



İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
YENİ TÜRK EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**Attilâ İlhan Şiirinde Modernist Tavır**

Yüksek Lisans Tezi

**Merve Öztürk**

Mayıs 2023



İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
YENİ TÜRK EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**Attilâ İlhan Şiirinde Modernist Tavır**

Yüksek Lisans Tezi

**Merve Öztürk**

Danışman

**Prof. Dr. Secaattin Tural**

Mayıs 2023

## TEZ JÜRİSİ ONAYI

Merve Öztürk tarafından hazırlanan "**Attilâ İlhan Şiirinde Modernist Tavır**" başlıklı bu Yüksek Lisans Tezi, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı'nda hazırlanmış ve jürimiz tarafından kabul edilmiştir.

### JÜRİ ÜYELERİ

### İMZA

#### **Tez Danışmanı:**

Prof. Dr. Secaattin Tural  
İstanbul Medeniyet Üniversitesi

#### **Üyeler:**

Dr. Yunus Emre Özсарay  
İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Prof. Dr. Abdulmecit Canatak  
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 31/ Mayıs/ 2023

## **BEYANLAR**

### **Yazım ve Kaynak Gösterme Kılavuzu Beyanı**

Danışmanlığımda yazılan bu tezin APA yazım ve kaynak gösterme kılavuzunda belirtilen kurallara uygun olarak yapılandırıldığı ve bu kılavuzun metin içi kaynak gösterme standartlarının bu tezde tutarlı olarak uygulandığı tarafımdan incelenerek teyit edilmiştir.

İmza

Prof. Dr. Secaattin Tural

### **Etik İlkelerine Sadakat Beyanı**

Hazırladığım bu tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu, akademik ve etik kuralları gözeterek çalıştığımı ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi beyan ederim.

İmza

Merve Öztürk

## ÖZET

### Attilâ İlhan Şiirinde Modernist Tavır

Öztürk, Merve

Yüksek Lisans Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Secaattin Tural

Mayıs 2023

Bu çalışmanın amacı, Attilâ İlhan'ın şiirlerindeki modernist unsurları tematik ve biçimsel anlamda incelemektir. Çalışma Giriş ve Sonuç haricinde iki ana bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde ilk olarak Modernizm ve Modernist kavramları açıklanmaya çalışılmıştır. Ardından Şehir, Kent, Metropol kavramlarına değinilerek Türk edebiyatında modernist eğilimlerden bahsedilmiştir.

Giriş bölümünden sonar çalışmanın birinci bölümünde Attilâ İlhan'ın şiirlerinde tematik anlamda incelemeler yapılmış, belirlenen temalardaki modernist unsurlardan örnekler verilmiştir. Modernist tavrın ana temalarından şehir algısına ağırlık verilmiş; insana bakış, yabancılaşma ve yalnızlık duyguları gibi konuyla ilgili temalar seçilmiştir. İkinci bölümde, biçimsel anlamda modernist tavır olarak değerlendirilebilecek şiirlerden örnekler verilerek incelenmiştir. Gelenek, imgenin kullanımı, dil ve imla alt başlıklarıyla detaylandırılarak Attilâ İlhan'ın bazı şiirlerinde modernist tavırda olduğu açıklanmak istenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Modernizm, Modernist, Attilâ İlhan, Şiir

## **ABSTRACT**

### **Modernist Factor In Attilâ İlhan's Poem**

**Öztürk, Merve**

Master Degree Thesis, The Department of Turkish Language and Literature

Thesis Advisor: Prof. Dr. Secaattin Tural

May 2023

The purpose of this study is to examine the modernist elements in Attilâ İlhan's poems thematically and formally. The study consists of two main sections, excluding the Introduction and Conclusion. In the Introduction section, the concepts of modernism and modernist are explained. Then, the concepts of city, urbanization, and metropolis are discussed, and the modernist tendencies in Turkish literature are referred to.

In the first section of the study following the Introduction, thematic examinations are conducted in Attilâ İlhan's poems, and examples of modernist elements in determined themes are given. The urban perception, one of the main themes of the modernist style, is emphasized. Topics related to human perspective, alienation, and loneliness are selected. In the second section, examples of poems that can be considered as a modernist approach are studied. Traditional practices are analyzed under subtitles such as the use of imagery, language, and orthography, to explain that Attilâ İlhan displays modernist tendencies in some of his poems.

**Keywords:** Modernism, Modernist, Attilâ İlhan, Poem

## ÖN SÖZ

Attilâ İlhan, 1940'lı yıllardan itibaren başlayan edebi serüvenini farklı türlerde eserler vererek şekillendirmiş ve bilindiği gibi özellikle Türk şiirine pek çok yönüyle etki etmiştir. Bu çalışmada ise bütünüyle Attilâ İlhan şiirini inceleme amacıyla olmadığımızdan, şairin şiirlerde yer verdiği temalar sınırlandırılmıştır. Sınırlandırma nedeniyle yalnızca modernizme karşı bir tavır olan modernist sanat hareketinin izlerini taşıyan şiirleri tespit edilmeye ve bunun neticesinde bir değerlendirme yapılmaya çalışılmıştır.

Çalışmamızın “Giriş” bölümünde yer alan “Modernizm ve Modernist Kavramları” başlığında bu kavramlara odaklanılarak genel anlamda ihtiva ettikleri anlamlar ve kullanım alanlarına değinilmiş, her iki kavramın zaman zaman aynı anlamda kullanılmasına karşın esasen birbirlerine zıt anlamlarda olduklarına değinilmiştir. “Şehir, Kent, Metropol Kavramları” bölümünde ilgili kavramların birbiriyle benzer ve farklı özelliklerinden bahsedilmiş, Türk edebiyatından örnekler verilerek savunulan fikirler desteklenmiştir.

Birinci Bölüm “Attilâ İlhan Şiirlerinde Tematik Anlamda Modernist Unsurlar” adını taşımaktadır. Bu bölümde “Şehir Algısı” ve “İnsana Bakış” olmak üzere iki başlığa yer verilmiştir. Elbette modernist edebiyatta öne çıkan temalar bunlarla sınırlı değildir fakat çalışmaya bir sınır çizmek gerektiğinden en önemli temalar olarak sayılabilecek bu iki başlığa yer verilmesi uygun görülmüştür. Bu tercihin sebebi modern dünyanın ortaya çıkışında öne çıkan en önemli unsurun şehir olmasıdır. Öyle ki modernistler özellikle 19. Yüzyılın sonlarına doğru Baudelaire örneğinde görülebileceği gibi şehri modern kapitalist dünyanın kötücül bir mekânı hatta kötülüğü ve huzursuzluğu üreten yegâne mekân olarak ele almışlardır. “İnsan” ise zaten yalnızca modernist değil bütünüyle sanatın en temel temalarındandır. Dolayısıyla “İnsana Bakış” gözden kaçabilecek pek çok temayı da içermesi bakımından önemlidir.

İkinci Bölüm, “Attilâ İlhan Şiirlerinde Biçimsel Anlamda Modernist Unsurlar” adını taşıyıp, “Gelenek ile Bağ Kurma” “İmgenin Kullanımı”, “Dil ve İmla” alt başlıklarıyla detaylandırılmıştır. “Sonuç” bölümünde ise çalışmanın genel bir değerlendirilmesi yapılmış, son olarak çalışma boyunca faydalanılan eserlerin yer aldığı “Kaynakça” bölümü eklenmiştir.

Yukarıda her çalışmada olduğu gibi bu tezde de bir takım sınırlamalara gidilmek zorunda kalındığı ve amacın bütünüyle Attilâ İlhan şiirini ele almak olmadığı belirtilmiştir.

Dolayısıyla bu sınır çizilirken çalışmanın ilgili bölümlerinde de görüleceği gibi modernist şiirin önemli temalarının ve yönelimlerinin Attila İlhan şiirinde görülmesi gerçekliğinden hareket edilmiştir. Kabul edilmelidir ki şairimizin sosyalist dünya görüşü içinde yer alması, bir başka deyişle biçim ve izlek anlamında toplumcu edebiyatın yöntemiyle çatışması çalışmanın en zorlayıcı kısmıdır. Çalışmanın bir tezi içermesi belki bu yönüyle önemli görülebilir. Modernist şiirin bireyi öne çıkararak toplumsalı ihmal ettiğine ve İlhan'ın özellikle modernist şiire yönelik eleştirileri göz önüne alındığında, bu tavrı gösteren bir şairin kendi şiirine baktığımızda karşı çıktığı anlayışa benzer tema ve biçimlere, imgeye yaslanması bu çalışmanın ortaya çıkmasının ana nedenlerindendir. Umarız bu çalışma, Attila İlhan şiirinin ele alınmasında farklı bakış açılarının ortaya çıkarılmasının yanında, kuramsal anlamda da Türk şiirinin yönelimlerinin belirlenmesinde bir katkıyı beraberinde getirir.

Çalışmam boyunca ve lisans yıllarımdan itibaren akademik alanda ilerlemem için beni cesaretlendiren, desteğini eksik etmeyen kıymetli danışman hocam Sayın Prof. Dr. Secaattin TURAL'a gönülden teşekkür ediyorum. Bilgi ve birikimleriyle çalışmama katkıda bulunan tüm hocalarıma, her tökezlediğimde bana devam edecek gücümün olduğunu hatırlatan kıymetli dostum Zeynep BORAN'a, hayatta hep yanımda olduklarını hissettiren sabırlı aileme ve canım dostlarıma minnettarım.



## İÇİNDEKİLER

|                                           |     |
|-------------------------------------------|-----|
| ÖN SÖZ.....                               | I   |
| ÖZET.....                                 | II  |
| ABSTRACT.....                             | III |
| GİRİŞ.....                                | 1   |
| 1. Modernizm ve Modernist Kavramları..... | 1   |
| 2. Şehir, Kent, Metropol Kavramları.....  | 4   |
| 3. Türk Şiirinde Modernist Eğilim.....    | 7   |

## BİRİNCİ BÖLÜM

### ATTİLÂ İLHAN ŞİİRLERİNDE TEMATİK ANLAMDA MODERNİST UNSURLAR

|                                    |    |
|------------------------------------|----|
| 1. ŞEHİR ALGISI.....               | 11 |
| 1.1. Şehrin Silüeti .....          | 11 |
| 1.2. Şehrin İnsanları.....         | 26 |
| 1.3. Şehrin Kötücül Mekânları..... | 36 |
| 2. İNSANA BAKIŞ.....               | 46 |
| 2.1. Yabancılaşma.....             | 46 |
| 2.2. Yalnızlık .....               | 54 |
| 2.3. Ölüm Algısı.....              | 61 |

## İKİNCİ BÖLÜM

### ATTİLA İLHAN ŞİİRLERİNDE BİÇİMSEL ANLAMDA MODERNİST UNSURLAR

|                               |     |
|-------------------------------|-----|
| 1. Gelenek ile Bağ Kurma..... | 69  |
| 2. İmgenin Kullanımı.....     | 90  |
| 3. Dil ve İmla.....           | 106 |
| SONUÇ.....                    | 118 |

## **KISALTMALAR**

|       |                    |
|-------|--------------------|
| bkz.  | Bakınız            |
| yay.  | Yayınları/Yayınevi |
| a.g.t | Adı Geçen Tez      |
| a.g.e | Adı Geçen Eser     |
| s.    | Sayfa              |
| vb.   | Ve Benzeri         |

# GİRİŞ

## 1. Modernizm ve Modernist Kavramları

Modernizm, bir kavram olarak içerisinde pek çok anlamı barındırdığından bu kavram için tek bir tanımla sınırlandırma yapmak mümkün değildir. Kelime anlamı olarak “şu an, şimdiki zamana ait” gibi anlamlara gelen modern, bir dönemin zihin yapısını ifade eder. 19. yy Avrupa’sında meydana gelen endüstriyel gelişmelerin akabinde sosyo-kültürel açıdan pek çok değişim topluma sirayet etmiş, bilim ve teknik alanlarındaki ilerlemeler toplum hafızasında yenilikçi bir hareketin öncüsü olmuştur. Aydınlanma Çağı olarak adlandırılan bu dönemde hemen her olgunun temellendirmesi akıl üzerinden yapılmaya çalışılmış, geleneğe karşı bir “modern” dünya yaratılmıştır. Modern, bilgiyi güç olarak kullanan sistemdir. Modernizme göre akla dayandırılan her türlü bilgi esastır bu nedenle ontolojik varlık meselesi maddeden öteye gidemez. Denilebilir ki modern zihinde madde ilahlaştırılırken, akıl dışı olan yok sayılmıştır. Yeryüzünde yaşayan varlığı “birey” olarak kabul eden bu sistemde birey Tanrılaşır ve bunun neticesinde artık modern bireyin Tanrıyla alışverişinde sorunlar ortaya çıkar.

Bugüne dek yapılan çalışmalarda modern, modernizm, modernist gibi kavramların ihtiva ettikleri anlam alanlarını keskin çizgilerle ayıracak tanımlamalar yapılabildiği söylenemez. Hatta Batı kaynaklı çalışmalara da sık sık konu olan bu kavramlar ele alınırken genellikle kavramlar arası ayrımın zorluğunu belirterek söze başlandığını görmek mümkündür. Zygmunt Bauman, “Modernlik ve Müphemlik’te” modernizm sürecini, var olan tüm müphemliklere karşı aklın bu şüpheleri kaldırma çabası olarak yorumlar. (Baumann, 2003) Aslında “modernizm” kelime anlamı olarak Latince “hemen”, “şimdi” anlamına gelen “modo” kelimesinden türetilmiştir. Modern olan bugüne ait olan, yeni olandır. Modern insan da bugünün şartlarına uyum sağlamış, algısını ve yaşantısını modern olan yönünde şekillendiren kişidir. Örneğin, Fredric Jameson, “Modernizm İdeolojisi” kitabında (Jameson, 2008) modern şiirle ilgili “Modern şiir, insanların çağdaş kapitalist toplumda dil yetilerinin zayıflamasından doğar.” der. Gerçekten de modern insan, içinde olduğu toplumun sirayetiyle bir edebiyat meydana getirmektedir.

Alaine Touraine, modernlik kavramı için şunları söyler: “Modernlik, salt değişim ya da olaylar silsilesi değildir; akılcı bilimsel, teknolojik ve idari etkinliğin ürünlerinin yaygınlaştırılmasıdır.” (Touraine, 2007) Emel Kefeli, “Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları” isimli kitabında “modernist” ifadesine yer vermeden yalnızca modernizm ve postmodernizm kavramlarına tek bir başlık altında değinmiştir. Kefeli, modernizmin geleneğe karşı ve özellikle

realizme tepki olarak gelişen bir akım olduğunu söyler. (Kefeli, 2009, s.78.) Realizmin felsefesi, görünen dış dünyanın yalnızca görüldüğü gibi algılanabildiği yönündeyken modernizmin dış gerçeği olduğu gibi kavranamayacağını savunduğunu dile getirir. (a.g.e. s.78-79) Öte yandan Yalçın Armağan'ın "İmkânsız Özerklik: Türk Şiirinde Modernizm" kitabına baktığımızda modernizm için, fenomenin karmaşık niteliği nedeniyle yapılacak her türden tanımın son kertede eksik olacağını söylediğini görürüz (Armağan, 2018, s.29) Sheppard'ın "The Problematics of European Modernism" (Avrupa Modernizminin Sorunsalları) yazısında modernizm tartışmalarının Batı'daki sürecini 3 strateji üzerinde temellendirir. Bu stratejilerin ilki 1970'lere kadar geçerliliğini sürdürmüştür ve "yabancılaşma", "dünya ve benlik arasındaki boşluktan kaynaklanan özel bir ironi", "biçimcilik" gibi bazı özellikler modernizmin işareti olarak görülmüştür. Bu ilk strateji modernizmin ne olduğunu doğrudan tanımlamasa da verdiği özelliklerle modernizmin genel karakterini belirlemeye çalışır. İkinci strateji ise modernizmin realizmin karşısında bir tutum sergilediği yönündedir. Modernizm, Sheppard'a göre "aşırı avangard biçimlerde estetizme tepki"dir fakat her iki stratejinin de tek başına savunulabilir bir yanı yoktur, her halükârda tanım eksik kalacaktır. Bu nedenle Sheppard bu iki stratejiye ek olarak bir üçüncü strateji daha geliştirir ve bunu W.Adorno, Max Horkheimer, Peter Bürger, Fredric Jameson, Andreas Huyssen gibi isimlerin modernizme yaklaşımlarını bir araya getirerek, yorumlayarak yapar.

Modernist sanat ise, 20. yy başlarında S. Freud'un psikanalist çalışmalarının, A.Einstein'in görecelik kuramının ve dünyanın karşı karşıya kaldığı büyük savaşın etkileriyle meydana gelen kaotik halin, geleceğe duyulan güvensizliğin getirisi olan tepkilerin sanata ve edebiyata yansımından doğan bir akımdır. (Tural, 2018, s.34) Her akımın doğasında olan kendinden önceki akımlara karşı olma durumu modernist sanatta da mevcuttur. Özellikle realizm gibi gerçekliği yalnızca beş duyu ile sınırlayan akılcı akımların hepsine bir karşı çıkış söz konusudur. Modernist sanatın başlıca temsilcileri için şu isimleri saymak mümkündür: Franz Kafka (1883-1924), James Joyce (1882-1941) Paul Thomas Mann (1875-1955), Virginia Woolf (1882-1942), Marcel Proust (1871-1922), William Faulkner (1897-1962).

Modernizm ile modernist sanat akımını karıştırmamak gerekir. Bu kavramlar bazı çalışmalarda aynı anlamda kullanılsa da ikisi taban tabana zıt iki farklı anlamı içermektedir. Yukarıda açıklamaya çalıştığımız gibi modernizm; akıl çağının getirisi olan her meseleyi akla dayandırma, beş duyuya indirgeme, bilim ve teknoloji kutsamaları etrafında şekillenirken, modernist sanat akımı bütün bunlara eleştirel yaklaşmakta ve karşı çıkmaktadır dolayısıyla özet

olarak denilebilir ki modernist kavramı, modernizmle aynı anlama gelmek şöyle dursun tam tersi modernizm karşıtı bir anlamı ihtiva eder.

Avrupa kaynaklı bir anlayış olan modernizmin Türkiye’deki yansımalarını saptamak adına modernizm kavramını tarihsel süreç içerisinde edebiyata sirayetinden önce toplumsal yönden etkileriyle irdelemek gerekir. Ahmet Hamdi Tanpınar 1959 tarihli “Türk Edebiyatında Cereyanlar” isimli makalesinde, “Modern Türk edebiyatı bir medeniyet kriziyle başlar.” der. Bu anlamda bir değerlendirme şüphesiz ki Tanzimat Fermanı ile başlayan “medeniyet” arayışıyla ilgilidir. Öyle ki Tanzimat Fermanı’nın ilanında başrolü üstlenen Mustafa Reşit Paşa için dönemin ünlü sanatçılarından Şinasi, “Medeniyet Resulü” benzetmesi yapmıştır. 1839 yılına ait Tanzimat Fermanı’nın arka planı, Osmanlı için Batı’nın üstünlüğünü kabulleniş ve Batı medeniyetini örnek alma şeklinde zuhur eder. Bu anlamda 19. yüzyılı, Osmanlı’nın Batı’ya karşı durduğu konum itibarıyla modernleşmeye başlamasının ilk merhaleleri olarak düşünmek mümkündür. Siyasi düzeyde gerçekleşen Batı’yı örnek alma kararı temelde toplumsal pek çok değişime sebebiyet verdiği gibi edebiyatta da gözle görülür değişimlere kapı aralamıştır. Türk edebiyatı bu batılılaşma/modernleşme hareketlerinin tesiriyle hem muhteva hem şekil bakımından değişimlere maruz kalmıştır. Bir başka deyişle, modernizmin topluma entegre edilmesiyle değişen ve dönüşen insan, edebiyatta da kendine yer bulmuştur. Örneğin Kafka’nın “.. Bir sabah bunaltıcı düşlerden uyandığında, kendini yatağında dev bir böceğe dönüşmüş olarak bulan”<sup>6</sup> Gregor Samsa’sı, modernizmin edebiyatta kimliğe kavuşmuş halidir. Özellikle teknik ve medeniyet bağlamında dönüşen bireyin ve dolayısıyla toplumun tezahürü edebiyatın şekillenmesinde rol oynamıştır.

## 2. Şehir, Kent, Metropol Kavramları

Modernizm, büyük şehirlerin kurulduğu, insanların birey haline geldiği, kolektif bir yaşamın sürdüğü fakat buna rağmen yalnızlığın hissedildiği kaotik bir dünyayı barındırır. Bu noktada modern dünyanın yarattığı şehir kavramına bakmak gerekir. Türkiye için şehirleşme modern bir dünya inşası anlamına gelmekte olup sosyal hayatı etkilediği kadar sanata ve edebiyata da sirayet etmiştir. “Büyük şehir yabancılaşan toplumun değişen yeni yüzü olmuş ve klasik gerçekliğin zamanla ve çağlarla her akımda yeniden şekillenmesi ve evrilmesi gibi gerçekliğiyle, ruhuyla, biçimiyle, yaşama tarzıyla, kendini ifade biçimiyle yeni gerçekliklere doğru açılmıştır.” (Akyol, 1997, s.235) Dolayısıyla şehirler, edebiyatımızda sıklıkla kendine yer bulan bir tema olarak karşımıza çıkar. Şehirlerden bahsederken bir de şehir/kent/metropol kavramlarına değinmek gerekir. Bazı yazarlar şehirleşmeyi ele alırken toplumsal anlamda modern öncesini de dahil eder. Bazıları ise şehir kavramını modern çağın ortaya çıkarttığı “metropol” adı verilen devasa şehir yaşantısıyla imgeleştirir. Ancak şehir imgesinin yalnızca modern insanın mekânı olan metropollere indirgenmesi, medeniyet tarihinin bütününün dışında kalmasıyla eksik bir tanım olacaktır. Örneğin İsmet Özel’in medeniyete ve dolayısıyla onun en önemli ürünü olan şehre yaklaşımı diğer yazarlara göre daha bütüncüdür. Ona göre barbar, geçerli insan ilişkilerinin hâkim olduğu düzene başkaldırışı ve medeniyetin kendine biçtiği rolü reddedişiyle medenilerin zevklerine ve dillerine yabancı kalarak hakikatle bağını koparmamış, medenilerin aksine dünyayı kendilerine “yurt”, “ev” edinmemiş insanın sembolüdür. (Özel, 1997, s.71) Özel, şiirlerinde medeniyetin insana incelik verdiğini fakat bunun karşılığında içtenliğini aldığını ifade eden cümleler kurmuştur. Ahmet Oktay da metropol için düşüncelerini şöyle dile getirir:

“Metropol, lüksün üretildiği ve tüketildiği uzamdır. İstanbul'un büyük caddelerinde ve semtlerinde kolaylıkla izlenebilir bu olgu... Bulvar, şimdi her türlü lüksün bir tür eşitlenmişlik kisvesi altında pazarlandığı ve görüntüsel tüketiminin sağlandığı yerdir...” (Oktay, 2022)

Şehir ve kent kavramları ise zaman zaman aynı anlamlarda kullanılsa da bu iki kavramın kullanım alanlarına bakıldığında bazı sanatçılarca özellikle tercih edilen iki farklı kavram olduğunu söylemek mümkündür. Şehir kavramı daha ziyade modernizm öncesi dönem için tercih edilirken “kent” kavramı “modern” olanla doğrudan ilintilidir. Sanatçıların bu kavramları farklı şekillerde sanatlarına taşıdıkları söylenebilir. Modern dünyayı ve modern bireyi ele alan İkinci Yeni anlayışının şairlerince özellikle “kent” mefhumu kullanılmıştır. Bu durumun biraz da İkinci Yeni hareketinin ortaya çıktığı dönemle ilintili olduğu yorumu yapılabilir. Demokrat Parti iktidarı dönemi ve sonrası yaşanan huzursuzluk ortamı, köyden kente göçler, toplumun

kaotik ortamı bu dönemin şairlerince de kenti şiire taşıma kaygısı ve olumsuz bir nazarla ele almalarına sebep vermiş olabilir. Örneğin, İlhan Berk “kent şairi” olarak anılmış, şiirlerinde sıklıkla hem kavram olarak hem muhteva ettiği anlam bakımından kenti kullanmıştır. “Aşklar İçinde Bir Kentin Herhangi Bir Kentin” şiirinde kentin sokaklarından, lokantalarından, bir de bireyin hissiyatlarından modern bir zihinle bahseder. Kent içinde kendine yabancılaşan bireyin içinde yaşadığı boşluklar konu edinilir. “Burada önemle ayırtına varılması gereken husus, kimi zaman ironize edilerek, kimi zaman bir gerçekliğin dile getirilişi olarak, kimi zaman da aşkların, inançların, huzursuzlukların ya da yaşanmışlıkların barınağı biçiminde şiire farklı farklı karakter, simge, metafor ve imajinatif söyleyişle konu edilen kent ve içerisindeki modern insanın durumudur.” (Tüzer, 2011, s.407) Modern insan, kente karşı mesafelidir. İlhan Berk de şiirinde modern hayatın kıyısında köşesinde kalmış insanları, fahişeleri, serserileri konu edinmiş, bu insanların özelinde kentin kaotik serüveninden kaçmak isteyen kişilere şiirinde yer vermiştir ve kent algısı da İstanbul özelinde şekillenmiştir. Şaire göre “İstanbul bütün güzel kentlerle uyaklıdır.” (Ayhan, 2018, s.35) Ayrıca kendi belirttiği üzere “İstanbul’u kendime bu denli yakın buluşumun nedenlerinden biri ‘tarih’dir” diyerek, “tarihle içli dışlı yaşamış bir kent olarak görür İstanbul’u.” (Berk, 1994, 67) Ece Ayhan da aynı şekilde kent olarak İstanbul’u ele alırken içindeki bireylerle bir kent görünümü inşa eder. Şaire göre İstanbul’un gerçek sahipleri toplumun dışında kalan çocuklar, çocukluğunu yaşayamamış, kıyıya itilmiş kişiler, azınlıklar, fahişeler, “Eski kantocular, eşcinseller, unutulmuş şairler, intihar edenler, maddi-manevi işkenceye uğratılanlar, apartmanlarda odası bulunmayanlar, anası Emraz-ı Zühreviye hastanesine kapatılanlar, çıraklar, kısaca toplumda hor görülenler, umursamayanlar, ezilenlerdir. (Oktay, 2008, s.289)

İkinci Yeni şairlerinden Cemal Süreya, dünyada var olan her şeyi şiirinin malzemesi/ilham kaynağı olarak görürken kent algısını bir mekân üzerinden inşa etmek yerine kendi anılarından süzülen anlamların kenti şekillendirdiğini düşünür. Bu nedenle tek bir kent tanımını yoktur, tanımlar duygu durumuna göre değişken olabilir. (Süreya, 2017, s.101)

Kent, sanayileşme, modernleşme kavramlarını çağrıştıracak nitelikleriyle karşımıza çıkar. Sanayileşme sonucunda fabrikada çalışan işçiler, modern dünyanın içinde yalnızlık buhranlarıyla boğuşan modern bireyler kentin insanlarıdır. Örneğin Ece Ayhan, şiir anlayışını yansıttığını söyleyebileceğimiz bir çeşit poetika sayılabilecek şiiri “Mor Külhani”de “Şiirimiz kentten içeridir abiler/Takvimler değiştirilirken bir gün yitirilir/Bir kent ölümünün denizine kayar dragomanlarıyla/Düzayak çivit badanalı bir kent nasıl kurulur abiler?”derken Cemal Süreya “8.10 Vapuru” şiirinde “İşinden memnun değilsin/Bu kenti sevmiyorsun” demiştir.

Vapur da, kente ait bir unsur olarak karşımıza çıkar. Turgut Uyar'ın meşhur şiiri “Göge Bakma Durağı”nda “Bu evleri atla bu evleri de bunları da/Göge bakalım” diyerek kent yaşamının yüksek binaları arasından sıyrılıp bakışların gökyüzüne çevrilmesi gerektiğini vurgular. İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde kentler çoğunlukla, kentleşme safhasında bireyin kendi içsel buhranları, kaygıları, kalabalıklar arasında yalnızlıklarıyla ele alınmıştır.

Kentin içinde bir *Flâneur*<sup>1</sup> gibi dolaşan birey, kente ait olamayan, kente yenilmeyen ama kentten de kopamayan insandır. Walter Benjamin'in “Pasajlar” kitabındaki “Baudelaire ya da Paris Caddeleri” bölümünde kent imgesine dair yorumlarda yer aldığı gibi kent, *Flâneur* kimseleri içinde barındırır. Baudelaire de, bir *Flâneur* edasıyla kentin en kalabalık yerlerinde dolaşır, o kaosun içinde kendinden bir parıltı bulmaya çalışır. Öyle ki “Kitle bir peçedir; bu peçenin ardından alışılmış kent, bir fantazmagori niteliğiyle *Flâneur*'ü çağırmaktadır.” (Benjamin, 2021, s.98) Kentin sokaklarında dolaşan *Flâneur*, tedirginlik hisseder. Bu tedirginliğe rağmen yalnız kalamayan, kalabalığa ait bir uyumsuzdur. Kentin kalabalık muhitlerinde dolaşırken hissettiği olumsuz ruh haline rağmen sürdürür varlığını bu nedenle de kenti hep kaotik yanıyla algılar. *Flâneur* kavramı biraz da Paris gibi kentlerin pasajlarında anlam kazanmıştır. Geçitin etrafında yer alan dükkânlar, kalabalık insan grupları, bina kitleleleri... İşte *Flâneur*'ün dünyası budur. Kalabalık ve kaotik bir ortamın aynı derecede ruhen yalnız ve kaotik insanı.

İkinci Yeni şairleri de yaşadıkları modern dönem itibariyle şiirlerine kenti ve kentin insanını dahil etmişlerdir. Kentler yapay ortamlardır ve insanın kendisi olmaya çalışmasının karşısındaki en büyük engeldir. “Burada önemle ayırtına varılması gereken husus, kimi zaman ironize edilerek, kimi zaman bir gerçekliğin dile getirilişi olarak, kimi zaman da aşkların, inançların, huzursuzlukların ya da yaşanmışlıkların barınağı biçiminde şiire farklı farklı karakter, simge, metafor ve imajinatif söyleyişle konu edilen kent ve içerisindeki modern insanın durumudur.” (Tüzer, 2011, s.407) Şehir de, yıllar boyunca modern çağların medeni yaşantısını temsil ettiğinden şehirli insan da modern, medeni sayılmıştır. Ancak Romantizmin etkilerinin görüldüğü 18. yy sonlarında J.J. Rousseau'nun “soylu vahşi”ye yaptığı vurgu, modern insana bakışın değişmesine sebebiyet vermiştir.<sup>2</sup> Şehre bakışı ise ilk kereden ele

<sup>1</sup> Fransızca'da “avare gezinen” anlamını taşıyan sözcük, Walter Benjamin'de bir temel kavram niteliğindedir ve yaya dolaşırken, aynı zamanda çevre izlenimleriyle düşünce üreten kişi anlamında kullanılmıştır.

<sup>2</sup> Türk edebiyatında J.J.Rousseau'nun ortaya attığı “tabiat güzeldir, medeniyet çirkindir” tezini ilk kez işleyen şair Abdülhak Hamid'dir. “Sahra”(1878) adlı şiir kitabında romantiklerden esinlenerek “kır-şehir”, “köylü-şehirli”, “tabilik-sun'ilik” temlerini mukayese ederek, tercihini tabiatın yana yani “bedevi”likten yana kullanır. Fakat yayımlanma sırası daha sonra olsa bile Sahra'dan önce yazılan “Belde”(1885) adlı şiir kitabında da Paris'i anlatırken dikkatini parklar, bahçelere çevirerek tabiat hakkındaki intibalarını kaydetmesi Hâmid'deki romantizm etkisini göstermesi bakımından önemlidir. (bkz. **Mehmet Kaplan, Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar**, “Tabiat Karşısında Abdülhak Hâmid”, Dergah Yay. İstanbul 1976.)



aldığımızda şehir kavramının modernitenin doğuşuyla varlık kazandığını düşünürsek Divan şiirinde temel bir izlek olmamasının yanında olumlu bir intiba ile işlendiğini söylemek mümkündür. Tanzimat sonrası romantizmin de etkisiyle şiirlerde şehirden kaçış temlerinin işleniş görölürken Servet-i Fünun ve sonrasında hız kazanan modernleşme faaliyetleriyle şehir artık olumsuz intibalara sahip bir mekân haline gelmiştir. 1950'lere gelindiğinde İkinci Yeni'nin imgesel olarak ele aldığı şehir artık büsbütün olumsuz hale gelmiştir. Attilâ İlhan da modern şehrin kapitalist tarafını öne çıkararak şehri eleştirmekte bir beis görmemiştir.

### 3. Türk Şiirinde Modernist Eğilim

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Modern Türk Edebiyatı bir medeniyet krizi ile başlar" tespitinde adı geçen 'medeniyet' bilindiği gibi Batı medeniyetidir. Şinasi ve Namık Kemal gibi ilk yazarlarımızın ve hatta dönemin diğer isimlerinin söz konusu kavramı kullanırken kastettikleri anlam aslında modern Batı medeniyetidir. Bir başka deyişle Hümanizm, Rönesans, Reform ve en sonunda Aydınlanma Hareketi ile sonuçlanan insan merkezli rasyonelist dünya görüşü üzerine bina edilen Batı'dır. Tanrı merkezli ve dogmatik bir dünya görüşünden akılcı bir düzene evrilen Batı medeniyeti sosyolojik ve felsefi bir kavram olan 'modernizm'i ortaya çıkarırken şüphesiz genelde sanat özelde ise edebiyatı da tesiri altına alır. Modernizm öncesi dünyayı temsil eden Klasisizm, Modernizmle beraber 17. Yüzyıldan itibaren akıl ve sağduyuyu içerdiği için Neoklasisizme dönüşürken aslında Modernizmin Greko-Romen temellerini göstermesi bakımından da önemlidir. Sonrasında arada Romantizm akımı olmasına rağmen gözlem, deney ve rasyonel bakışı içeren Realizm de Modernizmin edebiyata yansımaları temsil eder. Modernizm, Eski Yunan sanatının ana unsuru olan 'mimesis' yani yansıma kuramını tekrar üretirken, modern Batı medeniyetinin asıl aktörü olan burjuvanın kurduğu kapitalist dünya görüşünün insan ve tabiatla yol açtığı hasarlarla da karşılaştığında sanatçılar bu kavramı, yani Modernizmi sorgulamaya başlarlar. Akılcı bir dünyaya ilk başkaldırı olarak kabul edilen romantikler ilk modernistler olarak kabul edilirken, sonrasında gelen realistler her ne kadar rasyonalist bir dünya görüşünü öne sürseler de Modernizmin ortaya çıkardığı sorunları işlemleri ve burjuvayı eleştirmeleri ile Modernizmin değerlerini sorgulamaya başlamışlardır. Fakat gerek romantikler gerekse realistler, eserlerinde aydınlanmanın getirdiği bazı değerlerle, örneğin gramere uygunluk, olağanüstü ve fantastik konuların aklileştirilmesi, gramere uygun bir yazım tarzına sadık kalınması gibi, uyum içinde görölmektedir. İşte tam da bu noktada Modernizme asıl karşı çıkışın Baudelaire, Rembaud gibi sembolistlere düşmesi, onların aklın karşısında seküler de olsa olağanüstü, mistik, metafizik dünyaları ardına kadar açmalarıyla ilgilidir. Akıldışılık, gramere aykırılık, burjuva dünyasının ilerlemeci mantığını tersyüz eden bir akım

olarak ‘modernist sanat’ böylece doğar ve sonrasında Dadaizm, Letrizm, Sürrealizm, Varoluşçuluk akımlarını besleyerek bir üst akım olarak yerini alır. Bunun karşısında Realizm ve Natüralizmden başlayarak yansıma kuramına uygun hareket eden bütün sanat hareketleri ise modern edebiyat olarak kabul edilir. Sosyalist olsun muhafazakâr olsun dünyanın, hayatın ve insanın anlaşılabilmesine ve çözüme inanan bütün sanat anlayışları modernizmi sorgulasalar bile modern sanatı, çözümsüzlüğe ve cevaplanamayacak soruları ortaya atarak kaosu öne sürenler de modernist anlayışı ortaya çıkarır.

Çalışmamız bir şairi içerdiğinden, özelde Türk şiirinin modern ve modernist şiirle kurduğu bağlantıya geçtiğimizde, hiç şüphesiz ilk modernlerin aydınlanma düşüncesine bağlılığı ve edebiyatı yansıma kuramı içinde kabullenmeleri, geleneğin akıldışı unsurlarına karşı çıkışları ve faydacı bir sanatı benimsemeleriyle Tanzimat sanatçıları olduğu söylenebilir. Şinasi başta olmak üzere Namık Kemal ve Ziya Paşa’nın Divan Şiirine karşı çıkışları, yeni tema ve biçim arayışında olmaları bununla ilgilidir. Namık Kemal’in romantizmin yalnızca devrimci yönüyle ilgilenmesi ve akla karşı çıkmayı göz ardı etmesi, Hamid’in tabiata ve ölüme bakışındaki romantik tavır, Recaizade Ekrem’in romanda realist, şiirde ise romantik görüşü yansıtmaması aslında Türk edebiyatının ilk örneklerden itibaren eklektik davranarak Batı’dan işine gelen örnekler üzerinde yoğunlaşmasını doğurmuştur.

Bir başka deyişle bir yandan eklektik tavır, diğer yandan da örnek aldığı medeniyete karşı çıkan Batılı sanatçıları yeterince tanıyamamanın verdiği ikilem, edebiyatımızın ana sorunu haline gelmiştir diyebiliriz. Edebiyatımız Batı’nın temsil ettiği değerleri savunurken, Batı sanatının modernizm karşısı modernist örneklerini görmezden gelerek gelişimini sürdürmüştür.

Her ne kadar Servet-i Fünun’cular sembolistleri tanısal da modernist şiirin temalarını almakla yetinmişler ve doğrudan doğruya ilerlemeci ve Aydınlanmacı düşüncüyü eleştirememişlerdir. Bu da Tanzimat’tan beri süregelen eklektik tavrın devamı niteliğinde şeklinde yorumlanabilir. Onlardan sonra gelen ve takipçileri de sayılabilecek olan Fecr-i Ati topluluğu da modernist anlayışı içeren sembolistlere yönelmeleriyle modernist Türk şiiri içinde değerlendirilemeseler de en azından şiiri akıldan daha çok sezgi ve müphemlikle açıklamalarıyla kayda değer bir noktayı öne çıkarırlar. Özellikle Ahmet Haşim’in bu anlayış üzerine temellendirdiği şiir görüşü bir poetikaya dönüşerek modern Türk şiirini modernist bir anlayışa doğru yönlendirmesi bakımından önemlidir.

Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde de görüleceği gibi modernist tavrın en belirleyici unsurları şiir özelinde, gramere aykırılık, biçimsel yenilikler imgenin öne çıkışı ve tema olarak

da insan ve hayatın anlaşılabilirliği, onun getirdiği yıkım, yabancılaşma, yalnızlık, bohemyan-dekadan tavrı vb. şeklindedir. Bütün bu unsurlara bakıldığında Tanzimat'tan bu yana faydacı, açık anlatımı tercih eden Türk şiiri, Servet-i Fünun'cuların kapalı anlatımı kelimeye indirilmesi ve az kullanılmış kelimeleri seçerek bunu sağlamaya çalışmalarıyla en azından bir ivme kazanmıştır diyebiliriz ancak Ahmet Haşim her ne kadar sezgiyi öne çıkarmak istese de şiir diline pek vurgu yapmayarak kelimenin müphemliği ile sınırlı kalmıştır denilebilir.

Aynı zamanda 1920'lerde Memleket edebiyatının hüküm sürmesi Modern Türk şiirini tema ve biçim anlamında zenginleştirirken, Türk şiirinin iki ismi modernist şiirin bazı özelliklerini taşımasıyla öne çıkar. Bunlardan ilki olan Necip Fazıl Kısakürek, özellikle 1928'de yayımladığı Kaldırımlar şiiriyle Baudelaire'de görülen "bohemyan" temaları şiirimize taşıyarak yalnızlık, korku, hafakan gibi kavramlar eşliğinde bireyin açmaz ve sıkıntıları öne çıkarır. Sonrasında sanat anlayışını değiştirmesiyle ve ilk döneminde dahi grameri de bozmamasıyla modernist şiir anlayışı içinde değerlendirilmekte zorluk gösterir. Bir diğer şairimiz Nazım Hikmet ise biçimsel anlamda yaptığı avangard çıkışla serbest şiirin ya da Yalçın Armağan'ın vurguladığı gibi serbest vezinli şiirin örneklerini vermesiyle öne çıkar. Ancak Aydınlanmacı Batı düşüncesinin kapitalist dünya görüşü karşılığı içinde bir başka ilerlemeci ideoloji olan Sosyalist temalar da içerir ve bu nedenle modernist sanat içinde değerlendirmenin zorluğu da karşımıza çıkar. Modernist sanatın çözüm yerine sorunu öne çıkarması ve faydacılığı, yansıtmayı reddetmesi, beş duyuya dayalı gereceği reddetmesi Nazım Hikmet şiirinin modernist şiirinin modernist anlayışın dışına çıkaran etkenler olarak öne sürülebilir. Yine de gerek Haşim gerek Necip Fazıl ve gerekse Nazım Hikmet modernist Türk şiirinin temellerini atan şairler olarak görülebilir. Yahya Kemal Beyatlı'ya da burada bir parantez açmak gerekirse, onun Fransa'da iken Baudelaire ve sembolistlere olan düşkünlüğü kendi deyimiyle yerini Heredia'ya bırakmasıyla sonuçlanır ve modernist değilse bile modern Türk şiirinin en önemli temsilcilerinden biri olarak edebiyat tarihinde yer aldığını söylemek mümkündür.

Attilâ İlhan'a gelmeden önce, avangard bir çıkış olan Garip hareketinin 1940'lara damga vuran etkisinden de kısaca bahsetmek yerinde olacaktır. 1938'den itibaren kendini gösteren bu hareket Orhan Veli örneğinde serbest şiiri ve sıradan bireyin yaşantısını şiirimize taşıması bakımından oldukça önemlidir. Garipçiler, modernistlerin hayata karamsar ve sanatkârane bakışını marjinal bireylerin karmaşayı neşeli bir hüznə dönüştüren ironik tavrına çevirmiştir. Ayrıca şiire şaka ve espriyi getirerek genel muhtevayı yumuşatmış; böylece bireyin modernist sanatta göreceğimiz sıkıntılarını müreffeh sınıfın hezeyanı olarak değerlendirmişlerdir. Bu yaklaşımın da seçkinciliğe dayalı modernist tavrıdan uzaklaşma olarak değerlendirilmesi

mümkündür. Ayrıca grameri bozmak şöyle dursun, kendileri güçlü örnekler vermelerine rağmen günlük gramere bağlı kalarak Türk şiirini bozucu bir etkiye sebep oldukları gibi bir yorum yapmak da doğru olacaktır.

Konumuz Attilâ İlhan şiirindeki modernist unsurlar olduğundan, İlhan'ın kendisinden önceki şiirin modern ve modernist görünümü ve yönelimi üzerine yaptığımız bu genel değerlendirmeyi bitirmeden önce, Türk şiirinin asıl modernist yönelimini temsil eden ve Attilâ İlhan sonrasında ortaya çıkan İkinci Yeni hareketi hakkında da birkaç söz söylemek gerektiğini düşünüyoruz.

Batı'da modernizmin ortaya çıktığı ve bireyin burjuva dünya görüşü içinde temellendiği insanın mekânı elbette şehirdir. Dolayısıyla Türk toplumunun şehirleşmeye başladığı tarih olan 1950'ler, hem İkinci Yeni'nin hem de özellikle hikâyemizde 1950 kuşağının görüldüğü dönemdir. Gerçeküstücülüğün ve Batılı modernist anlayışın Leyla Erbil, Sevim Burak, Bilge Karasu, Demir Özlü vb. gibi yazarların öncülüğünde yansıtmacı kuramı terk ederek gerçeküstücülüğü öne çıkarmaları, şiirimizde de İkinci Yeni şairlerinde görülerek edebiyatımızın modernist anlayışla değerlendirilmesine yol açmıştır. Kapalı söylemli, akıl ve gramer karşıtlığı biçimsel anlamda yenilik getirirken, dünyanın karmaşıklığı ve kaotik düzeni, insanın birey olarak dünyadaki yalnızlığı, yabancılaşması, tabiatın yerini şehrin karmaşasının almasıyla ortaya çıkan sorunlar gibi unsurlar modernist Türk edebiyatı olarak tanımlanabilecek niteliktedir. Bu dönemle beraber Cemal Süreya'nın "Şiir geldi kelimeye dayandı" tespiti ilk kez sorunun kelimenin anlaşılabilirliği değil, bir şiir dilinin oluşması gerektiğine yapılan vurgular olduğunu ortaya koymuştur.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### ATTİLÂ İLHAN ŞİİRLERİNDE TEMATİK ANLAMDA MODERNİST UNSURLAR

#### 1. ŞEHİR ALGISI

##### 1.1. Şehrin Silüeti

Şehir kelimesinin kökeni Farsça “şehr”den gelerek temelde büyük yerleşim merkezlerini ifade eder. Şehir kavramıyla ilintili bir ifade olarak “medeniyet” de, Türkçe’ye XIX. yüzyılın ikinci yarısında girmiş, Arapça “m-d-n” kökünden türetilmiş bir kelimedir. Bilindiği gibi aynı kökten türemiş olan medine, şehir anlamına gelmekte, medenî, medineli, şehirli anlamını vermektedir. (Özel, 2018, s.250) Şehirler, teknolojik gelişmelerle ilerlemeci bir tavır sergiler ve böylelikle medenileşir. Gordon Childe, “medeniyet”i şehirlerin ortaya çıkmasıyla vurgulanan bir gelişme seviyesi olarak tanımlamaktadır. (Childe, 1966, s.140-178) Bu tanımlamaya binaen İsmet Özel, medeniyetin bir toplumda zarafet ve inceliği yarattığını, fakat aynı zamanda buna karşılık olarak insanlardan içtenliği aldığını söyler. “Medeni insanların hayatlarının her yönünde yapma kurallara boyun eğmeleri, onları kendilerinin olmayan bir yaşayış biçimine hapsediyor.” (Özel, 2018, s.240) cümleleriyle gelişmişliğin, insana ince düşünme yetisini verirken davranışlarının suni ve hatta kurumsal hale gelmesine sebebiyet verdiğini belirtir. Medeni insan, oturup kalkmasını bilen, nezaket sahibi, her hareketi belli kurallara uygun olması gereken insandır. Bu vasıflar aynı zamanda insanı doğal olmaktan uzaklaştıran unsurlardır. Modern insanın yaşadığı şehri, özellikle Cumhuriyet dönemi ve sonrasında şairler farklı açılarla şiirlerine konu edinmiştir. Örneğin Attilâ İlhan, modern insanın şehrin içindeki sıkışmışlığını, kalabalıkların arasındaki yalnızlıklarını, şehrin kaotik manzarasını sinematografik biçimde ele alarak işler. Bu sinematografik ve estetik düzlemdeki dizeler, şehre ve şehrin insanına ait özelliklerin okurun zihninde bir görsel okuma sağlar.

Modernizmin getirisi olan ögelerden teknolojik gelişmeler, şehirleşme, ekonomik ve sosyolojik dönüşümler bireyin -ve dolayısıyla toplumun- tezahürü olan edebiyat dünyasında açıkça görülür. “Büyük şehir, yabancılaşan toplumun değişen yeni yüzü olmuş ve klasik gerçekliğin zamanla ve çağlarla her akımda yeniden şekillenmesi ve evrilmesi gibi gerçekliğiyle, ruhuyla, biçimiyle, yaşama tarzıyla, kendini ifade biçimiyle yeni gerçekliklere doğru açılmıştır.” (Akyol, 1997, s.235) Şairlerin, şiirlerinde şehirlerden bahsetmesi ise kendi fikir dünyalarından ve yaşadıkları dönemin şehir ortamından manzaralar sunacağından önem ihtiva eder. Attilâ İlhan’ın şiirlerinde ekseriyetle İstanbul’dan bahsettiği görülür ki, İstanbul’un diğer şehirlere nazaran modernleşmenin izlerinin açıkça görüldüğü büyük bir şehir olması

hasebiyle bu durum son derece doğaldır. İlhan'ın ayrıca üniversite döneminden itibaren Paris gibi yurt dışı seyahatlerinden ve yaşantılarından hareketle Türkiye dışında da pek çok Avrupa şehrinin şiirlerinde yer aldığını görürüz. Attilâ İlhan, şiirinde modern şehirleri ve şehir yaşantısından bilimum öğeleri konu edindiğini hatta bunu Türk şiirinde ilk kez yapanın kendisi olduğunu 1991 yılına ait bir söyleşi sırasında şu cümlelerle ifade etmiştir:

“Türkiye’nin 1950’lerden itibaren metropolü ilk defa şiire sokan şair oldum sanıyorum... Yani Attilâ İlhan’dan önce Türk şiirinde büyük şehir yok. Büyük şehir yaşantısının getirdiği duygulanma yok, bunalımlar yok, büyük şehir benimle giriyor Türk şiirine. Neon lambalarının ıslak kaldırımlara vuruşundan tut da tramvaylar, otobüsler, o halk, o insanlar, sahneler, barlar bunlar benimle beraber giriyor. Benimle beraber girmesinin büyük bir avantajı oldu benim için çünkü Türkiye’de şehirleşme de o zaman başladı. Büyük şehirleşme de onunla paralel olarak gitti o hale gelince büyük şehirleşme Türkiye yaşama biçimi haline geldi ve onu yaşayan insanların duyguları da benim şiirimde var.”<sup>3</sup>

Şairin belirttiği gibi neon lambalar da ıslak kaldırımlar da şehre ait unsurlardır ve İlhan’ın şiirlerinde görülür. Fakat bu ışıklar, şehrin ıslıl ıslıl güzel bir manzara ile görüldüğü anlamına gelmemektir. Şiirleri incelediğimizde şairin şehri genel anlamıyla karanlık bir atmosferde ele aldığını görürüz. Bu bazen fiziki bir karanlık olurken bazen bütünü yarattığı hissi bir buhrandır. Şiirlerde genellikle renk renk parlak ışıkların yahut güneşli günlerin olumlamlarından uzak, karanlık ve soğuk bir hava yaratılmıştır. Evet zaman zaman neon ışıklardan da bahis açılır fakat bu ışıklar dahi ölüm gibi karanlık bir tema etrafında yer alır. Söz gelimi “Işık Mezarlığı” şiiri, katillerin ve cinayetlerin geçtiği bu türden bir şiirdir.

“birden demir kuşlar fazla şehir  
demir ağaçların tamamladığı  
yeşilden sarıya gözleri değişir  
gagaları kırmızı neon yaprağı  
asmalımescit’te dolmuş durağı  
yarı gece açıkça geçilmiştir  
meçhul katillerin bıraktığı  
bir silah gibi parlıyor şiir” (Işık Mezarlığı)

---

<sup>3</sup> BBC Türkçe’den Ayça Abakan ile yapılmış bir konuşma, 1991.  
[https://www.youtube.com/watch?v=\\_2Nki0ZJg7U](https://www.youtube.com/watch?v=_2Nki0ZJg7U)

Şiirde gündüz değil gece tercih edilmiştir ki bu zamansal olarak gecenin her türlü kötülüğe gündüzden daha çok ev sahipliği etmesiyle ilintili olarak yorumlanabilir. Korku, silah, bıçak gibi tenasüp oluşturan grotesk kavramlar yoğun şekilde kullanılmıştır.

“korku yalnızlığın gelişmesidir  
gece hiç kimsenin kurtulamadığı  
ay şimşek mavisi belirmiştir  
bıçak parıltısıyla yalar sokağı  
sarhoş bir fahişenin ağladığı  
gözlerinde kahır birikmiştir  
sevdiği itlerin farkına varmadığı  
parasını yiyorlar allah bilir  
geceleyin beyoğlu ışık mezarlığı” (Işık Mezarlığı)

“Saadet” şiirinde İstanbul’un manzaraları yer alır ve şairin seçtiği mevsim, yaprakların döküldüğü, hüznün ve melankolinin hâkim olduğu sonbahar mevsimidir. Şair, buğday benizli diyerek mevsimin soluk rengini betimler, sisler içinde bir İstanbul tasvir eder.

“geldin mi şehrimize buğday benizli sonbahar  
gökyüzü yine bulutlar bağlamış  
deniz ürperiyor içini çektikçe rüzgâr  
tarz-ı nevin yola çıkmış beşiktaş iskelesinden  
akıntı ters geliyor  
mavi sisler içerisinde üsküdar  
istanbul yakasında minareler kalem gibi yükseliyor” (Saadet)

Şair, şiirin devamında Kız Kulesi’ni mahzun şeklinde sıfatlandırır. Şehrin kasveti içinde, bu mahzun ve soluk sonbaharın içinde kaybolmuş insanı anlatır. Ayrıca bu şehir tasvirinin içine serpiştirilmiş vefasız sevgili, şiirin bütünündeki olumsuz havayı katmerleyecek, “cehennem olup gitsin” ifadesi olumsuz tavrı kuvvetli hale getirecektir.

“işte ninni gibi bir yağmur çiseliyor  
istanbul şehri minareler bulutlar içinde  
neden böyle mahzun kız kulesi  
tarz-ı nevin yolda akıntı ters geliyor

nasıl da kaybolmuşuz sonbahar içinde  
cehennem olup gitsin o bîvefa sevgilisi  
garson değiştir şunu kardeşim  
allah aşkına yeter” (Saadet)

Bir diğer şehre ait yorumlamalarda bulunabileceğimiz şiir olan “Sisler Bulvarı”na baktığımızda görürüz ki, isminin de yarattığı intiba dolayısıyla bu şiir, sisler ve buğular içinde bir gece şiiridir. Ayrıca şiirin bütününe hâkim bir gerilimin de hissedildiğini söylemek mümkündür. Attilâ İlhan bu şiirin yazılma serüvenini şöyle anlatır:

“Bu pek ünlü şiiri çoğu paris’te yazdığımı, adı geçen bulvarın paris bulvarlarından birisi olduğunu sanır, öyle değildir. şiiri paris dönüşü lâleli’de, şair nigâr sokağı’nda, emekli öğretmen melâhat hanım’ın evinde pansiyoner kalırken yazdım, atatürk bulvarı üzerinde, o zaman günseli pasthanesi diye bir pasthane vardı, akşamları oraya düşer, sonbahar sisleri basıp sokak lambaları puslu puslu yandı mı, yürüyerek taa atatürk köprüsüne kadar inerdim, demek bu yürüyüşlerde bir yandan paris günlerini düşünüyormuşum, bir yandan sevdiğim kızı, bir yandan da yaşadığım gerilimli hayatı. daha önce, ben sana mecburum’daki bazı şiirler dolayısıyla yazdığım gibi, gizli komitacılık hayatı uzunca bir süre bıçağın ağzında yaşamamı gerektirmişti, bu yaşantının izlenimlerini dolaylı olarak böyle gerilim şiirlerinde söylemeye çalıştım.” (İlhan, 2018, s.157)

“elinin arkasında güneş duruyordu  
aylardan kasımdı üşüyorduk  
ağacın biri bulvarda ölüyordu  
şehrin camları kaygısız gülüyordu  
her köşe başında öpüşüyorduk“ (Sisler Bulvarı)

Şiirin henüz başlangıcında yer alan güneşin saklanması ve akabinde gelen üşüme duygusu şiirin havasını belirleyen temel unsurlar olarak karşımıza çıkar. Burada modernizm, şehrin camlarının kaygısızlığıdır, kayıtsızlığıdır. Tıpkı modern insanın tavrına benzeyen bir kaygısızlık olduğu çıkarılabilir. Örneğin Albert Camus’nun “Yabancı” romanının karakteri Meursault, annesinin cenazesinde olan bitene karşı kayıtsızca sigara içer, bu nedenle etraftakilerce yadırganır fakat bu kayıtsızlık, herhangi bir durumdan kaygı duymama hali aslında Meursault özelinde ele alınan fakat genel mahiyetiyle modern insanın dünyasının gerçekliğidir.

“sisler bulvarı'na akşam çökmüştü  
omuzlarımıza çoktan çökmüştü  
kesik birer kol gibi yalnızdık” (Sisler Bulvarı)



Devam eden dizelerde akşam çökmüştür ve bir karanlıktan bahsedilir. Öyle ki bu karanlık hem zamanı tayin eden bir durum hem de fiziken bedene sirayet eden bir ruh halinin tezahürüdür. Modernizmin şehri parıl parıl, aydınlık, olumlu benimsemesine bir başkaldırı olarak şehrin silüetinin İlhan'da karanlık oluşuna şahitlik ederiz. Şehrin olumsuzluğu insanın halet-i ruhiyesine etki edecek, ne kadar kalabalık olsa da insanı her şartta 'kesik bir kol gibi' yalnız hissettirecektir. Bu, kalabalıkların içinde yalnız olma tavrı "bodleryen" bir tavidir. Şehir, yapısı gereği bir birlikteliği, kalabalıkları temsil etmesine rağmen Baudelaire gibi modernist sanatçılar bu kalabalıkların içinde derin bir yalnızlık ve yabancılık hissetmektedir.

"sisler bulvarı'nda seni kaybettim  
sokak lambaları öksürüyordu  
yukarda bulutlar yürüyordu  
terkedilmiş bir çocuk gibiydim  
dokunsanız ağlayacaktım  
yenikapı'da bir tren vardı" (Sisler Bulvarı)

Attila İlhan, Marksizmi, düşünsel ve ideolojik bir gerçeklik olarak algılamaya başladığında, bilerek bilmeyerek, onu oluşturan "çevre koşullarını" şiirinde temellendirmeye başlamıştır. Bunlar da gene kent, sanayi, uluslararası sermaye türünden kavramlardır. (Kahraman, 2000, s.156.) Bu anlamda denilebilir ki şair Marksizmin düşünce yapısını temel olarak kullansa da kendine özgü imgelerle şiirini inşa etmiştir. Özellikle "Duvar" adlı kitabından sonra şiirlerine konu edindiği kırsal-köy muhtevalarını şehir-kent düzlemine doğru kaydırır. Burada da şehir için kurguladığı imgeler kendine has tavırlarla meydana gelmektedir. "Sisler Bulvarı" kitabında yer alan "Başka Yerde Olmak" şiiri muhtevası bakımından şehrin sisli yanlarını anlatan modernist bir şiir sayılabilir. Şiirde, şehirler ve şehirlerden bazı manzaralar vardır. İstanbul, soluk yeşil bir tramvaya benzetilmiş, sisli bir atmosfer yaratılmıştır.

"on iki sıfır beş'te izmir'de bir yıldız kaydı  
imbat durmuştu kan ter içindeydim  
akdeniz'in elindeydim söz temsili  
ışıklı bir tesbih karşıyaka'ydı  
istanbul deyip mendebur sisli  
bir deniz kahvesinde içiyordum  
istanbul soluk yeşil bir tramvaydı  
sultanahmet demişti inliyordu

on iki sıfır beş'te izmir'deydim allahım

şiiir deniz gibi kımıldıyordu” (Başka Yerde Olmak)

Şehrin getirdiğı gerginlik, şehrin insanına sirayet etmektedir. Kalbi köpüren, uyuyamayan, hırsından kendini içkiye veren bir insandır şiire konu edilen. Şüphesiz ki Attilâ İlhan bu modern insanı yazarken dizelere kendi benliğinden izler taşımıştır. Hatta kendisi de yazdıklarının bazılarını yaşadığını bazılarının ise yakınlarının yaşadıklarından esinlenerek meydana geldiğini söylemiştir.

“İkisi de aynı adam, biyografileri aynı; şu var ki ben gündelik hayatımla sanatını birbirine karıştırmayacak kadar profesyonelim; yazdıklarımın çoğı ya yaşadıklarım, ya da yakınlarımın yaşadıklarına tanık olduklarımdır; ama bunu gündelik hayat içinde bir yaşama üslubu haline getirmek komikliğine düşmem, aksi halde ben de ‘oynayanlardan’ birisi olurum; oynayanları değil her şeyi sapına kadar yaşayanları seviyorum.” (Ercan, 1990, s.25)

Şairin kendi tabiriyle her şeyi sapına kadar yaşıyor olması şehrin en ücrasına kadar her yerine ve her kişisine tanıklık etmesi anlamına gelir. “On iki otuz beş'te napoli garında bir tren / çırpınıyordu aşağılık bir gemici barında” mısralarında trenlerin dahi çırpındığını söyler. “Notre-dame'ın çığlıklarını dinliyordum / kalbim köpürmüştü anlıyordum / on iki otuz beş'te napoli'de allahım / uyuyamıyordum uyuyamıyordum” derken mimari yapıları dahi ağlamak, çığlık atmak, inlemek gibi ifadelerle kurmuş olması şiirlerine grotesk bir hava katmaktadır. Notre-Dame yalnızca bir katedraldır ve bir din mabedi olarak insanların ziyaretleri sırasında huzur bulduğu, ibadet ettiği bir mekân olarak var olmalıdır oysa şiirdeki haliyle öyle çığlıklar atmaktadır ki, kalbi köpürten, uyku uyutmayan bir haldedir. Benzer bir ifadenin “Cinayet Saati” şiirinde yer aldığını görürüz.

“vapur kudurdu kuduz gibi böğürdü

hiç biriniz orada yoktunuz” (Cinayet Saati)

“Ben Sana Mecburum” kitabındaki şiirlerin muhtevası şehir hayatının hızına ve modernizmin getirdiğı ait olamama hisleriyle örtüşen türdendir ve o şiirleri yazdığı dönemle ilgili İlhan şöyle der:

“Zaten hayatımın o döneminde ‘başka yerlerde olmayı’ bir yaşama biçimi haline getirmiştım. O başka yerlerde de, yerleşik ve düzenli hayatlar değil, oteller, garlar, gece kulüpleri, v.s. arasında mekik dokuyan çarpıntılı yaşantılar düşünüyordum ve yaşıyordum.” (İlhan, 1963, s.160)

Bu tavır gerek toplumsal gerek bireysel anlamda bir kaçış olmalıdır ki, şehirden uzaklaşma isteği akabinde tabiata sığınış gelecektir.

“büyük şehirler büyük aşklar

çığlık çığlığa terkedilir” (Şahane Serseri)

Attilâ İlhan’ın şiirlerini dikkatli bir nazarla incelediğimizde astronomi terimlerine, gök cisimlerinin isimlerine sıklıkla yer verdiğini görürüz. Bu bahsin “Şehrin Silüeti” başlığı altında konumlandırılmasının sebebi, bu türden ifadelerin şiirlerde geleneksel bir bağlamda mazmunlar gibi değil tam tersi modern yaşamın/şehrin içinden göğe doğru çevrilmiş ve o şekilde bakılan bir göz nazarıyla kullanıldığını düşünmemizdir. Örneğin “benim sevgilim ay parçası gibidir” gibi bir klasik mazmun tarzında ifadelere rastlamayız, onun yerine adeta bir modern zihnin gezegenleri yahut yıldızları algılayışı türünden bir kullanım söz konusudur. “Kutup Yıldızı Rivayet Eder” şiirinde besbelli ki şehrin içinden gökyüzüne bir bakış gerçekleştirilmiştir çünkü kutup yıldızı yerden çıplak gözle görülebilir bir konumdadır. Aynı şekilde kuzey gök kutbuna en yakın durumda olan kuzey yıldızı da gökyüzünden yeryüzüne bir bakış atıp şehirde neler olup bittiğini gözlemleyebiliyor halledir.

“sen hep yukardasın kutup yıldızı

senin bildiklerini büyücüler bilmez

sen büyücü değilsin kutup yıldızı

yüreklerini denize düşürmüş bütün gemiciler

geceleri

açık denizde seyrederken seni gözler” (Kutup Yıldızı Rivayet Eder)

Temalarda belli başlı sınırlandırılmalara gidilse de, bunun çalışmamızın gereği olarak yapıldığı atlanılmamalıdır. Zira Attilâ İlhan’ın şiirini tek katman ile sınırlandırmak mümkün değildir. Uzun yıllar şiir hayatına devam eden şairlerin şiirlerinin; şairin içinde olduğu sosyolojik, siyasi yahut edebi dünyanın etkisiyle değişim ve dönüşüm geçirebileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Temele konumlandığı fikir dünyası değişmeden, kendi içinde kategorilere ayrılabilir. Hasan Bülent Kahraman’a göre İlhan’ın “Abbas Yolcu” kitabında kullandığı dil ve anlatımı sonrasında tamamen terk etmiştir. (Kahraman, 2015, s.232)

Şiirlerinde sık sık İstanbul’un semtlerinden dem vuran İlhan, şehrin atmosferini içinde yaşadığı bulantı ile bağdaştırır. Liman şiirinde şehrin sokaklarını adımlarken gözünden gözyaşı yerine kanlar damlamaktadır.

“gözümde yere bir damla kan damladı kırmızı  
adım adım şehrin ışıklarını yaktım sokak sokak  
içimde sonsuz bir yolculuğun iç bulantısı  
galata rıhtımında eski bir liman kahvesi” (Liman)

Şehirden kaçmıyor, ondan bir süre uzaklaşıyor sadece kendi benliğinin yer tuttuğu bir yerde tahayyül ve tefekkür oluşturup tekrar şehre iniyor gibi kendi Hira dağı yaratmakta, aynı anlam dünyasını yaratacak bir eylem olarak kendi iç dehlizlerinde gezmektedir. Cahit Zarifoğlu’nun “Halk aşksızsa sokaklar banka dükkânlarıyla doludur.” dizesindeki gibi. Attilâ İlhan, aşktan ve romantizmden münezzehe kılmağı şiirlerini melodrama taşırmadan lirik çizgisinde korumuştur.

“rize’li bir tayfanın anasına avradına sövdüm  
nylon bir gömlek giymişti utanıyordu  
elinden tuttum gece abanoz’a götürdüm  
kalbin cebimde bir yerimdeydi denize düşürdüm  
köprüler açılmıştı üsküdar uyanıyordu  
tophane rıhtımında oturdum yere tükürdüm  
yere neden tükürdüğümü öğrenemeyeceksiniz” (Liman)

Şehirden şikayetleme fakat şehirde kalmaya devam etme hali modern insanın paradoksudur. Buhran içinde sürekli bir kaçış hayali ile oradan oraya sürüklenen modern zihin, kıyıda köşede تنها bir kasabada yaşamayı düşlese de, alıştığı ve bir türlü kurtul(a)madığı kalabalıkların içinde kalmaktadır.

“marsilya uzakta duruyordu  
macera beni çekiyordu  
İstanbul’u sevmiyordum  
alıp başımı gidecektim” (Tatyos’un Kahır)

“gözlerimi kapasam  
senin için bir mısra tasarlasam  
bir renk düşünsem  
başımı senin dizine koyduğumu uyuduğumu düşünsem  
çocuğummuşum gibi saçlarımı okşadığını

kocanmışım gibi yakama çiçek taktığını

bir yağmur şehrin bütün seslerini öldürse” (Büyük İstifham Üzerine)

Bu dizelerin hemen ardında ise “Attilâ İlhan bir şiir yazacaktı / herifin yüreği delinmişti” ifadelerini görürüz. Şehrin, İlhan’ın içinde yarattığı tahribat sanki yalnızca şiir yazarak başa çıkılabilir bir hale gelecektir. Çünkü bu böyledir, sanat başlı başına modernist bir başkaldırıdır. Şiir gibi romantik bir temin şiirin bu noktasında bir başkaldırı gibi yer alması, romantiklerin ilk devrimciler olduğu fikrini anımsatacak bir ifade olarak yorumlanabilir.

“Avrupa toplumlarının otoriteye ve geleneklere karşı özgürlüklerini savunduğu bu dönemde bireycilik, hürriyet, eşitlik ve demokrasi sanat ve siyasi hayatta önemli kavramlardır. Kölelik, milliyetçilik ve ulus kavramları üzerinde ciddi tartışmalara sahne olan bu yüzyılda gelişen romantizmin tematik yapısı ve poetikası büyük ölçüde devrimlerden ve sosyal değişimlerden kaynaklanmaktadır.” (Kefeli, 2009, s.31)

“dün gece châtelet’de metro'nun yanibaşında durdum

yağmur bilmediğim başka bir gökten yağıyordu

yağmur saint-jacques kulesine doğru yağıyordu

yanımda olduğun zaman her zamankinden yalnızım” (Kaptan 2)

Şehrin ulaşım araçlarından metro, hızı simgeler. Bir yerden bir yere ulaşırken hızlı olmayı, yetişmeyi, koşturmacayı. Modernizmin özellikle metropoller üzerindeki etkisi budur. Şehrin insanı her daim bir yerlerden bir yerlere yetişmeye çalışır. Bilge Karasu’nun “... Arabalarımıza binip nerelere yetişiyoruz? Yazgımızdan hangi ölüme, ölümlerden hangisine?” (Karasu, 2016, s.23) dediği gibi sürekli olarak bir yerden bir yere gitmeye çalışarak bir koşturma halindedir şehirde insan. Yağmurun yağması şehrin silüetini hüznü bir hale büründürür ki ardından gelen dizedeki gibi hissedilen yalnızlık yoğun ve daimdir, sevgilinin yanında bile sürüp gitmektedir.

“iyimser bir mayıs karanlığında bildik istanbul’un

fok nefesleriyle bomboş gemiler yelkovan rıhtımında

tutsak yalnızlıklarından ağır sular gibi yorgun

geceyi değiştiren en gizli şey nun nun” (Nun, Nun)

Şehir olarak İstanbul’u ve semtlerini sıklıkla şiirine konu edinen İlhan için iyimser bir mayıs akşamı bile şehrin silüetinin yorgun ve yalnız intibasından kurtulmaya yetmez. Rıhtımdaki boş gemiler bile yalnızlık gibi keskin bir duyguyla verilir. “Şubat Yolcusu” şiirinde de şehrin hep akşam ve gece saatleri ve karanlık tarafları ele alınmıştır.

“seni kim çizebilir şubat yolcusu  
yalnız akşam olsun dağınık olsun  
ceplerinde bozuk bir bulut uğultusu  
geceleyin dördte bir ölüm korkusu  
dörtte dört sabaha karşı yağmursun  
seni kim çizebilir şubat yolcusu  
bütün çizgileri bozuyorsun” (Şubat Yolcusu)

Melankoli, modernist bir tavır olarak şehirlere sinen baskın duygu olarak verilmiştir. Kimsenin uğramadığı bir ülke ve sınırları dikenli tellerle kapatılmış, atıl bırakılmış bir mekândır burası.

“clauze diye bir ülke değışmek sebebine  
bütün köprüleri bir gecede atılmış  
tozlu bir melankoli sinmiş şehirlerine  
sınırları dikenli tellerle kapatılmış  
clauze diye bir ülke hiç kimse uğramamış  
okyanus diplerinden yoğun sessizliğine  
dünya haritasından oyulup çıkarılmış  
uluyan bir köpek bırakılmış yerine” (Claude Diye Bir Ülke)

İlhan’ın şiirlerinde şehre ait unsurların doğrudan bireyde karşılığı olduğu gibi toplumsal düzeyde de anlam bulan ifadelere rastlamak mümkündür. Şehrin bir simgesi olan metro, maden işçileri ile art arda kullanılmış, yer altıyla ilgili bir çağrışım yapılmıştır.

“bulvarlarda rüzgâr  
luxembourg bahçesi'nde rüzgâr  
çoluk çocuk son yaprakları savuruyor  
şimdi yerin altında  
bir başka dünyanın nabzı gibi vuruyor  
maden işçilerinin otomatik çekiçleri  
ve köstebek yavrusu metrolar  
bir hızlı bulutlar  
kırmızı kuşlarla süslenmiş yün eldivenlerin

gökyüzü kaldırımlarken ve paris şehri  
sen ve paris şehri sevgilim  
ve her biri bir başka türlü çığrışan  
yol-cu-luk-laR” (Başka Adam)

“Tatyosun Kahrı”, şehrin geriliminden kaçış temini işler. Şehrin insanın ruhunda yarattığı yorgunluk ve yabancılık veren hâl bir süre sonra kendisinden kaçmasına sebebiyet verir. Kaçış bazen ise doğrudan şehirlerin kendisindendir; Paris, İstanbul, Napoli gibi şehir isimleri şiirlerde bizzat yer alır. Şiirde Attilâ İlhan doğrudan kendi ismini kullanmış, yalnızlık çeken modern insanın ta kendisi olmuştur.

“son yolcunun adı attila ilhan’dı  
miyoptu kısa boylu bir adamdı  
dostu yoktu yalnızlığı vardı  
yazı makinasıyla binmişti  
bizimle konuşmaktan çekinmişti  
gözlerini görseniz korkardınız  
polis’ten kaçıyordu derdiniz  
bir cinayet işlemişti derdiniz  
halbuki kendinden kaçıyordu” (Tatyosun Kahrı)

“on iki elli beş'te sen uyandığın zaman  
ben paris'teydim gare du l'est'de  
yoksul bir oteldeydim kahrımdan  
seni terketmiştim hırşımdan  
kendimi içkiye vermiştim mektuplarını  
yakıp yırtmıştım bütün mektuplarını  
bana yazdıklarını, yazmadıklarını  
on iki elli beş'te içimde isyan çıktı  
paris çıldırmıştı ben çıldırmıştım  
artık öteki ömrümü yaşayacaktım” (Başka Yerde Olmak)

Şiirlerde ekseriyetle şehirlerde cinayet işlenmesinden, kan dökülmesinden bahis açar. Çok yerde karşımıza çıkan bu ifadeler modern ve medeni (!) şehirlerin yozlaşmasına karşı bir eleştiri niteliği taşıyor diye yorumlanabilir.

“gazeteler cinayeti yazıyordu

haliç'e bir avuç kan dökülmüştü” (Emperyal Otel)

“haliç'te bir vapuru vurdular dört kişi

demirlemişti eli kolu bağlıydı ağlıyordu

dört bıçak çekip vurdular dört kişi

yemyeşil bir ay gökte dağılıyordu” (Cinayet Saati)

Tüm bu örnekleri verilen şiirlerden çıkarılabileceği üzere, şehirden sunulan olumsuz manzaralar aynı zamanda tabiata karşı bir olumsuzlamadır. Tabiat, kusursuz olandır. İnsan eli değmemiş olan, dolayısıyla ilahi güzelliğin bir yansımasıdır. İnsan, doğası gereği tabiatla uyumludur. Fakat dünya modernleştikçe, çeşitli teknolojilerin gelişmesi ile birlikte bireyselleşme, şehirleşme ve tabiatı kopuş başlamıştır ve bu, insan ruhunda ciddi tahribatlar yaratan bir kopuş süreci olmuştur. Bir sanat akımı olarak Romantizm ile açığa çıkan sanatta/şiirde tabiata yönelik teması ise bir anlamda bu tahribatları yaratan gerçek ve aynı zamanda modern olan hayattan kaçıştır. Çünkü beton duvarlar arasına sıkışan modern insan, doğanın her daim ferah, kucaklayıcı tavrına özlem duymaya başlamıştır.

Romantizm aslında Batı kültür tarihinin en büyük emansipasyon hareketidir. Modernitenin getirdiği bedensel ve ruhsal baskılanmaya karşı bir bağımsızlaşma arzusudur. Şehir ne kadar insan eli değmiş, yozlaşmış, bozulmaya/çürümeye uğramış ise tabiat o kadar aridir, her daim büyüleyici bir ahenk içindedir. Aklın değil duyguların öncelendiği bir mekândır burası. Bu yönden bakıldığında şiirlerde yer alış biçimlerinin olumlu intibalarla bezendiğini söylemek mümkündür. Modern hayatın getirdiklerine karşı adeta bir başkaldırı olarak tabiat güzellemleri kendini gösterecektir. Aşırı yorum sayılabilecek olsa dahi ilk devrimcilerin romantikler olduğunu söyleyebiliriz. Devrimci isyankâr bir tavırla aynı zamanda lirik romantik altyapıyla tabiata yönelim, şiirlerdeki varlığını modernist bir tutum olarak gösterecektir. Sığınılan, hayran olunan, kutsallık atfedilen tabiat anlayışı panteist görüşle aynı doğrultuda bir düşünce sistemidir. John Caird, Spinoza'yı anlattığı kitabında panteizm ile ilgili şu sözleri sarf eder:



“Âlem, Tanrı’nın tabiatının farklı ifade edilişidir. (manifold expression)” (Caird, 1888, s.175) Bir başka ifadede ise şöyle geçer: “Ben Shlomo’ya göre, Spinoza, Tanrı ve sonsuz cevheri tabiatla özdeşleştirdiği için panteist olarak yorumlanmıştır. Onda, ruh ve madde, Tanrı ve âlem düalizmi, her şeyin birliği ilkesi olan monizme indirgenmiştir.” (Arıcan, 2013, s.18)

Spinoza özelinde bahsi geçen bu ifadeler, genel mahiyette panteist görüşün doğa ile Tanrının bir olduğu fikri ile benimsediğini açıkça dile getirir. Bu anlamda panteizm, modernizmin ana unsurlarından birini oluşturması sebebiyle önem arz eder.

