu ilgilendiren bölümü şöyledir:

O kadın Yunanlıydı ama Fenike soyundandı o gece ilk geliyordu

ilk görüyorduk daha

Geçmiş ne korkunç bir onları anlattı durdu bütün gece

bütün sabahlara

“Beato Angellico’yu siz hiç görmediniz, Sanisiata Anuziata Kilisesi-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
 and History of Turkish or Turkic
 Volume 5/2 Spring 2010*

sini hele hiç
Beato'nun bir yedi ekmeği birkaç balığı hep bir on yirmi ba-
lıkları vardı
Benimleyken bu gördüğünüz resimleri bütün resimleri
ışıtacağını
bilirdi er geç
Deri tüyü giyer çekirge yaban balı yerdi bir bu ikisini yerdi
işte hep
nedense
Gördüm o da benim gibi Elam'dan geliyordu İzmir'e benim
gibi
onunla saat altıydı
Onu ben kapıda bıraktım bakın on altılar yirmiler ne
zamandır ba-
kın kapıda artık
Bakın denizin üstüne bu 16'ları 26'ları bu göğü o getirdi kodu
düz
rakı şimdi hepsi
Siz onun Allah'ın sağına oturduğunu duydunuz bütün
bildiğiniz
duyduğunuz da bu işte"
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 sesi
Bunları dedi çıkıp gitti neden gelmişti neden çıkıp gitmişti
sonra
belli değildi
Birçok soğuklara koyverdi ama bizi o birçok soğukları bilmem
niye
sevdik
Pencereleri açıp oturduk biz pencereleri tutup kapattı tutup
her
şeyi bir şey etti
Yeniden Beato'nun resimlerini açtı o en çok çiçekleri gösterdi
en
çok güldük
Beytelhem ya da Erden Irmağıydı ya da hiçbiri değildi biz bile
değildik akıyordu

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

şiiirde ön planda tutan, gündelik konuşma dilini önceleyen ve çoğunluğa hitap etmeyi amaçlayan Garip Şiiri'nden sonra güç kazandığı düşünülürse, sözü edilen unsurların okurun yadırgama düzeyini artırabileceği dile getirilebilir. Berk'in benzer bir yöntemi "Denizimi gördüm öbür denizlere bakıyordu / eee Taa uu SSe C nnn EEE eee" mısralarında uyguladığını görürüz. Sözcüklerden oluşan şiiirde, harflerin anlamsız bir şekilde ardı ardına sıralanması yine okuru yadırgatacaktır. İkinci mısradaki ifadeler, gündelik hayatta hiçbir şeye karşılık gelmez. Bu anlamda Cöntürk'ün belirttiği atonal müzik tanımına uygun bir şiiirdir; fakat Eco'nun atonal müzikle kastettiği anlam bu mısrada yer almaz. Çünkü hatırlanacağı gibi Eco, atonal müzikle okuru (müzikte dinleyici), farklı anlam bulmaya iten, onu şiiiri yeniden yaratmaya götüren bitmemiş yapıları kasteder. Bu yapı, merkezsiz ve farklı okuma olanaklarını dışlamayan bir özellikte olmalıdır. Hâlbuki Berk'in şiiiri okura farklı okuma olanakları sunmaz, sadece onu alışılmış yapının dışına çıkararak yadırgatan bir özelliğe sahiptir. Bu yadırgamada ise genellikle okur aktif bir konumda değildir.

Benzer bir tartışma İkinci Yeni'nin atonal bir karaktere sahip olduğunu iddia eden Ece Ayhan'ın şiiiri üzerinden de yürütülebilir. Bu tartışmada ise onun ön plandaki şiiirlerinden biri olan "Bakışsız Bir Kedi Kara" adlı şiiiri merkeze alınacaktır. Şiiir şöyledir:

Gelir bir dalgın cambaz. Geç saatlerin denizinden. Üfler lâmbayı. Uzanır ağladığım yanıma. Danyal yalvaç için. Aşağıda bir kör kadın. Hısım. Sayıklar bir dilde bilmediğim. Göğsünde ağır bir kelebek. İçinde kırık çekmeceler. İçer içki Üzüncü Teyze tavanarasında. İşler gergef. İnsancıl okullardan kovgun. Geçer sokaktan bakışsız bir Kedi Kara. Çuvalında yeni ölmüş bir çocuk. Kanatları sığmamış. Bağırır Eskici Dede. Bir korsan gemisi! girmiş körfeze. (Ayhan 1965: 15).

