

ECE AYHAN'IN ŞİİRLERİNDE TOPLUMSAL KATMANLARI İMLEYEN RENKLER

Ebru ÖZGÜN*

Öz: İkinci Yeni anlayışı içinde özgün bir yere sahip olan Ece Ayhan, şiirde oluşturduğu çok boyutlu anlam katmanlarıyla, alışılanın dışına çıkan dil yapısıyla, gerçeklik algısını büsbütün kırmasının yanı sıra renklerin anlam dünyasını da deforme etmekte, renkler aracılığıyla özgün çağrışımlar yaratarak okuyucunun algısını sekteye uğratmaktadır. Bu çalışmada, Ece Ayhan'ın şiirlerinde toplum algısını yansıtan poetik bir unsur olarak renklerin işlevsel kullanımına bakılacaktır. Ece Ayhan şiirinin önemli bileşenlerinden biri olan renklerin en sık hangilerinin kullanıldığı, hangi biçimsel kuruluşla metinlerde yer bulduğu, hangi duygu değerleriyle öne çıktığı, şairin bundan hareketle hayatı ve insanı nasıl algıladığı gibi konular çalışma kapsamında irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Ece Ayhan, renkler, toplum, şiir dili, deformasyon

The Colors Alluding To Social Layers in Ece Ayhan's Poems

Abstract: Ece Ayhan, who has a unique place in the Second New Poetry, not only deforms the meaning worlds of colors with his multidimensional meaning layers created in poetry, extraordinary language structure and loss of the perception of reality but also brings the readers' perception to a halt by creating unique associations through colors. In this research, the function of colors which stands out as a poetic element reflecting the perception of society in Ece Ayhan's poetry is going to be dealt with. As one of the most important elements in Ece Ayhan's poems, the colors which are used the most, the structural way in which they are represented in texts, the motional values they are associated with and how the poet perceived the life and human by this way are going to be studied.

Keywords: Ece Ayhan, colors, society, the language of poetry, deformation

Giriş

Renkler, en eski çağlardan bu yana toplumdan topluma, kültürden kültüre farklı biçimlerde algılanmış; zaman içerisinde herhangi bir toplum içerisinde kazandığı sembolik anlamlar sayesinde o toplumun kültürel kodlarına eklenmişlerdir. Bazı renklerin kendisine atfedilen anlamların evrensel boyutta algılandığı, hemen her toplumda aynı ya da benzer şekilde tasavvur edildiği görülür. Örneğin "kara" renginin karanlık, ölüm, şeytan, yıkım, üzüntü, büyü, kötülük, boşluk, kaos gibi olumsuz anlamları ifade etmek için kullanıldığı, toplumun çoğu tarafından bilinir ve kabul görür. Bazı renkler de kişiden kişiye farklı anlamları çağrıştırarak toplumun ortak kanaatlerinden bambaşka şekillerde algılanabilirler. Bu çalışmada öncelikle Türk toplumunun kültürel kodlarında renklere atfedilen anlam yapısına özet niteliğinde değinilecek, özeldede ise modern Türk şiirinde renklerin kullanım alanı üzerinde kısaca durulacaktır. Daha sonra Ece Ayhan'ın şiirlerindeki renkler sorgulanarak, renklerin

* Dr. Öğr. Üyesi, Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Eskişehir / TÜRKİYE. E-posta: ebruozgun@anadolu.edu.tr ORCID No: 0000-0002-7155-0558

kültürel belleğimizde var olan anlamlarını ne derece koruduğu ya da bu anlamlardan nasıl sıyrıldığı ve başkalaştığı gösterilmeye çalışılacaktır.

Türkler gerek Şamanist dönemden gelen, gerekse İslamîyet'i kabul ettikten sonra yeni kazanılan anlam boyutlarıyla renkleri, yüzyıllar boyunca manevi, millî ve dinî sembol olarak kullanmışlardır. Bu bağlamda Türk toplumunun kültürel belleğinde yer edinen renkler, bugün de gündelik hayatın birçok alanında çeşitli sembolik anlamlarıyla yaşamaya devam etmektedirler. Türk tarihinin eski zamanlarından başlayarak renklerin, kara, ak, kızıl, yeşil ve sarı olmak üzere beş ana renk olarak esas alındığı ve her birinin dünyanın dört yönü ile merkezini anlatmakta kullanıldığı görülmüştür. Buna göre sarı merkezi, yeşil (veya gök rengi, mavi) doğuyu, ak batıyı, kızıl (kırmızı, al) güneyi, kara kuzeyi ifade etmek için kullanılmıştır. "Akdeniz" ve "Karadeniz" kullanımları da bu denizlerin Anadolu'nun batı ve kuzey yönlerinde oluşu ile ilgilidir (Gabain 1968: 107, 110; Genç 1997: 5-6).

Türk mitolojisinde Tanrı Ülgen'i temsil eden ak, cennet anlamında kullanılır ve Şamanlar giysilerini de bu renge göre düzenlerler (İnan 1987: 441; Genç 1997: 8). Devlet büyüklerinin özellikle savaşlarda giydiği renk de yine beyazdır. "Ak" rengin, Türklerin Şamanist dönemine ait "ululuk, adalet, güçlülük, cennet, arılık, yücelik, yaşlılık, tecrübe, büyüklük" gibi bazı anlamları karşılayacak şekilde kullanıldığını belirten Genç, "ak"ın yanı sıra "kırmızı"nın da Türk tarihinin derinliklerinden gelen "hükümlerlik" sembolü olduğunu, Türk bayrağının da eski inanç ve gelenek çizgisinden gelerek bu iki rengi taşıdığını aktarır (1997: 8, 10). İslami dönemde de beyaz elbisenin kefenlenme olarak anlam kazandığı görülür. Bu rengin kutlu ve uğurlu oluşu, millî ve manevî üstünlüğü Şamanist dönemlere dayanmaktadır (Genç 1997: 8, 10). Bugün de kullanılan "yüzü ak", "alın ak", "ak kefen" gibi kalıpsal ifadelerin kökeninin eskiye dayandığı görülmektedir. Çoruhlu da dünya genelinde beyaz rengin aydınlık, ışık, güneş, hava, saflık, temizlik, iffet, masumiyet, sadelik, mükemmellik, kutsallık, kurtuluş, ruhsal yetkinliği sembolize ettiğini belirtir (2002: 190).

Türklerin en eski inanışları ile ilgili olarak "al ruhu", "al ateş" denilen bir ateş tanrısı ya da koruyucu bir ruhun varlığından da söz edilebilir. Bugünkü gelenekte de hâlâ mevcut olan "albastı" inancının kökenleri bu inanışla ilgilidir (İnan 1987: 265). Al (kırmızı/kızıl) gelenekte, bayrağın yanı sıra giysi olarak da çokça kullanılan bir renktir. "Al kaftan" güveylik elbise iken, "al duvak" gelinliğin sembolü hâline gelmiştir. Al, hükümdarların giysilerinde ve başlıklarında da sıklıkla tercih edilen bir renktir (Genç 1997: 17). Kırmızı, güneşin ve tüm savaş tanrılarının rengi olarak da kabul edilir. Ayrıca eril hareket ilkesini, ateşi, hükümdarlığı, aşkı, hazzı da ifade eder. Güney yönünü temsil ettiği bilinen kırmızı, hem gök hem yer unsurlarıyla ilgili kullanılır. Olumlu ve olumsuz anlamlar içerebildiği gibi her iki anlamda da kuvvet, güç, iktidar, şiddet, yoğunluk ifade eder (Çoruhlu 2002: 186).

Doğu yönünün sembolü olarak kullanılan mavi, çoğu kez gök unsuruna işaret edip Gök Tanrı ile ilişkilendirilir. Çoruhlu'nun verdiği bilgiye göre, gök dışında mavi, dişil su unsurunun da rengidir. Akıl, idrak, sağduyu, iffet, lekesizlik, sadakat, Allah'a hürmet, barış gibi erdem ve erdemli davranışların simgesi olarak da kullanılır. Mavi renginin genellikle olumlu anlamları ifade ettiği görülür ve kullanıldığı alanlarda daha çok saygınlık eseri olarak okunur. Türklerden farklı olarak Çin'de daha çok olumsuz anlamlar yüklenen mavi, şeytan kralların yüzü olarak resmedilir; mavi yüzlü adamlar da genelde kötü karakterli kişi ya da hayalet olarak kabul edilir. Türklerde de az da olsa olumsuz anlama gelecek şekilde kullanılan mavi ile cenaze, cenaze evi, ölümlle ilgili

yas ifadelerinde karşılaşılr. Lacivert ya da koyu mavinin de yas ifadesi olarak kullanıldığı görülür (Çoruhlu 2002: 188-189). Lacivertin aynı zamanda kozmik bir renk olduğu, sonsuzluğu ve otoriteyi de ifade ettiği belirtilir (Çağan 2005: 54).

Türk mitolojisinde tanrı Ülgen’in, koruyucu ruh olarak kabul edilen yedi oğlundan birinin adı “Yaşıl (yeşil) Kaan”dır ve bitkilerin yetişip büyümesini düzenlediğine inanılır. En eski zamanlarda hayvancılıkla geçinen göçebe Türklerin, ekonomik hayatlarının önemli bir parçası olan hayvan sürülerini otlatmak için otların yeşerme zamanını bekledikleri görülür. Bu yüzden otların yeşermeye başladığı bu dönem Türkler tarafından yılbaşı ve bahar bayramı olarak kutlanır olmuş ve adına Nevruz denilmiştir (Genç 1997: 23-24). Yeşil genel olarak orman kültürü daha özelde de ağaç kültürü ve dolayısıyla “Dünya Ağacı” ve “Hayat Ağacı” kavramlarıyla ilgilidir. Zaman zaman da hükümdarlık ve hâkimiyetle ilgili olarak kullanılmıştır. Kağanın yeşil kaftanı ve yeşilin sancak rengi olarak kullanımı da buna dayanır (Çoruhlu 2002: 192-193). Eski Türklerde ve Osmanlılarda da yeşil renkli sancağın kullanıldığı görülür. İslami inanın yerleşmesiyle birlikte yeşil sarık kullanımı, kabirlerin, türbelerin yeşil renkle donatılması gibi uygulamalar, yeşil rengin ruhani ve kutsal bir renk olarak anlamını devam ettirdiğine işaret eder (Genç 1997: 30). Genel anlamda bakıldığında yeşilin gençliği, umudu, yeniden doğuşu, cenneti, koyu olduğu takdirde ölümü simgelediği görülür. İlkbahara, bitkilerin çoğalmasına, bolluk, başarı ve mutluluğa da gönderme yapar. Yeşil yer yer geçicilik ve kıskançlığı da imleyebilir (Çoruhlu 2002: 193).

“Sarı”nın ise eski Türklerde dünyanın merkezini ifade ettiği daha önce belirtilmişti. Bu anlayış da Şamanizm inancıyla ilgilidir. Tanrı Ülgen’in altın kapılı sarayı ve altın tahtı, ülkenin ve dünyanın merkezinde kabul edilir ve böylece bu inançtan yola çıkarak sarı renk gücün ve hükümdarlığın sembolü olarak görülmüştür (Genç 1997: 31). Hatta Türkmenlerin gökleri tutan kızıl bayrağın sembolü olarak başlarına kızıl bört, dünyanın merkezinin ifadesi olarak da ayaklarına sarı edik (çizme) giydikleri bilinir. Bugün de yaygın kullanımlardan biri olan “sarı çizmeli Mehmet Ağa” ifadesinin tarihsel ve kültürel arka planı buna dayanmaktadır (Genç 1997: 32). Türklerin inançları arasında “sarı albastı”, “sarı albıs” gibi koruyucu ruhların olduğu da belirtilir. Bu koruyucu ruhun “sarı kız” diye çağırılışından “sarı at” kurban edilmesine kadar görülen uygulamalar Şamanist dönemde sarıya izafe edilen anlamla ilgilidir (İnan 1987: 259-263). Sarı renk birçok Türk devletinin bayrağında ve hükümdarların, hatunların kıyafet biçiminde de görülmektedir. Sarı, Türk kültüründe aynı zamanda felaketin, kötülüğün, hastalığın, yabancılığın, düşmanlığın ve nefretin de simgesi olmuştur (Bayat’tan alıntılan Küçük 2010: 186-187; Çoruhlu 2002: 194).

Eski Türk inancında ruhların “aru” (pak, temiz, arı) ya da “kara” (habis) diye ikiye ayrıldığı aktarılan bilgiler arasındadır. Bunlara “tös” dendiği gibi bu ruhlardan “kara tös” grubuna yeraltı tanrısı “Erlik” de dâhildir. Erlik, yeraltında “kara çamur”dan yapılmış sarayında oturur. Tüm felaketlerin onun tarafından gerçekleştirildiğine inanılır (İnan 1987: 404, 409, 411). Yine sarı albastının yanı sıra “kara albastı” eski Türklerde görülen inanışlardandır. Lohusa kadınları kara albastıdan korumak için türlü yöntemler geliştirilmiştir (İnan 1987: 260). Kara ayrıca toprak rengi olarak da görülmüş, “yağız yer” ifadesi sonradan “kara toprak”a ikame edilmiştir. Eski Türklerde halk tabakasına mensup olanlar için “karabudun” denildiği gibi “kara kul”, “karavaş”, “karabaş” ifadeleri de “köle” anlamında kullanılmıştır (Genç 1997: 41). Karanın “kuzey” yönünün sembolü olduğundan daha önce bahsedilmişti. Kuzeyin karanlıklar ülkesi olduğuna ilişkin birçok kültürde ortak bir kanaat vardır. Müslümanlar da kuzeye

“Diyâr-ı Zulmet” demişlerdir. Kuzeyden esen rüzgârın “kara yel” olarak adlandırılması da bununla ilgilidir. “Kara kış” ifadesi bugün de kullanılmakla birlikte çetin, zorlu, şiddetli kış anlamında olup, karanın hükümdar ve hanedan sıfatı olarak da “zorlu, çetin hükümdar” anlamında kullanıldığı görülür (Genç 1997: 41). Kimi Türk devletlerinde karanın sancak, bayrak rengi olduğu ifade edilir. Kara aynı zamanda “yas”ın da rengidir. Dede Korkut’ta yas evinden söz edilirken “karalı göklü otağ” denilir (Genç 1997: 42). Bugün de kullanılan “karalar bağlama” ifadesinin kökenlerinin geçmişe dayandığı görülür.