Romantik bakış çerçevesinde tabiata yönelişle beraber medeniyetten yahut şehirden kaçma eğilimi bazen de uzaklara kaçış temiyiyle karşımıza çıkar. Batı dünyası için uzaklar Doğu’dur. Bir nevi ütopyadır Doğu. Var olan mekânsal alanda huzuru ve dinginliği bulamayan insan için her türlü uzaklaşma, realiteden kopuşu doğurur. Doğu ülkelerine özlem duyulması için, o ülkelerin gerçekte iyiyi güzeli barındırmasına gerek yoktur. Buradaki hadise, romantik duyuşa zemin hazırlayan bir zihinsel mittir. Jale Parla bu konuda şöyle der:

“Doğu onların elinde alabildiğine yabancılaştırıldı, gizemlileştirildi, kişiselleştirildi. Öyle ki, Doğu’yu konu almış ne kadar romantik yazar varsa o kadar da Doğu belirdi. 19. yüzyıl romantik yazınında Byron’un Doğu’su, Musset’nin Doğu’su, yüzyılın sonuna doğru da Nerval, Flaubert, Baudelaire, Gautier’nin Doğu’ları vb... Sonunda bütün Doğu’ları biraraya getirip romantiklerin yarattığı Doğu mitini şöyle tanımlayabiliriz: Ebedi ve değişmez bir Doğu vardır ve bu Doğu değişmezliğini bir ölçüde karşıtlıklarını çözümlememesine borçludur. Doğu her şeyden önce bir tezatlar ülkesidir. Orada en korkunç suçlarla en arı bir masumiyet, en affetmez tabularla en çıldırtıcı duygusallık ve yasak zevkler, efendilikle kölelik, kişilerde yoğun çelişkiler (çift kişiliklilik) birlikte bulunur.” (Parla, 1985, s.14)

Tabiat unsurlarını sıklıkla şiirinde kullanan Attilâ İlhan için denizler en başta gelmektedir. Lakabı “Kaptan” olan İlhan’ın nezdinde denizler bir kaçış, bir liman, bir sığınma mekânıdır. Bir şiirinde, beklediği sevgili ile denizi bir tutmuş her ikisinin yokluğunu da bir görmüştür.

“sen yoksun  
deniz yok  
yıldızlar arkadaşım” (Sen Yoksun)

“Büyük İstifham Üzerine” şiirinde şair yağmurla bir dost gibi dertleştiğini söyler. Tabiata insani özellikler atfederek yapılan bu türden kişileştirmeler şiiri sanat bakımından zenginleştirdiği gibi, anlam bakımından da lirik bir düzleme yerleştirir. Lirikmin hâkim olduğu bu romantik söylem, ele aldığımız konu bağlamında aynı zamanda modernist bir tavidir da.

“ilk sonbahar yağmuruyla oturduk hayli dertleştik  
ben camın önündeydim o arkasındaydı  
sen izmir taraflarında uzakça bir yerdeydin

dünden bugüne çektiklerin eksilmedi dedi yağmur bana  
eksilmeyecek dedi bugünden yarına” (Büyük İstifham Üzerine)

“eğer kendimi bıraksam  
yağmur olabilirdim yağardım  
...  
gökyüzünde bulutlar büyüseler  
yağmuru dinlesem anlatsam” (Maria Missakian)

Modern insan aydınlanmacı zihniyetin etkisi altında kendisini artık tabiattan tamamen bağımsız bir yerde konumlandırmış, artık ona ihtiyacı olmadığı kanısına varmıştır. Modern zamanın tabiat üzerinde kurmaya çalıştığı tahakküm alanına ise romantizm kesin bir dille karşı çıkmıştır. Romantizmin ihtiva ettiği bu tutumun doğrudan doğruya modernist tavır olarak alınmasında bir sakınca görmüyoruz. Zira modernist bir tavır sergileyen sanatçılar da tabiata sığınışı direkt olarak modern hayatın buhranlarından kaçış olarak görmektedirler.

“Böylece J.J. Rousseau’nun keşfedip izaha çalıştığı bu tabiat, romantikler için tam bir sığınak ve tapınak oldu. Nitekim romantik sanatkar içine düştüğü bunalımdan, hayatın çirkinliklerinden bunaldığı zaman sürekli olarak tabiata sığınır.” (Çetişli, 2007, s.76)

Tabiata duyulan yakınlıktan ötürü şiirlerde ekseriyetle tabiat tasvirlerinin olumlu ve yaşam sevinci içeren manzaralarına şahitlik ederiz. “Adım Sonbahar” bunlardan biridir.

“nasıl iş bu  
her yanına çiçek yağmış  
erik ağacının  
ışık içinde yüzüyor  
neresinden baksan  
gözlerin kamaşır” (Adım Sonbahar)

Attilâ İlhan'ın şiirlerinde tabiat yalnızca ağaçlar çiçekler gibi yeryüzü tabiat unsurlarını kapsamaz, şiirler incelendiğinde gökyüzüne ait unsurlara da sıklıkla yer verdiğini saptamak mümkündür. Bu bazen yıldızlar bazen gezegenlerdir.

“çocuklar pia'yı görseler  
bana haber salsalar bilsem  
içimi büsbütün yıldız basar” (Pia)

“göz bebeklerimde gezegenler gibi dönen yalnızlığımdan” (İstanbul Ağrısı)

“bir kadın sesi boşalmanın kulaklarıma  
plastik bir merih gecesindeyim” (Yorgun Serüvenci)

Sonuç olarak denilebilir ki; modern zamanın yarattığı kapitalist uygarlık, modern insanda ruhsal bir buhrana sebebiyet vermeye son derece müsait olduğundan, sanat yoluyla bu kapandan kurtulmaya çalışmak modernist bir başkaldırı olarak yorumlanabilir. Bu karşı çıkış şehir ve onun getirdiği her türlü olumsuzluğa karşı tabiatın kusursuz ve el değmemiş halini yüceltme ve bu duru yüceliğe sığınmış şeklinde tezahür eder. Şehir, modernleşmenin getirisiyle insanı doğal olandan uzaklaştırmış, insanın kendine yabancılaşmasına sebebiyet vermiştir. Attilâ İlhan'ın incelediğimiz şiirlerinde gördüğümüz üzere şehrin silüeti olumsuz intibalarla şekillenmiştir. Mekânlar, gar, istasyon, liman, oteller etrafında şekillenmiş, bu türden mekânlar modern insanın yalnızlığıyla bağdaştırılmıştır. Şehir olarak İstanbul gibi büyük şehirleri seçen İlhan için limandan kalkan son gemi bile, bireyin içsel buhranlarının bir yansıması olarak yorumlanabilir şekilde işlenmiştir şiirlerinde. Bu bölümde bahsi geçen şehrin olumsuz algısının bir parçası olan şehrin insanlarına değinmek de bu değerlendirmeyi güçlendirecektir.

## 1.2. Şehrin İnsanları

Şehrin silüetinin genel karanlık havasının yanı sıra Attilâ İlhan'ın şiirinde yer verdiği şehrin insanları da sokak aralarında rastladığı balıkçılar, hayat kadınları, katiller, sarhoşlar gibi hayatın içinde görece dezavantajlı olarak nitelendirilebilecek insanlardan oluşur. Şair, “Yağmur Kaçağı” kitabının önsözünde yer alan ifadelerde şöyle söyler:

“Beni *Duvar*’a aşk şiirlerini de aldığım için mi kınamışlardı, inadına aşk şiirleri yazıyordum. Yolculuk şiirleri sanatçının toplumsal uğraştan kaçması diye mi yorumlanmaktaydı, inadına yolculuk şiirleri yazıyordum. Aslına bakılırsa çocukluğumdan bu yana ufkun arkasını görmek en müthiş tutkumdu benim. Daha bacak kadar bir oğlanken, Bremen’de Hamburg’da, ne bileyim Liverpool ya da Brest’te kendimi bıçkın gemiciler, liman orospuları ve yolculuk insanları arasında tasarlar bundan şimdi bile kolay kolay anlatamayacağım gizli zevkler duyardım...” (İlhan, 1971, s.8)

İstisnai olarak geleneksel kişilerin olmasının yanında ekseriyetle kendi döneminin ve modern şehrin insanını şiirine alan İlhan için bu kişiler bazen alkolikler katiller iken bazen sosyal statüsü fark etmeksizin yalnızca ruhen kendisine ve yaşadığı topluma yabancılaşmış kimselerdir. Örneğin “Cinayet Saati” şiirinde bahsedilen kişiler Deli Cafer, İsmail ve Şaşı’nın polisin aradığı, Haliç’in تنها mekânlarını kendilerine mesken edinmiş tekinsiz kimseler olarak yorumlanması mümkündür.

“haliç'te bir vapuru vurdular dört kişi  
polis katilleri arıyordu  
deli cafer İsmail tayfur ve şaşı  
üzerime yüklediler bu işi  
sarhoştum kasımpaşa'daydım  
vapuru onlar vurdu ben vurmadım  
cinayeti kör bir kayıkçı gördü  
ben vursam kendimi vuracaktım  
(...)  
haliç'te bir vapuru vurdular dört kişi  
demirlemişti eli kolu bağlıydı ağlıyordu  
dört bıçak çekip vurdular dört kişi  
yemyeşil bir ay gökte dağılıyordu  
deli cafer ismail tayfur ve şaşı  
maktulün onbeş yıllık arkadaşı

üçü kamarot öteki aşçıbaşı

dört bıçak çekip vurdular dört kişi” (Cinayet Saati)

“Desen Ki” şiirinde ise unutulmuş ve yalnız bir kimseden bahsedilir. Kendilerinden bile kaçan insanlar, fakirler, zenginler, çirkinler, orospular, pek çok konumdan insan tarafından unutulmuş olmak konu edilir.

“desen ki kendilerinden karga çığlıklarıyla kaçanlar

en fakiri en zengini çirkin ve orospusu

seni unutmuş olsun

sen ki üşümüş gökte o yalnız bulutsun

kıskanmadığın cömert bir maviliğin ortasında o

bildiğin yalnızlığın ellerinden tutmuşsun

desen ki unutulmuşsun” (Desen Ki)

Şehrin insanlarının açıkça işlendiği bir şiir olan “Cinnet Çarşısı” şiiri biçimsel olarak mensur şiir türündedir ve Ömer Haybo’nun özelinde şehrin insanının modern hayatının hikâyesini anlatır. “ömer haybo’yu konforpalas oteli’ne almadılar” diye başlayan şiirde henüz ilk satırlarda karakterin bagajı ve kravatı olmadığı, bu yüzden de otele alınmadığı görülür. Kravat modern insan için bir şıklık, zarafet nesnesi iken aynı zamanda bir nevi boyunbağıdır. İsmet Özel, medeniyetin insana zarafet katarken, içtenliğini aldığını söyler. İşte tam da bunun gibi bir paradoks imgesidir kravat. Besbelli Attilâ İlhan için de bu nesne kaotik bir medeniyet, bir modern hayat sembolü olarak kullanılmıştır. Ömer Haybo, kravatı olmadığı için diğer şehir insanlarıncaya ayıplanacak, haline gülünecektir.

“gece kâtibinin gözü tutmadı. almadı. başka bir otelin kapısı önünde, neonlar çığlık çığlığa yıtılırken, viyanalı bale artistleri, bütün sa majeste butlarıyla burnuna güldüler.” (Cinnet Çarşısı)

İlhan’ın bu şiirinde de şehrin insanı olarak seçtiği karakter sokaklarda kalmış, modern zamana ait olmayan haliyle ve eşyalardan yoksunluğu ile yer alır.

“geceye yenilmiş bir ömer haybo: sarhoş, parası boşalmış ve otelsiz!” (Cinnet Çarşısı)

Şiirin devamında otel odalarındaki kişiler tanıtılır. Oteldeki kişiler, ahlaki olarak yozlaşmış kadınlar, içkinin ihtiyaçlarını ele geçirmiş sarhoşlar, yani özetle “yenilmiş” insanlardır ve bu kişiler aynı zamanda şehrin dar ve ıssız sokaklarının da birer yansımasıdır. Bekârlıklarını bozdurmaya gelmiş Doğu’nun çilekeş memurları, tırnaklarını yiyerek birkaç

saatte ihtiyarlayan alman, Erzurumlu politikacı... İnsan manzaralarından bahsedilir ve büyük şehrin nabızı şu cümleyle tutulur:

“büyük şehirlerde oteller, yabancılara yalancı ev olayım derken, farkında olmayarak, içlerinde bir yirminci yüzyıl kirini biriktiriyorlar.” (Cinnet Çarşısı)

Bütün bu insan manzaralarına ek olarak Attilâ İlhan'ın, o dönemin toplumsal algısına göre “sapkın” sayılan ve olumsuz gözle bakılan transseksüel bireylere de şiirlerinde ve romanlarında yer verdiği görülür. “Hangi Seks” isimli bir kitap dahi yazar. (İlhan, 2004) Cinsiyet rolleriyle ilgili bir değişimin söz konusu olduğu modern çağda, kapitalist sistem kadını da bir işçi olarak çarka dahil etmek istediğinden geleneksek aile anlayışından uzaklaşıldığını söylemek mümkündür.

Attilâ İlhan, “Kadınlar Savaşı” (İlhan, Kadınlar Savaşı, s.46) kitabında çağdaş lezbiyenliği besleyen durumlardan bazılarının, modern hayat düzeninde çalışan, üreten ve ekonomik özgürlüğünü kazanan kadınların zaman içinde gerek fizyolojik gerek dış görünüş bakımından eril bir kimliğe yaklaşması gibi gerekçelerle açıklanmıştır. Modern ve kapitalist hayatın, özellikle metropolleşmiş şehir düzeninde kadınları adeta bir cinsel obje gibi metalaştırması söz konusudur. Bu türden bir medyatik algı, reklamları ve alışveriş sektörünü doğrudan etkileyecektir. Kolektif hafıza içinde kadın/aile gibi kavramların ihtiva ettiği anlamlarda kaymalar söz konusu olacaktır. Attilâ İlhan bu konuyla ilgili “Kadınlar Savaşı”nda şöyle der:

“21. yüzyılda ailenin eski aile, aşkın eski aşk, sevişmenin eski sevişme olmayacağı kesin gibi görünüyor. Kim bilir, belki erkek ve dişi kavramları bile, farklı algılanıp yorumlanacak..” (İlhan, Kadınlar Savaşı, s.240)

Şairin de yorumladığı gibi artık modern şehirde hiçbir şey eskisi gibi değildir. Kadınların yanı sıra transseksüel bireylerin ve bilmum cinsel kimliklerin de şiirine girmesinin sebebi bu fikir dünyası olarak düşünülebilir.

“Oysa cinselliğe eğilişim de, tıpkı sosyalistliğe ya da batıcılığa eğilişim kadar, insanı, özellikle çağdaş insanı anlayabilmek isteğimden doğuyor. (...) Olguları, olayların gelişmesini, insanların ve cinsel çelişkilerini elimden geldiğince nesnel olarak belirtmeye uğraştım. Bunda bir genellemeye varmak, bir yargı çıkarmak okuyan herkesin hoşgörü yeteneğine, bilgisine ve imgelem gücüne kalıyor.” (İlhan, 2004, s.235-236)

Örneğin “Üçgen” şiirinde cinsel kimliklerin iç içe geçmiş olduğu bir ilişki ağını görürüz. Karakterlerin cinsel yönelimlerinin ötesinde bir karamsarlık ve buhran hâkimdir. Bu duyguyu da Attilâ İlhan bizzat kendisi, eserlerinde cinsel azınlıkların beşeri dramlarıyla ilgilendiğini ve

bu tiplerin sosyal yaşamlarında ekseriyetle derin bir mutsuzluk yaşadıklarını, son tahlilde istikrarsız bir yaşam sürdüklerini belirtir. (İlhan, 2005, s.201) “Üçgen” de bu anlamda yorumlanabilir, son dizedeki “tuttu bir hançerle sevişti” cümlesi şiirin grotesk bir düzlemde neticelenmesi şeklinde okunabilir.

“bir gece nevin çizmeli

gözleri pala parıltısı

kırbaca sarılmış eli

mümkün değil anlaşılması

burun delikleri titrek

aynasının önünde kadın

oya’nın yatağında erkek

bir sabah nevin sonbahar

kirpiklerinde kırağı

sevdiği oğlanı hatırlar

öpüştükleri sokağı

....

bir gün mavi bir yağmurda

nevin oya’yla buluşur

sevdiği erkeği unuttur da

oya’da erkekliğini bulur

....

bir akşam toz pembe bulutlar

buğular ısınmış denizden

birden nevin’i unuttular

oğlanla oya sevişirken

yalnızlıkla çarpıştı nevin

katlanması zor bir işti

arasında dişilikle erkekliğin

tuttu bir hançerle sevişti” (Üçgen)

“Büyük Leylâ” şiirinde de yaş almış bir kadının fahişe kimliği üzerinden bir ilgi kurulur. Buradaki kişi de yaşamdan çok ölüme yakın olan karamsar bir durumdadır. Karanlığın en kötü yerinde diyerek olumsuz atmosfer kuvvetlendirilir.

“kaç kere söyledim büyük leylâ’nın  
prenseler olmadığını fahişeliğini  
zaten ışıkları da yanmıyor  
en kötü yerinde bir karanlığın  
anlatır durur gençliğini  
hanidir ölümünü yaşıyor” (Büyük Leylâ)

Genelevlere sermaye olmuş, henüz bebekken terk edilmiş insanlar yaşamdan çok ölüme yakın olma istekleriyle yer alır şiirlerde.

“bense körüm gözlerim ölüm gibi karanlık  
ben papatya gözlü kız genelevde sermaye  
alıştım tütün gibi vücudumu vermeye  
ben sarhoşum anam da şarap babam da şarap  
ben üç aylık terk edilmiş insan yavrusu” (Umumi İstirap Şarkısı)

“Yorgun kadınlar içtik  
Yalnızlıktan uğuldayan” (Gibi Redifli Gazel)

“Liman”da yer alan dizelerde mekân olarak büyük şehir İzmir seçilmişse de yine şehrin arka sokaklarından bahis açılmıştır. Sarhoşların, hayat kadınlarının yer aldığı dar arka sokaklar, şairin şehre hangi pencerenin ardından baktığıyla ilgili bizleri fikir sahibi kılar.

“izmir’de bir gemici barında  
üç sarhoş kadın ona gülmüşlerdi  
(...)  
izmir’de bir gemici barında  
üç orospu üstüne gülmüşlerdi” (Liman)

“karanlığın arkasında kıvılcım gözlü orospular  
gölgelerine yaslanmış evliya gibi bekliyorlar (Kaptan 1)



İlhan, şiirlerinde şehrin insanına ve bireysel buhranlarına sıklıkla yer verse de, metinlerde pek çok farklı karakterde insana rastlamak mümkündür, kafasını kazıtan Afrika kökenli Fransız kadınlar, Senegalli kadınlar... Bahsi geçen bu kadınlarla tanışmıştır da, bu anlamda şiirini gerçek hayatın içinden alımladığı yorumuna varmak mümkündür.

“jilet mavisi bir kadın elinde purosunu  
değdiği yer açılıyor çok fena keskin  
kim olduğunu bilen yok işin doğrusu  
yüzünü kaybetmiş aynalarda arıyordu  
amerikan bara tünemiş sek vodka içiyor  
geçmişinden rusça bir şarkı arayarak  
sarhoş olmamak en büyük korkusu” (Her Sabah Yanılmak)

Attilâ İlhan’ın “Tutuklunun Günlüğü”nde yer alan ifadeleriyle de destekleyebileceğimiz gibi, eserlerinde yer alan kişiler yalnızca toplumsal kimlikleriyle var olan değil, doğa toplum ve bireyin iç içe geçtiği her türlü psikolojik etkilerinin de yer aldığı çok yönlü kişilerdir. Bir başka deyişle İlhan, şiir ve romanlarında bahsi geçen kişilerin bireysel diyalektiğini vermek ister. Metinlerde her birey çelişkileriyle, düşünce ve duygu dünyasıyla vardır. (İlhan, 2017, s.126)

“sonra bir adam  
uğultulu ormanı  
küstah çakal seslerini  
ve bizzat çakalları  
omuzlarına almış  
yağlı simsiyah bir adam  
yağlı ve kıvrıcık  
simsiyah sakalları  
ben adam  
başka adam  
yürük adam  
yıkılmış sokaklara boylu boyunca gençliğini  
ümitlerini güvercinler gibi uçurmuş  
binlerce defa kaybetmiş ümitlerini

gemilerin kayboldukları yerde kaybetmiş

hain şiirlerde hain türkülerde kaybetmiş” (Başka Adam)

Ümitlerini kaybetmiş, gençliğini yitirmiş başka adamlar 21. Yüzyılın modern insanı için hiç de yabancı olmayan kişilerdir ve tüm bu gençlik israfı, kişide derin bir yalnızlık peydah eder. “Bela Çiçeği” böyle bir adamı ve karısını konu eder.

“alsancak garı'na devrildiler

gece garın saati bela çiçeği

hiçbir şeyin farkında değildiler

kalles bir titreme aldı erkeği

elleri yırtılmıştı kelepçeliydiler

çantasını karısı taşıyordu

hiç kimse tanı mıyordu kimdiler

gece garın saati bela çiçeği

üçüncü mevki bir vagona bindiler

anlaşıldı erkeğin gideceği

bir şeyden vazgeçmiş gibiydiler

bir türlü karısına bakamıyordu

ayaküstü birer bafra içtiler

gece garın saati bela çiçeği

şimdiden bir yalnızlık içindeydiler

karanlık gelmiş geleceği

birdenbire sapsarı kesildiler

vagonlar usul usul kımıldıyordu” (Bela Çiçeği)

“Ağır Kan Kaybıyız” şiiri tam da modern şehir insanının özelliklerine değinir. “Yalnızlıktan doğduk” ifadesi hissedilen yalnızlık ve yabancılaşma duygusunu güçlendirir. Şiirdeki kişiler Erdoğan, Ayşenur, Ali ve Ahmet, bütün kapılardan kovulmuş, kimsenin sevmediği kişiler olarak karşımıza çıkar.

“biz yalnızlıktan doğduk o dağdağalı sudan

biz yani erdoğan ayşenur ali ve ahmet

birkaç litre kan bir hayli kemik epeyce korku

....

buzlu mehtap alçakca kesmişti yolumuzu

bütün kapılardan açıkca kovulmuştuk

silahımız avcumuza yapışmıştı soğuktan

...

karanlık bir kapı olup üstümüze kapandılar

kimse bizi sevmeydi

ağır kan kaybıyız” (Ağır Kan Kaybıyız)

1954’de yayınlanan “Sisler Bulvarı” kitabı, yayınlandığı dönem itibariyle toplumsal bazı karışıklıkların yaşandığı bir zamana tekabül eder. Attilâ İlhan her ne kadar bireyi anlatan şiirlerin sahibi olsa da şiirlerdeki izlekleri toplumsal hadiselerin birey üzerindeki etkileri bakımından okumak da mümkündür. Polisten kaçma, tutuklanma, kaçak yaşama gibi temaları şiirlerinde sıklıkla görürüz ve bu olayların bireyin üstündeki psikolojik etkileriyle birlikte yorumlayabiliriz.

“incecik dişlerimin arasında tuttuğum

sanki cam beş gecelik uykusuzluğum

peki koridorda niye ılık yakmıyorlar

bir türlü krallığımdan çıkamıyorum

beni polisler götürmüştü sırasında

birkaç ay paris“te kaçak yaşadım” (Dördüncü Krallığım)

“Şehir Algısı” bölümünde şehirden kaçış, şehir hayatından uzaklaşma şeklinde ele aldığımız “Tatyos’un Kahır” şiirinden burada da kaçış teması üzerinden bahsedilmesi doğru olacaktır.

“son yolcunun adı attilâ ilhan“dı

miyoptu kısa boylu bir adamdı

dostu yoktu yalnızlığı vardı

yazı makinasıyla binmişti

bizimle konuşmaktan çekinmişti

gözlerini görseniz korkardınız  
polis“ten kaçıyordu derdiniz  
bir cinayet işlemişti derdiniz  
halbuki kendinden kaçıyordu”

Attilâ İlhan burada polisten kaçan kişiyi doğrudan kendi ismiyle yazarak belki de otobiyografik bir atıfta bulunmuş olabilir. Zira kısa bir süre olsa da hapiste kaldığı bir dönemi olduğunu biliyoruz. Aslında kaçtığı şeyin kendisi olduğunu söylemesi de yine modernist bir zihnin ürünü olarak karşımıza çıkar. Şiire ismini veren Tatyos’la ilgili İlhan şöyle söyler:

“tatyos, gözümde, „feleğin sillesini yemiş“ bir adamdı, hem türkiye“de, hem fransa“da ezilmişti. yol boyunca, kış güvertesinde uzun uzun çene çaldığımızı hatırlarım. dehşetli korkuyordu. onu yüreklendirmeye çalışmışım. neticede, galata rıhtımında, ikimizi de polisler aldı götürdü” (İlhan, 2015, s.152)

Görüldüğü gibi şiirlerde yer alan insanların şairin kendi hayatından aşına olduğu yahut bir şekilde ilintili olduğu kişilerden olduğu yorumu yapılabilir. Ayrıca yine o yıllarda 12 Eylül döneminde ekonomik olarak zenginleşen yeni bir “iş adamı” tipi doğmuş, bu tip bir oluşum zamanla fuhuş sektörüyle de iç içe geçmiştir. “Korkunun İsi” şiirinde de yanlış yola düşmüş ve bunun neticesinde son derece mutsuz, huzursuz olan bir kadının hikâyesi anlatılır.

“hem sarhoş hem huzursuzdu  
hayatı büyük bir yanılma  
pektaş holding’in metresi  
yâni sıırıslıklam mutsuzdu” (Korkunun İsi)

“Eksik” şiirinde manevi olarak eksik kalmış, yaşadıkları neyse hep eksik kalan, bir türlü tamamlanamayan kızlar anlatılır.

“en eksik kızlar izmir’e çizilmiş  
dudakları simsiyah akıyor  
gözlerini iyice karıştırmışlar  
yaşadıkları neyse eksik  
korkularının tadı bir tuhaf  
geceleri birden yaklaşıyor  
karanlıkları az uğultulu  
sevdikleri neyse eksik  
pencerelerde büyüyorlar

söyledikleri anlaşılmıyor  
seyrek ıslandıkları belli  
ağladıkları neyse eksik  
kirpiklerinde toz mu ne  
saçları yalnızlığa çalıyor  
durdıkları yerde azalıyorlar  
öldükleri neyse eksik” (Eksik)

Ve bu kızlardan bazıları zaman zaman ölmeyi isteyen kişilerdir. Umudunu yitiren kimseler kimi zaman Leyla diye görünür kimi zaman Tatyos kimi zaman da Attilâ.

“gece ilerledi ilerledi ama  
büyük leylâ’yı bulmalıyım  
telgrafı var iskenderun’dan  
nereye gitmiş anlayamadım  
kimseye haber bırakmadan  
türlü şey geliyor aklıma

gözbebeklerini camlara vermiş  
bu telgrafı bekliyordu  
günlerdir yemeden içmeden  
cığara cığara eksilerek  
umutlarını iyice kesmiş  
bir ara ölmek istiyordu  
kimseye bir şey demeden  
şimdi kaybolmak ne demek  
türlü şey geliyor aklıma” (Büyük Leylanın Sonu)

Bu bölümde ele alınan şiirlerde görüldüğü gibi, pek çok şehir insanına yer verilmiştir. Otelde kalan hayata karşı karamsar bakışı olan kişiler, ahlaki olarak yozlaşmış kadınlar, hayattan kaçmak için kendini içkiye veren sarhoşlar gibi modern zamanın buhranlarından etkilenen insanlar incelediğimiz şiirlerde karşımıza çıkmıştır. Modern zamanları, olumlu değil olumsuz pencereden algılamak, şiirlere konu edilen tüm bu yenilen insanların olması Attilâ İlhan’ın şehre karşı tavrının modernist olduğunun bir kanıtıdır. Modernizmde yer alan edebi

karakterler bir amaç uğruna yaşayan, türlü zorluklardan geçseler de neticede olumlu bir noktaya gelen ve başarılı, tutunabilen karakterlerdir. Oysa modernist bir tavır için karakterlerin yenilmesi, kaybetmesi gerekir. Samuel Beckett'in dediği gibi: "Hep denedin. Hep yenildin. Olsun. Yine dene. Yine yenil. Daha iyi yenil." Her defasında daha iyi yenilen karakterler İlhan'ın şiirlerinde şehrin yitik insanlarıdır. "Şehrin İnsanları" başlığı altında ele alınan bölümden sonra bu insanların tercih ettikleri şehrin kötücül taraflarıyla yansıtılan mekânların da incelenmesi çalışmamızın konusu olan Attilâ İlhan şiirlerindeki modernist bakışı kuvvetlendirecektir.

### 1.3. Şehrin Kötücül Mekânları

Şehrin modernist anlamda olumsuz algısının bariz bir yansıması olarak şehrin kötücül mekânları üzerinden bir okuma yapmak mümkündür. Zira Attilâ İlhan'ın şiirlerinde mekân tercihleri ekseriyetle oteller, bulvarlar, tren garları, sinemalar, dar ve kuytu sokaklar, hapishaneler gibi hissi soğuk ve karamsar bir intibası olan alanlardan oluşmaktadır.

Mekân yalnızca bulunan yer, ortam anlamlarıyla sınırlı olmakla kalmaz, maddenin ötesinde manevi bir varlık alanını da ihtiva eder. Mekân sadece bir barınma, bir korunak değil aynı zamanda sosyal, fiziksel ve psikolojik açıdan birey üzerinde önemli etkiler bırakan bir alandır. Yani denilebilir ki mekân-insan ilişkisi açısından mekân ve mekândaki birçok özellik bireyi psikolojik yönden etkiler. (Bayrak, 2013, s.19) Aynı şekilde Pierre Nora'nın ortaya çıkardığı "hafıza mekânı"( Nora, 2006) kavramı da mekânların insan zihninde ne türden bir hafıza alanı yarattığını gösterir. Nora'ya göre mekânın varlığı, zamanı o anda ölümsüz kılar, orada yaşananları unutmayı engeller. Mekânları temelde ev ve ev dışındakiler olarak ayırmak mümkündür. Ev mahremiyettir, insanın kendi gibi olabildiği, kendini güvende ve emniyette hissettiği, özü sayılabilecek mekândır. "Eve dönmek" metaforu hemen her türlü alandan/muhitten –bu bazen doğrudan içinde bulunan hal de olabilir- kopuş ve güvenli alana geri dönüş olarak kullanılır. Bachelard'ın "Ev hem beden hem de ruhtur. İnsan varlığının ilk dünyasıdır." (Bachelard, 2013, s.37) cümlesinden hareketle, ilk dünyamıza dönüş eve dönmekle mümkün olacaktır. Bu örnekte görülen ev ne kadar "ilk dünya" ise, otelleri de aynı derecede bu ilk dünyanın karşısında konumlandırmak gerekir çünkü otel bir nevi evin yokluğunun tezahürüdür. Gelip geçenin uğradığı, kaldığı fakat hiçbir zaman kalıcılık vaatmediği mekân; yalnızlık, ıssızlık, geçicilik gibi mefhumları içinde barındırır. Otelde olmak yolda olmanın, henüz varılmamış olmanın hâlidir ve bu anlamda insanın varoluşunun imgesel bir dışavurumu olarak nitelendirilebilir.

Bir mekân olarak otel odaları, Türk şiirinde kendisine sıklıkla yer bulmuş bir temadır. Attilâ İlhan'ın da şiirlerinde ekseriyetle karşılaşmanın mümkün olduğu otel odaları, şiirlere genel mahiyetiyle geçiciliği, yersiz yurtsuzluğu, yabancılaşmayı sindirir. Bir mekân olmaktan çıkıp kişileşerek ontolojik bir alt okumayı mümkün kılar. Örneğin “Sisler Bulvarı” adlı kitapta yer alan “Emperyal Oteli” isimli şiirde de mekânsal öğelerin varoluşsal anlamda yankısını duyuran bir izlek oluşturulduğunu görmek mümkündür.

Attilâ İlhan'ın şiirinde mekân olarak bir ev değil de otel seçmesi tesadüf değil muhakkak ki bir kast-ı mahsusanın ürünüdür. Şairin 60'lı yıllarda İstanbul'da yaşarken kendine ait bir evde kalmak yerine bir dönem Beyoğlu'ndaki otellerde kaldığı bilinir. Bu anlamda şiirlerine konu ettiği otelleri yakinen tanıdığını söylemek yanlış olmayacaktır. “Emperyal Oteli”ni detaylı biçimde incelediğimizde baskın olarak otel teması etrafında örülmüş bir şiir olduğunu görürüz. Şiire bakıldığında otelin ilk intibada yalnızca şairin sevgilisiyle buluşma mekânı olduğu izlenimi olsa da, şiirin devamında “yapacaktım/edecektim” gibi gelecek zamanın hikâyesi kip kullanımına bakıldığında bir buluşmanın gerçekleşmediği, şairin adeta “gelmeyecek bir sevgiliyi” beklediği anlaşılır.

“ben hiç böylesini görmemiştim  
vurdun kanıma girdin  
sımsıcak bir merhaba diyecektim  
başımı usulca dizine koyacaktım  
dört gün dört gece susacaktım” (Emperyal Oteli)

Sevgiliyi beklediği yer ne kendisine ne de sevgilisine özel değildir. Aksine gün içinde pek çok insanın gelip geçtiği, uğradığı, bazen ise konakladığı herkese açık bir mekândır. Oteller hiyerarşik ayrımlardan –görece- sıyrılmış, genç yaşlı fark etmeksizin belli bir miktar maddi güç karşılığında herkesin kalabileceği mekânlardır. Bu durum da uzun vadede otelleri hemen her türden insandan izler taşıyan, herkese ait dolayısıyla kimseye ait olamayan belirsiz bir konumda bırakır. Kalabalıkların arasında bir yalnızlık, bir ait olamama hissi mevcuttur burada. Attilâ İlhan da aşağıdaki dizelerde bahsettiği insanlara rağmen yaşadığı rüzgârsız yalnızlığı anlatır.

“emperyal oteli'nin resmini çektim  
akşam saçaklarından damlıyordu  
kapısında durmanı söylemişim  
yüzün zambaklara benziyordu

cumhuriyet bahçesi'nde insanlar geziyordu  
tepebaşı'ndaki küçük yahudiler  
asmalımescit'teki rum kemancı  
böyle rüzgarsız kalmışlığımız  
bu bizim çektiğimiz sancı  
el ele tutuşmuş geziyordu” (Emperyal Oteli)

Mekân olarak oteli bir varoluş kaygısının tam ortasına yerleştiren şair şüphesiz bu mekânda var olmaya çalışırken nesneleri de bu ontolojik sürece dahil etmiştir. Bu tutum takvimin öksürüklü/aksırıklı olmasını ya da yaprakların kötümser ve intihar etmiş olmasını açıklayacaktır çünkü; “Mekânın algılanışında bireysel farklılıklar görülmesi oldukça doğaldır. Her birey, birbirinden farklı mizaca ve bakış açısına sahiptir. Bireyin fizikî ve ruhî durumu mekânı algılamada farklılıklar oluşturacaktır.” (Bayrak, 2013, s.27) Ayrıca mekânların zamansal bağlılıklarını gösteren kronotoplar<sup>4</sup> geçmiş ile gelecek arasında köprü vazifesi görerek metinde yeni bir anlam alanı yaratılmasına imkân sağlar. Sonbaharın mevsimsel solgunluğu, zaman ile mekân arasında bohem bir bağ kurarak birey üzerinde hüznün ve melâl duygularının etkili olmasına sebebiyet verir.

“emperyal otelinde bu sonbahar  
bu camların nokta nokta hüznü  
bu bizim berhava olmuşluğumuz  
bir nokta bir hat kalmışlığımız  
bu rezil bu çarşamba günü  
intihar etmiş kötümser yapraklar  
öksürüklü aksırıklı bu takvim  
ben hiç böylesini görmemiştim” (Emperyal Oteli)

“Dördüncü Krallığım” şiiri de bir otel etrafında şekillenir. Şiir “Janin medoviç’in otelinde beyoğlu’nda” şeklinde başlar ve İlhan’ın o şiirin yazıldığı dönemlerde otellerde kaldığı bilinir. Şiirin devamında otelde bulunduğu zamanlardaki ruh halinin pek de iyi olmadığı kanısına varılabilir. Gün ortasında akşam olmak, umutsuzluğun, hüznün yansımasıdır.

---

<sup>4</sup> Rus kuramcı M.Bakhtin’e ait bir terim olan “kronotop”, Yunanca zaman anlamına gelen “kron” ve yer anlamına gelen “topos” kelimelerinin birleşimiyle oluşturulmuştur. Edebiyat alanındaki ilk kullanıcısı da kendisidir.



“kendiliğinden mi çaldı odamın zili  
bu garsonlar yeni beni tanımıyorlar  
hüseyin kendimi asarım korkusunda  
hristo'nun gözü tutmadı anladığım  
öyle saçlarım uzun çenem kilitli  
niye gün ortasında akşam oluyorum  
janin medoviç'in otelinde beyoğlu'nda” (Dördüncü Krallığım)

Gündüz Vassaf mekânların totaliter olduğunu söyler. Öyle ki mekânın kendisi yarattığı varlık alanıyla doğrudan bize ne yapmamız gerektiğini tahakküm eder. Çağdaş yaşama mekânı, bedenin çeşitli fonksiyonlarına karşılık düşecek biçimde hayatımızı bölümlere ayırır ve yönetir. Bizler de mekânın totaliter yapısı bakımından bölünür ve yönetiliriz. Gün ortasında çalışma odasında oturuyor olmak, düşünsel bir faaliyet içerisinde olduğunuza dair bir yorum alanı yaratırken, aynı şeyi yatak odasında yapmak istirahat yahut düpedüz tembellik olarak ifadelendirilebilir. (Vassaf, 2021, s.66-69) Otel odası da diğer –özellikle çağdaş- mekânlar gibi insanın varoluşunu bölümlere ayırır ve bu bölümler hakkında elbette söz sahibidir. Otel odasında hiç gelmeyecek sevgiliyi beklemek, evin herhangi bir odasında beklemekten farklıdır. İlhan kendisini geçici ve kaygan zemine sahip bir mekânda konumlandırarak bekleyişini ve varoluşunu da aynı derecede kalıcı ve netlikten uzak kılmıştır. Emperyal Otel'i'ni yolculuk esnasında uğranan, geçici, yalnızca bir duraklama yeri olarak canlı kılan dizeler ise şu şekildedir:

“otelin penceresinde duracaktın  
şehri karanlıkta görecektin  
karanlıkta yağmuru görecektin  
saçların ıslanacak ıslanacaktı” (Emperyal Otel'i)

“Otelleri yaşamak bir bakıma değişmek. Ve değişken. Her gün irade dışında bir başkasına eklenmek, her gece başkalarının pis kokulu trenine katılarak yepyeni (ama nasıl yepyeni, hiç görülmemiş) bir gelecek aramak!” (Cinnet Çarşısı)

Otelin penceresinden şehirdeki karanlığa –belki doğrudan dünyaya- bakmak, insan olmanın ve kendi içine bakışın anlamını ihtiva eder. Öyle ki şiirde kurulan bağlam incelendiğinde yalnızlık temasının örüldüğü düzlemin özellikle kalabalıkların arasında oluşan manevi yalnızlık olduğu görülür ki bu da varoluşsal bir krizin yankısıdır. Martin Heidegger'in “Varlık ve Zaman” eserinde kullandığı Almanca bir terim vardır: “Dasein”. Heidegger'e göre ölüme doğru giden bir varlık olarak Dasein, temelsiz bir varlıktır ve bu

temelsizliği ölümlü olmasından süregelir. Bir gün nihayete erecek bir varlık, var olduğu süre boyunca ona kaygı ve karamsarlık verecektir. “Kaygı ‘Dasein’ı dünyaya düşkün oluşundan çekip çıkarır. Böylece onun her günkü aşinalığı bir anda çöker.” (Heidegger, 2008, s.199). İlhan da bu “Dasein” kavramındaki gibi bir temelsizlik içindedir ve rüzgârsız kalmışlığını vurgular, böylelikle hiçliği, kaygıyı ve karamsar ruh halini şiirine taşır.