Alıntılanan şiiir, yapı olarak okuru, sentaksının düzenlenişiyle yadırgatır. Örneğin başlıkta, "Bakışsız Kara Bir Kedi" denileceği yerde, "Bakışsız Bir Kedi Kara" denmiştir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

Tabii şiirde, kara bir kedinin çuvalında yeni ölmüş bir çocuğu taşıdığına ilişkin özgün imajlar yer alsa da, şiirin yapısı itibariyle atonal müzik tartışmasında bizi ilgilendiren özelliği şiirin sentaksındaki farklılıktır. Şiirin sentaksıyla ilgili özellikleri müziğe taşırsak şunlar söyleyebiliriz: Bir bestede notaların yerleri değiştirilir ve dinleyici notaların karışıklığından kaynaklanan yapıyı yadırgar. Bu yadırgama Cöntürk'ün atonal müzikle kastettiği anlamla örtüşür, fakat atonal müziğin merkezsizlikten kaynaklanan çoğul anlamlandırmaya açık yapısı olduğu göz önünde tutulduğunda Ece Ayhan'ın şiiri bu kapsamın dışında kalır.

Öte yandan Hilmi Yavuz'a göre atonal müziğinin karakteristik yapısının özelliklerini gösteren Behçet Necatigil'in *Kareler* adlı kitabındaki şiirleri inceleyebiliriz. Bu bağlamda Necatigil'in "Karışık Tarife" adlı şiiri tartışma konusu yapılabilir:

Kaç yönde trenler yukardan aşağı hangisi hangi saatlerde	istasyon nerde aşağıdan yukarı sağa sola doğru yolcu katarları.
Kızları oğulları alır mı hangisi kendi derdinde herkes kime nasıl sormalı	yaşlılar hastalar aktarmalarda kayıp cetvelleri karışık neyi nasıl bulmalı.
Haftanın hangi günleri iç içe kompartımanlar nerde bağlantı yerleri boş öğrenci trenleri	nereye kadar gider yükleri nereye vermeli peronlar tüneller neyi nasıl bulmalı.
Şimdi siz söyleyin ne zaman ve nasıl kolay mı görmek önce bâzı şeyleri	gideceğiniz yeri nerelerde olmalı yönleri aynı anda okumasını bilmeli.

(Necatigil 1975: 14-15)

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

Alıntılanan şiirde dikkat çekici yön, mısralarda bir merkezin olmayışı ve şiirin farklı düzenlemelere, okumalara açık bir yapısının bulunmasıdır. İlk mısra hem yanındaki mısraların hem de altındaki mısraların her biri ile okunabilmektedir. Örneğin şiir, **soldan sağa**: “Kaç yönde trenler / istasyon nerede / yukarıdan aşağı / aşağıdan yukarı / hangisi / sağa sola / hangi saatlerde / doğru yolcu katarları”; **sağdan sola**: “İstasyon nerde / kaç yönde trenler / aşağıdan yukarı / yukardan aşağı / sağa sola / hangisi / doğru yolcu katarları / hangi saatlerde”; **yukarıdan aşağıya**: “Kaç yönde trenler / yukardan aşağı / hangisi / hangi saatlerde / istasyon nerede / aşağıdan yukarı / sağa sola / doğru yolcu katarları”, **aşağıdan yukarı**: “hangi saatlerde / hangisi / yukardan aşağı / kaç yönde trenler / doğru yolcu katarları / sağa sola / aşağıdan yukarı / istasyon nerde” şeklinde okunmaya açıktır. Ayrıca alıntılanan parçada trenle kastedilen okuma yönüdür. Tenler, yukardan aşağı, aşağıdan yukarı, sağa sola gidebilir, aynı şekilde biz de şiiri yukardan aşağı, aşağıdan yukarı, sağa sola trenlerin gidebildiği yönlerde okuyabiliriz. Şiirde “istasyon nerede” denerek şiirin merkezinin yokluğu ima edilmiştir. Bu bağlamda şiirin merkezinin ve anahtarının olmadığı, farklı okuma olasılıklarına açık olduğu söyleyebilir. Şiirin bahsedilen özelliği ise, onun Eco’nun ve atonal müziğin kuramcılarının söylediği anlamda atonal özelliklere sahip olduğunu gösterir. Ayrıca bahsedilen şiirin sadece ilk mısrasının büyük harfle başlaması ve son mısrasında nokta bulunması, bütün mısraların tek bir mısra olarak da farklı sentakslarla okunabileceğini gösterir. Okur, ilk mısradan sonra farklı mısraları önce veya sonra getirme olanağına sahiptir ve bu şekilde okur farklı okuma olasılıklarıyla şiirden farklı anlamlar çıkarabilir. Örneğin “Kaç yönde trenler / aşağıdan yukarı / yukardan aşağı / istasyon nerede / hangisi / hangi saatlerde / sağa sola / doğru yolcu katarları.” gibi düzenlenebileceği gibi, “Kaç yönde trenler / sağa sola / aşağıdan yukarı / yukardan aşağı / istasyon nerede / hangisi / hangi saatlerde / doğru yolcu katarları” şeklinde de düzenlenebilir. Her ne kadar okuma düzlemlerinin sayısı artırılabilir olsa da vurgulanmaya çalışılan nokta, şiirin merke-