Mor renginin, Türk minyatür sanatı örneklerinde matemi simgelediği dikkati çeker. XIV.-XVI. yüzyıllarda bazı Türk devletleri ile Osmanlı yazmalarındaki cenaze törenlerinde insanların giysilerinde mavi ve siyahın yanı sıra morun da vurgulandığı ifade edilir (Çoruh 2002: 189). Mor, başka kültürlerde ise daha çok asaletin, zenginliğin, ihtişamın rengi olarak kullanılır. Pembe ise, şefkat, uyum, yumuşaklık, sevgi, saflık ve şirinliğin rengidir (Çağan 2005: 54). Gri renk, tutucu, üzüntülü, hüzünlü, heyecansız, sıkıntılı duyguları ve depresyonu ifade eder (Çağan 2005: 54). Renk haritasında ana renklerin yanı sıra daha birçok ara renk mevcuttur. Bunlar da genel anlamda bağlı oldukları ana renklerin sembolik anlamına yakın değer taşırlar.

Renkler, hayatımızın hemen her alanında sıklıkla kullandığımız, tercih ettiğimiz, farklı anlamlar yüklediğimiz bir alandır. Özellikle resim sanatında etkin bir figür olarak kullanılan renkler, güzel sanatların hemen her alanında hatta sinema ve reklamcılık sektöründe de yoğun bir kullanım alanına sahiptirler. Edebiyatın içinde de renklerin sembolik anlamlarından oldukça fazla yararlanır. İmge yaratmada, gerek biçimsel kuruluştaki gerekse içerikteki düşünceye hizmet etmede renklerin özellikle şiir türü içerisinde özel bir yeri vardır. Türk şairi ise genel olarak olumlu ya da olumsuz duygu durumunu betimlemede; kişiyi, mekânı, doğayı tasvir etmede ya da eyleme, olaya vurgu yapmada çoğunlukla kültürel bellekte yer alan renklerin anlam alanından yararlanmakta, kimi zaman da zihninde tasarladığı imajlar sayesinde renklere yeni anlam alanları açmaktadır. Bu bağlamda modern Türk şairlerinden renk kullanımı ile ilgili öne çıkan birkaç örnekten şöyle bahsedilebilir:

Tevfik Fikret’in şiirlerinde kullandığı renklere bakıldığında, hayalin sembolü olarak mavi ve hakikatın sembolü olarak da siyah öne çıkar (Şahin, 2002: 313). Cenap Şahabettin’in şiirlerinde en çok kullandığı renk olarak beyaz, “yeni bir güne başlama, ümit, temizlik, mutluluk, sükûnet” gibi ifadeleri temsil ederken, siyah “ölüm, mutsuzluk, karamsarlık” gibi unsurları karşılar. Mavi ise, “kuşlar, ay ışığı ve su”dan bahsedilirken değinilen renklere aittir. Sarı da “sonbahara ait unsurları, hüzünlü bir ortamı” tasvir ederken kullanılır (Karabalut 2008: 11-18). Ahmet Haşim de şiirlerinde “karanlığı, korkuyu, geceyi, sevgilinin saçını” siyah ile, “kanı, güneşin batışını, ateşi” kırmızı/kızıl ile, “ufukları, yolları, gözleri, kumları” altın rengi ile ve “yolları, suları, yaprakları, güneşi, sonbaharı, gözleri” sarı¹ ile tasavvur eder (Bingöl 1973: 55-91). Yahya Kemal’in şiirlerinde daha çok mavi, siyah/kara ve kırmızıyı tercih ettiği görülür

¹ Gökhan Tunç “Ahmet Haşim’in *Bütün Şiirleri*’ne Psikanalitik Bir Bakış” başlıklı çalışmasında, Haşim’in şiirlerinden hareketle sarı renk ile hastalıklı hâl arasında ilişki kurar: “[A]nının hasta (“O”) ve ‘sarı gözlü’ olması (“Hasta İken”), daha sonra ölmesi, Haşim’in doğadaki nesnelere bakışında ve onları algılayışında belirleyici bir nitelik kazanır. Örneğin ‘Ruhum’ şiirinde ‘havuz’ sarı renkte ve ölüdür; ‘Çıktığım Geceler’de, ‘ay’ sarı yüzlüdür; ‘Hazan’da ‘yapraklar’ sarı ve yorgun, ‘güneş’ hastadır; ‘Nehir Üzerinde’de, ‘gökyüzü’ sarı bir hastadır; ‘Sonbahar’da, rüzgâr hastadır; ‘Kış’ta ise, yol sarı renktedir.” (2006: 141)

(Selimi 2019: 106). Bedri Rahmi Eyüboğlu, Anadolu'nun zengin folklorik unsurlarını resimlerinde kullandığı gibi şiirlerine de yansıtır. Şair şiirlerinde daha çok canlılık, parlaklık ifade eden renkleri (daha çok maviyi ve yeşili) tercih eder ve karanlık unsurunu son derece sınırlı kullanır (Durmuş 2001: 245, 248). Cahit Külebi ise, şiirlerinde sarı, beyaz ve mavi renklere ağırlık verirken, bunlarla “sevinçleri çoğaltan, hüznüleri derinleştiren” bir etki yaratmak ister (Durmuş 2010: 1173). İkinci Yeni'nin şairlerinden Cemal Süreya'nın da şiirlerinde en çok mavi ve beyazı kullandığı görülür (Altuntaş, 2018: 174).

Görüldüğü gibi genel anlamda Türk şairinin zihninden şiirine yansıyan renkler, Türk toplumunun kültürel haritasında yer alan anlam çerçevesiyle örtüşürler. Modern Türk şiirinin öne çıkan isimlerinden Ece Ayhan'ın ise bu şairlerden ayrılan bir yanı vardır. Ece Ayhan'ın şiirlerinde renkler, toplumun tabakalarını anlatmada araçsallaşırlar. Bu bağlamda Ece Ayhan, şiirinde özne olarak konumlandığı toplumun dışına itilmiş marjinal kesimi ve bu kesimin dışında kalanları, renklerin türlü çağrışımlarından yararlanarak betimler. Ece Ayhan'ın renkleri, onun topluma bakışında farklı imlere bürünür. Şairin en çok değindiği ve anlam attığı renklerin başında, daha çok tahakküm eden kesimle tahakküm altında bulunanın ifşası için kullandığı “sarı” ve “kara”² gelir. Alt sınıfların, çıplak gerçekliği su yüzüne çıkaranların, direnen, mücadele eden kesimin varlığı “kara” rengiyle olumlanırken; seçkine atfedilen özerklik ve üstün değerli yapılar “sarı” ile yadsınır. Şairin şiirlerinde kara ve sarı renklerinin kullanımı öne çıkarken renk skalasında; kırmızı, pembe, vişneçürüğü, zincifre rengi, yeşil, nefsi, tirşe, mavi, çivit rengi, bakır çalığı, lacivert, mor, kül rengi, kurşuni, beyaz / ak renklerinin de çağrışım yönü oldukça zengindir.

Renkler Ayhan'ın imgeleminde, tarihsel süreçte yüklendikleri genel geçer anlamlarından çoğu kez sıyrılarak şiirine yansır. Renklerin çağrışımsal yapısı, Ece Ayhan'a renkleri yorumlamada manevra imkânı sunarken, şairin merakını anlatmada önemli bir argüman olarak belirirler. Ece Ayhan'ın şiirlerine ve yazılarına bakıldığında ele aldığı kavramın varlığını metnin yapısı içinde anlamlandırdığı, tamamladığı görülür. Dolayısıyla onun şiirlerinden bir kavram ele alınırken metin içindeki bağlamıyla değerlendirilmesi gerektiği açıktır. Bu çalışmada da renklere metin içindeki bağlamları göz önüne alınarak yaklaşılabacaktır.

1. Ece Ayhan'ın Toplumun Üst (Avantajlı) Tabakasına Yaklaşımını İmleyen Renkler

Seçkin ve ayrıcalıklı konumuyla öne çıkan üst tabaka, Ece Ayhan'ın şiirinde ve düz yazılarında eleştirilen, tiye alınan, hedef tutulan öznedir. Ayhan toplumun bu kesiminin anlatımı için şiirlerinde; sarı, kırmızı, pembe, zincifre, bakır çalığı ve tirşe renklerini kullanır. Bunlar, gücü elinde bulunduranların, iktidardakilerin kötücüllüğünü betimlemede şairin seçtiği renkler olarak dikkat çekerler.

1.1. Sarı

Sarı renk, öteden beri güçle, iktidarla ilişkilendirilen renklerden biridir. Ece Ayhan'ın her türlü iktidarı, gücü, avantajlı grupları betimlerken “sarı” rengini sık kullanması dikkate değer bir husustur. Onun zihninde ve kaleminde sarı renk, devleti, erk mekanizmasını [“İşte şom büzüklü Manoli*. *Sarı devletin³ kira evinde oturur.”

² “Kara” rengini, “Ece Ayhan'da ‘Sivil Şiir’in Rengi: Kara” başlıklı yayımlanma sürecindeki bir başka yazımda ayrıntılı olarak ele aldığım için, burada kısaca değinmekle yetinilmiştir.

³ Alıntılarda vurgulanmak istenen ifade tarafımızdan altı çizilerek belirtilmiştir.

(Ayhan 2004: 144)] ve onun bir uzantısı olarak verili tarihi çağrıştıran bir imge olarak yer bulur. Düzyazılarında da şair bu konuya sık sık değinir: “Anlaşıyor ki; Anadolu’daki insanların, toplulukların, toplumların tarihini, tarihlerini (ve de ayıklayarak, budayarak, yıkarak, buruşturarak) hep ‘sarışınlar’ yazmıştır şimdilere dek; hem de ‘muhtasar’ ve ‘nezih’ kılınarak.” (Ayhan 1996: 10)

Sarı devletler çocukların üzerine basarak yükselmişlerdir hep, yeryüzünde tarih boyunca (gerçekte “yükselmişler” midir? Orasını bilemem). Kara bireylerce verilmiştir o “sarı”lık biraz da. En azından kara bireylerin payları vardır uzak ve yakın ve gizli; ad’a ya da taşıyanına yazılı pay senetleri gibi. (Ayhan 1996: 62)

Ben gençken sarışındım biraz (doğduğum zaman iyice sarışınmışım ve açık mavi gözlüymüşüm; sonra sonra giderek koyulaştık işte), insan sarışın olabilir ama karaşınlardan söz açıyorsan becerebildiğince kararacaksın (insan isterse kararabilir çünkü) diyedir düşünürdüm. *Evet, sarışınlar yazmıştır tarihi!* Hem de karaşınlar üzerine, karaşınlara değin! Söylenmeyen, söylenilmeyen bir başat renk vardır tüm tarihte; “iktidar sarısı”. (Ayhan 1996: 24)

Zaman zaman yazıp dururum; tarih’i, dünyada ve özellikle bizim bu pürüklü gözüken ama temelde uslu Ortadoğu coğrafyasındaki tarihimizi, bugüne kadar hep sarışınlar yazagelmiştir, iktidar’da, “yukarı”da, bulunan sarışınlar yani. (“Tarihi sarışınlar yazmıştır” ya da “Bütün Osmanlı tarihçileri sarışındır!” gibi) [...] Ne yazık ki, “içinde bulunduğumuz ve hep birlikte oluşturduğumuz bir kötülük dayanışması” topluluğunda tarih, biraz da yampiri ve yamuk tasarlanmıyor mu? (Ayhan 2013: 46-47)

Şair ideolojik eleştirisini ön plana çıkaran bu kesimi “Zambaklı Padişah” şiirinde “Sarışın Osmanlı tarihçileri” (Ayhan 2004: 163), “Ah Tanzimat! Ah Tanzimat!” şiirinde de “Sarışın bir Bursa valisi” (Ayhan 2004: 217) diye anacaktır. “Ben bu sarışın şiirleri sevmiyorum yahu, sevmiyorum vesselâm” (Ayhan 1996: 25) sözünde bile şairin iktidara hizmet eden şiirlere bakışı ve “sarı” rengine atfettiği olumsuz değer çıkarsanabilir.

“Deniz Kıyısında Bir Otağ” şiirinden alıntılanan “Üç oğlu vardır; en küçüğü Cem, Beyazıt en sarı. Haberler salınır taht’a ulaşamayana vay! / On iki gün ve gece kalır bir otağ, kök boya, Gebze. / “*Fatih kokmadı mı?*” diyedir düşünürmüş sepici Kemal, Şehzade Adaları’na karşı.” (Ayhan 2004: 219) dizelerinde, Osmanlı tarihinde Fatih Sultan Mehmet’in “kardeş katli vaciptir” düsturundan yola çıkarak hareket eden padişahların, şehzadelerin durumu gözler önüne serilir. Devletin bekası için uygulamaya konduğu belirtilen, ancak çocuk yaştaki şehzadelerin tehdit olarak algılandıkları ve öz kardeşleri tarafından öldürüldüklerinin eleştirisi yapılır. Fatih’in ölümünden sonra oğullarından II. Beyazıt öz kardeşi Cem’i İtalya’da öldürtüp tahta geçecektir. İktidarı elde etme uğruna nelerin göze alınabileceğinin de bir anlatımı olarak dönemin padişahı Beyazıt “en sarı” ifadesiyle şiirde olumsuzlanır.