“böyle rüzgarsız kalmışlığımız  
bu bizim çektiğimiz sancı  
el ele tutuşmuş geziyordu  
...  
sirkeci garı'nda sabahladık  
bilen bilmeyen bizi ayıpladı  
halbuki kimlere kimlere başvurmadık  
hiçbiri yüzümüze bakmıyordu  
hiç kimse elimizden tutmuyordu” (Emperyal Oteli)

Ontolojik anlamda varoluşunu irdeleyen birey, dizelerde de görüldüğu gibi sancı çekmektedir. Bu sancı temelde dünyaya atılmışlık ve terk edilmişlik hissinin yarattığı sancıdır ve şiirde bazen sevgiliye kavuşamamanın, bazen iş bulmanın sıkıntısı olarak tezahür eder. Şair belki de bu çağın insanı olmaktan huzursuz, varlığını somut kılamayan, ölüm kavramı ile öz varlığı arasında bağ kurmayı başaramayan bir varoluş biçimiyle karşımıza çıkar. Son tahlilde hiç kimsenin elinden tutmaması onu daha da yalnızlaştıracak, kendi benliğini sorgulayacak duruma getirecektir.

Otelde yaşamak demek bir nevi mekânsızlıktır. Hiçbir yere ait olamayanların bir nevi geçiciliği temsil eden durağıdır oteller, bu yönüyle aidiyetten uzaktır.

“soğuk ağaçlar yaprakları buz tozu  
fahişeler kırmızı ağı burnu duman  
hiç kimse bilmiyor kaybolduğumuzu  
ne polis ne basın ne haber bir radyodan  
tarlabaşı'ndaki yamuk bir oteldeyiz” (Çiftin Çifte Yalnızlığı)

“Şehrin İnsanları” bölümünde yer verdiğimiz “Bela Çiçeği”nde yer alan “Cinnet Çarşısı” bölümüne ve Ömer Haybo bahsine burada da kısaca değinmeyi uygun buluyoruz.

Attilâ İlhan'ın eserlerinde adı geçen Ömer Haybo karakteri, beş şiirden oluşan bölüm “Cinnet Çarşısı”nda otele alınmaması ile gündeme gelir. Hayatı otellerde geçen Ömer Haybo, kravatı olmadığı için otele alınmaz. Oteller, topluma ve nihayetinde kendine yabancılaşmış insanlarla doludur ve doğrudan modern bir olgudur. Kravatlı insanlar, modern bir görünüme sahiptirler ancak otel olgusunun yarattığı yersiz yurtsuzluk üstlerine sinmiştir. Derin bir kaygı ve hüznün içinde var oluşlarını sürdürürler. Burada yer alan kişiler bazen adı sanı olmayan yalnızca “hayat kadını” olarak anılan kimselerdir. Buradan hareketle şiirlerde tercih edilen mekânları “genelevler” olarak de çeşitlendirmek mümkündür.

“ben papatya gözlü kız genelevde sermaye  
alıştım tütün gibi vücudumu vermeye  
ben sarhoşum anam da şarap babam da şarap  
ben üç aylık terkedilmiş insan yavrusu” (Umumi İstirap Şarkısı)

Otellerin ve genelevlerin şehri genellikle büyük şehirlerdir. Mekân olarak büyük şehirlerin girdaplarına yer veren Attilâ İlhan'ın doğup büyüdüğü yer olan İzmir'den sonra tanıştığı ilk şehir İstanbul'dur. Aynı zamanda en uzun süre yaşadığı şehir olarak bilinmektedir. Şehir olarak çoğunlukla İstanbul'u anlatan şair, İstanbul'un zor yaşam şartlarından ötürü mağduriyet yaşadığını her fırsatta dile getirir. Bu şehirde sokaklar da meydanlar da insanlar da serseridir. Şiirin bir yerinde “serseriler kıralı İstanbul” bile der.

“sayende sayeban olduk istanbul şehri  
sayende sebil olduk aç kaldık sefil olduk  
yıldızlar dem çekti güvercinler gibi başucumuzda  
ve yaktı perişan eyledi sine-i sad-paremizi  
saplanıp hançer misali bir hilal  
sokaklar serseri biz serseri  
yüksek kaldırım'da.  
bir cezayir şarkısını dile getirdi plaklar  
cadde-i kebir: bütün ışıklarını yakmış bir gemidir  
sinemalar nerdeyse boşalacaklar.  
...  
sen söyle serseriler kıralı istanbul  
sen söyle iki gözüm

hangi merhem çaredir şu bizim yaramıza  
yel üfördü su götürdü gençliğimizi  
elimiz boşa geldi meydanlarda kaldık  
meydanlar serseri biz serseri  
sağımız sefalet solumuz ölüm  
işte geldik gidiyoruz  
kahrolasın  
kahrolasın istanbul şehri.” (İki Yüzlü Melekler)

“İki Yüzlü Melekler” gibi “İstanbul Ağrısı” şiiri de şehre duyulan öfke ve hiddetin yansıtıldığı bir şiirdir. Çılgınlık, garların tenhalarında bıçaklanmalar, şiire büsbütün soğuk ve huzursuz bir atmosfer sağlamaktadır.

“eğer sen yine istanbul'san  
kirli dudaklarını bulut bulut dudaklarıma uzatan  
sirkeci garı'nda tren çılgınlıklarıyla bıçaklanıp  
intihar dumanları içindeki haydarpaşa'dan  
anadolu üstlerine bakıp bakıp  
ağlayan

...

tarlabası pansiyonlarında bekarlar buğulanıyor  
imtihan çılgınlıkları yükseliyor üniversite'den  
tophane iskelesi'nde diesel kamyonları sarhoş  
direksiyonlarının koynuna girmiş bıçkın şoförler  
uykusuz dalgalanıyor

...

ulan istanbul sen misin  
senin ellerin mi bu eller  
ulan bu gemiler senin gemilerin mi  
minarelerini kurdan gibi dişlerinin arasında  
liman liman götüren  
ulan bu mazot tüküren bu dövmeli gemiler senin mi  
akşamlar yassıldıkça neden böyle devleşiyorlar” (İstanbul Ağrısı)

Şehrin ıslıl ıslıl caddeleri, eğlenceli mekânları yerine تنها yerlerini adeta grotesk bir biçimde ele alan İlhan için kırmızı lambalar bile kan damlasını çağrıştırmaktadır. Şehrin her anlamda olumsuz yönüne vurgu yapan bu algı modernizme karşı bir duruş olarak dolayısıyla modernist bir tavır olarak yorumlanabilir.

“geceyarıları  
tenhadır buraları  
ne in ne cin  
kırmızı lambası  
sanki kan damlası  
demiryolu geçidinin” (34 FN 346)

Şehrin kötücül mekânları olarak garları ve limanları da saymak mümkündür. Gar ve limanlar aynı zamanda bir yerden bir yere gitmenin, ayrılığın, vedalaların da yeri olduğundan, hüznü ve karanlık ele alınmaktadır. Mekân olarak İstanbul’u bir leitmotiv olarak kullanan şair, bu büyük şehrin arka sokaklarındaki karanlık yanlarını şiirine konu edinir. Ayrıca diğer şehirlerdense İstanbul’un bu denli yoğun kullanımına bakılarak Attilâ İlhan’ın yaşamında sıklıkla içinde bulunduğu mekânları şiirine yansıttığı yorumunda bulunulabilir. Şairin yayımlanmış olan on iki şiir kitabında “İstanbul” 99, İstanbul’un eski adı olan “Dersaadet” 6 kez geçer. Buna Aksaray, Bebek, Caddebostan, Galata gibi İstanbul’a ait diğer yer adları da eklendiğinde, İstanbul’un ve İstanbul’daki semt/ilçe adlarının şiirlerde toplam 351 kez kullanıldığını görürüz. (Koç, 2006)

“alsancak garı'na devrildiler  
gece garın saati bela çiçeği  
hiçbir şeyin farkında değildiler  
kalles bir titreme aldı erkeği  
elleri yirtilmisti kelepceliydiler  
cantasını karısı taşıyordu

hiç kimse tanıımıyordu kimdiler  
gece garın saati bela çiçeği  
üçüncü mevki bir vagona bindiler  
anlaşıldı erkeğin gideceği

bir şeyden vazgeçmiş gibiydiler

bir türlü karısına bakamıyordu

ayaküstü birer bafra içtiler

gece garın saati bela çiçeği

şimdiden bir yalnızlık içindeydiler

karanlık gelmiş geleceği

birdenbire sapsarı kesildiler

vagonlar usul usul kımıldıyordu” (Bela Çiçeği)

“şimdi seni artık karanlıkta bir liman çekiyor

unutulduğun unutulmadığın bilinmediğin bir liman” (Bir Üç Ve Beş)

“soğuk bir trenden inmişsiniz & yalnızdınız”

bilmem kaçınıcı defadır & yine yanılmıştınız” (Her Sabah Yanılmak)

“İstanbul Şehri Ağlıyor” şiirinde şehir zıtlıkları içinde barındıran kaotik bir mekân olarak ele alınmıştır. Şiir boyunca doğaya ait unsurlar ve şehre ait unsurlar iç içe yer alır. Minareler ve neon lambalar iki farklı yaşantının imgesi olarak yorumlanabilir. Bu şiirde mekân olan İstanbul adeta kişileştirilerek bir insan konumuna getirilmiştir. Kaldırımlar, tramvaylar gibi mekânın öğeleri de bizatihi kişileştirilerek şiire farklı bir boyut getirmiştir. Fakat son tahlilde şehir öyle dertlere gebe ki, kendi haline kana kana ağlayacaktır.

“minareler elpençe divan durmaktan usanmış

mavi yeşil neon lâmbaları bir sönüp bir yanıyor” (İstanbul Şehri Ağlıyor)

...

“söndürme lâmbamı rüzgâr bulutlar beni almasın

kaldırımlar dinleniyor başını toprağa koymuş

ne zincirler örmüşüz gözyaşlarından

bırakın İstanbul şehri kana kana ağlasın” (İstanbul Şehri Ağlıyor)

Attilâ İlhan yaşamının çoğunu İstanbul’da geçirmişse de 1973-1981 yılları arasında Ankara’da yaşamıştır. Hatrı sayılır bir zamanını burada geçiren İlhan için Ankara’nın onun hafızasında hiç de yer etmediğini daha sonra şairin kendisinden öğreniriz.

“Ankara yok hafızamda benim. Yani bende hiçbir iz bırakmamış. Birtakım insanlar iz bırakmışlar ama şehir; yani şurda nasıl yürüdüm, şurda; bunların hiçbirisi yok! Hayretler içindeyim bu nasıl oluyor diye. Çünkü bilmem ne kasabası bile iz bırakmış da, Ankara’dan böyle bir iz yok bende.” (Ankara, 1996, s.23-24)

Bunun yanı sıra Ankara’dan bahseden şiirleri mevcuttur. “İlk Kelepçe” şiirinde İstanbul’a seslendiği gibi “ulan Ankara” diye seslendiğini görürüz. Ankara’ya da olumsuz bir nazarla bakmaktadır ve şiirde ilk kez tutuklanmasının ilk kez kelepçelenmesinin izleri görülür.

“akşam / sokaklar kirli sarı / linyit kokusu

ulan ankara ben senin oğlun değil miyim

hepsi bana bakıyorlar kötü kötü bakıyorlar

...

iki yanımda iki polis ilk defa kelepçeliyim” (İlk Kelepçe)

Mekân olarak sıklıkla tercih edilen, “şehrin kötücül mekânlarından” sayabileceğimiz yerlerden biri de hapishaneler ve karakollardır. Özellikle soğuk, karanlık, yalnızlığı besleyen ve insanı karamsarlığa sürükleyen olumsuz hisler uyandıran yerler olarak betimleyici ifadelerle yer alır bu mekânlar. “Yaş Kırktan Yukarı” şiirinde İlhan’ın kendisinin de gençlik döneminde tutukluluk yaşadığı Sansaryan Hanı’ndaki ünlü hapishanenin ismi geçer, şair burada bir karanlık edinmiştir.

“hani istanbul”u ilk tanıdığım

bir karanlık edinmiştim sansaryan hanı’nda

korkunun böcekleri nemli duvarlarında

bazen ter içinde hatırlarım da

yüzümü basar bir ölünün sakalları” (Yaş Kırktan Yukarı)

“daha parmak kadar çocukken paşam

mapuslara sokuyorlar bizi

bir fidan kadar çocukken

bir çiçek kadar

sonra tutup dilimizi bağlıyorlar bizim

tepeden tırnağa silahlı karakollar  
ardında karakollar  
her söylediğimizin” (Yarının Başlangıcı)

Attilâ İlhan, şehrin kötücül mekânlarını iç ve dış mekânlar olmak üzere çeşitli biçimde ele almıştır. Bahsi geçen mekânların ortak özelliği ise modern bir şehir düzeninin ihtiva ettiği toplumsal alana, bireysel olarak karamsar tesiri olan mekânlar olmasıdır. İncelediğimiz şiirlerde otellere sıklıkla yer verildiğini görürüz. Otel olgusu ise doğrudan bir mekânsızlığı, aidiyet duygusundan mahrum olmayı temsil eder. Topluma, insanlara, içinde yaşanan modern hayata hatta kendine yabancılaşmanın bir tezahürüdür ev değil de otel insanı olmak. Şehrin bu olumsuz yönleriyle ele alınmasının modernist bir tavır olarak okunması mümkündür. Bu bölümde yer alan şehrin arka sokakları, oteller, garlar, limanlar, hapishaneler, genelevler sayıca oldukça çeşitlendirilebilir olsa da çalışmamızın bütünlüğü gereği bu bölümü burada noktalandırıyoruz.

## 2. İNSANA BAKIŞ

### 2.1. Yabancılaşma

Kitab-ı mukaddese göre ilk insan kabul edilen Âdem, işlediği günah sonucu cennetten kovulmuş, dünyaya gönderilmiştir. Bu bir nevi sürgündür. Denilebilir ki insan, gurbettedir. Bu kovulmuşluk, yerinden yurdundan edilmişlik insanın var olduğu yere ait hissetmemesine dolayısıyla da önce bulunduğu yere sonra kendisine yabancılaşmasına neden olur. Modernizm bağlamında yabancılaşma, modern yaşamın getirdiği tekdüzelik ile bireyin artık kendi olarak özgün varlığını idame ettirememesi anlamına gelmektedir. Modern zihin, yaşadığı kapitalist toplumda yüzlerce uyarana maruz kalır ve özünden koparak neticede var oluşunu anlamlandıramaz hale gelir.

“Modern insan için özgürlüğün ve kendilik bilincinin bedeli çok ağır olmuştur. Benjamin’in diliyle söylersek, modern dönemde insan halesini yitirmiştir. İnsan teki, özgünlüğünü, biricikliğini kaybetmiştir. Mekanik yeniden üretim çağında her özne bir diğerinin aynısıdır. Aynı şeyleri yiyen, aynı şeyleri içen, aynı şeyleri dinleyen, aynı şeyleri seyreden özneler aynı şeyler düşünmeye, aynı şeyleri hissetmeye başlamıştır. Herkes aynıdır. Herkesin olduğu yerde kimse kalmamıştır. Özne bitmiştir, tükenmiştir.(...) Özne modernde doğmuştur; orada ölecektir; hatta ölmektedir de. (Dellaloğlu, 2002, s.93)



Kendine yabancılaşan insan buhranlar, ruhsal problemler yaşayacak, daimi olarak karamsar ve melankolik bir hissiyat içinde olacaktır. Modern birey, teknolojik gelişmeler ve hızlı yenilikler karşısında aciz kalır. Uyum sağlamak zorunda bırakılmıştır fakat eski ile yeni kolay kolay yer değiştirmeyecektir. Özellikle büyük şehirlerin çok hızlı ilerleyen yaşam serüveni, insanları içten içe yalnızlaştırmaya ve yabancılaştırmaya sevk edecektir. Kalabalıkların artık “yığın” haline geldiği modern şehirlerde sayı fazlaştıkça ironik biçimde yalnızlık artar. Seçeneklerin sayısız bolluğu demek, aslında seçeneksizlik demektir. Seçeneksiz kalan modern insan için ise yabancılaşma başlayacaktır.

Bir ferдин topluma, doğaya, diğer insanlara veya kendisine karşı duyduğu uzaklaşma hissi yabancılaşma olarak tanımlanır. (Dölek, 2001, s.257-258) Felsefe, psikoloji gibi alanların konusu olabilen bu kavram, edebiyat alanında da varlığını hissettirir ve modernist bir düzlemde oluşturulan metinlerde yabancılaşma üzerinden okumalar yapmak mümkündür. Yabancılaşma için bir tür “spleen” duygusu denilebilir. Fransız şair Charles Baudelaire’e ait olan “Le Spleen De Paris” kitabı Türkçeye çevrilirken “Paris Sıkıntısı” olarak çevrilse de burada bahsi geçen “spleen” ile “sıkıntı” kavramı hemen hemen aynı muhtevadadır. Sıkıntıyla kastedilen, dışarıdaki zamanın insanın iç zamanıyla olan uyumsuzluğu, korku, tedirginlik, buhran, bir nevi sıkışmışlıktır. Kalabalıkların yağmaladığı şehir de bu sıkıntının başkentidir. Bu bağlamda realitenin sıkıntısından kopuşla başlayan yabancılaşma, modernist bir yaklaşımdır.

Attilâ İlhan’ın şiirlerinde de sık sık, içinde yaşadığı topluma, mekâna yahut doğrudan kendine yabancılaşan insanlara rastlamak mümkündür.

“bu kız sevdiğim o kız değil  
bir başka yüz takmışlar suratına  
kendisiyle kavgalı sabah akşam  
kirpikleri mavymiş dudakları mormuş” (Yanılsama)

“Yanılsama” şiirinde sevdiği kızın yabancı birine dönüşümüne şahitlik ettiğinden bahseden biri vardır. Sevdiği kız değişmiştir çünkü o artık kendisiyle kavgalı biridir. Benzer bir söylemin “Sana Ne Yaptılar” şiirinde de olduğunu söylemek mümkündür.

“saçların uzundu omuzlarına akardı  
gönlümüz şenlenirdi sarışınlığından  
onlar mı kestiler sen mi kısalttın  
gülerdin içimize aylar doğardı

görünmez dağların arkasından

...

eski gülümsemeni beyhude aradım

o sabah mı çıkmıştın bir gün önce mi

çok değişmişsin birden tanıyamadım

bir çay içer misin yoksa kahve mi

kibritim yok demek cıgaraya başladın

ellerin de titriyor bir şeyin mi var

böyle bir kız değildin sen eskiden

sana ne yaptılar sana ne yaptılar

kirpiklerin ıslanıyor durup dururken” (Sana Ne Yaptılar)

Şiirin tamamı bir yabancılaşma üzerine inşa edilmiştir. Sigaraya başlamış, elleri titreyen, eski gülümsemesinden eser kalmamış bir kız vardır adamın artık karşısında. Hiçbir şey eskisi gibi değildir, değişmiştir. Bu da sevgilisine karşı bir yabancılaşma hissi meydana getirir. Kaptan’da da yer alan ifadeler yine aynı yabancılaşma vurgusunu yapar.

“sen o çocuk değilsin sen artık çocuk değilsin

dudakların eskisi gibi beyaz değiller biliyorsun

sen gözlerini kaybettin gözlerini gözlerini bunu biliyorsun

ben ki yaşadıklarımı büyük dinler gibi yaşıyorum

sen artık bir din değilsin bunu biliyorsun” (Kaptan 5)

Yabancılaşmadan bahsederken “grotesk” kavramına da değinmeyi gerekli buluyoruz. Grotesk, aslında gotik mimariye ait bir kavram iken edebiyattaki kullanımı, eserlerde trajedi ile komedinin, yüce ile basitin, acı ile mutluluğun bir araya getirildiği tuhaf olayların ve öğelerin sanki olağan bir durummuş gibi verilmesi şeklinde nitelendirilebilir. Bu türden bir teknik yabancılaşmaya kapı aralayacaktır. Hakan Sazyek grotesk eseri “birey ile yabancılaşmış olduğu dünya arasındaki gerilimi ve bu gerilimin yarattığı tuhaflığı komik ya da ürkünç öğeleri ayırıştırarak da veya her ikisini birlikte kullanarak” (Sazyek, 2013 s.1246) inceler şeklinde özetler. Bu bölümde bahsini ettiğimiz yabancılaşma yalnızca bireyin kendisine yabancılaşması anlamında değil daha ötesinde anlamlara da geldiğinden bu anektodu paylaşmayı uygun bulduk. Yazar bazen dış dünyanın realitesinden kaçmak ve gerçeklikten kopmak yabancılaşma

duygusunu hissettirmek için bu tekniği kullanır. Modern dünyayı olduğu gibi kabul etmeyip eleştiren İlhan için şiirlerinde bu türden modernist tavırları görmek mümkündür.

“ayazın avucunda unutmuştun ellerini  
önünden geçtiğim halde beni tanımadın  
ben değiştim biliyorum hem sakal bıraktım  
şiirlerim külrengi kumrular gibi uçuyorlar  
bakır çalığı göklere katiyyen tahammülüm yok  
...  
karanlığın arkasında kıvılcım gözlü orospular  
gölgelerine yaslanmış evliya gibi bekliyorlar  
...  
ben değiştim biliyorum hem sakal bıraktım  
soğuk gözlerinde buğulanmıştı ölsen tanıyamazdın  
hâttâ ricardo bile hani vatansız ricardo  
burnumun dibinden geçti geçen gün beni tanıyamadı” (Kaptan 1)

Orospular ve evliya kelimelerini –üstelik- benzetme yönüyle bir arada kullanması grotesk tekniğe bir örnektir. Burada geçen tanıyamama halinin sadece fiziki bir farklılığın getirdiği yabancılık hissini değil, bireyin yaşadığı türlü sıkıntılar ve buhranlar sonucu artık eskisinden daha farklı daha tahammülsüz bir insana dönüştüğünü kabul etmesini de kapsadığını söylemek mümkündür.

Şiirlerinde sıklıkla yabancılardan, azınlıklardan bahseden İlhan’ın şair ben’i için, kendini toplumdan ayıştırmış, belki dışlanmış belki koskoca şehirlerde kendine yer edinememiş hissiyatlarında olduğu yorumları yapılabilir. Fakat bunun yanında Yakup Çelik “ben”in kendini toplumdan dışlamasına rağmen dikkatini toplumdan ayıramamasına dikkat çeker. (Çelik, 2007, s.108)

“ömrümüz meçhullerden meçhullere akıyor  
saatler bizim değil kitaplar bizim değil  
bizim değil yaşamak bizim değil hiçbir şey  
kendi dünyamızda yabancılar gibiyiz  
ya çok erken ya çok geç doğmadık mı sevgilim  
buna rağmen mutluluğa inanıyoruz” (Harp Kaldırımında Aşk)

Yabancılaşmayı batılılaşma fikrine karşı gelişmiş bir duygu olarak da yorumlamak mümkündür. Örneğin “Sen Burda Bir Yabancısın” şiirinde dilini bilmediği bir yerin yabancıısı olan insan anlatılır.

“bu rüzgarın tadı senin hiç tatmadığın  
bu yolcular bilmediğin bir yerden geliyor  
konuştukları dil ömrünce duymadığın  
gözlerini sakla sen burda bir yabancısın  
akşam tren raylarına yağmur yağıyor  
devrilmiş bu sokak ayak basmadığın  
çarpmıha gerilmiş afişler ıslanıyor  
karanlıkta bir kadın tanımadığın  
bir şeyler söylüyor anlamadığın  
şüpheli oteller üstüne geriniyor  
sen burda bir yabancısın saklanmalısın  
akşam tren raylarına yağmur yağıyor” (Sen Burda Bir Yabancısın)

Attilâ İlhan’ın, 70’li yılların siyasi gerilimli ortamının birey üzerindeki yabancılaşma etkisinin görüldüğü şiirlerine rastlamak da mümkündür. “Sokağa Çıkma Yasağı” isimli şiirde sirenler, yangın kokuları, çığlıklar pek çok olumsuz öge bir araya gelerek şehrin ne denli karanlık ve gerilimli olduğu anlatılır.

“öyle büyük ki hicran  
cam çerçeve bırakmıyor  
kırdı kapıları döküldü sokağa  
havada yangın kokusu  
itfaiye sirenleri  
uzaktan uzağa  
öyle büyük ki hicran  
telefonlar devamlı meşgul çalıyor  
trafik durdu  
çarşılar darmadağın  
çığlıklar geçiyor karanlıktan  
camlarda sinsi bir titreme

boğuk bir uğultu  
yeraltıdan  
borular patlamış sular  
vahim bir tenhaliğa akıyor  
öyle büyük ki hicran  
zincirleme  
elektrik kontakları  
şerareler dökülüyor sokak lâmbalarından  
ceryanlar kesildi  
gözden kayboldu şehir  
sanki siyah bir denize batıyor  
ayak sesleri boş meydanlardan  
hoyrat kanatları  
yukarda bir helikopterin  
o ihanet sessizliğini  
par  
par  
parçalıyor”

Bu şiirle ilgili İlhan şöyle der:

“Şehir, 70’li yılların çatışma ve gerginliğinden, 80’li yılların dışarıdan bakılınca sakın ve durgun, oysa içerden bakılınca tehlike ve tehditle dolu ‘yozlaştırıcı’ yaşantısına kayıyor. [...] Sokağa Çıkma Yasağı: 12 Eylül “ara rejimi” yıllarında, İstanbul’a tutkun sosyalist bir şairin, şehrin genel yaşantısından aldığı izlenimler, sosyal felâketler geçirmiş ve geçirmekte olan metropolün, âdeta bir sokağa çıkma yasağı gerilimi yaşadığı, bu gerilimin içerdiği korku ve tehlike izlenimleridir.” (İlhan, 2010, s.112)

“dalından ham koparılmış bir meyvanın uğultusu  
beyninde tutuklunun  
gecenin bir vaktine kaldı mı sorgusu  
birden yabancılaşır ray değiştirir uykusu  
burnunda anlaşılmaz bir ıslak koyun kokusu  
dövülmek kanlıdır  
dövülmekten de kanlı dövülmek korkusu” (Tutuklunun Günlüğü)

Yabancılaşma bir yönüyle kişinin benliğindeki sapmalar ve çok yönlülüğe de tekabül eder. “Elimden Gelen Bu” şiirinde doğrudan bu türden bir yabancılaşma görürüz. Modern zihin, modern hayatın getirdiği çok seçenekliliğin ve sınırsız ihtimalin içerisinde kaotik bir hal almıştır. İkiliklerden vazgeçemez, dilemmalar içinde boğulur.

“elimden gelen bu ben iki kişiyim  
ikisi birden çıkmaya uğraşiyor  
bilmem ki hangisinden nasıl vazgeçeyim  
birisi yeni baştan serüvene başlamış  
öbürü silahında son mermiyi sıkıyor  
çoğalmak neyse ne azalmak zor.” (Elimden Gelen Bu)

Öyle bir yabancılaşma sürecidir ki, bireyi sıkışmış ve buhranda hissettirir. Şairin “Kaptan” şiirinin 5.bölümünde yer alan ifade çok vurucudur. Kendisine yabancılaşan birey için artık kendisinden kurtulmaktan başka çare kalmamıştır.

“kendimden kurtulmak için gölgemi koridorda astım” (Kaptan 5)

“beni de kırdılar ben artık küsüm  
yağmurları yağmıyor ağaçlarıma  
sularından içmiyorum susadım ama  
beni de kırdılar soğuk bir ölüm  
çevik bir bıçak gibi çakıldı aklıma” (Ben Artık Küsüm)

“Aysel Git Başımdan” şiirinde şair kendisini “aykırı bir yolcu” olarak tanımlayarak alışılmış normatif düzenin karşısında durduğunu gösterir. Modern bir dönemin getirdiklerine karşı başkaldırıdır.

“bütün kapılar kapandı, dışardayım  
birden karşıma çıkmayın korkuyorum  
uykusuzum fena halde, sokaktayım  
karanlık bastırdı mı bozuluyorum

fena bir yerimden koptuğum doğru  
kendimden çok fazla yaşamaktayım

nereye bağlanacak bu işin sonu  
aslında ben kimim meraklıyım” (Gecenin Kapıları)

Aslında kim olduğunu merak etmek, insanın kendisine karşı yabancılaşmasının habercisidir. Bütün kapıları kapalı görüp kendisini dışarıda kalmış konumlandırmak da toplumdan kopuşun bir göstergesi olarak nitelendirilebilir.

“Yabancılaşma düşüncesinin köklerini Tevrat’a dayandıranlar varsa da son çağlarda yabancılaşmayı metafizik bir problem olarak ortaya atan Hegel’dir. Ruhun kendi içinde şedit ve üstün bir çatışma yaşadığını söyleyen Hegel, ruhun ideal bir varlık olarak kendini gerçekleştirme gayretleri içinde olmasına rağmen bu hedefini kendi gözünden sakladığını, böylece ruhun gerçek yönelimi ile o anda yapmakta olduğunun birbirine yabancı kaldığını ve bu yabancılaşmadan tatmin ve gurur duyduğunu belirtir. Bu yüzden Hegel’in anlayışında insan zihni ürünleri kaynağından bağımsızlaşır ve böylece ona yabancılaşır. Yabancılaşmanın idealist-metafizik yaklaşımına Marx sosyal bir muhteva kazandırmıştır.” (Özel, 2018, s.116-117)

Bu anlamda denilebilir ki bu kavramın pek çok dinamiği vardır. Örneğin kapitalizm nedeniyle “artık değer” ortaya çıkar. Bu da yabancılaşmayı yaratır. İşçi/köylü ürünü yaratır fakat meydana getirdiği ürüne sahip olamaz. Emeline yabancılaşır, kopuş başlar. Şehrin insanında bu yabancılaşma özüne yabancılaşmasıdır. Erich Fromm konuyla ilgili şöyle söyler:

“O (insan) tabiatın bir parçasıdır, değiştirmeye gücünün yetmediği fiziksel yasalara uyar, yine de tabiatın geri kalan kısmını aşar. Bir parçası olduğu şeyden ayrı tutulmuştur., yurtsuzdur, yine de bütün öteki varlıklarla paylaştığı bir yurda zincirlenmiştir. Bu dünyanın tesadüfi bir yerine ve zamanına fırlatılmıştır, fakat yine tesadüfen o yer ve zamandan çıkmaya zorlanmaktadır. Kendinin bilincinde olarak, kendi güçsüzlüğünü ve varoluşunun sınırlarını kavrar. Kendi sonunu görür: ölüm. Varoluşunun çift başlılığından kurtulamaz. İstese de aklından vazgeçmez; yaşadığı sürece de bedeninden vazgeçmez ve bedeni onu canlı kalmaya zorlar.” (Fromm, 1967, s.49)

“Nun, Nun” şiirinde insanlar içinde kendisini arayan birinden bahsedilir. Tam da modern insanın maruz kaldığı insanlar içinde yaşanan yabancılaşma duygusuna örnek bir şiirdir. “En ağır yükü aradın ve kendini buldun” diyen Friedrich Nietzsche gibi şiirde de anlatılan duygu kendi içine doğru yürümek ve saatlerce kimseye rastlamamaktır.

“kendini aramak insanlar boyunca uzun uzun  
kirlenip ufak ufak yalanın krallığında  
bütün kayıplarıyla kapı komşusu umutsuzluğun  
paranın eflâtun sirkinde nun nun” (Nun, Nun)

Yabancılaşma, uzun vadede yaşanacak bir yalnızlığın habercisidir. Attilâ İlhan'ın bu temayı şiirlerinde sık sık işlediğini görürüz. Yabancılaşma, içinde bulunulan topluma, toplumun dinamiklerine karşı bireyin kendisini soyutlaması ve karşı çıkması yönüyle modernist bir tavidir. Bu nedenle “Yabancılaşma”nın ardından bir de “Yalnızlık” bölümünde şiirleri detaylı ele alacağız.

## 2.2. Yalnızlık

Modern bireyin içinde bulunduğu modern dünya onu pek çok uyaran arasında kendisine yabancılaştırır ve bu durumun neticesinde derin bir yalnızlık baş gösterir. Dolayısıyla denilebilir ki modern insan yalnızdır. Attilâ İlhan, şiirlerinde çok sık yalnızlık temasını işlemiş, özellikle modern insanın yalnızlaşmasından bahsetmiştir. Büyük şehirlerde, metropollerde yaşayan insan bu hız çağında öylesine koşturmacalı bir hayat yaşamaktadır ki, bazen ruhu bedeninin hızına yetişemez. Alman filozof George Simmel'e göre “modern yaşamın en derin sorunları bireyin, boğucu toplumsal kuvvetler, tarihsel miras, dış kültür ve yaşam tekniği karşısında varoluşunun özerkliğini ve bireyselliğini koruma savından kaynaklanmaktadır.” (Özbudun, Demirer, 1999)

Simmel'in “Metropol ve Tinsel Hayat” makalesinde de bahsettiği gibi; metropoller içinde barındırdığı yoğun ve heterojen insan topluluğu nedeniyle bireylerin sosyal hayatını idame ettirirken pek çok sorunla karşılaşmaları normaldir, bu bir çeşit sosyal disorganizasyona sebep olur ve patolojik haller yaratır. Bu patolojik haller fiziki ve ruhsal çözümler olarak karşımıza çıkabilir. Yalnızlık da temel ruhsal sorunların başında gelmektedir. Modern hayat kendi düzenini öyle aşılmaz bir çark sistemiyle kurmuştur ki, modern birey bu çarka uyum sağlamak “zorunda” kalmış, dolayısıyla kendi olma güdüsünden koparak uzaklaşmıştır. Bu kopuşu farkında olan birey için modernizm karşıtlığı baş gösterir, modern dünyanın her türlü getirisine olumsuz bir nazarla yaklaşması modernist bir tavır olarak yorumlanır. Edebiyatta sıklıkla işlenen konulardan biri olan yalnızlık, esasen modernist bir tema olarak karşımıza çıkar. Bu bölümde Attilâ İlhan'ın şiirlerinde yalnızlığın nasıl kullanıldığını inceleyeceğiz.

Örneğin “Salı Sabaha Karşı” şiirinde şair derin bir yalnızlık ve korkudan söz eder. Modern birey tüm kalabalıklara karşı yalnız kalmış bu yalnızlığın artık dayanılmaz noktaya gelmesiyle de ürpertici bir korkuyla sarsılmıştır. “Ben Sana Mecburum”da ise gidecek yeri kalmamış birinden bahseder, nereye giderse gitsin hangi kapıyı çalarsa çalsın yalnızlık da peşinden gelecektir.



“salı sabaha karşı telefonla sıçradım  
ay batıyor/ aynalarda giyotin aydınlığı  
gecenin bu saatinde beni kim arayabilir  
elektrik tozlarının iyice boğuklaştırdığı  
ses bildiğim bir ses/ kimindir çıkaramadım  
“-ben suat’ım/ sizi terminal’den arıyorum  
iner inmez aradım/ galiba izliyorlar  
istanbul çok değişmiş/ yalnızım çok yabancıyım  
gidecek başka yerim yok/ korkuyorum” (Salı Sabaha Karşı)

“hangi kapıyı çalsa kimi zaman  
arkasında yalnızlığın hınzır uğultusu” (Ben Sana Mecburum)

Yalnızlık, akşam, sonbahar atmosferi daha önceki bölümlerde sözünü ettiğimiz gibi şehir hayatı ekseninde şekillenir. Bir başka deyişle, kırsal bir yaşantısı olan, kendi özünden kopmamış, kendi olabildiği bir yaşam süren insan için bu türden meseleler mevzu bahis bile değildir. Bulvar, şehre ait bir unsurdur ve “Sisler Bulvarı” şiirinde şehrin modern insanının yalnızlığından dem vurulur. “Büyük İstifham Üzerine” şiirinde görüldüğü gibi büyük bir yalnızlık söz konusudur. Büyük yalnızlık, stres ve kaygı ortamının, yüzeysel ilişkilerin, suni iletişimlerin had safhada olduğu şehir hayatının neticelerindendir.

“sisler bulvarı’na akşam çökmüştü  
omuzlarımıza çoktan çökmüştü  
kesik birer kol gibi yalnızdık” (Sisler Bulvarı)

“sen olmadığın vakit büyük yalnızlığım var  
dalgaların kendilerini taştan taşa vurmaları  
sonbahar yıldızlarının sessiz sedasız çırpınmaları  
ve büyük yalnızlığım var” (Büyük İstifham Üzerine)

Louis Wirth’e göre kentli insan, “şizofrenik karakterli” bir kişiliğe sahiptir; birincil ilişkilere yer vermeyen kentte, insanlar birbirlerine ve yaşadığı ortama karşı sorumluluklarını kaybedip, bencilleştikleri için yabancılaşmayı ve anomiye deneyimlerler. (Özyurt, 2017, s.117) Bu anlamda denilebilir ki modern zihin şizoid bir yapıya sahiptir. Her şeyi birden isteyen, çok

hızlı ilerleyen bir çağda doğal olarak pek çok şeye geciken, sorumluluk bilincini yitirmiş yorgun ve yalnız modern bireylerdir bunlar.

“çünkü gecikmenin ağır yorgunluğu  
yalnızlığımız her şeyi birden istemektir  
isteği gerçekleştirmez isteğin yoğunluğu  
ihtiyaç başka bir boyuta geçmekti  
devreden çıkarıp gereksiz sorumluluğu  
tekrar loş yalnızlıkların en dibindeyim” (Her Şeyi Birden İstemek)

Attilâ İlhan, şiirlerinde bu yalnız ve yorgun modern bireylerin yerine bazen doğrudan kendisini konumlandırır. “Tatyos’un Kahır” şiirinde dertsiz kalmışlığını vurgular ve yalnızlığını dile getirir. Kendinden kaçma imgesi bizleri yine yabancılaşma ve nihayetinde her türlü ilişkiden kopmuş yalnızlaşma duygularına götürür. “Yalnızlık Şiiri”nde yer alan ifadede ise modern insanın kendisini şehir hayatından uzakta, doğayla bir görmesi ve yalnızlığını ifade ederken tabiatın örnek vermesi modernist bir tavır olarak yorumlanmaya müsaittir.