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

zinin olmayışının okurun şiiri farklı okuma düzlemleriyle okumasına olanak sağlamasıdır. Her okuma şiiri çoğaltır ve şiirin zenginleşmesini sağlar. Sözü edilen yapı, daha önce Eco'nun Webern'den alıntıyla vurguladığı öğelerin dağılımının formal olanakları çoğalttığına ilişkin yargıyla daha iyi anlaşılabilir. Hatırlanacağı gibi Webern'in bahsettiği dizi şöyleydi:

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

Alıntılanan dize nasıl sağdan sola; soldan sağa; yukarıdan aşağı okunabiliyorsa, Necatigil'in alıntılanan şiiri de benzer okuma olasılıklarını okura verir. Bu yapılar, Eco'nun deyişiyle okurun kendi inisiyatifine bırakılmış düzenleme olanağı sunmasına karşılık, yine Eco'nun ifadesiyle bütün bu düzenlemelerin hiçbir kesinliği yoktur. Necatigil'in, sözü edilen düzenleme olasılıklarını bilinçli yapması da önemlidir. Necatigil bu konuda şunları söyler: "Sözcüklerin aralarını açtım, sözcüklerden değişik kombinezonlarda başka başka anlam dizeleri çıkarmayı denedim" (Necatigil 1982: 12). Üstelik Necatigil'in şiirinin bahsedilen özelliği aynı zamanda şiirinin yadırgatma gücüne de sahip olmasını sağlar. Fakat okur, bu şiirde sadece yadırgamakla kalmaz; aynı zamanda aktif bir şekilde anlamlandırma sürecine de katılır.

Sonuç olarak şunları söyleyebiliriz: Ece Ayhan ve Hüseyin Cöntürk'ün İkinci Yeni'nin atonal özelliklere sahip olduğunu iddia etmelerine karşılık, Hilmi Yavuz, Behçet Necatigil'i atonal müziğin Türk şiirindeki temsilcisi olarak gösterir. Birbirinden farklı özelliklerde olan bu şiir tarzlarından hangisinin gerçekten atonal müziğin karakteristiğini taşıdığı makalede tartışıldı. Bu tartışmadan çıkan sonuç şöyledir: Cöntürk, atonal müziğin temel özelliği olarak yadırgatmayı ön plana alır ve bu anlamda İkinci Yeni şiirinin bahsedilen özelliği

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*

taşıdığı görülür. Fakat gerek atonal müzik kuramcılarının gerekse Eco'nun atonal müzikte ön plana çıkardıkları özellik, bir merkezin yokluğuyla eserin farklı okuma olasılıklarını barındıran bir yapıya sahip olmasıdır. Bu bağlamda, Türk şiirinde Necatigil'in atonal müzikle eşdeğer şiiri yazdığını söylemek gerekir.

KAYNAKÇA

- AYHAN, Ece (1965), **Bakışsız Bir Kedi Kara**, İstanbul: De Yayınevi.
- AYHAN, Ece (1999), **Dipyazılar**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BERK, İlhan (1982), **Galile Denizi**, İstanbul: Adam Yayınları.
- BEZİRCİ, Asım (1974), **İkinci Yeni Olayı**, İstanbul: Tel Yayınları.
- CÖNTÜRK, Hüseyin (1960), "Yeni Şiir ve Yeni Müzik", **Çağın Şairi**, İstanbul: a Dergisi Yayınları. 74-78.
- ECO, Umberto (2001), **Açık Yapıt**, İstanbul: Can Yayınları.
- ERDOST, Muzaffer İlhan (1984), **Bilim ile Yazın Arasında Yazın, Dil ve Kültür Yazıları**, İstanbul: Onur Yayınları.
- NECATİGİL, Behçet (1982), **Bütün Eserleri 5 Düzyazılar 1**, (Haz. Ali Tanyeri-Hilmi Yavuz), İstanbul: Cem Yayınevi.
- NECATİGİL, Behçet (1975), **Kareler Aklar**, İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- ŞKLOVSKİ, Viktor, "Teknik Olarak Sanat" (Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat), **Yazın Kuramı**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.
- YAVUZ, Hilmi (2008), "Necatigil'in 'Kareler'i: Açık Yapıt", **Edebiyat Üzerine Makaleler**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/2 Spring 2010*