Bir sadrazam ölmüş; faytonu yokuş aşağı Sirkeci’ye götürülüyor eller üzerinde. Kara bir gemiyle Eyüp Sultan’a gömülecektir.

Yerine atanan bir istimbot da rıhtıma yanaşmış sarı şeritli ak. Yukarı hükümete iktidara çıkıyor.

İki alay karşılaşır yolun ortasında. Bir gelgit. Ağır ve sert bakarlar birbirlerine *durmak eylemi*. (Ayhan 2004: 223)

Yukarıdaki “İki Alay” şiirinden alıntılanan kısımda ise, ölen sadrazamın yerine atanan kişinin, mecaz yoluyla “sarı şeritli ak bir istimbot”la hükümete, iktidara çıktığı

ifade edilir. “Kara bir gemi”⁴ kullanımı eğretilenme yoluyla tabut gibi düşünölmeye imkân tanır. Yerine atananın, görevi devralanın, iktidara çıkanın “sarı” ile ilişkilendirilmesi ve sonunda selefinin yaşadığı akıbete (kendi eceliyle ya da çoğunlukla öldürölerek) maruz kalacağını bilmesi şiirde ironik bir dille anlatılır.

“Mektup Nadajlıdır Rom” şiirinden alıntılanan “Diyorlar, korkutarak karaşın kıldığımız sarı / “*Dağlar gibi gençler âlemde perişan oldular*” (Ayhan 2004: 229) dizelerinde, iktidar sahipleri tarafından baskı, korku ve zor kullanılarak dize getirilmeye, tahakküm altına alınmaya çalışılan, yıldırma politikası uygulanan alt kesim, iktidarca tam tersi iddia edilerek türlü oyunlarla gerçekliğin üstü kapatılmakta, azim ve direniş gösteren marjinal kesim “korkutarak karaşın kıldığı” gerekçesiyle suçlanmaktadır.

1.2. Kırmızı

Kırmızı Ece Ayhan’ın şiirinde, toplumdaki dezavantajlı grupların betimlenmesinde daha çok kullanılmasına rağmen, yalnızca bir örnekte üst yapının hicvedilmesine katkı sağlar. “Çarşafı Bir Ölüm Yatağı” adlı şiirinden alıntılanan “Lazımlıkta otururken kıpkırmızıdır padişah. Öfkeden mi ıkınmadan mı? bilinmiyor.” (Ayhan 2004: 208) dizesinde, iktidar yapının eleştirisi alay yoluyla gerçekleşir. Verili tarih bilgisine göre padişahın gazabının, dolayısıyla iktidarının somut bir göstergesi olarak kullanılan “kıpkırmızı kesilmek” deyimini, burada “lazımlık” ve “ıkınmak” ifadeleriyle birlikte kullanılarak parodi unsuruna dönüştürölür. Böylece verili tarih bilgisi yadsınırken verili dilin içi boşaltılıp hafifletilir.

1.3. Pembe

Ece Ayhan’ın şiirlerinde pembe renk, daha çok iktidar mercii ile ilişkilendirilir. Şaire göre, içi kof iktidarın rengidir pembe:

“Anka” şiirinden alıntılanan “Pembe Konağı bir yağmur alır, tüm iktidar ayaktadır. Kim yazmıştır?” (Ayhan 2004: 207) dizesinde, iktidar mekânı olarak üst sınıfa ait konağın renginin pembe olması, kırmızıya göre daha yumuşak bir renk olan pembenin –şeker pambesi, toz pembe gibi ifadelerin çağrıştırdığı anlam düşünölüldüğünde- buralarda yaşayan beyzadelerin, hanımefendilerin rahat ve monden hayat tarzlarıyla örtüşür.

Artık onları ben bile tanımıyorum

Romanyalı pembe gözlü şeytan

-Yahudi soyundandır biraz-

Harita bilmeyen bir Vedha’yı

Bir ağacı yakıp içer gibi öpüyordu

Eski takvimleri seve seve kullanır (Ayhan 2004: 17)

Yukarıdaki “Vedha’lardan Birinde” şiirinde geçen ifadede ise, “pembe” ve “şeytan” gibi zıt duygular çağrıştıran kavramların birlikteliği ile şair özgün bir imge tasarlar. Hinduizm’in en eski kutsal metinleri olan Vedalar bu şiirde, kutsallıklarından sıyrılmış, “harita bilmeyen”, “bir ağacı –tıpkı bir sigarayı- yakıp içer gibi öpü[len]” bir varlık hâline dönüşmüştür. “Romanyalı pembe gözlü şeytan”, varlığıyla bu algıya hizmet ederek “Vedha”nın kutsallığını zedelemekte, onun karşısında üstün konuma geçerek dilediği gibi hareket edebilmektedir. Burada kutsal varlık (tanrı) ile onun ezeli düşmanı

⁴ Bu ifade çağrışmsal olarak Yahya Kemal’in “Sessiz Gemi” şiirini de düşünölüyor.

şeytanın konumları tersinden çizilmekte ve Veda'nın⁵ değeri ters yüz edilmektedir. “kırmızı gözlü şeytan” yerine “pembe gözlü şeytan” demeyi tercih eden şair, şeytanın kötücüllüğünü de âdeta hafifletmekte, şeytana atfedilen özelliklerin sanki içini boşaltmaktadır. Tersten bakıldığında “pembe”nin şeytana yakışır bir renk gibi çizilmesi de okuyucunun algısında pembe ile ilgili genelgeçer bilgiyi alt üst etmektedir.

1.4. Zincifre

Zincifre, kırmızı renkli doğal civa sülfür olup zehirli bir maddedir. Bir çeşit zehirli madde olduğu düşünüldüğünde, şairin şiirinde kötücül, ölümcül olanı zincifreyle⁶ tasavvur etmesi anlamı bütünler:

Memelerinde gürül gürül bir güneş saklıymuş kahrolsun
gelip zincifre rengi kapılarına karanlığı delik deşik etti
rakısız ahâlileriyle ahâlimizden meşrutiyetlerle bir Katır Cemile (Ayhan 2004: 29)

boş sarnıçlarında İstanbul'un bile
kahrolursun
kantogillerden
bel kanto bir

gelip
zincifre rengi masal kapılarında
cemile'nin karanlığı
delik deşik etti (Ayhan 2004: 30)

“Bel Kanto: İkinci Meşrutiyet” ve “Bel Kanto” şiirleri birbirinin devamı niteliğinde yazılmış ve benzer imgelerle kurulmuş iki şiirdir. Şiirdeki “Katır Cemile” 1950’li yıllarda Ankara’da -Ulus meydanında, kalenin surları altına düşen bölümde- genelevde çalışan bir kadındır (<http://bianet.org/biamag/yasam/144931-ankara-nin-mor-menekseleri>). Hem bir tür kırmızı renk hem de zehirli bir maddeye adını veren bir sözcük olması dolayısı ile zincifrenin kullanımı, şiirde adı geçen hayat kadınının, kötücül / ölümcül “zincifre” kapıların karanlığını nasıl delik deşik ettiğinin betimlenmesinde işlevseldir. Bu dizeler de şairin yaşamdan sürülmüş kişilere duyduğu yakınlığın bir başka örneğidir.

“Kocaman Putumuz Harmonie” şiirinden alıntılanan “yüz çiçeğe karşı yüz ay çıkarmışken zincifre / porcelen tabaklar gibi” (Ayhan 2004: 33) dizelerinde “zincifre” sözcüğü, alt dizedeki “porcelen tabaklar”ın nitelemesi olarak düşünülebildiği gibi, “yüz çiçeğe karşı yüz ay çıkar[an]” şey anlamını da taşır. “ay” ve “porcelen tabaklar” arasında benzetme ilişkisi kuran şair, her iki nesneyi de –bunların beyaz olma vasfını öteleyerek- “zincifre” rengine büründürür. Bu durum şairin “atonal” kullanımları öncedeği ve şiirin başlığında da kullandığı gibi “put[laştırılan] harmonie”ye (uyuma) karşı çıktığının en belirgin göstergelerindedir.

1.5. Bakır Çalığı

Ece Ayhan, bakır çalığını⁷ şiddetin rengi olarak tasavvur eder:

⁵ “Vid” kelimesi Sanskrit dilinde “bilgi”, yani kutsal bilgi anlamına gelir. (Demirci 1991: 26)

⁶ “Al”ın İngilizce karşılığı olan ‘scarlet’ turuncuya çalan parlak kırmızı olarak tanımlanmaktadır. Bu rengin doğadaki örnekleri ‘ateş, mercan, narçiçeği, zincifre’dir.” (Küçükşen Öner 2010: 19)

⁷ Bakır çalığı: 1. Yeşile çalan mavi renk. 2. Bu renkte olan, 3. Bakır tuzları ile zehirli duruma gelmiş. (Akalın ve diğerleri 2005: 186)

“Gizli Yahudi” adlı düzyazı şiirdeki “Kocaman öküz ellerimle. Alçak bir mahmuz. Kükürt kokusu. Dağlanmış bir kıç. Bakır çalığı. Damarlarımdaki lağımlarda bir fare. İndiğim kenti ve içimdeki darağacını kemirir. Deliler, fareler, erkek fareler bölüşür kömürleşmiş bir cesedi. Mahzende.” (Ayhan 2004: 70) dizelerinde okuyucu, şiddet ve işkence üzerine kurulu bir içerikle karşılaşır. Şiirde; nesne (mahmuz, darağacı, kükürt), eylem (dağlamak, kemirmek) ve mekân (lağım, mahzen) odaklı bir yaklaşımla bedene yapılan her türden şiddetin varlığını duyumsatan şair, “bakır çalığı”nı sözcük öbeğinin her iki anlamını çağrıştıracak biçimde kullanır. Bu, ilki “yeşile çalan mavi” bir renk olması dolayısıyla kendinden sonra gelen “damarlar”ın rengini betimleyen, uygulanan şiddetin yarattığı deformasyonu gösteren bir kullanımdır. Bir diğeri ise *Türkçe Sözlük*’teki “zehirli duruma gelmiş” anlamı ile şiddetin nesnelere biri hâline dönüşmesidir. Yani şair sıraladığı “Alçak bir mahmuz”, “Kükürt kokusu”, “Dağlanmış bir kıç” gibi “Bakır çalığı”nı da şiirde âdeta şiddetin bir başka türevi gibi kurgulamaktadır.

1.6. Tirşe

Ece Ayhan kimi renkleri haftanın günleriyle bağdaştırır. Bu renklerden biri de Salı gününe yakıştırılan tirşedir⁸: “Estamp bir belediye alanında / soğuk tirşe renkli salı günleri arkamızdan koşardı / hoffman horozlu belalı bir saat kulesi” (Ayhan 2004: 47) Sözü edilen “Okarina” şiirindeki “soğuk tirşe renkli salı günleri” kullanımında, soyut bir sözcük olan “salı”nın görme duyusuyla –tirşe ile- ifadesi dikkat çekicidir. Ece Ayhan bir yazısında haftanın günlerine atfettiği renkleri şöyle dile getirir: “Söz arasında söyleyeyim; haftanın günlerini renk olarak düşündüğüm de olmuştur bak. ‘Sıkıntı bulvarında boyunbağı pazarlar’ dizesini anımsa Rimbaud’nun. Pazar günü benim için de kara’dır – Cumartesi de kurşun renkli” (1996: 25). Şaire göre pazarın rengi kara, cumartesinin kurşun rengi, salının ise tirşedir. Görüldüğü gibi, şair günlere ikame ettiği renkleri olumsuz duyguları çağrıştıracak biçimde kullanmaktadır. Poetikası düşünüldüğünde şair, zamanın tekrar eden döngüsüne, birbirini kovalayan günler içinde geçmişte yaşanmış ve gelecekte yaşanacak anların süregelmesine eleştirel bir tavırla yaklaşmaktadır. Şiirde “soğuk” ifadesi, hem tirşe rengini hem de Salı gününü niteleyecek biçimde kullanılır. Şiirdeki ifadelerden zihinde şöyle bir görüntü canlanmaktadır: Şiirin öznelere (şair ve yanındakiler), iktidara ait “bir belediye alanında”, iktidara ait “belalı bir saat kulesi” tarafından “soğuk tirşe renkli salı günleri” kovalanmaktadırlar. Dolayısıyla şair, iktidar merciine ait mekânın ve kullanılan aracın yanı sıra “zaman” faktörünü de olumsuzlamaktadır.