“son yolcunun adı attilâ ilhan'dı  
miyoplu kısa boylu bir adamdı  
dostu yoktu yalnızlığı vardı  
...  
gözlerini görseniz korkardınız  
polis'ten kaçıyordu derdiniz  
bir cinayet işlemişti derdiniz  
halbuki kendinden kaçıyordu” (Tatyos'un Kahır)

“karanlığın insanı delirten bir ihtişamı vardır  
yıldızlar aydınlık fikirler gibi havada salkım salkım  
bu gece dağ başları kadar yalnızım” (Yalnızlık Şiiri)

John Lewis’in “kendine yabancılaşmış bireyin yaşantısı”nı, “bir hüznün, bir zihin perişanlığı, bir şaşkınlık, bir yığın yalnızlık duygusu, derin bir tedirginlik, yaklaşan bir felaketin sezgisi, bir tinsel bitkinlik duygusu, yaşama, güvene, inanca bir yeniden dönme özlemi, şeklinde bir tanımlar. (Batur, 2007, s.24) Tüm bu nitelikler modern bireyin maruz kaldığı gerçekliktir aslında.

“yalnızlar sokağında bekliyorum  
tırnak uçlarımdan kan sızıyor  
kan burun deliklerimden sızıyor  
bütün camlarım kırılmış yorgunum” (Yorgun Serüvenci)

Modernizmin yarattığı tekdüzelik, insanlara kendi olma şansı vermediğinden koyu bir yalnızlığa mahkum eder. Çevresine uyum sağlamaya çalışan insan için yaşanan uyumsuzluk bir kopuş başlatır ve bu maruz kalınan gerçeklik ile öz arasındaki makas git gide açılacaktır. Aranın açılması demek modern zihnin git gide şizoid, parçalanmış, çelişkili bir hale gelmesi demektir. Şair burada “belki gelmem gelemem” derken kendisi bile emin olmadığı bir çelişkiler yumağındadır. Karanlıkta olduğunu farkındadır, köpek gibi havlayan yalnızlığını da.

“sen istinyede bekle ben burdayım  
içimde köpek gibi havlayan yalnızlığım  
çünkü ben buradayım karanlıktayım  
belki gelmem gelemem beş dakika bekle git” (Belki Gelmem Gelemem)

“Yüksek Gerilim” şiirinde neonlardan bahsedilmesi şehir için yapılmış bir gönderme olarak yorumlanabilir. Zira neon lambalar şehirde bulunur ve İlhan’ın başka şiirlerinde de kullanılmıştır. Burada yalnızlık o denli kuvvetli ki, havada bir bıçak gibi hissediliyor.

"çağrışım neonları dakikada bir çakıyor  
havada yalnızlık bir bıçak gibi çekili  
gözlerin gözlerimi gece yarısı bırakıyor  
karakol kırmızısı cehennem yeşili  
gece yarısı kalkıyor kaçırdığım gemiler” (Yüksek Gerilim)

Attilâ İlhan’ın şiirine konu edindiği insanlar ekseriyetle modern çağ içinde sıkışıp kalmış, türlü sıkıntılarla hemhal olan maişet derdiyle dertlenen insanlardır. Bu insanların iç dünyalarında yaşadığı derin yalnızlığın, şiirlerde bir modern zaman eleştirisi olarak yer aldığı yorumunda bulunulabilir.

“o yanlış evlenip çabuk ayrılan kızlar  
her gece uykusuzluk, her sabah zorluk  
mutluluk size uzak ne desem yalan kızlar.  
iş güç dağdağası büyütülecek çocuk

yaşamaya vakit yok

ah kızlar,

aman kızlar

her yerde yadırganır çevresi ona soğuk

yalnızlıktan her dakika kırılan kızlar

bir çoğu umutsuz, birazı aksi, birazı uçuk

her sözü her bakışı tartışılan kızlar.” (Ah Kızlar Ulan Kızlar Balladı)

“o kızdır yalnızdır utanır sürekli yalnızlığından

içinde bir gül solar yaşadıkça yaşanmamış aşkların” (Tutuklunun Günlüğü)

Yalnızlık temasını yabancılaşma üzerinden okumak yaygın bir görüştür. Modern insan, şehir hayatında yapay bir ortama maruz kaldığı için doğal olandan uzaklaşmış bu yapay düzen içinde kaybolmuştur. Terk edilmişlik hissiyatı insanı kendisine bile yabancılaştırır. “Kaptan” şiirinde kalbinin nereye gittiğini bilmediğini söyleyen şair için bu türden bir yabancılık ve yalnızlık söz konusudur denilebilir.

“kalbim dersiniz onun nerede olduğunu bilmiyorum

hiç kimse kalbimin nerede olduğunu bilmiyor

nihayet seni terk edip gitti diyebilirsiniz (Kaptan 4)

Yalnızlık olgusu Attilâ İlhan’ın şiirlerinde bazen de kadınlara duyduğu aşk üzerinden verilmek istenir. Fakat burada belirtmek gerekir ki şiirlerde hissedilen salt bir aşk ızdırabı değildir. Sevgiliye duyulan hasret ve hissedilen yokluk, temelde öznenin kendisine duyduğu mahrumiyetten süregelir. “Ne Kadınlar Sevdim Zaten Yoktular” şiirinde sevme iştiafının engellenemez oluşunun yanında bu arzuya muhatap bulunamamasından yakınılmaktadır.

“ne kadınlar sevdim zaten yoksular.

yalnızlıklarında elimden tuttular” (Ne Kadınlar Sevdim Zaten Yoktular)

“Aysel Git Başımdan” şiirinde de sevgiliyi yanından kovmak isteyen bir adamın hikâyesine şahitlik ederiz. Şair, sevdiği kadını “git başımdan” diyerek kovar çünkü asıl derdi kendi yalnızlığı iledir. Aşk ne kadar sıcak sarı aşk ise, şairin kendisi yaprak döken sonbahardır ve sevgiliyi tam da bu nedenle “sonbahar uğultusu duymamışsın ki” diyerek uyarır.

“sevindiğim anda sen üzülsün  
sonbahar uğultusu duymamışsın ki  
içinden bir gemi kalkıp gitmemiş  
uzak yalnızlık limanlarına” (Aysel Git başımdan)

Şair kendisini “kötüyüm, karanlığım, çirkinim” ifadeleriyle tanıtırken kendisine karşı duyduğu yabancılık hissini de açıkça anlamak mümkündür. Bir başka şiirde de buna benzer ifadelerle karşılaşırız. “Gökyüzü Olmak” şiirinde yine çirkinlikten ve yalnızlıktan dem vurulmuştur. Burada gökyüzü olmak istemek ifadesine dikkat kesilmek gerekir. Yaşanılan şehir, içinde olunan toplum yeryüzüdür. Yaşadığı toplumdayken kendi kendini kısırmış hisseden özne için gökyüzü olmak demek bir çıkış kapısı bir sıyrılış anlamına gelir.

“aynalıçeşme’de kıştırınca kendi kendimi  
yalnızlığımdan ayıklayıp ölüme çeyrek kala  
elma gibi soyarak yorgun çirkinliğimi  
anladım gökyüzü olmak istediğimi  
bütün gözlerimle ben çoğala çoğala” (Gökyüzü Olmak)

“saklı şimşekler gibi yansidikça yalnızlığında  
birikmiş çılgınlıkları yaşadığı korkunun  
hem başıboş hem çözükle hayaller kalabalığında  
yamyassı ezilmiş güzelliğinin yükü altında

ve iyimser gecesinde beklenmedik mutluluğun  
geçmiş yaşantısı dumanlı ve asid tadında  
önemli bir nöbet devralışın sorunlarıyla yüklü durgun  
yeni baştan yaşamaya başlarken nun nun (Nun Nun)

“Nun Nun” şiirinde güzel olmak bile bir yük olarak görülür. Yalnızlıktan yansıyan saklı şimşekler girift bir ruh halinin yansıması olarak yorumlanabilir. “Kaptan” şiirlerinde çok kez vurgulanan bir olgudur yalnızlık. Allah gibi yalnızım diyerek yalnızlığın şiddetini anlatırken, yanında birileri olsa bile derin bir yalnızlık çektiğini anlatmak ister. Bu tam da modern insanın halidir. Modern zihin kalabalıktır, modern insan da bakıldığında kalabalıktır ancak içi تنها ve yalnız olmaktan hiçbir zaman kurtulamayacaktır.

“yanımda olduğun zaman her zamankinden yalnızım”

...

“ben ki cehennemde bir allah gibi yalnızım” (Kaptan)

“yalnızlıktan da kurtulup yalnız kalmak isterim” (Kaptan 1)

“asor adalarında on sekiz mısramı unutmuştum

onlar beni terk etmişlerdi yalnız kalmıştım mahvolmuştum

sen beni terk etmiştin bunu yalnız serdümen biliyordu

geceleyin ışıkları söndürüp senden bahsediyorduk” (Kaptan 4)

Öyle bir yalnız kalma isteğidir ki bu, insan kendi yalnızlığından bile soyutlanmak ister. Terk edilmişlik duygusu şiirlerde çok kez tekrarlanır. Herkesçe terkedilmiş hissetme, unutulmuşluk, maddi değil manevi bir yalnızlığın habercisidir.

“desen ki denizin tuzu

çiğ düşmüş kadife donlu patlıcanlar

desen ki kendilerinden karga çığlıklarıyla

kaçanlar

en fakiri en zengini çirkini ve orospusu

seni unutmuş olsun

sen ki üşümüş gökte o yalnız bulutsun” (Bir Üç ve Beş)

“Pia” şiirinde sevgiliyi arayan fakat bir türlü bulamayan, o bir şehre geldiğinde sevgilinin başka şehre gittiği ve neticede hep yalnız kaldığından bahseder şair ben. Otelleri bomboş bulacaktır çünkü oteller de modern şehre ait bir “yalnızlar durağı”dır.

“böyle uzak uzak seslenmese

ben bir şehre geldiğim vakit

o başka bir şehre gitmese

otelleri bomboş bulmasam” (Pia)

“ben ismimi kaybetmişim yazdığım her şey yarım  
haliç'te yaşlı bir şileb ağladı ben ağladım  
kulaklarımın içinde çığlık çığlığa bir akşam  
şu bulutları bir yerde görmüştüm tanıdım  
nereden tanıdığımı öğrenemeyeceksiniz (Liman)

“yine akşam oldu attilâ ilhan  
üstelik yalnızsın sonbaharın yabancıısı  
belki paris'te maria missakian  
avuçlarında bir çarmıh acısı  
gizlice bir sefalet gecesi  
çocuğunu boğarmış gibi boğup paris'i  
sana kaçmayı tasarlar her akşam” (Maria Missakian)

Örneklerde görüldüğü gibi Attilâ İlhan yalnızlık temasını şiirlerinde sıklıkla kullanmış ve bu kullanımları özellikle şehirli modern birey ve maruz kaldığı modern yaşantı üzerinden kurgulamış biçimde vermiştir. Bu anlamda yalnızlık temasının modernizme karşı eleştirel bir tutumda, modernist bir tavırla olduğu yorumunda bulunulabilir. Çok yoğun bir kalabalığın içinde sayılar arttıkça manevi değerlerin, hislerin, sözlerin içinin boşaldığı bu “çok çığ çağ” için modern insan derin bir yalnızlık duyar ve bu da şiirlerde net şekilde görülür.

### 2.3. Ölüm Algısı

Attilâ İlhan'ın şiirlerinde modernist tavır olarak okuma yapabileceğimiz temaları ana başlıklar halinde derlemeye çalıştık. “Ölüm Algısı”nı da bu temaların sonuncusu olarak inceleyeceğiz. Attilâ İlhan ölüm duygusunu dini bir temellendirme yapmaksızın ele alır. Şiirlerinde geçen “Allah” sözlerinin alt okumasını dini bir çerçeveden yapmamak gerekir. Zaten bizim çalışmamızın konusu da modernizme karşı bir duruş olan modernist tavır üzerinden olduğundan, ölüm temasını da bu cihetle inceleyeceğiz.

Aydınlanma Çağı ile hız kazanan biçimde insan, akıl ve mantık yoluyla hemen her şeyi açıklayabileceğine; gelişen teknoloji sayesinde de bir Tanrıya ihtiyaç duymaksızın her şeye

muktedir olduğu fikrine kapılmıştır. Söz gelimi, modern insan domates salatalığına artık topraktan değil doğrudan marketten ve hiçbir zahmetli üretim aşamasına tanıklık etmeden ulaşabildiği için artık toprağı ihtiyaç duymadığı gibi bir illüzyona kapılmıştır. Her şeye muktedir olduğunu sanan modern zihin için bu dünya asıl cennet olduğundan ölüm duygusuna son derece yabancı ve kötü bir gözle yaklaşır. İsmet Özel’in “Ölüm gelir/Ölüm duygusuna karşı saygısız” (Esenlik Bildirisi) demesi gibi, girift ve neredeyse sonsuz bir yabancılaşma hali meydana gelir. İşte şiirlerde zaman zaman bu ölümü unutmuş modernizm algısına başkaldırı niteliğinde ölümden korkmayan, korkmasına rağmen bu korkuya yenilmeyen, belki ölmek hakkını kullanan şair ben’lere rastlarız.

“belki ölmek hakkımı kullanıyorum

belki gelmem gelemem 5 dakika bekle git” (Belki Gelmem Gelemem)

Ölüm teması İlhan’ın şiirlerinde genellikle korku ve gerilimin bir sonucu olarak karşımıza çıkar, özellikle şairin 40 yaş sonrasında ölümü başlı başına bir tema olarak korku ve gerilimle yoğurarak şiirlerinde kullandığı görülür. Tutuklular, idam mahkumları konu edilir şiirlere. “Tutuklunun Günlüğü” şiirinde yer alan ifadelerde öncelikle bir tutuklunun yaşadığı işkence ve mahrumiyetlere dayanamayarak bu dünyadan ayrılmak istemesine, intihar fikrine yer verilir.

“ağzın kahırdan tabanca ağızlarına döner

görünmez bir tetiğı yoklar durur ellerin” (Tutuklunun Günlüğü)

Tutuklunun ölümü düşünmesi gayet doğal bir durumdur. Yaşadıklarından ötürü derin bir korku ve kaygı duyan biri için ölüm duygusu hiç de yabancı olmayacaktır. Şiirlerde geçen siyasi alt yapısı olan tutuklular, idam cezaları, İkinci Dünya Savaşı gibi ifadeler İlhan’ın şahsi ideolojik dünyasından bağımsız olmayan ölümle ilintili konu başlıklarıdır.

“kim bırakmış yalnızlığıma bu hüzzâm şarkıyı

kimin bu karanlık kimler sürgülemişler kapıyı

insan olan bağlar her koptuğı yerden yaşamayı” (Tutuklunun Günlüğü)

Ölüm duygusunun işçilerin, ezilenlerin yaşadıkları üzerinden verilmesi doğrudan şehirleşmeyle ve modernizmle ilgili bir sorunu belli eder. Çünkü şehirleşme demek bir yerde sömürülen işçi sınıfının meydana gelmesine sebebiyet veren bir yenilik demektir. Modernist tavır tam burada karşımıza çıkar, işçiler ölüm korkusu yaşamaktadır çünkü modern dünya düzeni onlar için ölümle yaşamı bir kılmıştır.



“demirdir giydiğin içtiğin petrol yediğin zehir

taşırsın sırtında bıçak gibi ölüm korkusunu” (Tutuklunun Günlüğü)

Erol Manisalı İlhan ile bir sohbetlerinden alıntılıyıp, şu şekilde aktarmıştır: “İnsan ve sonsuzluğu konuşurken Attilâ İlhan, “insanın ölümü idrak etmesinin” insanda yarattığı korkuyu ve çaresizliği yarattığını konuşmaya başladı.” Hayvanların ölümü anlayamadıkları, düşünemedikleri için böyle bir algılamının da olamayacağını iddia ediyordu Attilâ İlhan. (Manisalı, 2004, s.39)

Attilâ İlhan’ın ilk şiir kitabı Duvar’da ölümü daha çok toplumsal olayların çevresinde gelişen bireyin dışında toplumun bir meselesi olarak görüldüğünü söylemek mümkündür. Çünkü bu kitapta daha çok dönemin getirisi olan savaş, Milli Mücadele gibi siyasi meseleler konu edinilirken ölüm ancak bu temel konuların yanında yöresinde bir tema olarak var olabilecektir. Ölümü özellikle “ölüm korkusu” bağlamında görmeye başladığımız kitap olarak “Sisler Bulvarı” örnek verilebilir. Kitaba ismini veren “Sisler Bulvarı” şiirinde de ölüm temasının işlendiğini görmek mümkündür. Ayrıca belirtmek gerekir ki buradaki ölüm biraz da toplumsal olaylara gönderme içermektedir. Şiirde geçen Sisler Bulvarı, İstanbul Üniversitesi’nin olduğu muhittedir ve şiirin yazıldığı dönem itibarıyla üniversitelerde gençlerin içinde bulundukları grup ve oluşumların devamını getirdiği sağ-sol çatışması gibi ideolojik pek çok olayın ve arkasında getirdiği ölümlerin çağrışımı olarak yorumlanabilir.

“sisler bulvarı'nda öleceğim

sol kasığımdan vuracaklar

bulvar durağında düşeceğim

gözlüklerim kırılacaklar

sen rüyasını göreceksin

çığlık çığlığa uyanacaksın” (Sisler Bulvarı)

Yalnızlık ve ölüm birbiriyle ilintili temalardır ve modern dönem insanda öyle bir yalnızlık hissi yaratmıştır ki, ölüm de yalnızlık gibi soğuk ve keskin algılanır. Attilâ İlhan da şiirlerinde yalnızlık duygusunu son derece kesif benzetmelerle verir.

“ağacın biri bulvarda ölüyordu

kesik birer kol gibi yalnızdık

dağlarda ateşler yanmıyordu

deniz fenerleri sönmüştü” (Sisler Bulvarı)

“köprüler yıkıldı artık kendimleyim  
parmak uçlarımda ölümün soğukluğu” (Her Şeyi Birden İstemek)

“Emperyal Oteli” şiiri de ölüm duygusunun hissedildiği bir şiirdir. Şiirde ölüm gibi karanlık bir duygu yine karanlık bir atmosferde verilmiştir. Havanın günlük güneşlik vakitlerinden sıyrılmış, akşam çökmüş ve zaman olarak da sonbahar mevsiminin tercihi kasıtlıdır. Sonbahar, doğadaki ölümü temsil eder. Bahar nasıl ki yeniden hayat bulmanın zamanı ise, sonbahar zamanı da sararıp solan, ölmeye yatan doğanın ifadesidir.

“emperyal oteli'nde bu sonbahar  
bu çamların nokta nokta hüznü  
bu bizim berhava ölmüşlüğümüz  
bir nokta bir hat kalmışlığımız  
bu rezil bu çarşamba günü  
intihar etmiş kötümser yapraklar” (Emperyal Oteli)

İnsan, doğduğu andan itibaren ölüm duygusuyla da kol kola olduğundan, zaman zaman yaşamının nihayete ermesinden duyduğu korku ve tedirginlik gün yüzüne çıkacaktır. Attilâ İlhan da şiirlerinde ölüm korkusuna sıklıkla fakat farklı yönlerden ifadelerle yer verir. Bazen yoğun bir ölüm korkusu yaşayan insan bazı anlarda sıyrılıp çıkar ölüm korkusundan. Hatta zaman zaman ölüme meydan okuyan bir tavır sezilir cümlelerde. Herkesin ölümden ödün koptuğu, ölümün hayatın sonu olarak görüldüğü ve yaşamaya ilah gibi “tapıldığı” bir modern çağda ölüme başkaldırmak modernizmin karşısında gösterilen modernist bir tavidir.

“birden içimi kaplayan ölüm korkusu  
selam verilince meçhul bir namazda” (Emirgan’ da Çay Saati)

“kelepçeden kahroldu kahroldu bileklerim  
sıyrılıp çıktım artık ölüm korkusundan” (Duvar)

“korkacak bir şey yok hesap tamam  
sıram geldi mi hatta güleceğim  
kendimi hazırladım biliyorum” (Geç Kalmış Ölü)

“yenilmedik hiç yenilmeyeceğiz ölüm korkusuna” (Doktor Şandu’nun Esrarı)

Ölüm duygusuyla beraber ele alınması gereken intihar bahsi de insanoğlunun temel problemidir. Albert Camus “Sisifos Söyleni”nde şöyle der:

“Gerçekten önemli olan tek bir felsefi sorun vardır, intihar. Yaşamın yaşanmaya değip değmediği konusunda bir yargıya varmak, felsefenin temel sorusuna yanıt vermektir.” (Camus, 2018, s.21)

Özellikle modern insan için intihar konusu hiç de yabancı değildir. Çağın anlamsızlığı karşısında yaşamına anlam arayan modern zihinlerin, kendine geçerli bir sebep bulamadığında bu anlamsızlığa son vermek için “ölme hakkını” kullanmayı tercih edebildiği görülür. Akıl çağının getirdiği her şeyi duyu organlarıyla algılayıp akıl ve mantık çerçevesinde anlamlandırma isteği ve inancı, ilahi inancı arka planda bırakmıştır. Lâdini bir anlayış için yaşamı algımlarken maddesel gerçeklikler hâkimdir ve fakat yaratılış itibarıyla bir inanma ihtiyacı olan insan için bu anlamda bir boşluk oluşacaktır.

Denilebilir ki modern zihin, seküler dinler icat eder. Bu icat edilen din yahut inanış, modern hayata entegre olmuş yeni inanç kalıplarıdır. Modern bireysel bir yaşantı, para, kariyer gibi pek çok çeşitte “seküler din”, modern insanlar için hayatı anlamlandırma çabalarıdır. Ölmek ve hayatta kalmak için aranan sebeplerdir. Bazen ise bu sebeplerin hiçbiri yeterli bulunmaz ve ölüm fikri bu “çok çığ çağ”dan kurtulma bileti olarak intihar fikrini ortaya çıkartır. Elbette intihar fikrinin altında yatan pek çok psikolojik ve sosyolojik sebep vardır fakat çalışmamızın konusu olmadığından bu bahsi çok detaylandırmadan, yalnızca şiirlerdeki sirayeti üzerinden işleyerek geçeceğiz.

Attilâ İlhan, şiirlerinde intihar, hayatına son vermek gibi ölümle ilintili ifadelere sıklıkla yer vermektedir. Ölme hakkını kullanmanın, intihar etmenin, buradaki yaşamın gerçekliğinden kopma isteğiyle ilgili olduğunu görürüz.

“bana ait ne varsa hepsi seni korkutuyor sana ait ne varsa  
hiçbiri benim değil  
belki ölmek hakkımı kullanıyorum” (Belki Gelmem Gelemem)

“ölümüm herkesinkinden başka türlü olacak  
bunu alahım gibi aşikâr biliyorum  
kim ne derse desin biliyorum içime gün gibi doğuyor  
on bir gün aç ve susuz gözlerinin içine bakacağım  
on ikinci gün jiletle damarlarımı keseceğim” (Kaptan 5)

“kendini öldürmeyi belki bin kere tasarlarsın da  
bir kere aklından geçmez bitirmeden ölmek şarkıyı” (Tutuklunun Günlüğü)

“nedir yağmurun fısıldadığı  
ağaçlardaki dumanlı keder  
denizin gökyüzüne bırakılmışlığı  
samur kürkünü okşar gibi  
intihar fikrini okşadı usulca  
akşamüstü o genç kız” (Usulca)

“Aysel Git Başımdan” şiirinde ise aslında bir aşk teması olsa da alt metinde, şairin ölüme yakın hissettiği için kaçtığı bir aşk olduğu okunabilir. Şair ben için sevgiliyle birlikte olması mümkün değildir onu yanından yöresinden kovmak ister çünkü beraber mutlu olamayacaklarını düşünür, kendi karanlığının sevgilisine de sirayet edeceğine, ölümünün erken olacağına, buradaki yaşamının ölüme yakın olduğunu hissettirir.

“aysel git başımdan ben sana göre değilim  
ölümüm birden olacak seziyorum.  
hem kötüyüm karanlığım biraz çirkinim

aysel git başımdan istemiyorum.

...

ıslığımı denesen hemen düşürürsün,

gözlerim hızlandırır tenhaliğini

yanlış şehirlere götürür trenlerim.

ya ölmek ustalığını kazanırsın,

ya korku biriktirmek yetisini.” (Aysel Git Başımdan)

“Cinayet Saati”, baştan sona ölümün etrafında dolaşan bir şiirdir. Haliç’te gerçekleşen bir ölüm hem madden hem manen ölüm fikrinin yansıması olarak anlatılır şiirde. Kelimelerle yaratılan atmosferde ölümün yalnızca orada işlenen cinayetten süre geldiği değil, kişinin içinde yaşadığı buhranın yansıması olarak da okuyucuya hissettirilmek istendiği yorumu yapılabilir.

“haliç'te bir vapuru vurdular dört kişi

demirlemişti eli kolu bağlıydı ağlıyordu

dört bıçak çekip vurdular dört kişi

yemyeşil bir ay gökte dağılıyordu

...

haliç'te bir vapuru vurdular dört kişi

polis kaatilleri arıyordu

deli cafer ismail tayfur ve şaşı

üzerime yüklediler bu işi

sarhoştum kasımpaşa'daydım

vapuru onlar vurdu ben vurmadım

cinayeti kör bir kayıkçı gördü

ben vursam kendimi vuracaktım” (Cinayet Saati)

Nitekim Doğan Aksan da bu şiire bu açıdan bakar: “Cinayet Saati, büyük bir karamsarlık içinde ölümü, intiharı düşünen sarhoş bir insanın zihninde oluşan bir imgeyi aktarmaktadır.” (Aksan, 2011, s.115)

Attilâ İlhan'ın ölüme karşı yaklaşımını bazı şiirleri üzerinden değerlendirmeye çalıştık. Son olarak şahsi olarak kendi ismine dizelerde yer verdiği için kendisinin ölüme karşı yaklaşımını içerdiğini düşündüğümüz “An Gelir” şiirine değinmek istiyoruz. Her insan gibi İlhan'ın da ölümün belirsiz bir olgu olmasına karşı duyduğu bir korku, tedirginlik söz konusu olduğu yorumu yapılabilir. Fakat ölümün karşısında dururken ölüme karşı geliştirilen bazı “savunma mekanizmaları” olacaktır ki İlhan için bunun sanat olduğunu söyleyebiliriz. Şiirlerinden hareketle yapılan incelemelerin yanı sıra düz yazılarında yahut verdiği röportajlarda da bahsettiği düşüncesine göre bu dünyada kalıcı olması iz bırakması ve bu anlamda ölüme karşı bir duruş sergilemesi ancak bıraktığı eserlerle olacaktır. “An Gelir” şiirinde ölümü kendisinin yakınında konumlandırmıştır.

“an gelir  
ömrünün hırsızıdır  
her ölen pişman ölür  
...  
görünmez bir mezarlıktır zaman  
şairler dolaşır saf saf  
tenhalarında şiir söyleyerek  
kim duysa & korkudan ölür  
-tahrip gücü yüksek-  
saatli bir bombadır patlar  
an gelir  
attilâ ilhan ölür” (An Gelir)

Modern insan, her şeyi akıl ve mantıkla açıklamaya çalışmış bir tek ölüme karşı çaresiz kalmıştır. Ölümü bir son ve belirsizlik olarak addeden modernizm için ölüm duygusu olumsuz bir intibayla algılanır. Attilâ İlhan'ın şiirlerinde ölüm duygusunun zaman zaman hiç de korkmadan kabulleniş içinde işlendiğini gördük. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın “Modern hayat, ölüm düşüncesinden uzaklaşmayı emreder.” Dediğindeki gibi ölüm düşüncesinden uzaklaşan modern insanlara inat, İlhan'ın sık sık ölüm düşüncesinin etrafında dolaşmasını modernist bir tavır olarak yorumlamak mümkündür.

## İKİNCİ BÖLÜM

### ATTILÂ İLHAN ŞİİRLERİNDE BİÇİMSEL ANLAMDA MODERNİST UNSURLAR

#### 1. Gelenek ile Bağ Kurma

Attilâ İlhan, yazdığı şiirlerde zaman zaman tema ve biçim anlamında modernist tavrını göstermiştir. Birinci bölümde temalar üzerinden değerlendirdiğimiz bu çalışmaya ikinci bölümde biçimsel anlamda yorumlanabilecek modernist unsurlara değinmeye çalışacağız.

Attilâ İlhan, şiir dünyasını şekillendirirken zaman zaman tema ve biçim anlamında gelenekten beslenmiş, geleneğe ait unsurları kendi döneminin modern dünyasına göre yorumlamıştır. Klasik Divan şiirinin biçim özelliklerinden olduğu kadar halk şiirinin biçim özelliklerinden de faydalanarak; tarihten, mitolojiden, öz milli kaynaklarından beslenmiştir. Bu tavır bir yönüyle T.S. Eliot düşüncesi gibi düşünülebilir. T.S. Eliot, yenilikten uzak körlemesine bir gelenekçiliğe karşıdır, ona göre tarih bilinci şiir yazmaya girişmiş genç bir şair için kaçınılmazdır fakat bu “geçmiş bilinci” salt geçmişi olduğu gibi sürdürmek değildir. Bu tavır sanatçıyı farkında olmadan taklitçiliğe sürükleyebilir. Oysa tarih bilincine sahip çıkarak yenilik peşinde olmak her zaman daha nitelikli bir sanatın anahtarı olacaktır. Yeni olan her zaman eskinin üzerine yepyeni ve farklı bir ışık düşürebilir, böylelikle şairler ve eserleri her zaman birbirine açılan zamanlar üstü bir bilinç oluşturabilir. Attilâ İlhan da geçmiş mirasını koruyarak, halk şiiri kaynaklarını kullanarak, Divan şiiri olanakları ve araçlarını kullanarak Türk şiirinin bu kültür mirasından faydalanmasına son derece önem vermiştir. Gelenekten beslenirken modern bir hava içinde tavır takınmanın da ilk adımlarını “Ben Sana Mecburum” ve “Bela Çiçeği” kitaplarında attığını söylemek mümkündür. Şair, kendisi de bu tutumunu şu şekilde açıklar:

“... Avrupalılar, ‘yeni şiirimiz’ diye okuduklarımızı ciddiye almadılar. ‘Biz 1890’larda böyle şiir yazıyorduk, bunlar bizim taklidimiz’ dediler... O zaman, şunu anladım ki bir yanlışlık var. Yani kendi şartlarımız içinde çağdaş bir sentez kurmalıyız. Bu yüzden tekrar divanlara döndüm. Yeniden okudum, başa döndüm... Bir kere şunu belirledim: SES var bu şiirde. Bu ses, yeni şiirde yok... 8 Şairin, Duvar (1948)’dan itibaren Kimi Sevsem Sensin (2002) de dâhil olmak üzere bütün şiir kitaplarında divan şiiri geleneğinin etkisi ve izleri, kimi zaman az kimi zaman çok, ama daima mevcuttur. Daha Avrupa’dayken geleneksel şiirden faydalanan bir takım yeni şiir denemelerine başladım. Hece vezniyle yazmadan hece, aruz vezniyle yazmadan aruz ritminden yararlandım. Neticede ortaya Attilâ İlhan şiiri çıktı”. (Kabaklı, 2006, s.183)

1956 yılında Seçilmiş Hikâyeler Dergisi'nin 53. sayısında toplumcu sanatın amaçlarından bahseden Attilâ İlhan; özellikle genç kalemlerin kendi kültürlerini, milli gerçeklerini, hatta Batı ve Latin kültürlerini de aynı oranda tanınması gerektiğini belirtmiştir. Ona göre ancak bu şekilde milli bir senteze ulaşabilmemiz mümkündür. Öyle ki, İkinci Yeni'ye açtığı savaşın bir nedeni de İkinci Yeni şiirini köksüz bulması ve Batı'nın bir taklidi olmasıdır. 1967'de "Yine O Sorun" başlıklı bir yazı kaleme almış, burada geleneği modern sanatta devam ettirebilmenin yollarına değinmiştir. İlhan'ın geleneğe dair "Türk sanat geleneğini iyice sindirmek, günümüz koşullarının Türk içlemine, çağdaş estetik yöntemleri kullanarak, o içleme en uygun gelen biçimde yoğurup geleneksel gelişme zincirine yeni bir halka diye eklemektir"(İlhan, 2004, s.247) anlayışı kendi şiir hayatını inşa ederken de yansımıştır.

"Duvar", Attila İlhan'ın ilk yayın tarihi 1948 olan ilk şiir kitabıdır. Şairin edebiyat dünyasına girişini sağlayan ve adını duyuran CHP şiir yarışmasında ikinci olan şiiri Cebbaroğlu Mehmed'in bu kitapta yer almasının yanı sıra kitabın bir diğer ehemmiyeti Attilâ İlhan'ın edebiyat dünyasına ve şiir hayatına baktığımızda farklı bir değerlendirmeye tabi tutulması gerektiğindendir. Duvar, beş bölümden oluşmaktadır: Gavurdağları'ndan Rivayet, Hürriyet Yürüyor, Karanlıkta Kaynak Yapan Adam, Harp Kaldırımında Aşk ve Şafak Vakti Dünya. Bölümlerin isimlerinden de anlaşıldığı üzere, bu kitap halk edebiyatından esintiler muhteva etmektedir. İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı atmosfer ve insanlara yansımalarına yer verilmesi, halk edebiyatında işlenen temalar, halk edebiyatına ait nazım biçimlerinin kullanılması, halk söyleyişlerinin var olması gibi özelliklerin varlığıyla bu yorumu yapmak mümkündür.

Attilâ İlhan'ın Divan şiiri ile tanışıklığı henüz çocuk yaşlarında şair babası Bedri İlhan sayesinde olmuştur. Kendisi bu durumu şu şekilde açıklayacaktır:

"Babam Divan tarzında şiir yazardı, bunları okurdu, ben büyüdükten sonra o şiirleri bana okutmaya başladı. Bu yüzden çok küçük yaşlarımdan itibaren Divan şiiriyle haşır neşir olmaya başladım. Evin içinde bir Divan şiiri atmosferi vardı. Eğer bir insan aruza hâkim olamazsa Türkçe şiirle etkileyici bir mısra yapamaz. Çünkü aruzla yapılmış olan mısraların inanılmaz bir sağlamlığı vardır. (...) Ben aruzla şiir yazmaya başladım on yedi yaşında, iki sene kadar aruzun nispeten kolay yönleriyle kendime göre ustalaştım. Bu benim için çok büyük bir destek olmuştur. Türk halk şiirini antolojilerden, kitaplardan okudum. O zamanlar televizyon yok, radyo çok nadir bulunuyor ki bırakın radyonun bulunmasını elektrik yok. Bu yüzden evde şiiri ben okurdum, çok güzel antolojilerimiz vardı. Bir taraftan halk şiirini bir taraftan Divan şiirini okuyorsun, bir taraftan koşma yazıyorsun, bir taraftan gazel yazmayı deniyorsun. Bütün bunların, serbest vezinle mısra yazmamda yararı olmuştur." (İlhan, 2017)



Gerçekten de Attilâ İlhan'ın Divan şiiriyle çocuk yaştaki tanışıklığı, tüm şiir hayatı boyunca yanı başında durmayı sürdürmüştür. Kendisi “Bazı şairlerimizin aksine ben ne şiir ‘yapıyorum’ ne de şiir ‘yazıyorum’. Ben şiir ‘söylüyorum’.” (İlhan 2017: 127) demiştir ve bilindiği üzere “şiir söylemek” tabiri ekseriyetle Divan şairlerinin tercih ettiği bir tabirdir. Ayrıca Attilâ İlhan'ın kitaplarında sıklıkla epigraflar kullanıldığını, bu epigrafların da Divan şairlerinden ve şiirlerinden olduğunu söylemek mümkündür. Öyle ki Attilâ İlhan, 12 şiir kitabından 8'inde 50 epigraf kullanmıştır. Bu epigrafların genel dağılımı şöyledir: Bir nesir, üç Fransız şiiri, bir halk şiiri, 45 Klâsik Türk şiiri.

Örneğin; “Tutkunun Günlüğü” (1973) adlı şiir kitabının başında (s.9) Nef'î'den bir mısra; “Bir âh ile bu âlemi vîrân ederim ben” (Nef'î), yer alırken “Böyle Bir Sevmek” (1977) adlı şiir kitabının ‘meraklısı için notlar’ bölümünün başında (s.109) Muallim Naci'den bir mısra; “Ben ne yazdım sen ne fehmettin garip efsanedir.” (Muallim Naci) yer almaktadır. Daha sonraki yıllarda çıkan “Kimi Sevsem Sensin” (2001) adlı kitabının ‘sevmek için geç ölmek için erken’ bölümünün başında (s.17) Fuzûlî'den bir beyit “Eksik olmaz gamımız bunca ki bizden gam olup/Her gelen gamlu gider şâd gelip yanımıza.” (Fuzûlî) ve sonrasında Râsîh, Nâbi gibi Divan şairlerinden alıntılar bulunmaktadır.

Kullanılan epigrafların zaman zaman ardından gelen şiirlerle ilgi bağı kurulduğu görülmektedir. Bu ilgi bağı genellikle şiirlerin muhtevası ile ilgili olsa da kullanılan kelimelerin Divan şiirinde yer alan yahut genellikle eskiden kullanılan kelimeler olması hasebiyle Attilâ İlhan'ın modern bir dünyada kaleme aldığı şiirlerinde modernist bir tavır sergilediği yorumu yapılabilir.

“Ayrılık Sevdaya Dâhil” adlı kitabının epigrafında Fuzûlî'den “Lâhza lâhza hûblar gördüm ki dil kasındadır/Pâre pâre eyledüm ben hem dil-i sûzânımı” alıntısının ardından ‘yanlış balladlar’ bölümündeki şiirler ile konu bakımından benzerlikler teşkil etmektedir. Fuzûlî, gönlüne değen güzellerden, gönlünü parça parça etmesinden bahsederken Attilâ İlhan da bu bölümde ‘soğukkadınlar balladı, unutulmuş kızlar balladı, sarhoş bir kadın balladı, bisikletli kız balladı, çerkes halayıklar balladı, cam güzeli kızlar için ballad, kalk gidelim kadınlar balladı, ah kızlar ulan kızlar balladı’ adlı şiirleriyle, tıpkı Fuzûlî gibi hayatına farklı zamanlarda giren kadınlardan bahseder.