2. Ece Ayhan’ın Şiirlerinde Toplumun Alt (Dezavantajlı) Tabakasının Maruz Kaldığı Şiddeti İmleyen Renkler

Ece Ayhan’ın şiirinin öznesi çoğunlukla, tahakküm altında yaşayan alt tabakadan insanlardır. Ayhan, “marjinal” olarak tanımladığı bu dezavantajlı toplum tabakasına kendini her zaman yakın hissetmiştir:

Ben öylesine sivilim ki, sivillerin sivil, (bana bırakılsa, yanlış yana çekileceğini bile bile, sivilliğin yerine “başızok” derim) özel hayatımda da orospuların, “yol gösterici”lerin, yersiz yurtsuzların, surlarda ve parklarda barınanların, kimsesizlerin, sokaklarda yaşayanların, dışlanmışların, orta ikiden ayrılanların, ıssız park bekçilerinin, tek kişilik tramvay müzesi müdürlerinin, müştemilatla oturanların, fallokrat kabadayların, berduşların... kısacası tarih dışına düşürülen

⁸ Tirşe: 1. Yeşil ile mavi arası renk. 2. Bu renkte olan. (Akalin ve diğerleri 2005: 1984)

lumpenlerin yanında rahat ediyorum ben. [...] Hayt be! Kapısının önünde geceleri kırık bir küp bulunan ve toprak zeminli bitirimhanelerde, gerçekten çukurda olan Çukur mahallesinde, Karanlık Bakkal sokağında, ensiz, dar ve basık çıkıntı odalarda, kesinlikle ikiyüzlülük yoktur! Kalleslik ise hiç olmaz! (Ayhan 2014: 34)

“Kakışma”, “bakışsımsızlık”, “atonallik”, “sıkı şiir”, “sivil şiir”, “kötülük toplumu” gibi kavramlarla kendi şiir dünyasını açımlayan Ece Ayhan, İkinci Yeni şairleri içinde toplum algısını ön plana çıkaran tavrıyla önemli bir misyon yüklenir. Şair, şiirlerinde bir nevi toplumbilimcidir. Onun şiirinde ve düz yazılarında, mülkiyetin, devletin, verili tarihin karşısında / dışında yer alan marjinal her türden insanın kavgası, acısı, meramı vardır. Şiirinde olumladığı bu tipten insanlar daha önceleri de pek çok kez yinlendiği gibi “öne çıkmayanlar, arka planda kalanlar, soyutlananlar, azınlıkta kalanlar” (Durak 2004: 136), “yabanıl olanlar” (Batur 1981: 135-136), “sürgünler, serseriler, topluma katkı işlevini yitirmişler, köşede kalmış sanatçılar, kenara atılanlar, yenik bireyler”dir (Demiralp 2004: 213).

Ece Ayhan’ın şiirlerinde bu kesimden insanlar daha çok, maruz kaldıkları, mahrum ve mahkûm olduklarıyla varlık gösterirler. Şaire göre toplumun bu alt tabakasının üst sınıflar tarafından uğradığı şiddeti imleyen renkler; kara, kırmızı, vişneçürüğü, nefti, mavi, çivit rengi, lacivert, mor, külrengi, kurşuni, beyaz / ak ve sarıdır. Görüldüğü gibi Ayhan, şiirinde en çok sayıda ve çeşitte rengi bu bağlamda tasavvur etmektedir.

2.1. Kırmızı

Ece Ayhan’ın şiirlerinde kırmızı; kanın, yaşanan zor şartların rengidir:

Kalkıp pencereyi açıyorsun operet
denizlere çıkan uzak hala
arsenik şişesine eylül doluyor
tramvay paraları atlı kırmızı

Leblebici horhor’a alkış tutan
dikran çuhacıyan’a çiçek atan
sen uzak hala neyyire hanım yoksa
cumhuriyette de uyuyamıyor musun? (Ayhan 2004: 60)

Şair, yukarıdaki “Uzak Hala” şiirinde, “Leblebici horhor”⁹, “dikran çuhacıyan”¹⁰, “neyyire hanım”¹¹ ad öbekleriyle geçmiş zamanın ünlü sanatçılarına ve eserlerine gönderme yapar. “kırmızı atlı tramvay”¹² ifadesini sözdizimsel sapmaya uğratarak “tramvay paraları atlı kırmızı” kullanımını Meşrutiyet’in ve Cumhuriyet’in ilk yıllarına ait bu figürlerin çerçevesine yerleştirir. “Kırmızı”nın 19. yüzyılın sonlarında İstanbul’da kullanılmaya başlanan ulaşım araçlarından biri olan atlı tramvayların dış rengine işaret ettiği düşünülebilir. Ancak derin yapıda bu renk, “Uzak Hala” olarak tabir edilen Neyyire Hanım’ın hem bir kadın sanatçı hem de Meşrutiyet ve Cumhuriyet

⁹ Leblebici Horhor: Dikran Çuhacıyan’ın bir opereti. (Erenel 2004: 185)

¹⁰ Dikran Çuhacıyan: Türk melodilerini Avrupa tekniğiyle besteleyerek bizde ilk kez yerli operetler yazan bir Ermeni sanatçı. *Leblebici Horhor Ağa, Arif, Köse Kâhya* gibi operetleriyle ün yapmıştır (Erenel 2004: 185).

¹¹ Neyyire Neyyir (1903-1942): Tanınmış, değerli sahne sanatçılarımızdandır. Uzun yıllar Darülbeyde’de çalışmıştır. Muhsin Ertuğrul ile evliydi (Erenel 2004: 185).

¹² Atlı Tramvay: Atlı tramvay İstanbul’da ilk kez 1872’de faaliyete geçmiş, 1914’te yerini elektrikle çalışan tramvaylara bırakmıştır. İzmir’de de bir zamanlar atlı tramvay kullanılmıştır (Yazar Adı Yok 1982, 384).

(şair “yoksa cumhuriyette de uyuyamıyor musun?” diyecektir) gibi tarihsel-toplumsal süreçlere tanıklık etmiş bir insan olarak yaşadığı dönemdeki güçlükler, engeller karşısındaki azmini, iradesini, itikadını da imler.

Eski zamanın tramvaylarının kırmızı olma özelliği aşağıdaki “Kocaman Putumuz Harmonie” şiirinde de görülür: “hiç İbraniceden kırmızı tramvaylar / bir ablam olmamış” (Ayhan 2004: 33) Alıntılanan bölümde, “İbraniceden -daha- kırmızı tramvay” ya da “İbraniceden -yapılmış- kırmızı tramvay” şeklinde iki türlü okuma biçimine de imkân veren ilk dizede, şairin bir nevi sinesteziden [işitme (İbranice) ve görme (kırmızı) duyuları arasındaki geçişkenlikten] yararlandığını söylemek mümkündür. Okur, algısında bu dizeleri tam kodlayamasa da şiirin adından da anlaşılacağı üzere, şairin armoniden (uyum) çok “atonallik” yaratmaya çalıştığı sezilir. “Kocaman Putumuz Harmonie” diyerek İkinci Yeni şiir algısındaki diğer anlayışların bir tezahürünü yansıtan bu ifade, atonallığı yadsıyan ve uyuma odaklanan kitlelerin de eleştirisini içerir. Dolayısıyla daha bu ilk dizelerden şairin yeni anlam katmanlarıyla okurun zihninde aykırı görüntüler canlandırmaya çalıştığı görülür.

Daha çizilmemiş bahçeleri içinde hiç yaşamamış
bir ölümsüz bir kırmızısı kiremitleriyle akdeniz'in
akdeniz'e uzanmış bir kadını gibi iri puntolarla
hep türkçe konuşan adamlar sokağında sabahlar olmuş
hemencecik bir bando tınlıyor afişleriyle propagandalarıyla

bir de ödünç alınmış bir kömür gibi art tatum'dan parmakları (Ayhan 2004: 49)

Yukarıdaki “Bâbil'den Bir Piçin Propagandası” şiirinde daha ilk dizeden Babil'in ünlü asma bahçelerini¹³ anımsatan ifadelere rastlanır. Şiirine Babil İmparatorluğu'na¹⁴ göndermelerle başlayıp 1930'lu yıllara uzanan tarihsel akışla iktidar ilişkilerine değinen şair, verili dil üzerinde oyunlar oynayarak özgün bir imge oluşturur. “kırmızı kiremit” sözdizimsel sapma yoluyla “kiremitleriyle bir ölümsüz akdeniz'in kırmızısı” şeklinde düz cümle hâline getirildiğinde, Akdeniz'in mavi renginin kırmızıya dönüşmesi ve “kiremit”le güçlendirilmesi dizenin anlam alanını da genişletir. “Akdeniz'in kırmızısı” tamlamasından gün batımında ufukta görülen kırmızı rengin varlığının yanı sıra –ölümlerle- Akdeniz'in suyuna yayılan kan kırmızısı renk zihinde canlanır. 1936'da Orta Doğu'da yaşanan olaylar ve dünyada yaşanan diğer gelişmeler düşünüldüğünde, şiirde “ölümsüz [...] Akdeniz” olarak tanımlanan bölgenin aslında tersinden okunması gerektiği dikkati çeker. Bu bağlamda ölümlerle ilişkilendirilen “kırmızı” rengin varlığı daha güçlü bir şekilde öne çıkmaktadır.

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

Sözgelimi; Mehmet Ali Ağca ile Yılmaz Güney arasında. (İkisinin de çocuklukları, yenyetmelikleri ve gençlikleri kıpkızıl aç geçmiştir ve yapayalnızdırlar.) (Ayhan 2004: 235)

¹³ Dünyanın yedi harikasından biri kabul edilen ancak hakkında somut kanıtlara ulaşılamayan ve bu yüzden çeşitli rivayetlere konu olan Babil'in asma bahçeleri, pek çok ressamın ilham kaynağı olmuştur. Tarihsel kayıtlardaki tanımlamalardan yola çıkılarak çizilen Babil'in asma bahçeleri, günümüzde varlığı şüpheyle karşılanan, hâlâ gizemini koruyan ve ressamların çizimlerinden hareketle zihinde canlandırılan bir manzaraya dönüşmektedir.

¹⁴ Tarihte Mezopotamya bölgesinde kurulan antik bir kültür.

Yukarıdaki “Bir Sivil Şairin Ölümü” adlı düzyazı şiirde Mehmet Ali Ağca ve Yılmaz Güney gibi politik şahsiyetlerin çocukluk, yeniyetmelik ve gençlik yıllarının “kıpkızıl aç geç[tiği]” ifade edilerek yaşanan zor şartların betimlemesi pekiştirilir.

2.2. Vişneçürüğü

Vişneçürüğü¹⁵, şairin şiirlerinde alt tabakadan insanların maruz kaldığı yaşam standardının bir yansımasıdır. Bu renk, ölüme kadar varan zor koşulların görünür kılınmasına ve şairin eleştirel tutumuna eklenir.

Haramiler Durağı’ndan Beyoğlanları öne alır
Ve delip geçer yedi kenti saatlerin en köründe
Halk kipiyle voyvooo! Ölüm!-Ölüm! tramvayları
Ardınca siz vişneçürüğü şiirlerimi bırakmıştır (Ayhan 2004: 139)

Yukarıdaki “Vişneçürüğü Şiirler”de parasız oldukları için tramvaylara asılı gitmek zorunda kalan yoksul çocuklar ile tramvayın en rahat köşesine kurulan paralı, zengin çocuklar yani “Haramiler Durağı’ndan öne alı[nan] Beyoğlanları” arasındaki sınıfsal uçurum resmedilir. Şiirde, toplumdaki aksayan yanlara ve görünen gerçeğe ağır eleştirel tavrını belirtmek ve bunu bilinçli olarak yaptığını vurgulamak için şair, şiirinin niteliğini “vişneçürüğü şiirler” olarak betimler. Şiirdeki vişneçürüğünün kullanımı aynı zamanda tramvaya asılı giden çocukların her an ölümle burun buruna gelmelerini, hayatlarını tehlikeye atmalarını da imler. Çocuklar için “ölüm tramvayları”na dönüşen bu araçlara yapılan vurgu, kan kırmızısına benzeyen vişneçürüğü rengiyle somutlanır. Belirtisiz ad tamlaması formunda dizilen “vişneçürüğü” ifadesinde, sözcüğün ikinci kısmında yer alan “çürük”ün çağrışım alanına bakıldığında şiirin özüne uygunluğu göze çarpar. *Türkçe Sözlük*’te “Vurma veya sıkıştırma yüzünden vücutta oluşan mor leke” anlamında da kullanılan bu sözcük, şiirde sözü edilen ölümün beraberinde getirdiği fiziksel deformasyona da işaret eder.

2.3. Nefti

Şair itaate zorlanan, yasaklamalarla boğuşan, baskının her türüne maruz kalan bir kesimin dışavurumunu nefti¹⁶ ile somutlar:

Sivil ölümden konuşuyoruz dağılan neftilikler
arkadaşlar Makedonyalı kalın usta marangozlar.
Kapaklanır bir adam daha kaçınıcı, aktığımızı görünce
ters çevrilmiş kente karşı işte onun denizlerine
delikanlı kostaklarımızı çıkarmış ve ırmaktır. (Ayhan 2004: 126)

Yukarıdaki “Orta İkidem Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler”de hem içsel –vücudundaki değişimlerin farkına varma, kendini tanıma, anlamlandırma, kabullenme, reddetme vb.- hem de dışsal –itaat etme, kurallara uyma, yasaklamalar vb.- sorunlarla baş etmeye çalışan buluş çağındaki çocukların yaşadıkları resmedilir. Ece Ayhan bu yaştaki çocukların çok önemli bir dönemeçte olduklarını düşünür. Ya bir şekilde bu dönemi atlatacak, bundan sıyrılmayı başaracaklardır ya da toplum –özellikle aile, okul ve devlet- baskısı yüzünden ölüme varan akıbetlere maruz kalacaklardır¹⁷. Şiirde

¹⁵ Vişneçürüğü: 1. Çürük vişne rengi. 2. Bu renkte olan. (Akalin ve diğerleri 2005: 2094)

¹⁶ Nefti: 1. Siyaha yakın koyu yeşil. 2. Bu renkte olan. (Akalin ve diğerleri 2005: 1465)

¹⁷ Ece Ayhan bu yaş grubunun maruz kaldıkları şiddeti ve buna imkân tanıyan devlet sistemini bir yazısında şöyle eleştirir: “Bir şiiri bitirdikten sonra gazetede bir ilân okudum. Orta ikiden belge alan bir çocuk intihar etmiş. Ertesi günkü aynı gazetede ise gecikmiş bir ilân vardı: ‘Eve dön oğlum, seni affettik!’ İş işten geçmiştir.. Çocuklar için ‘Orta İki’ bir dönüm noktasıdır.

kullanılan “nefti” rengi de ömrünün baharında –yeşermek fiili ile düşünüldüğünde- karşılaştığı olumsuzluklarla bocalayan, isyan eden –giderek koyulaşan / neffileşen- buluş çağındaki çocuğun içinden çıkamadığı toplum baskısından kurtulmanın yolunu son aşamada intiharda aramasını somutlamaktadır. Dolayısıyla hayatlarının baharında - en yeşil zamanında- hayatları karararı –neffileşen- çocuklar, hayattan kendilerini ihraç etmek suretiyle “sivil ölüm”ü tatmaktadırlar.

2.4. Mavi

Şairin şiirlerinde mavi aynı zamanda sitemin, yitirmenin, feda etmenin, avuntunun rengidir:

Ece Ayhan’ın düzyazı şiirlerinden biri olan “Mısrâyim”de kurulu düzene, zorbalığa tüm karşı koymalarına rağmen kapana sıkışan, yenik düşen bireyin –olgunluk çağına varmadan feleğin çemberinden geçmiş bir yeniyetmenin- son aşamada ölümle yüz yüze gelmesi ve ölümü büyük bir metanetle –“büyük bir alınla”, “alkışlayarak”- karşılaması konu edilir: “Uçsuz bucaksız kucağındadır barbar anasının, bir yeniyetme. Büyük bir alınla karşılar ölümü de, alkışlayarak karşılar; unuttunbeni mavisinden bir yelkenliye binmiştir. Hamsin yelleri eser Mısrâyim’den, kırk gün. Saçlarını uzatmıştır, yalnızlığı sever.” (Ayhan 2004: 78) Bu yeniyetme, göğe yükselirken ya da sonsuzluğa ererken “unuttunbeni mavisinden bir yelkenliye binmiştir”. Şiirde mavinin bir türü gibi tasarlanan “unuttunbeni mavis” ifadesinde bir nevi sözcüksel sapma yapılmaktadır. Yaşamdan kâm alamadan öte dünyaya göç eden bir çocuğun uhrevi yolculuğunu imleyen “mavi”, “unuttunbeni” ile birleşince sitemi de duyumsatmaktadır şiirde.

“Gökyüzünde Bir Cenaze Töreni” şiirinde, “kan kırmızısı” ifadesinden mülhem “kan mavis” imgesi tasarlanır: “Bir bakmışım baloncusu uçmuş kan mavis balonlar / Kuşların vurulduğu mevsim Üsküdar iskele alanında” (Ayhan 2004: 136) Çocuk ölümünden söz açan bu şiirde, kan mavis balonlar yerine baloncusunun uçması yani balonun sahibi çocuğun göğe ağması, ölüme uzanması konu edilir. Çocukluğa, masumiyete, oyuna, mutluluğa ait “mavi balon”un şair tarafından “kan mavis balonlar”a dönüştürülmesi; ölümle çocukluğun, masumiyetin, oyunun, mutluluğun yitirilmesi anlamını beraberinde getirir.

“Vedha’lardan Birinde” şiirinden alıntılanan “Ben ikinci gözümü bir kurşunla değiştim / Ne denebilir benim gözüm maviydi” (Ayhan 2004: 17) dizelerinde, “mavi göz”ün kurşunla yer değiştirmesi bir kayba işaret ederken, burada dikkati çeken husus “Ben [...] değiştim” vurgusundan hareketle bu yitirmenin, bile isteye gerçekleştirilmesi ve sözü edilen mavi gözün istençle kurban edilmesidir. Özne kendine ait olan bir değeri -mavi gözü- feda etmenin hüznünü yaşamaktan ziyade bundan övünç duyar gibidir. Hedeflenen amaca ulaşmak uğruna gözden çıkarılan “mavi göz”, şiirde sanki önemsiz bir ayrıntı gibi sunulur. Bunun yanında, amaca ulaşma yolundaki azmin değeri öne çıkartılır.

Fiziğin, kimyanın konulmasından da denebilir ama doğrusu hayatın ve toplumun kendisindedir. [...] Bir çarpışma da var ayrıca. Eylül ayı kentlerinde büyük bir kırım olur; bütünlemeler! Emlak sahipleri, düşünün 12-13 yaşındaki ‘gelecekler’i acımasızca mahkûm ederler. Toplumun Eylül’e püskürttüğü çocuklardır onlar. Barikatlar kurarlar çocuklar Eylül’de; tek ders’di bilmem neydi diyedir tutunmaya çalışırlar ve tutunurlar. Çok yukarılara gitmeyin, sorumluluk içimizdeki muallimler meclisinin, disiplin kurullarının, engizisyon mahkemelerindedir.” (Ayhan 1996: 75)

2.5. Çivit Rengi

Ece Ayhan'ın ezilen, hor görülen kent insanının hem trajedisini hem de gizil gücünü anlatmada anlam yüklediği renklerden biri çivit¹⁸ rengidir:

“Mor Külhani” şiirindeki “Şiirimiz kentten içeridir abiler / [...] / Düzayak çivit badanalı bir kent nasıl kurulur abiler?” (Ayhan 2004: 125) dizelerinde sözcüklerin arası doldurulduğunda “düzayak girilen çivit badanalı evlerden oluşan bir kent” özlemini dile getiren şair, bunu daha kısa yoldan ve metaforik bir anlatımla okuyucuya sunar. “Fayton” şiirindeki “ablam” ifadesi gibi bu şiirde de “abiler” diye seslenen şair, şiirinin kentten içeri, yani kent içinde yaşayan, acı çeken, ezilen çoğunluğun –özelde ise şiirin tümüne yayılan “abiler” hitabından çağrışımla zor koşullarda çalışan çocukların- sesini duyumsatır. Kanter’in belirttiği üzere “Ece Ayhan’ın şiirlerinde ‘kent’ özgürlüklerin engellendiği, iktidarın dayatmalarının hüküm sürdüğü ve marjinal bireylerin dışarıda bırakıldığı bir ‘umutsuzluk mekânı’”dır (2013: 56). Kent yaşamı, gürültülü caddeleri, ışıltılı vitrinleri, lüks gece kulüpleri, sermayenin işlediği bir mekân olarak üst sınıfın cazibe merkezi olmasının yanı sıra; gecekonduları, karanlık arka sokakları, emeğin sömürüsü, tehdidin, her türlü tehlikenin kol gezdiği bir mekân olarak da alt sınıfın zorluklarla mücadele ettiği bir yerdir. Kentin göstergesi olan apartmanın katları çıkıldıkça sınıfsal ayrım da artacaktır. Bu yüzden şair en alt sınıftan olanlarla kendisini özdeşleştirerek herkesin özgür ve eşitlikçi bir şekilde hareket ettiği tek tabanda yaşamının hayalini kurar ve “Düzayak çivit badanalı bir kent”e sığınmak ister. “Çivit” burada emekle yoğrulan, hür iradeyle hareket edilen, yaşamın içine dâhil edilen bir kitlenin varlığıyla şekillenen, yeni bir kent arayışını imler.

Sokaklarda
ölümcül portakallar
ve
çivitsi bulutlar
saat
kaç olursa olsun
üzünç yüklenmiş bir gemi
akdeniz’de
ölümcül
çivitsi
portakallar bulutlar (Ayhan 2004: 45)

Yukarıdaki “Çocukların Ölüm Şarkıları -I-” şiirinde “sokaklarda ölümcül portakallar”ın cirit attığı bir kentte “saat kaç olursa olsun” “üzünç yüklenmiş bir gemi” ile yol alan çocukların ölüm şarkılarının sesini duyurması, yine çocukları –bir şekilde- ölüme sürükleyen kente olumsuz bakışın ifadesidir. Yeryüzünde böylesine acı içinde olan çocukların varlığı, umut vaat eden “çivitsi bulutlar”ın güzelliğinin üstünü örtmekte, “ölümcül / çivitsi / portakallar bulutlar” dizelerinde, sözcükler arasındaki karıştırımla şair, baskılayıcı, tüketen kentin gücüne vurgu yapmaktadır.

“Boğulmuş geldiler denizden ikindi üzeri, yeşil çuhalı kahveler rıhtımında gizlenmiş çivit rengi evlerine. Falı İspanyol-” (Ayhan 2004: 68); “Ve ıtır çiçekleri tükenirlerdi çivit rengi sokaklarında / Şarkıları delinirler çarşambaları ırmakta boğulurlardı” (Ayhan 2004: 28); “Biz dragomanların cumhuriyetinden de öte, bir

¹⁸ Çivit rengi: 1. Bir tür koyu mavi renk. 2. Bu renkte olan. (Akalin ve diğerleri 2005: 441)

yetkinliğe doğru, temelin getireceği düzayak tertemiz çivit badanalı avadanlıklı bir cumhuriyete çalışırken, bu sefneye de ne oluyor?” (Ayhan 2004: 149); “Ben hiç ölü bütünü kucaklamış atonal kantolar düşünmediğim için / harmonie’lerde çivit fabrikalarının durduğu yere kantocu / peruz’u düşünüyorum.” (Ayhan 2004: 52) dizelerinde de “çivit rengi evler”, “çivit rengi sokaklar”, “çivit badanalı avadanlıklı bir cumhuriyet”, “çivit fabrikaları” ifadeleri yine yaşamın dışına itilmiş, kenardaki gürhunun yaşam alanına ve yaşam tarzına gönderim yapan içerimlerle doludur.

2.6. Lacivert

Lacivert Ece Ayhan’ın şiirinde korkunun, gizemin rengi olarak yer bulur:

Rüzgâr, sürükleyip duruyor dışarlarda; küf gözlü, tenekeden bir ejderhayı ve paslı bir cesedi. İmsaklarda beklenir her zaman, derin bir gulyabani çünkü. Katranlar, inanılmaz istanbulinler giymiş. Çağırarak için onu tâ Selanik’ten, Ürkünç Amca’sı kılığında – iğneli fiçılara, iğneli fiçılara. Sonra, sabaha karşı, gecikmişlik ve lacivert. Solgun ve öksüren, nalsız atlarıyla dönülür, ermişlerin merdiveninden inerek, karanlık, saraç ya da haşhaş dükkânlarına. (Ayhan 2004: 69)

Ece Ayhan’ın düzyazı şiirlerinden “Sardunya ve Çocuk”, Selanik göçmeni bir çocuğun yurdunda yaşadığı eski güzel günlerin hayali ile şimdide yaşadığı gerçek dünyanın ağır şartları arasındaki bocalaması üzerine kuruludur. Şiirde, sabahın izlerinin görülmeye başlamasından tam önce, gece içinde en koyu rengin büründüğü vakit, “gecikmişlik” ve “lacivert” sözcükleriyle ifadesini bulur. Sabaha kadar çalışmak zorunda kalan bu çocuk, gerçek dünyanın görüntülerinden zihninde “küf gözlü, tenekeden ejderha, paslı bir ceset, bir gulyabani, Ürkünç Amca, iğneli fiçılar” gibi çocuk muhayyilesiyle yeni görüntüler canlandırmaktadır. Lacivert renk ise, içinde bulunulan ortamın bir korku unsuruna dönüşmesinde yaratılan atmosfere eşlik etmektedir.

Bir talikayla getirirler Niyazi adında bir geyiğin çektiği. Buz tutmuş bir delikanlıdır iyi gözlü dilsiz. Makedonya’da** (**Makedonya ay bir köpekle çıkmış uluyordu.) düşünülmeyen

Hırçın bir belleği sergileyebilir bir gizli kapak.*** (**Kentlilerin mutluluğu öldürülür içindir.) Bin lacivert güvercinle. Kasabalar kapanmıştır ve bir postnişinden korkulur. (Ayhan 2004: 143)

“Artık Atından İnmeden Sevişmeye Alışmalısın” şiirinden alıntılanan yukarıdaki bölümde, Resneli Niyazi Bey’den¹⁹ bahsedilmektedir. Tarihteki bir figüre yaslanan bu şiirin ilerleyen bölümünde “hırçın bir belleği sergileyen gizli kapak”, “bin lacivert güvercin” gibi ifadelerle bugünden geçmişe, Niyazi Bey’in bir sır gibi ortadan kalkmasını anımsatacak imgelere yer verilir. Güvercinlerin beyaz olduğu ve barışı çağrıştırdığı düşünüldüğünde, şiirde “hırçın” ve “lacivert” gibi kavramlarla ilişkilendirilmesi genel algıda olumlanan bu hayvanın tersinden okunmasını zorunlu

¹⁹ Resneli Niyazi Bey (1873-1913): İkinci Meşrutiyet’in ilanını hazırlayan ve hürriyet kahramanı diye anılan Türk subaylarından. Resne ileri gelenlerinden Abdullah Ağa’nın oğludur. Osmanlı’ya askeri alanda hizmetleri olmuştur. Geyiği ile de ünlüdür. Dağlarda bulduğu bir geyiği besleyip evcilleştirir, hatta birlikte fotoğraf bile çektirir. Balkan Harbi çıkınca yanına topladığı gönüllü birliklerle Cavid Paşa ordusuna katılarak ön saflarda çarpışan Niyazi Bey, bilinmeyen bir gizli kuruluşun üyeleri tarafından, iskelede vapur beklerken arkasından vurularak öldürülmüştür (Tevetoğlu 1977: 296-297). Kaynaklarda ölümüyle ilgili çeşitli söylentiler yer almaktadır. Ancak ortak olan Niyazi Bey’in bir şekilde öldürüldüğüdür –şairin ifadesiyle “Kentlilerin mutluluğu öldürülür içindir.”-.

kılar. Gizli kapak, dehliz gibi düşünülürse bin lacivert güvercinin²⁰ varlığından oluşan bu dehlizin, hırçın bir belleğin –belki de sadece Niyazi'nin bildiği akıbetin- göstergesi olarak sunulduğu söylenebilir.