Gelenekten beslenen “Attilâ İlhan şiiri”ni sıklıkla görmek mümkündür. Şairin, Divan şiirinin ses ve ahenk unsuru olarak ses ve mazmun zenginliğinden faydalanarak kaleme aldığı gazel, şarkı, kaside, müstezat gibi nazım şekillerinden ve onların kafiye düzeninden

faydalandığı olmuştur. Pek çok kaside kaleme alan İlhan için en dikkat çekici kaside türünde eserlerinden biri “Osmanlı Kasidesi”dir. Bu şiir, “Deniz Kasidesi”, “Kar Kasidesi”, “Ağırceza Kasidesi” aksine Divan şiirindeki kaside ile uyuşan tıpkı Divan şiirinin kasidelerindeki gibi kafiye ve beyit olarak sadık kalmıştır.

“o saydam duvardır ki böler  
var olanlarla artık olmayanları  
bulutlu bir sessizlikte  
yaşlarını sonsuza tamamlayanları

evrende çoğul yıldızlarıyla  
samanyolları sayılır düşünceler  
dönerler dururlar dönerler dururlar  
ne başları bellidir ne sonları

nurdan bir ağaç sayılır mevlânâ  
ney pırıltılarıyla aralıksız  
anlaşılmaz bir yerinden aydınlatır  
gönül kandili sönmüş olanlar” (Osmanlı Kasidesi)

İlhan, kendisi de Duvar şiir kitabı aracılığıyla halkçı ve toplumcu bir şiiri, halkı saracak geniş soluklu bir koçaklama şiirini tutturmayı istediğini belirtmiştir. Böylece yeni Türk şiirinin çağın gerektirdiğı gibi yeni koşullara uyum sağlarken aynı zamanda yüzyıllardır değışerek gelen milli sesinin korumaya devam edeceğini ve halk şiiri geleneğine aydın şairlerin eklenmesiyle halk şiirinin yeni bir kan kazanacağını vurgulamaktadır. 1960 tarihli “Ben Sana Mecburum” kitabında da yine “Memleket Havası” başlıklı bölümde halk edebiyatının şekil ve muhtevalarına rastlamak mümkündür. Özellikle geleneksel motiflerin modernize edilmesi anlamında bir kullanımın ilk olarak bu şiir kitabının bir bölümü olan “Cehennem Dairesi” başlıklı bölümünde tespit edildiğı yorumunda bulunulabilir. Şiirlerde her ne kadar söyleyiş ve ahenk bakımından gelenekle bağ kurulmuş olduğı hissedilse de bu bağın kuvvetli ve görünür olduğunu söylemek aşırı yorum sayılabilecektir. Ben Sana Mecburum’dan kısa bir süre sonra 1962’de yayımlanan Bela Çiçeğı şiir kitabı için Yakup Çelik, modernle geleneksel Türk şiirini birleştirme gayretinin bu şiir kitabında da özellikle “Mahur Sevişmek” bölümünde görüldüğünü belirterek bu gayretin daha bilinçli bir tarzda karşımıza çıktığını vurgulamaktadır.

Gelenekten faydalanarak kendi şiirini kurma çabası modernist bir tavidir. Şair, geleneksel biçimleri alıp döneminin gerçeğiyle modernize eder. Örneğin, Tutuklunun Günlüğü kitabının son şiiri “Ağırceza Kasidesi”dir. Şiir, divan şiirinin geleneksel biçimlerinden kaside ismini taşımaktadır oysa muhtevası geleneğin dışına çıkmaktadır. Aynı şekilde “Kar Kasidesi” isimli şiiri incelediğimizde de sözcük grupları ve anlatılanlar olarak geleneksel kaside anlayışının dışında bir çizgide olduğunu görmek mümkündür.

“getirir akla çocukluktan bilinmez hangi soruları  
kar gecesi uyandırır ölüme değgin korkuları  
yalnızlık bir samanyoludur genişler düşüncede” (Kar Kasidesi)

Geleneği dönüştürmenin modernist yönü Attilâ İlhan’ın bu tavrı takınırkenki amacı ile ilgilidir. Ezra Pound, James Joyce gibi modernist sanatçılar da gelenekten faydalanmış, dili kapatıp müphemlik yaratarak imgesel kullanımı tercih etmişlerdir. Burada amaç geleneksel halk şiirine ait şeyleri yeniden üretmek, modern zihnin olanaklarını kullanmak olarak yorumlanabilir.

Örneğin “Gibi Redifli Gazel” ismindeki şiiri başlığından anlaşıldığı üzere geleneksel bir nazım biçimini kullanmıştır. Muhtevasında da yer yer kadehlere, “kızıl sultan”a yer verse de şiir baştan aşağı modern biçimde harmanlanmıştır. Şiirin henüz başlangıcında “yorgun kadınlar içtik” ifadesi gelenekle alakası olmayan, aşka ve kadına bakış açısı olarak son derece yenilikçi bir üsluptur. Aynı şekilde şiirin son bölümünde şairin kendini “ne çığlıklar geçer daha dünyadan/attilâ ilhan gibi” diyerek ismiyle var olması da şiiri gazel formunun çok ötesine geçiren modernist bir tavır olarak yorumlanabilir. Ayrıca “Gibi Redifli Gazel” altı kesik mısra ile kurulmuş dört bölümden oluşur. Kesik mısraları üçerli kümeler halinde bir araya getirince dört beyitlik bir gazel meydana gelir.

“yorgun kadınlar içtik  
yalnızlıktan uğuldayan (...)  
kanlı hesapları vardır  
kıyamete kadar sürecektir  
ölümlü şairlerin  
kim bilir nerden bilecek  
ne çığlıklar geçer daha dünyadan  
attilâ ilhan gibi” (Gibi Redifli Gazel)

Binary Oppositions düşünce biçimine göre kavramlar ancak zıtlarıyla var olabilirler. Her şey kendi zıddıyla tanımlanır. Modern, her ne kadar “bugüne ait, şu ana dair” gibi anlamlara sahip olsa da geleneksel olandan parça parça taşıdıklarıyla varlığını inşa eder. Attilâ İlhan, geleneğe ait nazım biçimlerini kullanarak kendi modernine bir varlık alanı kılmıştır. Örneğin “Varsağı” şiirleri vardır.

“haçan demir dökende  
ateş yiyelim gelir  
gök sofraya çökende  
doruktan sesim gelir  
dağdan yürek sökende  
kurşun dökesim gelir  
çatal şimşek çakanda  
yağmur perde çekende  
derya göğe çıkanda  
haçan ölesim gelir” (Varsağı 1)

“destur bre gökkuşağı  
hangi devin kılıcısın  
sabah sabah kanın damlar  
besbelli can alıcısın” (Varsağı 2)

“Varsağı” şiirlerinde bre/haçan gibi ifadeler şiiri büsbütün geleneksel bir havaya бүrүndürmektedir. Demir dökmek, ateş yemek, kurşun dökmek türünden ifadeler modern şiirin özelliklerinin dışında bir atmosfer meydana getirmektedir. Modern bir şairin, şiirlerinde bu türden gelenek bağı kurması modernist bir tavır olarak değerlendirilebilir. Şiirlerde bazen içerik ve biçim bakımından bütünlük içeren geleneksel tavır bulunurken bazen de biçimin adı yahut şekli kullanılıp içeriği modern bir yaklaşımla ele alınabilir. Örneğin, yine adı “Varsağı” olan 3.bir şiirde bu kez ifadelerde geleneksel kelimeler görülmez yine de kafiye düzeni bakımından yahut içerik bakımından “kurunun yanında yaş da yanar” atasözünden mülhem bir geleneksel kullanım vardır.

“doğarsın sorgudur başlar  
doğmanın hesabı sorulur  
dünya bir bela sofrasıdır  
lokmanın hesabı sorulur

acı bir dumandır köyleri  
çakaldır kurttur soyları  
gecenin kanlı beyleri  
dumanın hesabı sorulur

kıvılcım çektiğin demirden  
canını oynadığın kumardan  
bıçağın oyduğu damardan  
akanın hesabı sorulur

yürü attila ilhan yürü  
yaş da yanar yanarsa kuru  
günü gelir böyle doğru  
yazmanın hesabı sorulur” (Varsağı 3)

Bu şiirde demir dövmek haçan gibi bir ifadeyle yer almaz örneğin, kıvılcım çektiğin demirden, kumardan bahsedilir. Nazım biçimi olarak geleneksel bir tercih olsa da muhteva ve kullanım biçimi şiiri gelenekle bağ kuran fakat kendi özgünlüğünde şekillenmiş bir hale getirmektedir. Son kıtada yer alan "yürü attila ilhan yürü" ifadesi şairin kendini şiire dahil etmesi yönüyle de modernist bir tavır olarak yorumlanabilir.

Yanı sıra; zaman zaman şairin geleneksel nazım biçimlerini kullandığı bazı şiirlerde tema ve konu ediniş bakımından geleneksel şiir muhtevasından ayrıldığını söylemek mümkündür. Örneğin “Diyalektik Gazel” adlı şiirde başlık olarak gazel denilmişse de, muhteva bakımından geleneksel gazellerden farklı bir şiirle karşılaşırız.

“büyük bir şaşaadır ölüm  
ebruli nurlarla gelir  
öyle bir yanardağdır ki öfkesi  
mutantan destur'larla gelir

karşıtıyla yüklüdür her şey  
mutlak çözümlerden vazgeç  
tartışılmaz mükemmellikler  
ne gizli kusurlarla gelir

sen sen ol korkma karanlıktan  
dik ışık çekirdeklerini  
çünkü en berrak sular bile  
en yağlı çamurlarla gelir

nasıl doğmakla başlarsa ölüm  
ölmekle başlar öyle hayat  
bil ki dünyayı sarsan sıçramalar  
birikmiş şuurlarla gelir” (Diyalektik Gazel)

Divan geleneğinde “gazel” nazım türü sevgiliye yazılan övgü niteliğinde şiirlerken, İlhan bu formu ismen kullanarak modern dünyanın temel meselesi olan ölüm konusu ele almış, kullanılan kelimeler bakımından modern ve yeni kelimeler tercih etmiştir. Buradaki modernist tavır, geleneksel nazım biçimini alıp kendi çağına uygun bir biçimde şekillendirmiş olmasıdır. Benzer şekilde, hem nazım biçimi olarak hem muhteva olarak geleneksel çizgiye yakın duran şiirleri de mevcuttur. Örneğin “Yasak Sevişmek”teki “Ç Koçaklaması” Türk tarihinin belirli dönemlerini konu alan, koçaklama türüne uygun muhtevada bir şiirdir. Kendi milli kaynaklarından faydalanmak, Attilâ İlhan gibi modern bir dönem şairi için modernist bir tavır niteliğinde değerlendirilebilir.

“hoş geldin türk!... sağın solun su  
deli bir zenginlikle çalkanır toprağın

nice kurşun nice kükürt öğütüp  
elini uzatsan şarap çeker parmakların  
çekirdekli üzümlerden çardak dolusu  
çakır bir zeytinyağı ısıldar küp küp  
şavkına çöreklenmiş çökelek kokusu  
nice dağ keçileri ateşlerine düşüp  
nazlı aylar çizer boynuzlarıyla geceye  
hoş geldin türk!... bulutlu biraz dalgın  
birden ayağa kalkmış bütün umutların  
adını verdin varlığını adadın bu ülkeye” (Ç Koçaklaması)

Modernist tavrı biçim bakımından incelediğimiz Attilâ İlhan şiirlerinde Divan geleneğinde kullanılan diğer nazım türlerinden örnekler de vermek mümkündür. “Müjgan’a Aşk Şarkıları” Divan şiirinin şarkı türünden yararlanırken; “Zehra Kardelin” şiirinde masal tekniğinden yararlanılmıştır. Aşağıda bir örneği bulunan “Müjgân’a Aşk Şarkıları”, toplam 4 adet, şarkı nazım şekliyle kaleme alınmıştır. Divan geleneğinde şarkı nazım türü aaaa/bbba/ccca/.... kafiye düzeniyle yazılırken konu olarak genellikle sevgiliye duyulan aşk, sevgi, eğlence gibi konular etrafında şekillenir. “Müjgân’a Aşk Şarkıları” da kafiye düzeni ve konusu sebebiyle şarkı türünde bir şiir olmakla beraber beşer dizeden oluşması şiirin geleneksel şarkı biçiminden farkını ortaya koymaktadır. Bu, Attilâ İlhan’ın gelenekten beslenerek kendi şiirini oluşturması olarak yorumlanabilir, bir nevi kendi modern zamanının şarkısını yazmıştır.

“dinlerdim telâşlı kanûnlardan sarışın türkçeyi  
nasıl da sevdim ne iştir bilmeden sevmeyi  
ürkek bir çilenti usulca yoklardı bahçeyi  
nerde tâvus kuşları nerde müjgân'ın gençliği  
nasıl da sevdim ne iştir bilmeden sevmeyi

okşamak kumrallığını içimden uysal lambaların  
beyhude ısıklıklarını yakınlaşan sonbaharın  
akşam tenhâlığında birlikte duygulanmaların  
saklı mutluluğuyla dalgından çok daha fazla dalgın

nasıl da sevdim ne iştir bilmeden sevmeyi

bir parça son yalnızlığa öncekiler hazırlıktır

insan bırakmaz sevdiğini sevmek insanı bırakır

kalırsa gözlerinin elinde yaldızı belki kalır

ney üşür kanûn pırıldar udlar oldukça karanlıktır

nasıl da sevdim ne iştir bilmeden sevmeyi” (Müjgan’a Aşk Şarkıları)

“akşam oldu yine bastı karalar

varıp yıldızların kapısını çaldım

açtılar

yıldızlar uyanıp gözlerimden geçtiler

halep şehri şen oldu şenlik oldu

ağaçlar dile geldi kuşlar güldü

dağ dağa kavuştu ben sana kavuştum

Zehra Kardelin.” (Zehra Kardelin)

“Zehra Kardelin” şiirinde masal türünde bir biçim kullanıldığı yorumunda bulunabilir. Bilindiği üzere masallar nazım ve nesir olmak üzere iki türde de yazılabilir. Ağaçların dile gelmesi, kuşların konuşması gibi kişileştirme ve konuşturma sanatlarını içinde barındıran şiirde; “dağ dağa kavuştu” atasözünden mülhem bölümün yer alması şiirin bütününde geleneksel bir havanın olmasını sağlamıştır.

Attilâ İlhan şiirlerinde geleneksel nazım biçimlerinin kullanımına bir de rubailerde karşılaşıyoruz. “Tutuklunun Günlüğü” kitabında yer alan “Zincirleme Rubailer” bölümünde 18 adet şiir bulunmaktadır ve bu şiirler kafiye aracılığıyla birbirine bağlanmıştır. Bütün güzelliğinin önemli olduğu Divan geleneğine benzer bir tutumun sergilendiği bölümde konu olarak da birbirini tamamlayan bir düzen kurulduğu görülür. “Rubailerin ilkinde işe kâinatı seyretmekle başlayan ‘ben’; önce geçmişe duyduğu özlemi anlatmış, sonra kâinatın düzenini ve bu düzen içerisinde insanın yerini belirlemeye çalışmış, kendi düşüncelerini de bildirerek toplumdaki aksaklıkları dile getirmiş, daha sonra da asıl gerçeğin ölüm olduğu kanaatine



varmıştır. Denilebilir ki; Attilâ İlhan, rubailerinde kendi iç çatışmalarını, toplumsal düşünceleriyle kaynaştırarak dikkatlere sunmaktadır.” (Çelik, 2007, s.445)

Bir diğerk kitabı olan “Elde Var Hüzün” de rubailer ve geleneksel nazım biçimleri bakımından bolca içerik muhteva eden bir kitaptır. Kitabın içinde bizzat “Rubaiyat ve Serbest Gazeller” adında bir bölüm bulunur. Burada yine belirtilmelidir ki Attilâ İlhan çoğunlukla klasik nazım biçimlerini alıp doğrudan kullanmak yerine formda yahut içerikte değışiklikler yapmayı tercih etmiştir, buradaki modernist tavır da budur. “Rubaiyat” bölümünde de bulunan rubailer genellikle Divan geleneğindeki klasik rubai formunda değıldir. Serbest vezinlerin tercih edildiğı, bazı şiirlerde kesik mısraların kullanıldığı görölmektedir. Halbuki klasik rubai nazım biçiminde şiir dört mısradan oluşması gerekirken burada bazı şiirlerde farklı mısra sayıları tercih edilmiştir.

“korkunun kulak gibi cınladığı bir hicran saatında  
tehditlerle dolu bir kış doludizgin yaklaşıyor  
yağmurların soğuk kanatlarında  
çevremde muazzam bir baş dönmesidir adeta şehir  
münzevi bir soru işaretiyim  
simsiyah şemsiyemin altında” (Rubaiyat)

Geleneksel nazım biçimlerinin kullanıldığı bazı şiirlerde kullanılan kelimeler bakımından da geleneksel tavrın sürdürüldüğü görölür. Dolayısıyla Attilâ İlhan için şiir anlayışında gelenekten beslenirken tek bir yöntemi olduğunu söylemek doğru olmayacaktır. “Şeyh Bedrettin-i Simaviye Gazel” şiirinde mahzun gönöl, darağacında uzanan gölgeler, redifler, gazelhan gibi ifadeler şiiri geleneksel havaya yakın bir çizgide tutmayı başarır. Divan şiiri kaynaklarından yararlanma, Elde Var Hüzün’le birlikte kesik mısralı yapı içerisinde gerçekleştirilir. Kesik mısralı şiirlerin şekli üzerinde yapılacak düzenlemelerle, Divan edebiyatına ait formlara ulaşılması da dikkat çekicidir.

“varsa devran içinde devran  
bu devranın devranıyız biz  
o canlar ki cananından taşra düşmüştür  
cananıyız biz  
  
gönöl mahzun

ay karanlık  
yıldızlar gözden nihan olsa da  
arşı ferşi ışıktan titretecek  
bir aydınlık imkanıyız biz

ince bir yağmura gerçi asılmıştır  
-serez'in esnaf çarşısı'nda-  
uzadıkça uzar gölgesi darağacından  
o asırdan bu asıra  
şeyh bedrettin-i simavi'nin  
elhak/devamıyız biz

geçer mermi ısıklarıyla/tek tek  
vurduğunu dağıtan  
sunturlu mısralar  
rediflerin gümbürtüsü akla ziyan  
tantanalı bir kavganın demek  
gazelhanıyız biz” (Şeyh Bedrettin-i Simaviye Gazel)

Biçim olarak gelenekten beslenen şiirlerde zaman zaman muhteva yönünden de benzer ilişkiler kurulduğunu söylemiştik. “Osmanlı Kasidesi’nde konu olarak yıldızlardan, samanyolundan, bulutlardan bahseden İlhan’ın bir diğer kasidesi olan “Kar Kasidesi”nde de telaşlarla ürperen karlar, sihirli lamba, bardaktaki güller gibi Divan geleneğinde var olan mazmunlara yakınlık kurduğu söylenebilir.

“uzun rüzgârlar karanlığın dalgın sansarları  
atlayıp dağıtırlar telaşlarıyla ürperen karları  
sihirli bir lambadır bardaktaki güller gecede

yıldızlar donmuş göllere düşen buz billurları

düşten geyikler kudurtur kızıl buğulu kurtları  
bir ulumadır kanlı/açlıkları uzar gecede” (Kar Kasidesi)

“Deniz Kasidesi” de ahenk unsurları bakımından geleneksel Divan şiirini anımsatan, Divan şiirinde sıklıkla kullanılan rediflerden biri olan “gelir” redifi ile yazılmış bir şiirdir.

“günler dağılır altüst olmuş zamanlar gelir  
başka başka takvimlerden başka insanlar gelir  
ölümlerini tekrar tekrar yaşamaya gönüllü.” (Deniz Kasidesi)

Bir diğer şiir olan “Mahur Beste”de şiir her ne kadar yeni kelimelerle kurgulanmış olsa da hüznü bir atmosfer anlatılırken “müjgan’la ben ağlaşırız” ifadeleriyle geleneksel bir çağrışım yapılmıştır. Müjgan, hem eski bir kadın ismi hem de geleneksel anlamıyla “kirpik” anlamını ihtiva etmektedir. Attilâ İlhan için bu tür kullanımlar modern tarzda yazdığı şiirlerinde bir renk, gelenekle hiçbir türlü tamamen kopmayan o bağ olarak yorumlanabilir.

“şenlik dağıldı bir acı yel kaldı bahçede yalnız  
o mahur beste çalar müjgan’la ben ağlaşırız  
gitti dostlar şölen bitti ne eski heyecan ne hız  
yalnız kederli yalnızlığımızda sıralı sırasız  
o mahur beste çalar müjgan’la ben ağlaşırız” (Mahur Beste)

“Sultan-ı Yegâh” şiirinde de benzer bir durum söz konusudur. Şiirin başlığı dahil olmak üzere tüm şiirde geleneksel Türk musikisinden esintiler bulunmaktadır. Şiirde geçen şamdanlar, eski zaman sevdaları, karasevda, bülbüller gibi ifadeler geleneksel şiirle yakınlık kurulabilecek ifadeler olarak karşımıza çıkar. Bu şiirde şair kafiye düzenini korumayı önemsemiş, modern şiirdeki gibi serbest ölçüye başvurmamıştır. Gelenekle bir bağ kurulan şiirde henüz başlıktan da anlaşılabilceği gibi Türk musikisinden ilham söz konusudur. Bilindiği üzere Sultan-ı Yegâh, Türk musikisinde bir makamdır.

“şamdanları dolanınca eski zaman sevdalarının  
başlar ay doğarken saltanatı sultan-ı yegahın  
nemli yumuşaklığı tende denizden gelen ahın  
gizemli kanatları ruhta ölüm karanlığının

başlar ay doğarken saltanatı sultan-ı yegahın  
yansıyan yaslı gülüşmelerdir karasevdalı suda  
bülbüller kırılır umutsuzluktan yalnızlık korusunda  
eylem dağılmış gönül تنها çalgılar kış uykusunda  
ölümün tartışılmazlığı nihayet anlaşılrsa da  
başlar ay doğarken saltanatı sultan-ı yegahın” (Sultan-ı Yegâh)

Bu şiir ile birlikte bir de İlhan şiirlerinde yer alan geleneksel Türk musikisinden izlere değinmekte fayda görüyoruz. Esasen sanatın var oluş biçiminde şiir ile musiki iç içe geçmiş bir formda bulunurlar. Bu birliktelik, şiirin ahenkli sözlerinin müzik ile birleşmesiyle gerçekleşir. Divan şiirindeki sanatlı ve ahenkli söyleyiş de klasik Türk musikisi ile birleşerek renklenmiştir. “Türk musiki tarihine bakıldığında hafızalara yer etmiş çoğu şarkının sözlerinin bir Divan şairi tarafından kaleme alındığı, bazı bestekârların aynı zamanda şair oldukları görülür. İki ayrı tür olmasına rağmen Osmanlı sanatı içinde birbirinden ayrılamaz bir bütünlüğü oluşturan bu iki değer, geleneğin parçalanmaz bir süreç olduğuna inanıp korunması gerektiğini dile getiren başta Yahya Kemal olmak üzere kimi sanatçılar tarafından metaforik olarak kullanılmıştır. Yahya Kemal’in çeşitli şiirlerinde İtri, Dede Efendi, Hafız Post gibi Türk musikisinin yapı taşlarını hatırlatması bu yüzdendir. Geleneğin korunması konusunda Yahya Kemal’le aynı motivasyona sahip olan Attilâ İlhan’ın şiirlerinde ise yoğun bir biçimde klasik Türk musikisi makamlarının adlarına rastlanır. Nihavent, mahur vb. makamlar öncelikle, çeşitli duyguları temsil etmek için kullanılmıştır. Bunun yanında makamların form özelliklerinin zaman zaman şiirle yapısal bir benzerlik oluşturduğu da görülür.” (Akpınar, (2019). , s.69-79) Attilâ İlhan da gelenekle kurduğu bağın kendi şiirlerine yansımasına “Korkunun Krallığı” kitabındaki “meraklısı için notlar” bölümünün “incesaz” başlığındaki açıklamasında yer vermiştir.

Türk musikisi makamlarından, Divan şiirinin şarkı formunda, müseddes’ler, muhammes’ler yazmak, epeydir keyifle sürdürdüğüm bir uğraş! Keyfimin iki sebebi var: birincisi, ‘meraklı’ okurların, gerçekte ‘serbestvezinle’ yazılmış bu şiirleri, ‘aruz’la yazılmış zannedip, ciddi ciddi, feilâtün mü yoksa mefailiün mü örgüsüne oturtulduğunu aramaları; ikincisi, ritmin dolayısıyla veznin ve kafiyenin hor görüldüğü günümüzün şiir ortamında, bunların bir şiirin oluşmasında -daha da önemlisi yaşamasında- ne kadar etkili olduğunu göstermesi! (İlhan, 2018)

Zaten Attilâ İlhan, hemen her fırsatta, henüz çocuk yaşta annesinin ud çalıyor oluşundan, babasının yazdığı şiirlerden ve bu ortamdan dolayı babasından hep Nedim’in şarkılarına gazellerine karşı bir kulak aşinalığı ve gönül bağı duyduğunu belirtir. “Tutuklunun Günlüğü”

kitabında da yine “incesaz” başlıklı bir bölüm vardır ve orada da musiki ile kurduğu bağı, şiirlerini oluştururken musikiden ne denli etkilendiğini anlatır.

“12 Mart sonrasının bunalımlı günleriydi, onun için de şiirlerin bütününe hem o bunalımın karamsarlığı hem de o ara günlük bir gerçek hâlinde duyulan ölüm düşüncesi egemen oldu. Türk musikisi makamlarından en çok sevdiklerimin, biraz da ritimlerinden esinlenerek yazılmış şiirlerdir. İçerikleri bir yandan geleneksel şarkı düzeninin rintliğini, bir yandan da çağdaş,-o günler için belki de hatta güncel- sorunların heyecan ve üzüntülerini kapsar.” (İlhan, 2017)

İlhan’ın musiki ile kurduğu bağı şiirlerine yansımaya örnek verecek olursak, “Pazar Sabahı” şiirine bakabiliriz. Mahur ve hüzzam musiki makamlarına yer verilen şiirde, tambur enstrümanı ile geleneksel Türk musikisinden esintiler oluşturulmuştur.

“bir tambur aranır tutuklunun kederi  
mahûr’açıarsın diye hüzzam geceleri” (Pazar Sabahı)

Attilâ İlhan’ın pek çok şiirinde görülebileceği üzere geleneksel musikiye ait makamlara yer verir, şiirini bu anlamda geleneksel renklerle renklendirir.

“gökyüzü akıp gidiyor başımızın üstünden  
ağır ağır pırıltılı bir nehir gibi  
yıldızlar zil zurna sarhoş  
ve şehnaz makamı” (Cemşid Hun’la Hasbıhal)

“Cemşid Hun’la Hasbıhal” şiirinde de şehnaz makamının adı geçmektedir. Bu şiirde Attilâ İlhan’ın gelenekle kurduğu tek bağ musiki değildir elbette. Doğu’ya dair motiflerin yer aldığı şiirde bir monotonluk hâkimken musiki makamından şehnaz şiire eklenerek bir renk katılmıştır. Şiir Duvar” kitabında yer almaktadır ve daha önce söylediğimiz gibi “Duvar”, sıklıkla Attilâ İlhan’ın gelenekle kurduğu bağı yansıtan şiirleri barındırır.

“Elde Var Hüzün” kitabında “An Gelir” şiiri yine bir makamı içinde barındırmaktadır. Bu şiir, muhtevası bakımından da tarihsel isimlerin yer aldığı bir şiir olarak karşımıza çıkar. Bâkî’den, Mimar Sinan’dan, Kanunî Sultan Süleyman’dan bahseder ve tüm bu tarihsel kişilerin ardından kendi ölümünü de “an gelir attilâ ilhan ölür” şeklinde şiirine taşır. Son dizede kendi ismine yer vermek geleneksel şiirde yer alan bir unsurdur. Burada ayrıca yer alan makam “şatârâbân”, özellikle ölüm temasının işlendiği bu şiirde seçilmiştir çünkü bu makama portede

bakıldığında notaların dizilişı tıpkı bir merdiven gibi notalar aşığı düşüyormuş izlenimi verecektir.

“an gelir  
paldır küldür yıkılır bulutlar  
gökyüzünde anlaşılmaz bir heybet  
o eski heyecan ölür an gelir biter muhabbet  
çalğılar susar heves kalmaz  
şatârâbân ölür  
...  
kubbelerde uğuldar bâkî  
çeşmelerden akar sinan  
an gelir  
-lâ ilâhe illallah-  
kanunî süleyman ölür” (An Gelir)

Şiirlerde sıklıkla karşılaştığımız Türk musikisi makamları, eski şarkılar, tarihsel kişilikler, şiirlerin o “geleneksel tadı” şairin modern zamanda bir geçmiş zaman güzellemesi hissettirir. Attilâ İlhan için şiirlerinde kültür miraslarından faydalanmak adeta bir şiar haline gelmiştir. Bu türden öğeler geçmiş ile şu an arasında bir köprü niteliğinde olup, modern bir dönem şairi olarak gelenekten milli değerlerden beslenerek şu ana dair bir şeyler söylemesi modernist bir tavır olarak yorumlanabilir.

Attilâ İlhan’ın şiirlerinde sıklıkla, Divan şiirinin biçim, ses ve ahenk unsurlarının kullanılıp muhteva bakımından yeni içeriklere yer verildiği örneklere rastlamak mümkündür. “Bulut Günleridir” şiirine bakacak olursak şiirin gazel nazım biçiminde yazıldığını görürüz ancak içeriğinin güncel toplumsal meselelere değinmesi; şiiri bir anlamıyla modernist bir tavrın ürünü haline getirir. Attilâ İlhan, bu şiiri kaleme alırken 12 Mart döneminin akabinde hissedilen baskılara karşı bir eleştiri ve başkaldırı niteliği taşımaktadır. Gazel nazım biçimiyle kaleme aldığı bir şiirde, düşüncelerine, ideolojik meselelerine, 12 Mart dönemi baskılarına yer vermesinin toplumcu gerçekçi şairlerin tavrını biçimle destekleyerek adeta modernist bir tutum olduğu yorumunda bulunabiliriz.

“bulut günleridir/akar uykular dumanlı sular gibi  
kuytu göllerde salınır rüyalar kuğular gibi

kırık aynalarda balkısa da gün kızılığ / kanma  
bastırır tamamlarıyla karanlık yamyam korkular gibi  
vampirler okşar yalnızlığını ipek baykuşlar büyür  
uğuldar damarlarının ağacı ıssız korular gibi  
karanlığın ufunetinden öyle bozulmuştur ki yıldızlar  
iliklerine geçer titreşimleri fosforlu ağular gibi  
üreyip bir devin gırtlğından zalim gümbürtülerle  
bin yıllık sorular gelir ateşten burgular gibi  
ölümdür bekleriz hükmü dünya bir duruşmadır sürer  
ellerimizde yüreklerimiz vurulmuş kumrular gibi” (Bulut Günleridir)

Elbette bahsi geçen dönem eleştirisi alenen değil semboller aracılığıyla verilmiştir. Henüz şiirin başlığından başlayacak olursak ‘bulut’ ile 12 Mart’ın kastetilmiş olabileceğini söylemek mümkündür. “Bulut günleridir” derken 12 Mart günlerinden bahsedilmiş olacak ki sonraki dizelerde gelen ifadeler şiiri karanlık, olumsuz bir atmosfere bürüyecek nitelikte devam etmiştir. Dumanlı sular, karanlık yamyam korkular, ıssız korular... şeklinde devam eden dizeler şiiri oldukça karamsar bir havaya büründürmektedir. Yakup Çelik de bu şiir için benzer yorumlarda bulunmuştur. Ona göre; devam eden dizelerde olumlu intiba olabilecek “gün kızılığ” varsa da bu 12 Mart’ın “yalancı güneşi”dir. Şair bu gün kızılığına inanmıyordur ve okuyucuya da “kanma” diyerek uyarıda bulunur. Asıl olan 12 Mart’ın karanlığıdır ve o da dizelerde tekrar eder biçimde verilmiştir. ‘Bastırmak’, ‘tamtam’, ‘yamyam’ ve ‘korku’ ifadeleri ‘karanlığı’ niteler. Benzer örnekleri diğer beyitlerde de bulmak mümkündür. (Çelik, (2007, s.436-440) Ayrıca “Bulut Günleridir” şiiri Tonga’nın yorumuna göre, Naili’nin “Oldu eşkim gülşen-ârâ-yı heves-cûlar gibi/ Akdı gönlüm bir nihâl-i işveye sular gibi” matlalı gazeline nazire gibidir. (Tonga, 2007, 771-782)

Elbette burada çalışmamızın temelini oluşturan asıl bahis, İlhan’ın bu gelenekten beslenen tavrının ne yönlerden modernist bir tavrı simgelediğini göstermektir. Örneğin kaside biçimini kullanmıştır fakat kaside formunun muhtevasından farklı bir içerikle karşımıza çıkar. Zaman zaman da muhteva bakımından kasideye benzese de biçim bakımından farklı bir formda olduğunu görürüz “Osmanlı Kasidesi” şiirinde Osmanlı döneminin, kültürünün, geleneksel motifleriyle bezenmiş bir muhteva görürüz. Kaside ismini taşıyan şiirin biçim özelliklerine baktığımızda ise nazım şeklinin tam anlamıyla bütün özelliklerini taşımadığı görülecektir.

Çünkü kaside nazım biçimi Divan geleneğindeki haliyle genellikle devlet büyüklerini övmek amacıyla “aa, ba, ca...” kafiye düzeniyle yazılan nazım biçimidir. “Osmanlı Kasidesi” doğrudan bir devlet büyüğüne övgü değildir fakat yer yer Osmanlı kültürüne olumlu ifadeleri kaside türünden esintiler taşımaktadır. Kafiye düzenine bakacak olursak; şiirin dördlükler halinde yazıldığı görülür fakat ilk dördlük iki beyit olarak düşünülürse, ikinci ve dördüncü mısraların kendi aralarında kafiyeleşmiş olduğu görülür. Kullanılan kafiye de her her dördlüğün son mısrasında yinelenmiştir. Bu haliyle klasik kaside formuna birebir uymadığını yalnızca benzerlikler kurulduğunu söylemek mümkündür. Nasreddin Hoca, Köroğlu gibi isimler tarihsel kültür mirasının izleriyken; elif lam cim gibi arap harflerine şiirinde yer vermesi doğrudan doğruya Divan şairlerinin kullanımına nazire niteliğindedir. Burada Muhsin Macit’in yorumuna göre elif lam ve cim harflerinin yan yana geldiğinde “ecel” kelimesini oluşturması da bir tesadüf değil, şiirin temasına uygun bir kelime seçiminin ürünüdür. (Macit, 2001, s.323-332)

“onlar mıdır nasreddin hoca gülümseyerek  
köroğlu öfkeleriyle dağa çıkmış  
ölüm allahın emri / elif lam ve cim  
idam yazarsa da hünkârın fermanları” (Osmanlı Kasidesi)

Attilâ İlhan’ın pek çok şiirinde son dizede/dördlükte kendi ismini ya da mahlasını kullandığından bahsetmiştik. Divan geleneğinde yer alan son dördlükte mahlasa yer verme tarzına bu kasidede İlhan’da da görmek mümkündür. Hem divan geleneğinde hem halk şiirinde şairin kendi ismine yer vermesi tavrını İlhan kültürel bir miras olarak modern zaman şairi vasfıyla tekrar ettiği için modernist bir tavır olarak yorumlanabilir.

“git ara hangi zaman ufkunda kayıp  
o kanlı debdebe attilâ ilhan  
rüya boşluklarında yer aranırılar  
ne adları kalmıştır ne sanları” (Osmanlı Kasidesi)

Şiirin ezberlenebilir olması gerektiğini savunan İlhan için bu görüşün de geleneksel yapıdan geldiğini söylemek mümkündür. Divan edebiyatı anlayışında ezberlenme kolaylığı da göz önünde bulundurularak redif/kafiye sanatlarına sıklıkla başvurulurdu. Doğrudan bu niyetle demek doğru olmasa da bir yorum olarak, Attilâ İlhan’ın şiirlerinin de genellikle çok uzun olmadığı ve ezberlenmeye yatkın tekrarlı şiirler olduğu görülür. Aşağıdaki şiirler, tekrar ve kafiyenin kullanıldığı şiirlere örnek olarak verilebilir.



“ben sana mecburum bilemezsin  
adını mih gibi aklımda tutuyorum  
büyüdükçe büyüyor gözlerin  
ben sana mecburum bilemezsin.” (Ben Sana Mecburum)

“sen benim hiçbir şeyimsin  
yazdıklarımın çok daha az  
hiç kimse misin bilmem ki nesin  
lüzumundan fazla beyaz” (Sen Benim Hiçbir Şeyimsin)

“viskiyse viski doktor spiedell  
hem de sevdiğiniz  
black and white  
gönüller şen olsun doktor spiedell  
nasılsa içebiliriz  
henüz saat  
o kadar geç değil ki  
prosit doktor spiedell  
prosit  
yarı geceden sonra başlar  
newyork'ta hayat” (Waldorf Astoria)

“Elde Var Hüzün” kitabında yer alan “Serbest Gazeller” bölümüyle ilgili olarak İlhan şu cümleleri kullanır:

“Bu tarzı benimsemesi ve devam ettirmesindeki motivasyonu şu sözleriyle açıklar:  
“Serbest Gazeller yıllardır sürüyor, Divan şiirinden gelen gazel tarzının, çağdaş koşullarda bambaşka bir içeriği, bambaşka bir şekilde ifade edebileceğine inanmışımdır ben, şair eğer içeriğine hâkimse, gazel tarzının inceliklerini serbest nazmın akıcılığıyla bağdaştırabilirse, şiirlerinin başarılı olmaması için sebep yoktur; daha önceki denemelerimden, sözgelişi An Gelir redifli gazel, bestelenmiş, kalabalıkların sevdiği bir şarkı olmakla kalmamış, bazı okurlar tarafından bana ezbere okunmuştur.” (İlhan, 2012, s.119)

Attilâ İlhan’ın kafiye kullanımında bu yönde bir hassasiyeti olduğu yorumunu yapabilirsek de her zaman kendi özgünlüğüne güvenerek geleneksel yapıları devam ettirdiğini belirtmek

gerekir. Genellikle serbest nazım ile yazması Attilâ İlhan'ın duruş olarak modernist bir tavrı olduğunu gösterir. Şiirlerini incelediğimizde Nâzım Hikmet gibi zaman zaman basamak şeklinde yazdığı görülür. Fakat her nasıl yazarsa yazsın şiirlerinin her zaman özgün bir Attilâ İlhan çizgisinde olduğu söylenebilir.