2.7. Mor

Mor, Ece Ayhan'ın şiirinde esas aldığı, yitime uğrayan her türden dezavantajlı halk tabakasını anlatmak için kullandığı renklerden biridir ve şiirindeki muhalif tavra hizmet eder:

“Kendi Kendinin Terzisi Bir Kambur” şiirinde “şehir hatları vapurlarında ikinci mevki biletlerin mor renk olduğunu” söyleyen Nedim Gürsel'in de belirttiği gibi (2004: 214), Ece Ayhan alegorik bir yapıyla kurar şiirini: “Mor biletli yolcular! El değiştiren halk kartları! / Ne kadar az yer kaplıyorsunuz” (Ayhan 2004: 128) “Mor biletli yolcular” ifadesi, toplumda ikinci kademe -çok olduklarından- sıkış tepiş – dolayısıyla da az yer kaplayarak- seyahat etmek zorunda kalan bir kesimin küçük ölçekteki dramına işaret ederek toplumda bu gibi sınıfsal ayrımların varlığına dikkat çeker.

Esrikmiş herhal bahçe bahçe çiçekleri olan ablam
Çiçeksiz bir çiçekçi dükkânının önünde durmuş
tüllere sarılı mor bir karadağ tabancasıyla

zakkum fotoğrafları varmış cezayir menekşeleri camekânda (Ayhan 2004: 37)

“Fayton” şiiri, Atatürk'e karşılıksız büyük bir aşkla bağlı olan Fikriye Hanım'ın intihar edişini konu alır (Ayhan 2014: 11). Şiirde genç bir kadının intihara kalkışmasını şair, kadının inceliğini, zarıflığını duyumsatacak denli etkili imgeler kullanarak hikâye eder. Öneş'in de belirttiği gibi, “*Tüllere sarılı mor bir karadağ tabancasıyla* dizesi, şiirin bütününe okuyunca, intihar etmeyi düşünen bir kızın tabancayı taşırkenki inceliğinin üzücünü veriyor. Rengin morluğu ile tüllere sarılı oluşu tabancanın ürkünçlüğünü gidermeye yetiyor” (2004: 112-113). Şair “bahçe bahçe çiçekleri olan ablam” ifadesiyle Fikriye Hanım'a olan yakın duruşunu, onu tıpkı diğer ötekileştirilen, ikincil konuma itilenler için kullandığı samimi bir hitapla –“ablam” ile- karşılar. “Çiçeksiz bir çiçekçi dükkânı”nın camekânında bulunan “zakkum ve Cezayir menekşelerinin fotoğrafları” gibi sathi görüntüde varmış hissi uyandıran, ancak yakından bakıldığında gerçekte var olmayan görüntünün aldatıcılığı karşısında “bahçe bahçe çiçekleri” yani idealleri, hayalleri, umutları olan Fikriye'nin düş kırıklığı “tüllere sarılı mor bir karadağ tabancasıyla” intihar etmesiyle somutlanır. Zakkumlar, Cezayir menekşeleri, Fikriye'nin esikliği, intihara gidişi gibi eylem ve durumların varlığı ile mor rengin şiirde vurgulanması bu atmosferi pekiştirir.

Bazı şiirlerindeki “mor” rengi ile şair, şiirinin tonunu sertleştirmekle birlikte, insanın yazgısına ve ölümüne vurgu yapacak nitelikte kurgular şiirini. “Karginmiş Bir İlkay” şiirindeki “Büyük uçurtmamı çalmışlar deliliğimden, mor gözlü çocuk ölüsü bir pazar, onu bulamıyorum.” (Ayhan 2004: 71) dizesiyle okuyucunun zihninde şöyle bir görüntü canlanır: Mor gözlü çocuk ölüleriyle dolu bir pazar vardır ve şair bu pazarın içinde deliliğinden –çocukluğun o deli dolu hâlden- çalınan büyük uçurtmasını aramakta, ancak bulamamaktadır.

²⁰ Ece Ayhan barışın sembolü kabul edilen güvercini, düzyazılarında da tersinden okuyarak lacivert rengiyle tasarılar: “‘Rihtımlar Üstünde’ adlı filmde (Kazan'ın yönetiminde) o adamı anımsar mısın? Apartmanın çatısında güvercinler besler. Kavgalar içredir, eve dönünce bu beyaz güvercinleri uçurmakla uğraşır. Söz aramızda, bizim güvercinlerimiz hep laciverttir elbet, hiçbir zaman beyaz olmadı ki!” (1996: 78)

“Ortodoksluklar”daki “Çıkarır bir sandık Köse Kâhya iskeletidir yüklükten. Bindallı, hortlamış, sürpik ağızları kullanan bir Akkadın. / Emzirir bir taşçocuğa yazgısınımor. Nerden kalmıştırdı takılıp bir gelin teli saçlarında darmadağın. Toka gümüş.” (Ayhan 2004: 90) dizelerinde “yazgısınımor” birleşik sözcüğüyle ise şair sözdizimsel sapmaya yönelir. “bir taşçocuğa mor yazgısını emziren Akkadın” şeklinde düşünüldüğünde, okuyucu kendini âdeta bir mitosun içinde hisseder. Ancak hem mitolojik zamanlarda hem bugünde yaşanan durum benzerdir: Kadın çocuğuna kendi yaşantısındaki tüm olumsuzlukları geçirmektedir. Bu anneden çocuğa geçen yazgıda uğranan şiddetin, yaşanan zorbalığın, açlığın, sefilliğin her türlü barmabilir. Dolayısıyla anne çocuğuna süt yerine “emzirir yazgısınımor”.

“Meçhul Öğrenci Anıtı”ndaki “Bu ölümü de bastırmak için boynuna mekik oyalı mor / Bir yazma bağlayan eski eskici babası yazmıştır.” (Ayhan 2004: 123) dizelerinde “mekik oyalı mor / bir yazma” ifadelerinde ise ölüme giden oğlunun ardından kalan eskici babasının tasviri yapılır.

“Mor Külhani” şiirine hem adını veren hem de şiir içinde şiirinin tavrını betimleyen bir ifade olarak “mor”; külhanbeyi, serseri, hayta, kabadayı anlamlarına gelen “külhani” sözcüğüyle birlikte kullanılır: “Şiirimiz mor külhanidir abiler” (Ayhan 2004: 124) Şairin yine marjinal kişiliklerinden biridir mor külhani, hem şiirinin öznesidir hem de şiirindeki derin anlamın önemli yapı taşlarından biridir.

Hem örtülmez hem örtülemez Divan’da kapalı biçimi bir
Buharlı gemilerden toplar kükremeye başlayıncaya dek
Eski postane, mor mürekkepli anakaralar ve bir damacana

Ayaklarla dövmüşler Dilhayat’ı, şimdi de dövünüyorlarmış

Tarihte ve bugün neden çizilmiyor bir kısa bir uzun iki (Ayhan 2004: 230)

“İki El Mektup” şiirinde “mor mürekkepli anakaralar” ifadesinin, öncelikle mor mürekkeple çizilmiş kıtalardan oluşan bir dünya haritasını ya da atlası çağrıştırdığı söylenebilir. Şairin Çanakkaleli Melahat’ın özelinde fuhuş yaşamını özel bir ilgiyle sanatında ve düz yazılarında sorunsallaştırdığı düşünüldüğünde ise, şiirde adı geçen hayat kadını Dilhayat için “tarihte ve bugün neden çizilmiyor” diye soruşu “mor mürekkep”in anlamsal alanını genişletir. “Mor” hem cinselliği çağrıştıracak hem de ötelenen, dışta bırakılan bir kesimin tarihe kazanma isteğini dışa vuracak biçimde kullanılır.

“Kılıç” şiirinden alıntılanan “Gelmiş bir kadınla konuşur Mısrâyim’den. Yorgunluğu kusursuz bir at mor. Uyuyakalmış kayalıklarda. Yükselir niçin bilinmez deniz. Ey batık gemiler! Ey sürgün karaltıları! Ağlayan bir melez ben.” (Ayhan 2004: 77) dizesinde, şair “Bakışsız Bir Kedi Kara” şiirindeki benzer bir kullanımı yineler. “Yorgunluğu kusursuz” –yani “yorgunluğun tüm özelliklerini gösteren, son derece yorgun” anlamında yorgunluğun derecesini belirtmede özgün bir imgeleme nitelenen- “at”ın bir diğer nitelmesi olarak “mor”, cümlelerin sonunda konumlanır. Cinsel çağrışımla yüklü şiirde “mor”, Ece Ayhan’ın şiirinin gerçek kaynaklarını sıralarken söylediği gibi, “döküntüler, dışta bırakılmış her şey, düşürülenler, hâl ve gidişi sıfır²¹ olanlar, yasaklananlar”ın (1996: 75) vasfı olarak kullanılır.

²¹ Ece Ayhan “İspanyol kökenli ve esrarlı bir biçimde ölen anarşist Almerayda’nın oğlu Jean Vigo’nun ‘Hal ve Gidiş Sıfır’ adlı sinema tarihinde çok önemli bir yeri ve etkinliği olan ünlü ve

Ece Ayhan, İkinci Yeni şiiri içinde sıkça tartışılan “nesnel bağımlılık” kavramını “mor” renginden hareketle örnekler. Yani şiirinde moru kullanmasa da onu çağrıştıracak şekilde kurgular şiirini. Ona göre mor, aynı zamanda iktidarın yaptığı vahşiliğin, zulmün rengidir:

Osmanlı ‘hurde nakışları’nda da hiçbir padişah, veli, vs. elinde bir zambakla görülmez görülmemiştir. Evet, mor renk zor olabilir nakkaşın gözünde, karılmasıyla tasarlanmasıyla. [...] Bense, Zambaklı Padişah’daki ‘zambak’ı bir simge olarak düşünmedim. [...] Kısacası, bir ‘iktidar’ın ellerini önce ‘mor’ olarak düşündüm; o kadar (kardeşlerini, oğullarını –*şiirle yazışmaya aman vermeden!*- boğduran bir padişahın ağzı da, zihni de... ancak ‘mor’ olabilirdi bence). Bütün, ‘mor’ olamıyor olamaz bilirsin; tarihte ne handikaplar var.. ‘Mor’un şiirdeki nesnel karşılığı olarak ‘zambak’ vermişim bir padişahın eline işte. Onu fırlatıp atamayacaktır atamaz. Çıkmaz bir leke! (Ayhan 1996: 47)

2.8. Kül Rengi

Kül rengi²², şairin şiirinde her türden yoksunluğun rengi olarak öne çıkar:

Saat
kaç olursa olsun
çocukların ölüm şarkıları
saat
kaç olursa olsun
çocukların
bitiyor açık pencereden
bitiyor külrengi evde. (Ayhan 2004: 45)

“Çocukların Ölüm Şarkıları -I-” şiirinin son bölümünde, çocukların ölüm şarkılarının külrengi evin açık penceresinden duyulması ve burada sonlanması, acının, ateşin düştüğü evin ahvalini de gözler önüne serer. Hem evin dışını –dış cephenin rengini- hem de içinde yaşayan geride kalmışların –tıpkı yanan ateşin ardından geriye sadece küllerin kalması gibi- ruh hâlini yansıtmaya bağlamında “külrengi”nin kullanımı dikkat çekicidir.

Irmakları, hiç kesilmeden, kaynaklarına kadar yüzüyor, bir yandan da, kutudaki tek renk karayla, bir masala çalışıyordu, alınlığı şöyle: *Maveraünnehir Padişahı*, oyunusu, Şehrazat erkek, ezberlettirmiştir kendine, saklıyor.

Ve insan ruhunun, kıtlık içre, belki yeryüzünün yalnız Orta Doğu’sunda, beslenmeden, birkaç yüzyıl yaşayabilen, umuduyla açarak biraz, külrengi bir masal da tasarlıyordu, onun alınlığıysa şöyle: *Çocuk Çocuk İçinde*, bileziği takılmış, çocukların bile, eğilip diplerini göremediği ancak baş ağır çekip kaç masal düşününce suyu içilebilen bir kuyu. (Ayhan 2004: 147)

Yukarıdaki “Şiir Alınlıkları Üzerine” şiirinde kullanılan “külrengi” ile bir Orta Doğu ülkesi olarak Türkiye’nin zor yaşam koşullarına ayak uydurmaya çalışan, “kıtlık”la baş eden, yeterince “beslenmeden”, bu yaşantı ona en zoru öğrettiği için “birkaç yüzyıl yaşayabilen” çocuklar, bu defa “*Çocuk Çocuk İçinde*” adında “külrengi bir masal” tasarlarlar. Daha önceki satırlarda “kutudaki tek renk karayla”, en sona

beni çarpan filmi anımsıyorum.” (1991: 17) ifadeleriyle düz yazılarında sıklıkla tekrarladığı “hâl ve gidişi sıfır olanlar” ibaresinin kaynağına göndermede bulunur.

²² Kül rengi: 1. Odunun yanmasıyla oluşan, külün akla kara arasındaki rengi, gri. 2. Bu renkte olan. (Akalm ve diğerleri 2005: 1282)

kalan umutla masal yaratan bu çocukların gerçek yaşantıda yüzleştikleri durumlar onların masallarını da “külrenği”ne dönüştürmektedir.

2.9. Kurşuni

Kurşuni²³, şairin şiir evreninde kuşku duyulanın, tekin olmayanın rengidir:

“Ortodoksluklar” şiirindeki “Bir artıkiyl’in son imsakıydı. Sustu bir emmebasma kara tulumba. Kurşuni bir fisilti. Saçlarını çözmüş bir ses, dedi kimdir o?” (Ayhan 2004: 96) dizesinde “kurşuni bir fisilti” kullanımıyla şair, yine duyular arası karıştırım yapmaktadır. Şiirin geneline yayılan kasvetli, grotesk havaya uygun bir tarzı burada da sürdürmektedir şair.

2.10. Beyaz

Beyaz, şairin bir şiirinde tehlikeye açıklığa işaret eder:

Üç masa ötede bafra içen bir tanrı
Bacak bacak üstüne atmış
Penceresinde bir şehir şehirde bir sokak
Sokakta bir beyaz rus kadın
iskemleler arkasından koşar
beyaz rus kadın kaçar

[...]

Sigara içen parmaklarıyla
seninki hâlâ penceresinde

beyaz rus kadın kaçar. (Ayhan 2004: 12)

Şairin ilk şiirlerinden biri olan “Beyaz Rus Kadın”da, erkek hegemonyasının ağırlığı “bacak bacak üstüne atmış bafra içen tanrı” imgesiyle yer bulur. Erkek, kapalı bir mekânda iken bile içeriden (pencerenin içinden) dışarıya (pencerenin diğer tarafına, “şehir”e, “şehirde bir sokak”a, “*sokakta* bir beyaz rus kadın”a) bakışlarıyla, düşünceleriyle, tavrıyla etki edebilmekte ve bir korku ögesine dönüşebilmektedir. “iskemleler arkasından koşar / beyaz rus kadın kaçar” dizelerinde metafor yoluyla erkeğe ait bir ögenin -oturduğu iskemlenin- kadını kovalaması, âdeta cinsel bir hazla kadına yönelmenin tezahürüdür. “Beyaz” renk, Rus kadınlarının fiziksel görünüşüyle ilgili olmakla birlikte şiirde, bir kadının etrafındaki ısrarcı bakışlardan sokakta dolaşabilmesinin bile ne denli zor olduğunun ve her an kirletilmeye, lekelenmeye açık bir konumda bulduklarının vurgusunu da içerir.

2.11. Ak

Şair, beyaz dışında “ak” kullanımıyla da şiirlerinde yaşanmışlığa, tecrübeye işaret eder:

“Ortodoksluklar” şiirindeki “Çıkarır bir sandık Köse Kâhya iskeletidir yüklükten. Bindallı, hortlamış, sürpik ağızları kullanan bir Akkadın. / Emzirir bir taşçocuğa yazgısınımor. Nerden kalmıştırdı takılıp bir gelin teli saçlarında darmadağın. Toka gümüş.” (Ayhan 2004: 90) dizelerinde “Akkadın” birleşik ismi, daha önce sözü edilen mitosa dayalı bir çağrışım uyandırmakla birlikte ihtiyar bir kadını da imler. Bu Akkadın, yüklükteki sandığı, bindallısı, gümüş tokası, gelin teli ile ilk gençlik zamanlarının umutlarına geri döner. Ancak gerçekte yaşadıkları ve çocuğuna aktardığı yazgı hiç de parlak değildir. İnsanın hayattan beklentileri ile yaşadığı hayal kırıklıkları arasındaki çelişki böylece dile getirilir.

²³ Kurşuni: 1. Koyu kül rengi, kurşun rengi. 2. Bu renkte olan. (Akalin ve diğerleri 2005: 1261)

2.12. Sarı

Ece Ayhan çoğu şiirinde sarı rengi güçle, iktidarla ilişkilendirse de sarının “hastalık” bağlamında kullanımına da dikkat çeker:

Vebalı gecelerden
(makasla kesilmiş sarı bir ay)
kurtulacaklarına
inanırlardı (Ayhan 2004: 39)

“Kudüs Fareleri” şiirinin ölüm temi üzerine kurulu olduğu düşünüldüğünde, “kara ölüm” olarak nitelenen vebadan kurtulmanın imkânsızlığı vurgulanırken, çocuksu bir saflıkla ölüme direnenlerin varlığı, tıpkı “makasla kesilmiş sarı bir ay” imgesi gibi gerçeğin bir yanılsamasına dönüşür. “Sarı” hastalıklı hâlin betimlenmesinde en sık kullanılan renklerden biridir²⁴. Dolayısıyla vebaya uğramış toplumların nitelenmesinde de anlam kazanır.

3. Ece Ayhan’ın Şiirlerinde Toplumun Alt (Dezavantajlı) Tabakasının Potansiyelini İmleyen Renkler

Ece Ayhan toplum içinde önelediği kıyıda köşede kalmış, toplumun alt tabakasında yer alan kesimi şu sözlerle dile getirir: “Oysa ve bence ve temelde ‘marjinallik’, herhalde, her türlü toplumsal cendere’nin ya da çember’in olabildiğince ve gerçekten de en ‘uc’unda, (bir ‘uçbeyi’ gibi kalarak) insanın kendi işlediği iş’e karınca kararınca bir katkı’da bulunması anlamında da alınmalı. Asıl böyle alınmalıdır” (2013: 66). “Uç’talık! ‘Uç’talık’ mı? Evet, ‘uç’talık’; marjinallik’in Türkçesidir” (2013: 69). “Bir kez, ‘marjinaller’, sözcüğün her anlamıyla ‘dürüst’ ve ‘doğru’ insanlardır. Ve herhangi bir ‘kötülük dayanışması’na girmeye tenezzül dahi etmezler” (2013: 35).

Ece Ayhan’ın şiirinin öznesi olarak belirttiğimiz marjinal kesim, uğradığı mahrumiyetin, mahkûmiyetin ya da maruz kaldığı olumsuzlukların yanı sıra şaire göre, fırsat tanındığında içinde taşıdığı gizil gücü / potansiyeli açığa çıkarmayı da iyi bilir. Şairin şiirlerinde toplumun bu alt tabakasının potansiyelini imleyen renkler, başta kara olmak üzere beyaz, yeşil ve mavidir.

3.1. Beyaz

Şairin şiirlerinde beyaz, barındırılan potansiyel gücün varlığına işaret eder:

İrgat mahallinde ilk derse ve hiç
bir derse girmeyecek dudak tiryakisi iki öğrenci
[...]
Giderler harçlıklarına eserse
Haliç vapurlarıyla Zap Suyu’na

Bir körlüğün de beyaz sesi tiz

Ayvansaray tezgâhlarında kalafatlanmıştır (Ayhan 2004: 129)

Yukarıdaki “Kendi Kendinin Terzisi Bir Kambur” şiirindeki sözdizimi “beyaz tiz ses” ifadesine dönüştürüldüğünde, “beyaz” ve “tiz ses” kullanımları arasında şairin duyulararası aktarım (sinestezi) yaptığı, ayrıca “beyaz” ve “körlük” sözcükleri arasında

²⁴ Sarı rengin hastalıkla ilişkilendirilmesinin örneklerine başka şairlerde de rastlandığından daha önce bahsedilmişti. Ece Ayhan da örneğin Haşim (Tunç 2006: 141) gibi “ay”ı hem sarı rengiyle niteler hem de hastalıkla ilişkilendirir.

da karşıtlık ilişkisi kurduğu dikkati çeker. Şiirin öznesi “İrgat mahallinde ilk derse ve hiçbir derse girmeyecek dudak tiryakisi iki öğrenci”, yani şairin öncelediği alt tabakadan, işçi kesimden gelen, ötelenen çocuklardır. Ama bu çocuklar şairin pek çok şiirinde öne çıkardığı gibi, gizil gücü içlerinde taşırlar. Gerekirse –“harçlıklarına eserse”- Haliç vapurlarıyla Zap Suyu²⁵’na gidebilme potansiyelleri vardır. Şiirin devamında bir körlüğe yakışmayacak –alt tabakadan gelenlerle bağdaşmayacak- “beyaz tiz ses” ise Ayvansaray²⁶ tezgâhlarında -şairin özne olarak seçtiği kesimin yaşam tarzına uygun bir mekânda- kalafatlanacaktır (onarılacaktır). Yani özüne uygun hâlê getirilecektir. Aynı dizeler tersten bir bakışla okunduğunda, bu defa sözü edilen “körlük”, “hiçbir derse gir(e)meyecek dudak tiryakisi iki öğrenci”yi kısıtlayan, onları kuralcı, verili düzene uydurmaya çalışan eğitim ve devlet sisteminin metaforu olarak karşımıza çıkar. Bu körlüğün içinden yükselen “beyaz” ve “tiz” ses ise söz konusu olan genç kesimin çabasını, umudunu, azmini imler. Körlüğün –bir nevi karanlığın- içinden filizlenen bu beyaz ve tiz ses, “Ayvansaray tezgâhlarında” giderek gürleşecek, güçlenecektir.

“Zambaklı Padişah” şiirindeki “Beyaz kargalarlı, aykırı düşüncelerdir.” (Ayhan 2004: 163) dizesinde “beyaz” ve “karga” sözcüklerinden oluşan tezat, beyaz karga düşüncesinin aykırı bir düşünce olduğunun vurgusunu da içerir. “kargalarlı” kullanımıyla sözcüksel sapmaya yönelen şair, benimsediği aykırı düşüncenin hem niteliğine hem de çokluğuna işaret ederek özgün bir imge oluşturur. Kabul ettiği bu düşünce tarzına uyan isimleri bir başka yazısında şöyle açıklar:

Kargalar yüz yıldan fazla yaşıyor. (Kargalar özütcü kuşlardanmış) Düşünür İdris Küçükömer bir gün Büyükkada’da bana “ben bir gün ölünce bu karga seslerinin altına gömüleceğim” demişti. 1987’de bu doğru çıktı. Gel de şimdi Beyaz Karga’larlı ve dünya güzeli Nilgün Marmara’yı da hatırlama? (Ayhan 2015: 11)

3.2. Yeşil

Ece Ayhan’ın şiirlerinde yeşil, genel anlamda olumlanan bir renktir:

“Üç Gencin Kalbi”ndeki “Bir oğlan tanırım / Derin yeşil gözlü / Gönlü güney denizlerinin dibini” (Ayhan 2004: 23) ve “Kapaklı Saat”teki “Kellesi alınmak üzere Mermer Denizi’nden çağrılmış ve / aptesi atılmış adam yaşlıdır; / “gençtir yeşildir kıymayın!”” (Ayhan 2004: 218) dizelerindeki ifadelerde “yeşil”, gençliğin, dirimin çağrışımı olarak kullanılır.

“Epitafio” şiirindeki “Boğulmuş geldiler denizden ikinci üzeri, yeşil çuhalı kahveler rıhtımında gizlenmiş çivit rengi evlerine.” (Ayhan 2004: 68) alıntılanan dizede şair, hayatın kenarına itilmiş kesimin yaşam alanına gönderimde bulunur.

“Kargınmış Bir İlkyaz”daki “Ay; gecikmiş ağı, yosun yeşili bir canavar. İlerlemiş gece; kanatsız yarasalar, ıslanmış silahlar.” (Ayhan 2004: 71) kullanımında ise, yeşil grotesk bir görüntüye hizmet eder gibidir.

Ece Ayhan düz yazılarında “kapalı şiir” denilerek kara çalınan İkinci Yeni anlayışına yönelik eleştirilere yine sınıfsal bir konumdan hareketle şiirsel bir ifadeyle

²⁵ Zap Suyu: Büyük Zap adıyla da anılan, Doğu Anadolu’nun güney bölümünde bulunan bir ırmağın ve Dicle nehrinin büyük kollarından biridir (Yazar Adı Yok 1958: 106).

²⁶ Ayvansaray: İstanbul’da Haliç’in İstanbul kıyısında bir semt ve iskele. Ayvansaray, çeşitli işçilerle, gemicilerin ve küçük esnafın çoğunlukla bulunduğu bir yerdir. Çeşitli imalathaneleri, dokuma, konserve, kurşunkalem fabrikaları, kalafat yerleri ve ünlü bir değirmeni vardır. İstanbul’un kara suru ile deniz suru burada birleşirdi (Yazar Adı Yok 1946: 403).

yanıt verirken de yeşili kullanır: “Şiirin siyanür serüvenine balkondaki şezlonglarından şöyle bir göz atarlar bu ‘yeşil camlı şiir’e bir acele ‘kapalı şiir’ demiş olabilirler.” (Ayhan’dan aktaran Ünsal 2004: 234-235) “Yeşil camlı şiir” ifadesi, sanki dış uyaranlardan, eleştirilerden korunmak için şiirin hapsedildiği / korumaya alındığı yeşil bir fanusu imler gibidir.

3.3. Mavi

Ayhan kimi şiirlerinde bu rengi, toplumdaki dezavantajlı grupların maruz kaldığı zor durumların betimlemesinde kullansa da onun için mavi, yaşamı, umudu, tutkuyu imleyen de bir renktir:

Sen kader ağacı değilsin – nedeni bu

Tutkularına bırak kendini

[...]