“zeynep beni bekle  
gece ağaçlarına  
yağmur çiseliyorum  
cam tozu su beyazı  
yalnızlığını mutlaka değiştireceğim  
bir yaprak halinde süzülüp saçlarına” (Zeynep Beni Bekle)

“Saçlarına yaprak halinde süzülerek yalnızlığı değiştirmek” ifadesi, şiirin özgün bir ifade biçiminin olduğuna örnek olarak verilebilir. Özgünlük İlhan için önemlidir fakat bunu hiç gelenekten kopuş olarak görmemiştir. Attilâ İlhan'ın, şairliği müktesabat meselesi olarak algıladığı söylenebilir. İyi bir şair olmanın salt tümüyle yeni şeyler yapmak değil o taşıyıcı sanat niteliğindeki şiirin, o şairler silsilesinin halkası olarak var olabilmek demek olduğunu düşünür belki de. Eski ile yeniyi hiç birbirinden tamamen kopuk görmemiştir, zaman zaman aynı dizelerde buluşturduğu farklı dönem şairleri bile olmuştur.

“gördüm sessizce buluştuğunu nâzım'la nedîm'in  
lâcivert ıssızlığında yıldızlı bir servinin  
birinin elinde vâridat'ı simavnalı bedreddin'in  
birinin ağzında gül elinde mey kâsesi vardı” (Müjgân'a Aşk Şarkıları)

“Müjgân'a Aşk Şarkıları” şiirinde görüleceği gibi Nâzım ile Nedîm'in buluştuğunu söyleyen ifadeler mukayeseden ziyade ortak bir paydayı ima eder gibidir.

“o akşam da lambamızı söndürmüştük nedîm ile  
nedîm'den bile kıskandığım sevdiğim ile  
son şarkılar dağılmıştı mevsim ile  
yalnız çamlıca'da bir ud yankılanırdı

dünyayı tumturaklı bir yalan sayanlar  
yalanın dehşetini yaşlandıkça anlar

nâzım'ın pirâyeyi sevdiği zamanlar

ölse ölümünden ne suçlar çıkarılırdı” (Müjgân’a Aşk Şarkıları)

“Emirgân’da Çay Saati” şiirinde yer alan ifadelerden görürüz ki, Nedîm'den, Tatyos Efendi'den, Gâzâlî'den, Mevlânâ'dan bahseden dizeleri hasebiyle geleneksel, tarihsel, milli pek çok kaynaktan beslenen bir şiirdir.”Hicazkâr” ve “Hüzzam” makamları da Türk musiki makamlarından olup kullanımlarıyla şiire geleneksel bir atmosfer katılmıştır.

“bir çay yalnızlığı emirgân'dan öteye  
değdikçe ısındığı yaldızlı bardağın  
nedîm'den yansıması tatyos efendi'ye  
tenhâ bir genç kız sesiyle hicazkâr'ın  
kuytularda çürüdüğü bağdadî yalıların  
yorgun sarmaşıklarıyla sarkmış bahçeye

soğuk kuşlar gibi dağılır boğazda  
rüzgârın getirdiği donuk bir yağmur pusu  
istinye'de gemilerin karanlık uykusu  
kırık direkleriyle dalgın ve hasta  
birden içimi kaplayan ölüm korkusu  
selâm verilince meçhul bir namazda  
gâzâlî'yse biraz mevlânâ biraz da  
kubbenin altındaki divan uğultusu  
'şeref' vapurundan en kirli beyazda  
yüzlerce harbiyeli sürgün yolcusu  
havada bir asılmış adam kokusu  
istanbul jöntürkleri hüzzâm bir yasta” (Emirgân’da Çay Saati)

Attilâ İlhan, şiir dünyasını şekillendirirken zaman zaman tema ve biçim anlamında gelenekten beslenmiş, geleneğe ait unsurları kendi döneminin modern dünyasına göre yorumlamıştır. Bahsettiğimiz gibi “Duvar” şiir kitabı bu gelenekle kurulan bağın en net görüldüğü kaynaklardan biri olarak karşımıza çıkar. “Duvar” aracılığıyla halkçı ve toplumcu bir şiiri, halkı saracak geniş soluklu bir koçaklama şiirini tutturmayı istediğini belirtmesi

önemlidir çünkü bu tutumla yeni Türk şiirinin çağın gerektirdiği gibi yeni koşullara uyum sağlarken aynı zamanda yüzyıllardır değişerek gelen milli sesinin korumaya devam edeceğini ve halk şiiri geleneğine aydın şairlerin eklenmesiyle halk şiirinin yeni bir kan kazanacağını vurgulamaktadır. Biçim konusunda geleneğe dönüş olduğu kadar geleneksel halk şiirine ait şeyleri yeniden üretmekte, modern zihnin olanaklarının kullanıldığı söylenebilir.

İncelediğimiz şiirlerde görüyoruz ki Attilâ İlhan, şiir anlayışında gelenekle bağ kurarken şiirini modern çizgilerle inşa etmiştir. Klasik Divan şiirinin biçim özelliklerinden olduğu kadar halk şiirinin biçim özelliklerinden de faydalanarak; tarihten, mitolojiden, öz milli kaynaklarından beslenmiştir. Bu tavır bir yönüyle T.S. Eliot gibi, Ezra Pound gibi bir gelenekten beslenme olarak yorumlanabilir çünkü bir anlamıyla modern dünyayı eleştirmek için geçmişten beslenirken aynı anda modern dünyanın kavramlarını kullanır şair. Attilâ İlhan için geleneksel kaynaklara dönüş tam anlamıyla o dönemi olduğu gibi yaşatmak değil, kültür mirasına sahip çıkarak kendi şiirini inşa etme çabasıdır. Bunu da şuradan yorumluyoruz ki; Attilâ İlhan kaside yazarken Divan geleneğindeki gibi bir otorite yahut kişi övgüsü yapmamış, şehri, işçileri, sokakta yaşayan insanları, ölüm korkusunu ele almıştır. Geleneksel formların şeklini alıp muhtevasını değiştirerek tabiri caizse “ruhunu öldürmek” tam da modernist bir tavidir. Bu bölümde Attilâ İlhan’ın şiirlerinde biçim anlamında modernist unsurlara değinmek adına örnekler verdik. “Gelenek ile Bağ Kurma” başlığının ardından “İmgenin Kullanımı” başlığıyla değerlendirmelerimize devam ediyoruz.

## 2. İmgenin Kullanımı

İmge; imaj, zihinde oluşan resim, görüntüdür. Şiirdeki imgeyi tanımlamak istediğimizde kelimelerden oluşturulmuş bir resim ve görüntü demek yanlış olmayacaktır. Dış dünyadan edinilen bir algı zihinde yeniden üretilir. (Tural, 2018, s.18) Şiir, duyguları uyandırmak ve canlı zihinsel imgeler yaratmak için imgelemeyi kullanan güçlü bir ifade biçimidir. Şairler, metaforlar, benzetmeler ve diğer mecazi dillerin kullanımıyla okuyucunun zihninde gerçek anlamın ötesine geçen bir resim çizebilir. İmge, şairin duygu ve düşüncelerini daha anlamlı bir şekilde aktarmaya yardımcı olduğu için şiirin ayrılmaz bir parçasıdır. Şairler genellikle bir atmosfer veya ruh hali duygusu yaratmak ve eserlerine derinlik ve karmaşıklık katmak için imge kullanırlar. Şairler yazılarında imge kullanarak sözlerini hayata geçirebilir ve okuyucular için canlı hale getirebilirler. Şiirde imge, okuyucunun zihninde canlandırdığı, somut ya da soyut nesneler, duygular, renkler, sesler gibi unsurlardır. Şair, bu imgeleri kullanarak okuyucuda

derin bir duygu yoğunluğu ve etkisi yaratır. Denilebilir ki imge, şiirin en önemli unsurlarından biridir ve şiirin anlamını, duygusunu, estetiğini güçlendiren bir araçtır. Şair, imgeleme yoluyla okuyucuya düşünce ve duygu dünyasını aktarır, onun zihninde canlandırdığı imgelerle birlikte kendisini ifade eder.

İmge, gerçekliğin dışında, sanatçının kendi zihninde kurguladığı ve karşı tarafta yeni zihinsel çağrışımlarla şekillenen tasarımlardır. Şiirde imge kullanımı, söylenmek isteneni doğrudan vermek yerine çeşitli çağrışımlar yoluyla okuyucuda görsel bir okuma sağlar. İsmet Özel imge ile ilgili şöyle der:

“İmgelem, tanıdığımız biçimlerden yapılmış bir yeni resim, bildiğimiz seslerin söylediği yeni bir şarkı, aşına olduğumuz yargılardan çıkan, yabancı olduğu bir sonuçtur. İmgelem bize ulaştığı zaman hem yaşadığımız bir anın sıcaklığını hem de farklı bir şeyle karşılaşmış olmanın serinliğini duyarız.” (Özel, 1997)

İmge, şiirde çok anlamlılık sağlar. İmge kullanmak demek, herkesçe kabul gören kelimenin ilk anlamının ötesinde yeni anlamlara kapı aralamaktır. Yalçın Armağan’ın düşünceleriyle desteklemek gerekirse, duyusun deyişe dönüşmesidir ki, bu tek başına şiir için modernist bir duyarlılık ifade etmez. İmgenin asıl modernist duyarlılığı, şairin bir duyguyu ifade ederken duyusu kendi imgelemindeki biçimiyle gündelik dilin dışında bir kullanımla ifade etmesindedir. Gündelik dildeki kullanımlar şiirde yer aldığı anda ortada açık seçik bir beyan vardır oysa imge kullanıldığında çağrışım yoluyla açılan zihinsel pencereler pek çok anlamı meydana getirir. Anlamın kapalı olması şeklinde algılanan imgesel kullanım aslında aksine “açık anlam”dır. Umberto Eco’nun “Açık Yapıt” (*İng. Open Opera*) ifadesindeki gibi bir anlam açıklığı söz konusudur imgede çünkü anlam ne kadar çok yönlü ve geniş olursa okuyucunun muhayyalesinde o denli güçlenecek ve çeşitlenecektir. Açık Yapıt kavramına göre bir metnin anlamı tüketilemez, ancak çoğul okumayla metnin anlam dünyasına vakıf olunabilir. İmge sayesinde tek bir anlama sıkışmayıp çok anlamlılık kazanan şiir aynı zamanda diri tutulmuş ve zenginleştirilmiş olur. Kelimelerin ilk anlamlarının doğrudan kullanılmayıp imge aracılığıyla yeni ve farklı çağrışımlara kapı aralaması modernist bir anlayışın tavrı olarak yorumlanabilir.

“Açık metinler okuyucu ile buluştuğunda ortaya çıkabilecek alternatif anlamları kapatmaya çalışmayan ve kolayca elde edilebilen tek bir anlamın altını çizmek istemeyen metinler iken, kapalı metinler ise okuma serüveni boyunca belirlenmiş bir yol boyunca yürütmeyi amaçlayan metinlerdir.” (Demir, 2016, s.204)

T.S. Eliot da, modernist şiirin önde gelen isimlerinden biri olarak imgeleme konusunda önemli görüşler ileri sürmüştür. Eliot, şiirin imgeleme yoluyla gerçeğe yaklaşabileceğine inanmış ve şiirin amacının okuyucunun zihninde canlandırılan imgelerin getirdiği duygu

yoğunluğunu hissettirmek olduğunu savunmuştur. Eliot'un "The Metaphysical Poets" adlı makalesinde, metafizik şiirlerin imgeleme bakımından zengin olduğunu ve bu zenginlik sayesinde şiirin anlamının daha derin bir şekilde hissedildiğini belirtir.

Attila İlhan, modern Türk edebiyatının önemli isimlerinden biri olmasının yanı sıra imge kullanımı konusunda da örnek teşkil eden bir sanatçıdır. İlhan, şiirlerinde ve öykülerinde sık sık doğa imgeleri, renkler, hayvanlar gibi unsurları kullanarak okuyucunun zihninde canlı ve etkileyici bir dünya oluşturur. Yazılarında çeşitli imgeler kullanma konusunda dikkate değer bir yeteneğe sahip olan İlhan, okuyucularının hayal gücünü yakalayan canlı resimler yaratmıştır. İlhan, karakterlerinin duygularını betimlemek ve insan deneyimleri ile doğal dünya arasında güçlü bağlantılar kurmak için masmavi deniz, sakın rüzgâr, parlak güneş ve huzurlu ay gibi doğanın çeşitli bileşenlerini kullanmıştır. Ayrıca Attila İlhan, eserlerinde renkleri, hikâyelerinin tonunu ve ruh halini oluşturmak ve karakterlerin duygusal durumlarını yansıtmak için de imge kullanımını tercih etmiştir. Örneğin, kırmızı veya sarı gibi parlak renkleri aşk, tutku ve mutluluğu sembolize etmek için kullanırken, siyah veya gri gibi daha koyu tonlar keder, umutsuzluk veya kaybı temsil edebilir. Aşağıdaki şiir örneklerine bakacak olursak:

“şarabın gazabından kork

çünkü fena kırmızıdır” (An Gelir)

“An Gelir” şiirinde “fena kırmızıdır” ifadesi kırmızı renk ile şiirin genelinde oluşturulan atmosferin şiddetini yansıtmak için etkili bir yoldur. Şiirde imgesel ifadelerde renklerden faydalanmak yaygın bir kullanımdır. Renkler sayesinde çağrışım yapılarak okuyucunun zihninde özgün bir anlam meydana getirilir.

“İkinizden hanginizin

saçları gece laciverdi siyah

yıldız tozundan ışıltılı

ve zengin” (İkinizden Hanginizin)

Bir diğer şiir olan “İkinizden Hanginizin”, yine renk imgesinin kullanıldığı dizelerden oluşur. Saçların gece laciverdi bir siyah olduğunun belirtilmesi, dümdüz biçimde siyah denilmesinden daha farklı bir anlam taşımaktadır. Öyle ki gece laciverdinin içinde yıldız tozlarının ışıltısı ve zengin görünümü de vardır. Hem kelimelerle hem renklerle –ve imgelerle- bir resim çizen İlhan’ın şiirlerinde aynı zamanda sinematografik bir hava da oluşur.

“yağmur çiseliyorum / cam tozu su beyazı

yalnızlığını mutlaka değiştireceğim

bir yaprak halinde süzülüp saçlarına

eski teşrin'lerden / kederli kırmızı

zeynep beni bekle mutlaka döneceğim” (Zeynep Beni Bekle)

“Zeynep Beni Bekle”de birden fazla renk imgesine rastlamak mümkündür. Şair burada cam tozu su beyazı rengini yağmurun çiselemesiyle ilintilerken, diğer bir renk olan kırmızı için kişileştirme yaparak ‘kederli’ ifadesini kullanır. Kavuşamayan bir aşkın emarelerini gördüğümüz şiirde kırmızı bile kederlidir. Bir rengin imgesiyle keder duygusu kuvvetlendirilmiş, açıkça yazılmak yerine çağrışım yapılması tercih edilmiştir.

Attilâ İlhan’ın şiirlerini incelediğimizde renkler, semboller yahut yalnızca kendisine ait özgün ifadelerle okuyucunun zihninde bir somutlaştırma amacıyla sık sık imgeye başvurduğunu görmek mümkündür. Kendisi de şiir anlayışını açıklarken şöyle söyler:

“Şiirin kelimelerle değil, imgelerle yazıldığını bilen şairler için, kelime diyalektik bir ilişkiler yumağıdır; bir kere, anlatacağı imgeyle ikincisi aynı imgeyi anlatmakla görevli öteki kelimelerle, üçüncüsü mısra içindeki özel şiir içindeki genel ses uyumuyla, dördüncüsü imgeler arası birlik ve karışıklıkların gelişme süreciyle bağlantılıdır. Çünkü (...) Kelimenin önemi, imgenin somutlaşmasında oynayacağı role göre değişir, bu rolü belirleyen ise kelimenin çağrışım yükü anlam boyutları ve imgeyle olan diyalektik bağlantısıdır.” (İlhan, 2016)

Gerçekten de İlhan için şiir kelimelerden ziyade imgelerle yazılır. Türk modern şiir tarihinde imgenin yoğunlukla kullanıldığı ve bu kullanımın anlamı kapalı bir hale sokması gerekçesiyle eleştirilen İkinci Yeni Hareketi’ne İlhan’ın açtığı savaş burada onları ortak bir yerde buluşturmuştur. Bu noktada İkinci Yeni Hareketi’ne kısaca bir değinmek gerekir.

1950’lerde yayınlamaya başladıkları şiirler ile başlayan ve günümüzün Türkçe şiirinde etkisini devam ettiren İkinci Yeni; Cemal Süreya, Edip Cansever, Turgut Uyar, Ece Ayhan, İlhan Berk, Ülkü Tamer, Sezai Karakoç gibi şairlerin meydana getirdikleri yeni şiir anlayışına sonradan verilmiş bir isimdir. Attila İlhan da tam o yıllarda sanata yaklaşım çerçevesini çizmektedir ve bu büyük şairlerin karşısında, “sosyal realizm” olarak adlandırdığı sanat yaklaşımını savunmaktadır. İkinci Yeni, çıktığı dönem itibarıyla Türk şiirinde bir yenilik olarak gerçekliğe farklı bir bakış sağlamıştır. Akıl mantık düzleminde hayattan doğrudan alımlanan ifadeler yerine akıl ve mantıkla çatışan girift anlamlar tercih etmişlerdir. Bu tercihin

getirilerinden biri olarak da imge kullanımını örnek vermek mümkündür. İmgede kelimenin anlamına değil kullanımına bir vurgu söz konusudur. Bu anlayıştaki şairler şiirde anlatılmak isteneni açık seçik gözler önüne sermektense imge aracılığıyla okuyucunun zihninde bir görsel yaratarak ekfrasis meydana getirirler. İkinci Yeni, “Şahıs kadrosunu genellikle mitin gizemli dünyasından seçerler ve bilhassa Yunan mitolojisinden alınan sembolik tiplerin (Meduza, Phoenix gibi) hazır imge dağarından da yararlanır.” (Özcan, 2009, s.287) Öyle ki İkinci Yeni’nin bu imgeci şiir anlayışı, sık sık anlaşılmaz şiirler yazdıklarıyla ilgili eleştirilere maruz kalmalarına sebebiyet vermiştir. İlhan’ın İkinci Yeni ile tartışmasının ise hem sanat hem de siyaset alanlarını içerdiğini söylemek mümkündür. Sanat anlamında Attilâ İlhan da İkinci Yeni’ye bir “savaş” açmış, ağır eleştirilerde bulunmuştur. Oysa Oktay Rifat, maruz kaldıkları eleştirilere karşı, anlamsız şiir olmayacağını şu cümlelerle dile getirir;

“Bizde anlamsız şiir deyince, bir şey söylemeyen, bir şey anlatmayan şiir sanılıyor. Olur mu öyle şey! Bir şey anlatmamanın en kestirme yolu susmaktır. [...] Anlamsız şiir, bir şey anlatmamak şöyle dursun, bize anlamlı şiirin anlatamadığı şeyleri anlatıyor, bizi insandan uzaklaştırmak şöyle dursun, bize insan gerçeğinin, dış gerçeğin ta kendisini vermeye çalışıyor. (Rifat, 1944, s.144)

İkinci Yeni imgeyle öyle bağdaşmıştır ki bu durum adeta Birinci Yeni olarak anılan Garip’in tamamen imgeden uzak bir şiir olarak algılanmasına neden olmuştur. (Sazyek, 1996 s.347) Hakan Sazyek, Garip’in “vezinsiz, kafiyesiz, imgesiz, yalın ve kısa şiirler” yazdığını ya da “Onların vezin, kafiye, ahenk gibi teknik öğelerle sözcüğün mecazi anlamını ön plâna çıkaran edebî sanatları ve daha geniş anlamda imgeyi kullanmamasında yalınlık düşüncesinin etkisi” olduğunu söyler. Alaattin Karaca ise Garip’in imgeyi dışladığını söyler. (Karaca, 2005, s.400)

Esasen Attilâ İlhan’ın da dönemin şiir anlayışlarına ilk karşı çıkışı Garip hareketine olmuştur. Bu net karşı çıkış ve onlardan farklı bir şiir anlayışı benimsemesi şairi bir anlamda İkinci Yeni’ye yaklaştırıyor gibi gözükse de İlhan bu akıma da kesin bir dille karşı çıkmış, onları “yoz” olmakla itham etmiştir. Öyle ki Türk şiirinin “Batılı ve Türk olabilen bir *esthetique* bir bileşime varabilme sorunu” içinde olduğunu ancak önce Garip sonra İkinci Yeni hareketinin şiirimizi yozlaşmaya götürdüğünü söyler.

“İmgeyi sadece kelime istifi diye ananlarınsa, çapraz bulmacayla şiiri birbirine karıştırdıkları, aşağı yukarı kesindir. Türk şiirinin böyle bir çıkmaza girmesinde, galiba gelenekten kopmasıyla, Türk Dil Kurumu uydurmacılığına kanıp, yeni ve anlaşılmaz bir şiir şifresine yozlaşması sebep olmuştur. Gelenekten kopma mısraı öldürdü, oysa mısra cümleye yozlaştı mı, şiir şiirlikten çıkıyor, etkileme gücü sıfıra eşit. Sayfalarca ‘şiir’ okuyor, en küçük heyecan duyamıyoruz.” (İlhan, 2017)



Bu cümlelerden Attilâ İlhan'ın gelenekle olan bağa ne denli önem verdiğini de anlamak mümkündür. Modern bir tema işlenirken dahi gelenekle tamamen bağını koparmamaya özen gösterir, imgeyi ise yalnızca kelime istifi olarak görmez. Şiirdeki kullanımına ve yaptığı açıklamalarına bakılarak imgeyi kullanırken; verilmek istenileni anlatmaktan ziyade hissettirmek, zengin anlam çağrışımlarıyla okuyucuda heyecan duyurmak gibi maksatları olduğu yorumunu yapılabilir. İkinci Yeni için eleştirisi ise 'imgeyi yalnızca kelime istifi' şeklinde alımlamaları olmaktadır.

Attilâ İlhan, defaatle kendi de söylediği gibi imgeyi şiirinin temel kaynaklarından biri olarak görmüştür. Öyle ki "İmgelem Kuşları" adında bir şiiri dahi vardır ve burada şair için hayal dünyasını harekete geçirecek, özgün bir tavırla kelimelerle adeta resim çizmenin bir yolu olarak imgenin önemine değinmiş olduğu yorumunda bulunulabilir. Şiirde yine renklerden faydalanılmış, eflatunlara, kadifelere yer verilmiş, renk değiştiren bulutlardan bahsedilmiştir.

"parıldar balık pullarından gagalarının uçları  
yalnızlıkları vahşi/ve kalın mihrace gözlüdürler  
bir tutam kıvılcımdır mıknaatışlı sorguçları  
uzar dal boyunları tüylü dalgınlıklara/sanırsın ki  
eflatun nargilelerin al kadifeden marpuçları  
bir kanat açmasınlar/bulutlar renk değiştirir  
çetrefil ayaklarında şimşeğin çatal pabuçları  
dehşet yeşili öterler/ufuklar daralır yankısından  
çığlık çığlık delinir zalimin kanlı avuçları  
imgelem kuşlarıdır ki tutulmaz toz olur dağılırlar  
özgürlükte varolmaktır/en bağışlanmaz suçları"

İlhan, gerek imge kullanımları gerek özenle seçtiği kelimelerle ördüğü şiirleriyle edebiyat tarihi açısından önemli bir yerde konumlanmasının yanı sıra pek çok kimsenin duygu dünyasına da etkide bulunmuştur. Ataol Behramoğlu bir söyleşisinde şairle ilgili şöyle der:

"Bugün yetmiş yaşındaki bir Attilâ İlhan 'Ayrılık Sevdaya Dahil' diye bir laf ortaya attığında, bu aşkı ve ayrılığı yaşamış on beşindeki delikanlıya da ileri yaştaki insana da ulaşacaktır. Çünkü düşüncenin şiire tercüme edilmesi değil, bir duygunun şiirde karşılığını bulmasıdır bu. Ayrılık hakikaten sevdaya dahildir. Bunu hepimiz yaşadık. Şair bunu

söylediği zaman, *Ben Sana Mecburum*’dan sonra bir aşama yapmış oluyor. (...) Hem dili düşünmek hem de insan yaşamını ilgilendiren olaylara yeni bir ışık düşürebilmek.”<sup>5</sup>

Attilâ İlhan için şiir temelde bir dil sorunundan müteşekkil değildir, asıl olan imge sorunudur. Bu anlamda Paris’teyken sanatıyla tanıştığı Plekhanov’un imge kuramından etkilendiğini söylemek mümkündür. Plekhanov’un sanat anlayışına göre; Her toplumun sanat eserleri, gerek toplumsal gerek tarihsel olmak üzere o toplumun içindeki dinamiklere göre şekillenir. Buna göre toplumların ekonomik sınıfları da sanat ve edebiyat üstünde aynı etkiyle sahip olacaktır. Dolayısıyla Marksizm’i ilk defa estetik kuram olarak ortaya çıkaran ve bu anlamda bir sistem geliştiren Plekhanov’dur. Plekhanov, bu estetik düzende, sanatı, sanatın doğuş zeminini, estetik kavramları ve estetiğin faydalarını; Marksist anlayışın temel düşüncesi olan “maddî ve ekonomik” nedenlere bağlayarak açıklar. (Moran, 1974, s.43)

Attilâ İlhan, kendisinin imge anlayışının arka planında Plekhanov gibi Marksist bir anlayışın olmadığını söyleyerek imgeyle olan ilişkisini sinematografik yakınlığı ile açıklar.

“Ne var ki, benim şiirim en başından beri imgeyle haşır neşir. Bu nasıl oluyor? Çünkü benim belleğim ‘görsel’. Şiir yazarken yararlandığım benzetmeler, diğer unsurlar hep görsel oluyor, öyle oluşuyor. Ayrıca, sanata hevesimde çok küçük yaştan itibaren sinemanın çok büyük rolü var. Sinemada imgeler her zaman çarpıyor, belleğimde iz bırakıyordu. Sonra onlara benzer imgeler üretmek gibi bir eğilim başladı. Bunun böyle olduğu yalnızca şiirimde değil, düzyazıma bakınca da anlaşılır. Düzyazımda da böyle bir imge var. Çünkü orada da yeni bir sinema yapıyordum kendime göre... Sonraları Nâzım’ın şiirlerini okuyunca, imgelemin ağırlığını hemen hissettim.” (İleri, 2005, s.265)

Şair, maddeye bakarken maddenin olduğu asıl gerçekliğinden öte bir üstgerçeklik kurarak imgesel bir anlatım tercih eder. İmgeyi oluşturan zaman, mekân ve insan unsurları şiirlerde farklı biçimlerde ele alınmıştır. Örneğin “Emperyal Oteli” şiirinde bir mekân olarak otel bahsi geçtiğinde orası artık salt otel değildir. Yalnızca konaklanan yer olan mekân konumundan çıkıp, hiç gelmeyecek sevgiliyi bekleme yeri haline gelmiştir. Şiir baştan sona bir otel imgesi etrafında şekillenmiş, ayrıca şiirin bütününe sirayet etmiş imgeler sıralanmıştır. Aynı şiirde geçen “intihar etmiş kötümser yapraklar” da yine imge kullanımına örnektir.

“bu bizim çektiğimiz sancı

el ele tutuşmuş geziyordu” (Emperyal Oteli)

---

<sup>5</sup> Ataol Behramoğlu: “Şiire yaklaşırken ilk aşkta duyduğum her şeyi bugün de aynen duyuyorum.” Söyleşi: Metin Celal, Adnan Özer, Hasan Öztoprak, *E Aylık Kültür ve Edebiyat Dergisi*, 16, Temmuz, 2000, s.14.

Attilâ İlhan, imge kullanımıyla şiiri zenginleştirip anlam alanını genişletir. Her söylemek istediğini alenen söylemek yerine imge ile “sezdirmeyi” yeğler ki bu, sanatın gücüdür.

Ayrıca bir başka görüş olarak, imgeyi kullanma biçiminde soyut olanı somutlaştırarak ifade etme eğilimi olduğu yorumunda bulunulabilir. Sancı çekmek ne denli soyutsa, el ele tutuşmuş sancı ifadesi kullanıldığı andan itibaren o kadar gözle görülür elle tutulur bir hâl almıştır. Bu konuya örnek olarak “Bir Üç ve Beş” şiiri de verilebilir. Yalnızlığın ellerinden tutmak ve gökyüzünün üşümüş olması şiirin duygusunu katmerleyecek çeşitli anlam katmanları yaratmaktadır. “Ben Sana Mecburum” şiirine göre de yalnızlığın bir sesi, uğultusu vardır. “Bence Malumdur”da elin hayalleri dağıtması tamamen soyut bir olayın somutlaştırılmaya çalışılması olarak yorumlanabilir.

“bildiğin yalnızlığın ellerinden tutmuşsun

...

üşümüş gökte o yalnız bulut” (Bir Üç ve Beş)

“hangi kapıyı çalsa kimi zaman

arkasında yalnızlığın hınzır uğultusu” (Ben Sana Mecburum)

“sen elini bulutların içinde gezdirirsin

bulutlar senin gözlerinin üstünde yürürler

...

sen elini bulutların içinde gezdirirsin

elin hayallerimi dağıtır

bilirsin

sen elini bulutların içinde gezdirirsin” (Bence Malumdur)

Şiir-imge birlikteliği ve birbirinden ayrılmayan unsurlar olduğu konusunda İsmet Özel, şiir oluşumunda göz önünde bulundurulması gereken üç evreden bahseder ve bu evreleri şu şekilde sınıflandırır: Birincisi, şiir öncesi duyarlılık; ikincisi, bu duyarlılığın yarattığı imge; üçüncüsü ise imgenin ozanın ussal ve eleştirel gücüyle sınırlanıp şiirleşmesi. Şairin zihnî birikimleri, duygu planında imgeler vasıtasıyla şiire aktarılır. İmgelerin oluşumunda ise metaforların da etkisi söz konusu olduğundan metaforik çözümler şiirlerin

anlamlandırılmasında bir hareket noktası olmaktadır. (Özel, 1997) Attilâ İlhan'da kullanılan metaforik ifadeler de şiirin temasını destekleyen, şiirin anlamına geniş çağrışımlarla şiiri katmanlaştıran öğeler olarak karşımıza çıkar.

“karanlığın insanı delirten bir ihtişamı vardır  
yıldızlar aydınlık fikirler gibi havada salkım salkım  
bu gece dağ başları kadar yalnızım  
...

çiçekler damlıyor gecenin parmaklarından” (Yalnızlık Şiiri)

Örneğin bu şiirde de karanlık neredeyse bir metaymışcasına ihtişam vasfıyla somutlaştırılmış, yalnızlık mefhumu dağ başlarına benzetilerek geniş bir imgelem dünyası kurulmuştur. ‘Çiçekler damlıyor gecenin parmaklarından’ ifadesi de somut bir maddeden çağrışımla soyut bir olayı katmanlaştırarak anlam dünyasını zenginleştirmiştir. Attilâ İlhan yalnızca lirik şiirlerinde değil toplumsal olaylara yer verirken de imgeyi önemser. Diğer toplumcu şairlerden ayrılan bir yön olarak İlhan’ın her zaman kendine özgü ifadelerle bezediği geniş bir imge dünyasına sahip olması yorumu yapılabilir. Aşağıdaki şiirleri ile birkaç imgesel söyleyişe örnek verilebilir.

“dinlerdim telâşlı kanûnlardan sarışın Türkçeyi” (Müjgân’a Aşk Şarkıları)

“insan bir akşam üstü ansızın yorulur/tutsak ustura ağzında yaşamaktan” (Ben Sana Mecburum)

“akşamlar bir roman gibi biterdi” (Üçüncü Şahsın Şiiri)

Bu nedenle denilebilir ki Attilâ İlhan için şiirde estetik her zaman dikkate değer bir unsur olarak gözetilmiştir ve bu estetik imgesel anlatımla desteklenmiştir. Attilâ İlhan’ın öncülüğünü üstlendiği Mavi hareketi için de ilgili bir yorumda bulunmak mümkündür. Mavi dergisi etrafında toplanan şairlere göre de şiirde anlam hiçbir zaman alenen verilmemeli imge aracılığıyla görece kapalı bir anlatım kullanılmalıdır çünkü bu, şiiri düz yazıdan ayıran en önemli özelliktir. Attilâ İlhan’ın ve Mavi hareketindeki arkadaşlarının benzer görüşü sebebiyle Garip hareketine karşı çıktıkları yorumunda bulunulabilir. Garipşairleri, tarzı ve tavrı olarak açık bir anlatım gözetmiş, alenen açık seçik beyanlarla kurgulamıştır şiirini. Oysa İlhan için bu tavır Türk şiirini yozlaştıran ve basitleştiren bir tutumdur.

Attilâ İlhan'ın şiirlerinde kullandığı isimlerin yanı sıra fiilleri de modernist bir tavır olarak imgeleştirildiği yorumu yapılabilir. “Adınla başlıyorum” ifadesi sevgiliye ait ne varsa onun öncelendiğini hissettirmekle beraber zengin bir anlam dünyasını da peşinde getirir. Ayrıca aynı şiirin devamında yer alan “insan bir akşamüstü ansızın yorulur” ve “ustura ağzında yaşamak” ifadeleri yine ilk ve gerçek anlamlarının ötesinde anlamlara ev sahipliği yapan imgeler olarak karşımıza çıkar.

“ne vakit bir yaşamak düşünsem  
sus deyip adınla başlıyorum  
...  
insan bir akşamüstü ansızın yorulur  
tutsak ustura ağzında yaşamaktan” (Ben Sana Mecburum)

“toprak yine kan kusuyor dağlar morarmış  
bir gariplik sinmiş bulutların tarlasına  
leylekler misali göç başlamış  
şarkılar susmuş uzak bir hatıra gülmek  
sevda yaşamıyor kanadından vurulmuş” (Düştü Polonya Kalesi)

“Düştü Polonya Kalesi” şiirinde sevda, kanadından vurulmuş bir kuş imgesiyle somutlaştırılmıştır. Kanadı kırık kuşun yarası sebebiyle can vermesi sevdanın ömrüyle benzer bir bağlamda kullanılmıştır. Toprağın kan kusması, moraran dağlar gibi korku dolu olumsuz bir atmosfer yaratıldıktan sonra gelen kanadından vurulmuş (kuş) imgesi; savaş ortamından bir acı sahnesine tanıklık ediliyor gibidir. Metaforik anlamda sevda ile yaralı bir kuş arasında doğrudan doğruya bir anlam bağlantısı kurulmuştur. Sevdanın vurulması “vurulmak” fiilinin soyut bir anlamıyla yeni bir kavramsal alana taşımaktadır.

“sen hep böyle düşün taşın  
beni düşün hep  
silkilmiş bir dut ağacı kadar hüznümlü yalnız  
tek başına bir servi kadar  
kıp kıp kırmızı bir bozkırda  
hırçın bir bozkırda

aç ve çırılçıplak

tan yerleri ağarsın uğultularla” (Yarının Başlangıcı)

“Yarının Başlangıcı” şiirinde genel atmosferin siyasi bir olay ve onun değerlendirilmesinin şiirsel tutumunun yer aldığı yorumunda bulunulabilir. Öyle ki burada bir dönemin gençlerinin siyasi mücadelesi ve bu mücadele kapsamında gösterdikleri cesaret, özgürlük isteklerinin temaları yer almaktadır. Yakup Çelik, bu tarz şiirlerde toplumsal sorunların dile getirildiğini, “Yarının Başlangıcı” adlı söz konusu şiirde de direnişin, daha doğru bir ifadeyle hürriyet aşkının ortaya konduğunu belirtmektedir. (Çelik, 2007, s.319) Bu şiirde ağaç ile insan arasında bir bağ vardır. Servi ağacı tek başınadır ve bu yalnızlık mücadelesindeki direnişten kaynaklanmaktadır. Her şeyini kaybetmiş bir insan olmaklığı, dutları dökülmüş ve varoluşunu simgeleyen ‘her şeyini kaybetmiş’ bir dut ağacı ile aynı düzlemde ele alınmıştır. İnsanlar nasıl düşünse taşına saçlarını ağartırsa ağaçlar da aynı şekilde yapraklarını döker ve çırılçıplak kalır. Şiirin bütününde ağaç imgesi kullanılarak insan ile benzetilen bir anlam dünyası kurgulanmıştır.

Metaforlar ve imgeler aracılığıyla şiirin anlamının güçlü ve zengin hale getirilmesi amaçlanır. Şiirde anlatılanın somutlaştırılması, nasıl düşündüğümüz ya da düşünmemiz gerektiğini belirlemesi yönünden imge sanat üslubunda önemli bir yer teşkil eder. İmgeyi kullanabilmek için de dilin imkânlarını en iyi şekilde kullanabilmek gerekir. Kelimelerin anlamlarından ziyade kullanışları önemlidir. İncelediğimiz şiirlerde defaatle karşılaşıyoruz ki bir kelime orada yer alırken sadece sözlük anlamıyla olduğu gibi yer almaktan öte bambaşka dünyalara kapı aralayan anlamları da bünyesinde ihtiva ediyor.

Attilâ İlhan, ilk şiir kitabı “Duvar”da ve dördüncü şiir kitabı “Ben Sana Mecburum”da temayı destekleyen ve imge görünümelerini ortaya koyan metaforlara daha sık başvurmuştur. “Yağmur Kaçağı”, “Bela Çiçeği” ve “Kimi Sevsem Sensin” kitaplarında ise metafor sayıları birbirine yakındır. Bu bilgilerden hareketle Attilâ İlhan’ın sanat hayatının başlangıcında metaforik ifadelere daha çok başvurduğu, şiirlerinin kaynağını daha çok nicelik olarak sırasıyla “cansız varlıklarla ilgili olanlar” (araç-gereç, tabiat, kılık-kıyafet, yer-mekân, yiyecek-içecek), canlı varlıklardan insandan aldığı ve onu kaynağını bitki, hayvanlardan alan metaforların izlediğidir. Metafor çeşidi olarak da varlık-madde ve kişileştirme metaforlarına yöneldiği görülmektedir. (Yeşil, 2022)

“asmaların arasında  
kadınla çocuk arası bir genç kız  
yalnızca başı örtülü  
ehramsız  
yağmurun  
çalışkanlığına aldırmadan akşam namazına çökmüş  
tertemiz bir hüznün ıslak kirpiklerinde  
parlayan” (Ya Bereket Deyip Islanıyoruz)

Örneğin “Ya Bereket Deyip Islanıyoruz” şiirinde yağmurun çalışkanlığı kişileştirmesi karşımıza çıkar. Burada çalışkanlık, yağmurun devamlı yağarak toprağı bereketlendirmesi olarak nitelendirilmesinin yanı sıra hüznünlü ıslak kirpiklere de yer verilmiştir. Genellikle yağmurun şiirlerde lirik bağlamda yer almasının yanında İlhan’ın bu şiirinde farklı bir bakış açısıyla bereketli topraklar anlamında kullanılması farklı bir yaklaşımdır. Durmadan yağan bir yağmur, romantik bağlamdan çıkarak, insanla bağdaşmış, durmadan çalışan koşturup didinen bir insanın toprağı işlemesi gibi çalışkan bir insan imgesiyle aynı konumlanmıştır.