Önce bitir bu şarkıyı

Bir bardak doldur mavi

-hiçbiri açmıyor mu seni-

Ve git bu gelmediğin yere

Kurtulamayan – nedeni bu. (Ayhan 2004: 22)

“Kurtulamayan” şairin ilk dönem şiirlerinden olup, bireyin iç dünyasına ilişkin izlenimleri yansıtan bir şiirdir. İçinde bulunduğu yalnızlık, sıkışmışlık hissinden kurtulma isteği ve bu çabalamada kendine bir çıkar yol bulma arzusu bireyi farklı yollar denemeye iter. “Tutkularına bırak kendini”, “Önce bitir bu şarkıyı”, “Ve git bu gelmediğin yere” gibi telkinlerle süren şiirde, “Bir bardak doldur mavi” ifadesi de bireyin içinde bulunduğu bunalımdan, çaresizlikten, kadere boyun eğişten kaçmanın, kurtulmanın bir çıkar yolu olarak öne sürülmektedir. “Mavi” burada metafor yoluyla içilen bir nesneyi / içkiyi karşılarsa da sezgisel olarak “kurtulamayan” bireyin içinde bulunduğu azaptan, yılgınlıktan, kaybolmuşluktan ya da her türlü cendereden kurtulmasını sağlayan bir vesile -neşenin, mutluluğun, umudun, yaşama bağlılığın kaynağı- olarak düşünülebilir.

4. Diğer Renk Çağrışımları

Ece Ayhan’ın şiirlerinde doğrudan bir renk adı olarak geçmeyen, ancak renkleri çağrıştıracak şekilde kullanımlar da söz konusudur. Örneğin, daha önce sözü edilen “Zambaklı Padişah” şiirinde “mor” rengi çağrıştıran nesnel karşılık örneğinde olduğu gibi “Mektup Nadajlıdır Dom!” şiirinde de “Anladık ki yüreklilik belirli bir sillenin rengi / Külbastısız sayfaları karıştırırken serüven” (Ayhan 2004: 229) ifadelerinde, sillenin yüreklilik renginin göstergesi olması, tokadın atıldığı yerde oluşan rengin (gerçeklik düzleminde kırmızının) yürekliliği çağrıştırması özgün bir imge ile sunulmuştur. “kül pancur elgin, fareleri örtük”, “Bir kadın, altın saçlı Nahit Hanım da olabilir [...]”, “Bir kız limon yanığı”, “Uzaklaşmaktadır ağzı, gökgözleri”, “Gizlerdi menekşe gözlerini bir kakkahayla”, “böğürtlen lekeli bir güvercin”, “gece renkli bir At’la sevişir Hero” dizelerinde de renkleri çağrıştıracak kullanımlar göze çarpar.

Sonuç

Çağrışıma dayalı, sembol oluşturmaya elverişli yapısı sayesinde, renklerin hemen her ortamda, her çağda farklı ve birden çok anlama gelecek şekilde kullanıldığı bilinen bir gerçektir. Toplumların kültürel belleğinde yer etmiş renklerin yanı sıra ruh durumuna ya da algılama biçimine göre kişiden kişiye farklı tasavvur edilen renklerden de bahsedilebilir. İkinci Yeni şairleri içinde öne çıkan Ece Ayhan da şiirlerinde

renklerin kimi zaman biçimine (sözdizimsel yapısına) müdahale etmekte, kimi zaman da toplumdaki yerleşik kanaatlerle yorumlanan renklere farklı anlamlar yüklemekte ve bu renkleri vermek istediği öze hizmet eder nitelikte kurgulamaktadır.

Ayhan, şiirlerinde tarih ve iktidar algısının yanı sıra ezilen, hor görülen alt kesimin çektiği acıları, her şeye rağmen ayakta kalma mücadelesini, içinde taşıdığı gizil gücü aktarmada, renklerin çağrışım alanından yararlanır. Bunu yaparken kullandığı renklere birtakım duygular, anlamlar yükler ve okuyucuyu hem düşünmeye sevk eder hem de sözcükler arasında ilgiler kurarak renklerle bir nevi oyun oynar. Ece Ayhan’ı okuma zorluğu her ne kadar bu çalışmada da yer yer görülse de söz konusu renklerin metin içindeki bağlamıyla değerlendirilmesi renklerin anlamlandırılmasına imkân tanımıştır.

Bu çalışmada Ece Ayhan’ın şiirlerinde doğrudan adı geçen renkler ele alınmıştır. Bunun dışında şairin bazı şiirlerinde kimi sözcükleri renkleri çağrıştıracak şekilde kullandığı tespit edilmiştir. Şair renk skalasında başta kara olmak üzere, kırmızı, pembe, vişneçürüğü, zincifre rengi, sarı, yeşil, neftî, tirşe, mavi, çivit rengi, bakır çalığı, lacivert, mor, kül rengi, kurşuni, beyaz / ak renklerini kullanır. Şairin bu renk çarkında “turuncu”ya yer vermeyişi dikkat çekicidir. Turuncu, şairin yalnızca düz yazılarında söz konusu ettiği bir renktir. Ayhan’ın şiirlerinde, hayatta zor şartları dayatan, baskılayan, şiddet uygulayan, kötücül, ölümcül olan iktidarların, üst sınıfların tasavvuru; sarı, kırmızı, pembe, zincifre, bakır çalığı ve tirşe renkleriyle ifadesini bulur. Şairin şiirimin gerçek kaynakları dediği “döküntüler, dışta bırakılmış her şey, düşürülenler, hâl ve gidişi sıfır olanlar, yasaklananlar” kısaca dezavantajlı grupların ahvalini (şiddete maruz bırakılmalarını) gözler önüne sermede kullandığı renkler ise; kara, kırmızı, vişneçürüğü, neftî, mavi, çivit, lacivert, mor, külrengi, kurşuni, beyaz / ak ve sarıdır. Bu kesimin içinde taşıdığı gizil gücü imleyen renkler de başta kara olmak üzere beyaz, yeşil ve mavidir. Şiirin kalbine yerleşen bu çoğunluk, yoksunluk çeken, yitiren, sitem eden, feda eden, kötü yazgısına rağmen avunan, umut eden ve daima potansiyeli içinde taşıyanlardır. Görüldüğü üzere Ayhan, kara, sarı, kırmızı, mavi ve beyaz renklerini farklı bağlamlarda farklı içerimlerle şiirine yerleştirir. Diğer renkler ise şiirindeki hedef öznenin niteliğine göre olumlu ya da olumsuz duyguları çağrıştıracak şekilde kurgulanır.

Ece Ayhan toplumsal konuları kendine dert edinen bir şairdir. Geçmişten bugüne çok da bir şeyin değişmediğini düşünür. Ona göre kötülük toplumunu var eden birileri hep çıkacaktır. Bu bağlamda tarihin derinliklerinden gelen unsurlar, Ece Ayhan’ın bilinçaltında yoğrulup şiir evrenine eklenirler. Renkler ise bu serüvende, sözdizimsel yapıları ve anlam dünyalarının değiştirilip dönüştürülmesiyle önemli bir argüman olarak yerlerini alırlar ve Ece Ayhan’ın sözünü ettiği kötülük toplumunun ifşası için oldukça etkileyici sahneler sunarlar.

Kaynakça

- AKALIN, Şükrü Haluk ve diğerleri (Haz.), (2005), *Türkçe Sözlük*, Ankara: TDK Yay.
ALTUNTAŞ, Gülден, (2018), *Cemal Süreya’nın Şiirlerinde Renklerin Kullanımı*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Malatya: İnönü Ün. Sosyal Bilimler Ens.
AYHAN, Ece, (1991), *Çanakkaçeli Melahat’a İki El Mektup Ya Da Özel Bir Fuhuş Tarihi*, İstanbul: Korsan Yay.
AYHAN, Ece, (1996), *Dıpyazılar*, İstanbul: YKY.
AYHAN, Ece, (2004), *Bütün Yort Savul’lar*, 5. Baskı, İstanbul: YKY.
AYHAN, Ece, (2013), *Bir Şiirin Bakır Çağı*, İstanbul: YKY.
AYHAN, Ece, (2014), *Sivil Denemeler Kara*, İstanbul: YKY.

- AYHAN, Ece, (2015), *Aynalı Denemeler*, İstanbul: YKY.
- BATUR, Enis, (1981), *Tahta Troya*, İstanbul: Yazko Yay.
- BİNGÖL, Necdet, (1973), “Hâşim’in Şiirinde Renkler”, *Türkoloji Dergisi*, V, 1: 55-91.
- ÇAĞAN, Mehmet, (2005), *Sizin Renkleriniz*, İstanbul: Bir Harf Yay.
- ÇORUHLU, Yaşar, (2002), “Türk Mitolojisinde Renkler ve Sayılar”, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, İstanbul: Kabalcı Yay.
- DEMİRALP, Oğuz, (2004), “Yaklaşık Olarak Ece Ayhan Şiiri”, *Mor Külhani / Ece Ayhan Şiiri*, (Haz. Orhan Kahyaoğlu), İstanbul: Dharma Yay., 219-232.
- DEMİRCİ, Kürşat, (1991), *Hinduizmin Kutsal Metinleri Vedalar*, İstanbul: İşaret Yay.
- DURAK, Mustafa, (2004), “Bir Bakışsız Kedi Kara / Yeni Bir Kuram ve Yeni Bir Uygulamayla Bir Şiiri ve Şairi Anlamak”, *Mor Külhani / Ece Ayhan Şiiri*, (Haz. Orhan Kahyaoğlu), İstanbul: Dharma Yay., 135-174.
- DURMUŞ, Gülşah, (2010), “Cahit Külebi’nin Şiirlerinde Renkli Mısralar ve Türkçenin Renkleri”, *Turkish Studies*, V, 3: 1143-1174.
- DURMUŞ, Mithat, (2001), “Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Şiirlerinde Işık ve Renk Unsuru”, *Türkoloji Dergisi*, XIV, 1: 239-254.
- ERENEL, Ender, (2004), “Ece Ayhan Sözlüğü”, *Mor Külhani / Ece Ayhan Şiiri*, (Haz. Orhan Kahyaoğlu), İstanbul: Dharma Yay., 183-201.
- GABAIN, Annemarie von, (1968), “Renklerin Sembolik Anlamları”, (Çeviren: S. Tezcan), *Türkoloji Dergisi*, III: 107-113.
- GENÇ, Reşat, (1997), *Türk İnanışları ve Millî Geleneklerinde Renkler ve Sarı-Kırmızı-Yeşil*, Ankara: TDK Yay.
- GÜRSEL, Nedim, (2004), “Yorulan Bir Şiirin Ayak Değiştirmesi”, *Mor Külhani / Ece Ayhan Şiiri*, (Haz. Orhan Kahyaoğlu), İstanbul: Dharma Yay., 177-181.
<http://bianet.org/biamag/yasam/144931-ankara-nin-mor-menekseleri> (erişim 01.02.2018)
- İNAN, Abdülkadir, (1987), *Makaleler ve İncelemeler*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- KANTER, Beyhan, (2013), *Şiirsel Kimlikten Mekânsal Sınırlara (İkinci Yeni Şairlerinin Mekân Algısı)*, İstanbul: Metamorfoz Yay.
- KARABULUT, Mustafa, (2008), “Cenap Şahabettin’in Şiirlerinde Renk ve Işık Motifleri”, *Türk Dili*, 679: 11-18.
- KÜÇÜK, Salim, (Yaz 2010), “Eski Türk Kültüründe Renk Kavramı”, *Bilig*, 54: 185-210.
- KÜÇÜKŞEN Öner, Ferhunde, (2010), *İlköğretim Öğrencilerinin Resimlerinde Renk ve Duygu İlişkisi ve Kırmızının Öğrencilerde Yarattığı Kavramsal ve Simgesel Çağrışımlar*, Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Ün. Eğitim Bilimleri Ens.
- ÖNEŞ, Mustafa, (2004), “Ece Ayhan’a Doğru”, *Mor Külhani / Ece Ayhan Şiiri*, (Haz. Orhan Kahyaoğlu), İstanbul: Dharma Yay.: 107-115.
- SELİMİ, Selim, (2019), *Yahya Kemal Beyath’nun Şiirlerinin Söz Vartığı ve Söz Dizimi*, Yayımlanmamış Doktora Tezi. Sakarya Ün. Sosyal Bilimler Ens.
- ŞAHİN, Seval, (2002), *Tevfik Fikret’in Şiirlerinde Renk Belirten Kelimelerin Kullanılması Üzerinde İnceleme ve Değerlendirme*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Ün. Sosyal Bilimler Ens.
- TEVETOĞLU, F., (1977), “Niyazi Bey, Resneli”, *Türk Ansiklopedisi*, Ankara: Maarif Basımevi, XXV: 296-297.
- TUNÇ, Gökhan, (Mays 2006), “Ahmet Haşim’in *Bütün Şiirleri*’ne Psikanalitik Bir ‘Bakış’”, *Hece*, 113: 138-150.
- ÜNSAL, Kubilay, (2004), “Bir Şiiri Ece’leyebilmek İçin Kolaj Denemesi”, *Mor Külhani / Ece Ayhan Şiiri*, (Haz. Orhan Kahyaoğlu), İstanbul: Dharma Yay.: 233-242.
- Yazar Adı Yok, (1946), “Ayvansaray”, *Türk Ansiklopedisi*, Ankara: Maarif Basımevi, IV: 403.
- Yazar Adı Yok, (1958), “Büyük Zap”, *Türk Ansiklopedisi*, Ankara: Maarif Basımevi, IX: 106.
- Yazar Adı Yok, (1982), “Tramvay”, *Türk Ansiklopedisi*, Ankara: Maarif Basımevi, XXXI: 384.