Duvar imgesi de Attilâ İlhan’ın şiirlerinde karşımıza sıklıkla çıkar hatta bir kitabına ismini dahi vermiştir. Yakup Çelik’in yorumuna göre Duvar, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra “duvar” sözcüğünün insanların hürriyetini engelleyen bir kavram kimliğine büründüğünü belirterek şiirde duvarın, insanla bütünleştiğini ifade etmektedir. (Çelik, 2007, s.77)

“ben bir duvarım hiç güneş görmedim  
sen hiç güneş görmemiş başka bir duvar  
yüzümüz benek benek tahtakurusundan  
ve sinemiz baştan başa ak üstünde karalar  
...  
biz de duvarız dinleyen duyan düşünen duvarlar” (Duvar)

Bu şiirde de imge olarak duvarın kullanıldığı ve kişileştirildiğini görürüz. Şair özellikle kendisiyle duvarı bir tutmuştur. Güneş görmeyen yalnız ve lekeli duvarlar, yalnızlık noktasında buluşan ve dertleriyle kederiyle yaralanmış, belki vücudunda yaralar bereler çıkmış biriyle benzetilmiş ve kişileştirilmiştir. Güneş görmek ne kadar ‘gün yüzü görmek’, refaha ermek, mutlu mesut yaşamak, bolluk bereket içinde olmak, sağlıklı kalmak gibi anlamlara geliyorsa;

güneş yüzü görmemiş duvarlar da tam tersi olarak sağlıksız, yalnız, ıslak, soğuk, dünyanın nimetlerinden faydalanamaz halde olmak, hatta zaman zaman tutsak olmak anlamlarına gelmektedir. Burada duvarlar insana ait niteliklerle kişileştirilmiş, şiire imgesel bir anlam zenginliği katılmıştır. Dinleyen, duyan, düşünen duvarlar; duvar imgesini destekleyecek örnekler olarak şiirin devamında yer alır. Duvarlar, tıpkı bir insan gibi olup bitenlere tanıklık eder. İmge tam da bu yönüyle kelimelerin anlamlarının ötesinde bir zenginlik sunar. Öyle ki şiirin dili, kelimelere yüklediği anlam çeşitliliği ile metafor oluşumuna katkı sağlar. Doğan Aksan'ın şiir dili ile ilgili tespiti de şiirin metaforik ifadelerle yatkınlığının bir kanıtı gibidir: “Şairin şiiriyle duygularını, düşüncelerini, zihnindeki özgün tasarımları başkalarına yansıtabildiği düşünülürse şiir dilinin de bir iletişim yanı olduğu akla gelir.” (Aksan, 2016, s.24)

Asım Bezirci'ye göre Attila İlhan; imgeye, duyguya, müziğe, edebi sanatlara kapılarını aralayan anlatımda çeşitli değişimler bulduğu şiirler yazmıştır. (Bezirci, 2005, s.67) Şairin, kadınları tasvir ederken kullandığı imgesel anlatım, anlamı müphemlikle yoğrulmuş bir betimleme olarak karşımıza çıkar. Bir kadını anlatmak için lirik ve klasik bir söylem yerine ‘cam ipliğinden sıkı dokunan kristal vitrin’ ifadelerinin kullanılması şiiri bir anda bambaşka bir imge dünyasına taşır.

“cam ipliğinden sıkı dokunmuştur  
kristal vitrindeki bu loş kadın  
soğuk tenhalığında kaşları alnının  
ince bir hayretle sanki donmuştur  
yansımaları sokağa vurmuştur  
kafasındaki müstehcen dazlaklığın  
sedef boşluğunda aralık ağzının  
sevişmelere çağrısı korkunçtur.” (Issızlığın Çılgılığı)

Şairin “O Sözler Ki” şiirinde kurguladığı kelimeler de şiirdeki ifadesiyle “imgelem sonsuzluğunun ateşten gülüdür.” Şair, şiiri oluşturan sözleri/kelimeleri ateşten güle benzetmiş, tabanca gibi taşınmak, kelebek çarpıntısı imgeleriyle müphem ve çok yönlü bir anlam kazandırmak istemiştir şeklinde bir yorumda bulunulabilir. Son dizede yer alan ‘sözlerin uğrunda asılmak’ imge ve metafor düzleminde değerlendirilerek gerçek anlamının dışına çıkmış, okuyucuya o vehameti hissettirip aynı zamanda daha fazlasını hissettirecek genişlikte bir anlam alanı açmıştır.



“o sözler ki  
imgelem sonsuzluğunun  
ateşten gülüdürler  
kelebek çarpıntılarıyla doğarlar ölürler  
o sözler ki kalbimizin üstünde  
dolu bir tabanca gibi  
ölüp ölesiye taşırız  
o sözler ki bir kere çıkmıştır ağzımızdan  
uğrunda asılırsınız” (O Sözler Ki)

Attilâ İlhan’ın şiirlerini incelemeye devam ettiğimizde imge konusuna bir yorum olarak şiirlerinde yoksulluğu imgeselleştirdiği söylenebilir. Geleneksel bir tema olarak yoksulluğu işlemektense bir imge dünyasına dahil ettiği çağrışımları sezmek mümkündür yoksulluktan bahsettiği şiirlerde. “Sen Beyaz Bir Kadınsın” şiirinde yoksulluğun eşiğine kapaklanmaktan bahseden İlhan için yoksulluk bir anlamda sevgiliden yoksunluk anlamını da taşır. Bir kadına ithaf edilen lirik şiirde kadının iyimserliğine vurgu yapılarak yoksulluğu hem maddi bir yoksunluk hem sevgiliden ve sevgilinin iyimserliğinden yoksunluk olarak yorumlanabilir.

“yoksulluğun eşiğinde kapaklandığım zaman  
ellerimden sımsıkı tutmuyor mu  
senin  
iyimserliğin” (Sen Beyaz Bir Kadınsın)

“Cinnetsaray” şiirinde yer alan Ömer Haybo’yu daha önce çeşitli yönlerden incelemişsek de bu kez yoksulluk bağlamında şiire bir bakış atıyoruz. Otel kavramının modern dünyanın geçici bir durağı olarak şiire taşınmasının yanında otele giden, otelde kalan insanların da şehrin dar ve kuytu sokaklarından insanlar olduğunu söylemiştik. Bu şiirde Ömer Haybo yoksulluğu sebebiyle otele alınmazken bir yandan ‘ellerine karanlık bulaşmış’ ifadesi ile şiire başka bir derinlik katılmış oluyor. Yoksulluk imgesinin bir anlamda dışlanmış, ötekileştirilmiş, ellerine karanlık bulaşmış insanları kapsayacak nitelikte verildiği yorumu yapılabilir.

“ömer haybo’yu konforpalas oteli’ne almadılar: kravatı ve bagajı yoktu. üstelik, ellerine karanlık bulaşmıştı. gece kâtibinin gözü tutmadı. (...) geceye yenilmiş bir ömer haybo: sarhoş, parası boşalmış ve otelsiz!” (Cinnetsaray)

“Kirli Yüzlü Melekler” şiirimde de görüldüğü gibi şair yoksulluğu işlerken süslememiş, yeni bir dille mahrumiyeti, sınıfsal eşitsizliği, ideolojik terminoloji içinde değil şiirsel ve imgesel biçimde anlatmıştır. Attilâ İlhan için şiir kelimelerden ziyade imgelerle yazılır. Şair, imge sayesinde tek bir anlama sıkışmayıp çok anlamlılık kazanan şiir aynı zamanda diri tutulmuş ve zenginleştirilmiş olur. Kelimelerin ilk anlamlarının doğrudan kullanılmayıp imge aracılığıyla yeni ve farklı çağrışımlara kapı aralaması modernist bir anlayışın tavrı olarak yorumlanabilir.

“kimin gücü yeterse kahretsin parasızlığı  
sefalet akıyor gürül gürül sokaklardan  
yol üstünde bir şehvet çarşısı tıklım tıklım  
yol üstünde sevda pazarlığı aşk pazarlığı” (Kirli Yüzlü Melekler)

Bunun yanında bir diğer husus olarak Attilâ İlhan’ın şiirlerini incelediğimizde pastoral imge dünyasından şehir hayatının imge dünyasına geçiş olduğunu görmek mümkündür. Zaman zaman şiirlerinde yer verdiği pastoral öğeleri bir tarafa bırakacak olursak, daha önce de değindiğimiz gibi Attilâ İlhan, modern zaman şehrinin şiirini yazan ilk sanatçıdır. Bu anlamda kullandığı imgeler de ekseriyetle; şehir, liman, gemiler, bulvar, sinema salonları, gibi şehre ait unsurlardan oluşur. “Üçüncü Şahsın Şiiri”ni daha önce şehir hayatından bahsederken şehrin mekânlarında ele almıştık, oradaki yorumlarımıza ek olarak Attilâ İlhan’ın bazı şiirlerinde şehir hayatının imgelerine yer verdiğini söylemek gerekir. Limandan giden gemiler şehre ait bir imgedir ve yalnızca gerçek anlamıyla liman/gemi anlamlarını muhteva etmezler. “Yağmur Gemileri” de aynı şekilde ‘yağmur taşıyan’ gemilerdir. Yük, eşya taşıyan gemiler anlamından öte imgesel bir anlam katmanı inşa edilmiştir.

“akşamlar bir roman gibi biterdi  
jezabel kan içinde yatardı  
limandan bir gemi giderdi” (Üçüncü Şahsın Şiiri)

“o gemiler ki yağmur taşır  
gece sabaha karşı birden  
korkularımıza bulaşır  
gök gürültüsüyle derinden

o gemiler ki yağmur taşır  
gözümüz kamaşır şimşeginden” (Yağmur Gemileri)

“Bir İstanbul Hatırası” şiirinde ise şair, İstanbul'u yemyeşil bir ormana benzeterek bizler de onun ağaçlarıyız der. Tabiat imgesini şehirle bağdaştıran şair için İstanbul; farklı çeşitlerden pek çok insanı barındıran bir şehir olmasıyla, boy boy çeşit çeşit ağaçların olduğu bir ormana benzetilmiştir. Yaprakların yere düşmesiyle ölüm temasının yan yana gelmesi şiirin imgesel bir anlam alanı olduğunu gözler önüne serer.

"İstanbul bir ormandır ve biz onun ağaçlarıyız  
bir yaprak düşer yerlere, ölürüz." (Bir İstanbul Hatırası)

Şiirlerinde çeşitli imgeler kullanmayı her zaman önemseyen İlhan, bu imgeler vasıtasıyla okuyucularının hayal gücünü yakalayan canlı resimler meydana getirmiştir. Bazen karakterlerinin duygularını betimlemek ve insan deneyimleri ile doğal dünya arasında güçlü bağlantılar kurmak için masmavi deniz, sakın rüzgâr, parlak güneş ve huzurlu ay gibi doğanın çeşitli bileşenlerini kullanmıştır. Bazen eserlerinde renkleri, şiirlerinde anlattığı kişilerin ya da olayların ruh halini oluşturmak ve duygusal durumlarını yansıtmak için kullanır ki renk imgesinin Attilâ İlhan şiirlerinde çok kez kullanıldığını görmek mümkündür. Örneğin, kırmızı veya sarı gibi parlak renkleri aşk, tutku ve mutluluğu sembolize etmek için kullanırken, siyah veya gri gibi daha koyu tonlar keder, umutsuzluk veya kaybı temsil edebilir. Yanı sıra, hayvanlar da İlhan'ın imgeleminde önemli bir rol oynamıştır, çünkü hayvanlar İlhan'ın şiirlerinde genellikle insan duyguları ve arzuları için semboller veya metaforlar olarak hizmet etmişlerdir. Zarif kuşlardan vahşi yırtıcılara kadar farklı hayvanları, insanların çok yönlü doğasını ve iç dünyalarının karmaşıklığını yansıtmak için şiirlerine dahil etmiştir.

Attilâ İlhan şiirde her zaman imgenin önemini vurgulamış ve bu doğrultuda eserler kaleme almıştır. Şiirlerde yer verdiği canlı imgeleri ve zengin sembolizmi kullanması, yazılarında derinlemesine ilişkilendirilebilir ve duygusal dünyalar yaratmasını sağlamıştır. Bu somut ve etkileyici imgeler, okuyucuların anlam deneyimini zenginleştirmesine katkıda bulunan unsurlar olarak yer almıştır. Şair; toplumsal gerçekçilik açısından baktığında da romantik bir duyarlılıkla, modern zamana bir bakış atmıştır. İmgeyi kullanırken, kültür kavramlarından, argo ve halk deyimlerinden yararlanarak kendi şiirini meydana getirirken modernist bir tutum sergilemiştir.

### 3. Dil ve İmla

Çalışmamızda Attilâ İlhan'ın şiirlerinde modernist unsurları incelerken tema ve biçim olarak iki ana bölümde değerlendirmeyi uygun gördük. İkinci bölümde biçimsel unsurları incelerken “Gelenek ile Bağ Kurma” ve “İmgenin Kullanımı” bölümlerini detaylandırdıktan sonra son olarak Attilâ İlhan şiirlerinde modernist unsurlar bağlamında “Dil ve İmla” meselesine bakacağız.

Modernist anlayış tarihsel olarak 20. yy başlarında S. Freud'un psikanalist çalışmalarının, A.Einstein'in görecelik kuramının ve dünyanın karşı karşıya kaldığı büyük savaşın etkileriyle meydana gelen kaotik halin, geleceğe duyulan güvensizliğin getirisi olan tepkilerin sanata ve edebiyata yansımından doğan bir akımdır. (Tural, 2018, s.34) Edebiyatta modernist tavrın anlaşılabilmesi için bu tarihsel tanımlamaya ihtiyaç duyulmaktadır. Bu bölüme kadar defaatle dile getirmeye çalıştığımız üzere modernist anlayışta bir başkaldırı söz konusudur. Realizmin, hayatın gerçekliğinin, çıplak salt reailletin karşısında durarak otoriteye karşı çıkıştan bahsedilebilir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın “Modern Türk Edebiyatı bir medeniyet kriziyle başlar.” Sözünün muhatabı Tanzimat Edebiyatı ile süregelen Türk edebiyatındaki değişim ve dönüşüm zaman zaman realist bir çizgide ilerlerken modernleşme merhaleleri sırasında Birinci Yeni olarak anılan Garip Hareketi ve akabinde şiir dilinde bir diğer yeniliğin habercisi İkinci Yeni ile farklı bir boyuta evrilmiştir.

Tarihsel olarak Garip ve İkinci Yeni şiirlerinin kendi şiir dilini oluşturduğu ve sesini duyurduğu zamanlarda Attilâ İlhan da kendi şiir dilini oluşturmaya devam etmektedir. İlhan, şiirde asıl olanın dilden ziyade imge olduğunu bizatihi olarak sık sık dile getirmiştir. Kelimelerin anlamlarından ziyade kullanışlarıyla ilgili bir tutumu benimseyen şair için imgesel kullanımlar ön plandayken bazı şiirlerinde modernist bir tavır olarak dilin kurallarına karşı çıktığı, imla kurallarına uymadığı gözlemlenir. Şairin, şiirlerini kaleme alırken zaman zaman imla ve noktalamayı kullanmaması o dönem itibarıyla dikkat çekicidir ve bu noktada şairin şiir hayatını büyük etkisi olan Paris seyahatinden ve etkilendiği Baudelaire gibi modernist sanatçılardan bahsetmek gerekir.

Attilâ İlhan, 1951-1952 yılları arasında bir Paris seyahati yapmıştır ve bu seyahat onun sanat dünyasında yeni pencereler aralayan bir süreç olmuştur. Yeni sanat anlayışlarıyla döndüğü dönemde yazmış olduğu şiirlerinde sosyal realizm düşünceleri çevresinde imlâ ve noktalamayı reddetmiştir. İmla kurallarına uymamak, büyük harf kullanımına önem göstermemek yahut doğrudan cümlelerin kurallarının dışına çıkmak gibi tavırların bir yönüyle şiirin okur tarafından

özgürce ve hudutlara takılmadan yorumlanması, alımlanması amacıyla olduğu söylenebilir. Okuyucu virgüllerle duraklatılmamalı, noktalama işaretleriyle yönlendirilmemeli, şiirin o zengin ve sınırsız anlam dünyasında özgür bırakılmalıdır. Attilâ İlhan, sanat yaşamı boyunca kimi zaman estetik kaygılarla eserler kaleme alırken kimi zaman da içinde yaşadığı toplumun ve dönemin bir getirisi olarak maruz kalınan siyasal baskılarla oluşturduğu bol imgeli ve zaman zaman müphem anlamlar barındıran şiirlerini biçim anlamında da modernist bir tavırla inşa etmiştir. Elbette tüm sanat yaşamının bu türden şiirlerle bezeli olduğunu söylemek mümkün değildir. Bazı şiirlerinde görülen bu durum için de doğrudan “modernist sanat” “modernist şair” gibi değerlendirmeler yapmaktan ziyade “modernist bir tavır” ile takınılan hareketler olduğunu söylemeye çalışmaktayız.

Attilâ İlhan’ın bazı şiirlerinde hakikaten de kurallardan bağımsız, kendine has bir imla düzeni vardır. Örneğin büyük harfleri genelde kullanmazken özel isimler ek aldığında (‘) ile ayırır. Özellikle kitap adlarında, bölüm adlarında, şiirlerinde ve şiirlerinde geçen kişi ya da mekân isimleri gibi özel adlarda küçük harf kullanmayı tercih ettiğine sıklıkla rastlamak mümkündür. Bazen bazı şiirlerinde artık günlük hayatta kendisine yer bulmayan oldukça eski kelimeleri kullandığı görülür, üstelik bunu Almanca ya da Fransızca kelimelerle bir arada yapar. İnci Enginün’e göre bu tutum; yazarın dikkat çekme çabasını ve orijinal olma merakını yansıttığının yanı sıra biz okuyucularına karmakarışık bir dünyada olduğunu hissettirme amacındandır. (Enginün, 2017, s.119)

“... Şairler dili işleyerek, yüzyıllar boyunca bir ses bir tad oluştururlar; bu ses, bu tad; muhteva, üslup, ifade ve kişilik, ne kadar farklı olursa olsun, şiir ne kadar farklı zamanlarda söylenirse söylensin, “mahiyeti itibariyle” aynıdır, değişmez: Çünkü ulusaldır. Modern Türk şiiri işte bu tadı unuttuğu, bu sestən koptuğu an ölmeye başlamıştı...” (İlhan, 1993)

Şiirlerde, kişi ve coğrafi isimler de dahil olmak üzere özel isimler için büyük harf kullanmaması sıklıkla rastlanan bir durumdur. Yazımdaki bu alışılmadık yaklaşım, biçim anlamında bir “başkaldırı”yı da içinde ihtiva eder. İlhan’ın, geleneksel dilbilgisi ve imla kurallarına bağlı kalmayarak şiirlerine duygusal bir derinlik katmayı amaçladığı ve yazılı kelimeyi çevreleyen geleneksel normlara meydan okuduğu yorumlarında bulunulabilir. Bir anlamda güçlü ve zengin anlamları içeren şiirlerini dilin gücüne dayandırarak biçimsel normlardan sıyrılmayı, kendi özgün çizgisini oluşturmayı benimsemiştir diyebiliriz. Belki de modernist sanat anlayışına göre, dilin sınırlarını zorlayarak, dili aşmaya çalışarak, bazı dil kurallarından sıyrılarak sanatsal anlamda bir özgürleşme mümkün olabilir.

“hollanda düşmüş belçika tarumar olmuş

kafiler yollar boyunca kafiler” (Marianne)

“yenikapı

denize çıkan bir sokak

(...)

hani bin dokuz yüz kırk altı eylül’ünde” (Hayal Kurmak)

Modernist edebiyat bir nevi “gündüz düşü”dür. Modernizmin akl-ı selim, tamamen realist düzeyde, mantık çerçevesine konuşlandırılmış gerçek hayatla direkt yüzyüze olan “uyanık” tavrına karşı, modernist edebiyat tabiri caizse uykudan uyanılan o mahmur halin temsilidir. Sanatçı ne sürreal ne Dadaist sayılacak kadar tamamen gerçek hayattan kopuk “uykuludur” ne de tamamen uyanık realist bir bakışa sahiptir. İşte bu “mahmur” hâl, adeta buğulu bir camın ardından yazılmış dizeler olarak karşımıza çıkar. Bu nedenle imlada ve dilde tamamen kurallı ifadelerle rastlamak beklenmemelidir. Zaman zaman noktalama işaretlerine gerek duyulmaması, bazı kelimelerin asıl anlamlarında değil farklı ve zengin anlamlara gelebilecek imgesel kullanımlarının olması, imlada çeşitli bozulmalar olması olağandır.

Örneğin edebiyat dünyasında imgeyle, dili bozmakla ve kendilerine has bir şiir dili geliştirmeleriyle ünlenen İkinci Yeni, bu tavrı doğrudan gramatikal düzeyde bozulmalar olarak işlemiştir. Ece Ayhan’ın “Bakışsız Bir Kedi Kara”sı, ya da “Karaşın”ı, Cemal Süreya’nın “Üvercinka”sı gibi örnekler bu türden gramatik bozulmalarla yapılan başkaldırıya örnektir. İkinci Yeni hareketinde amaç yeni bir şiir dili inşa etmektir. Hareketin içinde yer alan Muzaffer Erdost’a göre “Sorun, doyulmuş estetikleri aşmak, yeni doyumlar sağlayacak estetikler üretmektir. Bu da, şiirin özgürleşmesine, yani alışlagelmiş kösteklerden kurtulmasıyla mümkündür.” (Erdost, 1956 s.25-28) İkinci Yeni’nin bu tavrıyla ilgili pek çok eleştiri ortaya atılmıştır. Sırf kelimeyle ve estetikle ilgilenerek toplumsal meselelerden tamamen sıyrıldıklarını söyleyenler, toplumsal gerçekçi tavrın şiirden çıkartıldığında şiirin değersizleştiğini savunanlar olmuştur. Attilâ İlhan da bilindiği üzere İkinci Yeni’ye bir ‘savaş’ açmış, kendilerini ağır bir dille eleştirmiştir.

“Şiirde İkinci Yeni skandalı: İki bakımdan skandal. A) Biçimçiliğin en aşırı uçlarına götürülüşü: (...) B) Fakat asıl ayıbı ve önemlisi, bu aşırı biçimci şiirin toplumcu geçinen bazılarınca (...) toplumcu bir şiirmiş gibi inatla okurun önüne sürülmesi. Dilde aşırı uydurmacılığın biçimciliğe yardımı. Tehlikeli sonuç: Şiirin okurdan kopması.” (İlhan, 2004)

Attilâ İlhan’ın “dilde aşırı uydurmacılık”la itham ederek eleştirdiği İkinci Yeni’den farkı işte bu noktada ortaya çıkmaktadır. İkinci Yeni avangart bir hareket olmasının yanı sıra hiçbir zaman toplumcu olmak ya da olmamak gibi bir kaygı gütmeksizin şiirini oluşturmaya çalışmıştır. Attilâ İlhan’ın eleştiri oklarında hedef olan “aşırı”cılıkları tamamen estetik kaygıyla kaleme aldıkları şiirlerinde kelimelerle oynarken gramatikal bozulmalar yapmaları, noktalama işaretlerine ve imla kurallarına uymamaları ve hatta bir sonraki safha olarak nitelendirilebilecek aslında var olmayan “anlamsız” kelimeler kullanmalarındır.

“içer içki üzünç teyze tavanarasında.

işler gergef.

insancıl okullardan kovgun.

geçer sokaktan bakışsız bir kedi kara” (Bakışsız Bir Kedi Kara, Ece Ayhan)

“sahi geç kalmadan gözlerin dünyanın en güzel yeri

gezilesi görülesi

göz değil gözistân sanki” (Göz Değil Gözistan, Cemal Süreya)

"o zaman bütün istanbulistan

vizansiyadan kalan sarıdaydı” (Akabakan, Turgut Uyar)

Örnekte verdiğimiz şiirlerde “üzünç”, “bakışsız bir kedi kara”, “gözistan”, “istanbulistan”, “vizansiya” gibi kelimeler; dilin imkânlarını zorlayarak yeni bir biçim ortaya koymaktadır. İkinci Yeni’nin bu tavrının yanı sıra Attilâ İlhan’da ise bu modernist tavır gramerden ziyade imlada bozulmalarla kendini göstermiştir diyebiliriz. Ona göre bir eserin başarılı sayılabilmesi için estetik planda yeni ve orijinal olması gerekir. Gelenekten beslenen bir eser de yeni bir tavır muhteva ederek orijinalliği yakalamalıdır. Çünkü Türk şiiri Tanzimat’tan beri Batılı şiirin gölgesi altında kalmıştır, fakat olması gereken önceki tavrılardan faydalanarak ortaya

yeni bir şiir dil ve biçimi çıkarmaktır. Yakup Çelik, Attilâ İlhan'ın şiirlerinde imlayı kullanış biçimiyle ilgili “geleneksel imla”yı terk ettiğini söyler. Çünkü daha önce söylediğimiz gibi İlhan'ın tavrı gelenekten beslenmeyi ihmal etmeden çağının getirdiği yenilikleri şiirine dahil ederek kendi özgün tavrıyla bir şiir anlayışı oluşturduğu yönünde şekillenmiştir.

“Ayrıca Attilâ İlhan şiirlerinde imlâ konusu dikkat çekmektedir. Duvar'ın ilk baskısında imlâ ve noktalama işaretlerini kullanan şair, Sisler Bulvarı'ndan itibaren bu geleneksel imlâyı terk eder. Bunu Fransa tecrübesiyle izah edeceğimiz gibi; şairin düşüncesi doğrultusunda, şiirin istendiği gibi okunup yorumlanması, okuyucunun yönlendirilmemesi olarak değerlendirilebilir. Bu tarz, Türk Edebiyatı'nda Attilâ İlhan ile özdeşleştirilmiştir.” (Çelik, 2007)

Attilâ İlhan'ın 1957 tarihli “Biçimcilik, Özcülük Konusunda Bazı Yanılmalar” başlıklı bir yazısı bulunmaktadır. Bu yazıda ele aldığı görüşlerden biri, özcü sanat yapma niyetiyle biçimi yok saymanın yanlışlığı üzerinedir. Öz değerler ile biçimsel öğeler arasında denge kurulması elzemdir çünkü ancak bu şekilde yetkin, derinlikli bir sanat eseri meydana gelmiş olur. İlhan'a göre bir şaire özcü demek o şairin sanat yapıtının tayin edici unsuru olarak özü kabul etmesi, biçimin de ona bağlı olarak var olduğunu ve önem kazandığını ileri sürmesi anlamına gelmektedir. Biçimci şair ise sanat yapıtında birincil önem taşıyan unsurun biçim olduğu, özün aynı derecede etkili olmadığını ve hatta ihmal edilebileceğini düşünebilir. Hatta biçimci şairler içinde özün bütünü biçimin gereklerine bağlı, rastlantısal bir şey olduğu iddiasında olanlar dahi bulunmaktadır. (İlhan, 2004) Attilâ İlhan, “Hangi Edebiyat” kitabında şöyle söyler:

“Nasıl sadece divan şiiri olduğu için bir gazel ya da kaside aşağılanamazsa, tıpkı onun gibi, sadece halk şiiri olduğu için herhangi bir koşma ya da varsağı yüceltilemez. Türk Şiiri, her ikisini de kapsayan geçmişle, çağdaş ozanın gönlünce yararlanacağı engin bir hazinedir ama, toplumcu yaklaşım her ikisini de çağlarının toplumsal koşulları içerisinde değerlendirmeyi gerektirdiği kadar, duygusal içlem bakımından bu değerlendirmede ikisine de eşit değer tanımayı öngörür.” (İlhan, 1993)

Attilâ İlhan'ın şiir anlayışında biçimsel anlamda da gelenekle bağ kurarken modern çizgilerle inşa etmesi, yazım kurallarının yıkılması, çağrışım gücü yüksek imge ve sözcüklere dayanması gibi hususlarda İkinci Yeni şiiri ile benzerlikler gösteren noktalar bulunmaktadır elbette ancak İkinci Yeni şiirinin şiir anlayışının hegemonyasını oluşturduğu söylenebilecek alışılmadık bağdaştırmaların şiir diline yansımaları, bilinçaltı algıların şiire yansımaları gibi konularda Attilâ İlhan şiiri ile farklılıklar göstermektedir. Çünkü İlhan için imlayı bozmak ne Garip kadar şiiri günlük söz düzeyine taşıma çabasıdır ne de İkinci Yeni kadar yoğun bir



gramatikal çözülmüştür. Örneğin şair, şiirlerinde büyük harflerin kullanımına önem vermemesinin yanı sıra zaman zaman özel isimlerde (‘) ile ayırarak şiirine kendine has bir imla biçimi kazandırmış, bu anlamda geleneksel çizgiden uzaklaşarak modernist bir tavır sergilemiştir.

“sevim senden başka bir kızla çıkmadım  
ışıklar nereye saklandılar bilemiyorum” (Galiba Ölüyorum)

“ömer haybo’yu konforpalas oteli’ne almadılar” (Cinnet Çarşısı)

“oy döne’m ne sen sor ne de ben söyleyeyim  
anlaşmak için gözlerimiz kifayet eder” (Marianne)

“asiye’m işveli haticce fistanı dal işlemeli  
Sen kırk köyün içinde şanlı zeyneb’im” (Türkiye)

“evvel zaman içinde  
kalbur saman ölür  
kubbelerde uğuldar bâkî  
çeşmelerden akar sinan  
an gelir  
-lâ ilâhe illallah-  
kanunî süleyman ölür” (An Gelir)

“kafası kızdı mı taksim’de akşam  
bütün lahmanuncunlar ondan sorulur  
oğlanın birine takıldı / tamam  
çengelköy’lü sevtap diye meşhur” (Arabesk)

“sen İstinye’de bekle ben burdayım  
içimde köpek gibi havlayan yalnızlığım  
çünkü ben buradayım karanlıktayım

belki gelmem gelemem beş dakika bekle git” (Gece Buluşması)

Bu şiirlerde görüldüğü üzere Attila İlhan, bazı şiirlerinde yer verdiği özel isimlerde büyük harf kullanımına geleneksel bağlamda kurallara uygun biçimde yaklaşmamıştır. “Gece Buluşması” şiiri diğer şiirlerinin aksine büyük harfi kullandığı bir şiir olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla tam anlamıyla tüm şiirler için geçerli bir tutarlı imla kuralından bahsetmek mümkün değildir. Şiirlerde imla kuralları şair için kendi özgün çizgisini yaratmak için bir araçtır. Şiir anlayışına biçim ve muhteva olarak baktığımızda kendi düşüncelerinden yola çıkarak diyebiliriz ki onun için asıl öncelenmesi gereken mısradır. Mısra sayesinde şiirdeki imge de kendine özgü bir ahenk yakalar. Serbest vezin kullanmak demek vezinsizlik dolayısıyla ahenksizlik demek değildir. Şair yeni bir şey ortaya çıkarmak için hazır ritm kalıplarını kullanmak yerine kendisi her şiiri için ayrı bir özel ahenk yaratmak istiyor demektir. Bu da sağlam mısralar kurabilmekle mümkündür. (İlhan, 2002, s.128) Attilâ İlhan da her şiirine biçimsel olarak özgün ahenkler katmaya gayret gösteren bir şairdir. *Sisler Bulvarı* kitabında yer alan halk şiiri deyişiyle modern türün harmanlandığı bir şiir olan “Barakmuslu Mezarlığı” bir güzellemedir ve Ege yöresine yazılmıştır. Bunun gibi bir örnek olan “Rinna-rinnan-nay” şiiri de biçimsel olarak halk edebiyatından yararlanılmış türkü formunda yazılmıştır.

“melengecin dalında çifte sığırcık diley çifte sığırcık  
ciğerime ateş değdi öley diley öley gencecik  
zehir pamuk ırgatlığı gavur gündelikçilik” (Rinna-rinnan-nay)

Attilâ İlhan, bu şiiri için biçim bakımından neredeyse kusursuz olduğunu düşünür. Farklı ve geleneksel nazım biçimleri, kullanılan kelimeler, zaman zaman aşılan imla kuralları ve noktalama işaretleri gibi tutumlarla şairin kendi döneminde takındığı tavır nedeniyle modernist çizgide yer aldığı yorumunda bulunulabilir.

Attila İlhan'ın şiirlerinde, dil kurallarına tamamen uymadığı bazı noktalara rastlanabilir. Bazı şiirlerinde noktalama işaretleri kullanımı minimal, hatta hiç yoktur. Bazılarında ise, anlamı belirtmek için gereksiz noktalama işaretleri kullanımına sık rastlanır.

“bu satırları yazdım bir gece sabaha karşı  
bermutad insanları ve seni düşünerek  
uzak bir köyün üstünde şimşekler çakıyordu

dağ başlarında sükûn çamlar dilrübâ  
yıldızlar körkandil pencereden bakıyordu  
o anda sen tamamen benim dünyamda misafir  
o kadar rahat o kadar sakın ve her şeyden azade  
olsaydı olmuyor olmayacak – olabilir  
saadet de felaket de insanlar içindir  
bu satırları yazdım bir gece sabaha karşı  
sarhoştum sarhoşlardan ziyade  
dudağımda civelek nar çiçeği bir şarkı  
horozlar sesleniyor civardaki bahçelerden  
işte dünya bir türlü sevmeye doyamadığım  
işte insanlar selam yollar nerelerden  
gel sevgilim gel benim dünyama gel  
çok zaman var içimde yerini hazırladım” (Çağrı)

Örneğin “Çağrı” şiiri herhangi bir noktalama işaretinin kullanılmadığı, şiirin anlamını kazanması için duraklamalara yerleştirilecek virgüllerin bile olmadığı bir şiir olarak karşımıza çıkar. “Onlar Bizi İtham Ediyor” şiirinde ise 4 mısralık dizelerin her birinin başlangıcında ilk mısranın kısa çizgi ile özellikle belirtildiğini görürüz. Yine cümle sonlarında nokta yahut cümleler arasında virgül, ünlem gibi herhangi bir noktalama işareti bulunmayan şiirde noktalama ve imla kurallarının özgün biçimde kullanıldığını ve modernist bir tavır olarak yorumlanabileceğini söylemek mümkündür.

“- vay canına ne dersin çavuş  
işte bizim şahin büsbütün harap olmuş  
dokunma dağılmasın dağılmasın kanatları  
dokunma sızlıyor yaram sızlıyor kalbim  
- nokta demiş maceramız bitmişti  
iki yıl önce bugün hatırlar mısın teğmenim  
biz nasıl yere gitmiştik yer nasıl bize gelmişti  
- vay canına tütünüm tükenmiş pipom sönmüş  
koca şahin seninle yıldızları gezmiştik

neyleyim kanadın kırılmış bir yıldız olmuşuz  
söyleşir dururuz onlar da bir günmüş  
ölüm ölüm dedikleri işte bu ölümmüş  
- sen nesin kuş musun yavrum kuş musun  
sen nesin yavrum bulutlarda mı doğmuşsun  
uç desem uçar mısın mavilik çeker mi seni  
ben babanım hercai gözlü çavuş  
dünyadan uçtuğum gün sen dünyaya uçmuşsun  
- vay canına görüyorum görüyorum her şeyini  
sevgilim kerhanede çırılçıplak soyunmuş  
ona sözüm vardı sözlerimi tutamadım  
öldüm çavuş öldüm ama unutamadım  
- biz kuştuk yıldız olduk yıldız yer içeriz  
kendimiz yukarda dünyada gözlerimiz  
oğlumuz dilenir karımız kirlenmiş bozulmuş  
- vay canına kahretme beni çavuş  
kahretme ok çıkacak yayından” (Onlar Bizi İtham Ediyor)

Elbette şiirin doğası gereği, bazen noktalama işaretleri kullanmamak anlamı vurgulamak için bilinçli bir tercih olabilir. Bu, tamamen şairin insiyatifinde olan ve okuyucuyu şiirin anlamını hissederken özgür bırakmak adına edinilmiş bir tavır olabilir. Attilâ İlhan’ın da şiirlerini yazarken geleneksel yazım kurallarını kasıtlı olarak terk etmesi bu türden bir anlayış çerçevesinde gerçekleşmiş olabilir.

“ne kadınlar sevdim zaten yoktular  
yağmur giyerlerdi sonbaharla bir  
azıcık okşasam sanki çocuktular  
bıraksam korkudan gözleri sislenir  
ne kadınlar sevdim zaten yoktular  
böyle bir sevmek görülmemiştir  
hayır sanmayın ki beni unuttular

hâlâ arasıra mektupları gelir  
gerçek değildiler birer umuttular  
eski bir şarkı belki bir şiir  
ne kadınlar sevdim zaten yoktular  
böyle bir sevmek görülmemiştir  
yalnızlıklarında elimden tuttular  
uzak fısıltıları içimi ürpertir  
sanki gökyüzünde bir buluttular  
nereye kayboldular şimdi kimbilir  
ne kadınlar sevdim zaten yoktular  
böyle bir sevmek görülmemiştir” (Böyle Bir Sevmek)

“Böyle Bir Sevmek” şiirinde de hiçbir noktalama işareti kullanılmamıştır ancak şiirin anlamını müphemliğe düşürecek aşırı kapalı ifadelerden de kaçınılmıştır. “Yağmur giyerlerdi sonbaharda” gibi yahut kadınların gökyüzünde bir buluta benzetilmesi gibi kapalı olarak nitelendirilebilecek imgeler varlığını sürdürmektedir. Bu özelliklerin tümünün bir arada olması, İlhan’ın şiirini okuyucuya sunarken hem şiirinin anlam dünyasını tamamen açık seçik vermeyip estetik zenginlik katması hem de gerek dil gerek imge gerekse imla ve noktalama olarak özgün tavrını ortaya koyarak bir çizgi oluşturması anlamlarına gelebilir. Attilâ İlhan’ın şiirlerini noktalama kuralları bakımından incelerken bazen de alışılmış noktalama kurallarının dışında kendi insiyatifiyle konumlandığı noktalama işaretlerine rastlamak mümkündür.

Örneğin;

“boru çalsın ehl-i vatan kalksın ayağa  
toplar dövüyor sabahın sinesini” (Düştü Polonya Kalesi)

Düştü Polonya Kalesi şiirinde şiirin başlığı da küçük harflerle yazılmış, özel isim olan Polonya’da da da büyük harf kuralına uyulmamıştır. Ayrıca şiirin içinde geçen dizelerde ünlem koyulması gereken ifadelerde ünlem koyulmadığı gibi şiirin hiçbir yerinde noktalama işaretlerine ihtiyaç duyulmamıştır.

“elimden tut yoksa düşeceğim  
yoksa bir bir yıldızlar düşecek  
eğer şairsem beni tanırsan  
yağmurdan korktuğumu bilersen  
gözlerim aklına gelirse  
elimden tut yoksa düşeceğim  
yağmur beni götürecek yoksa beni  
geceleri bir çarpıntı duyarsan  
telâş telâş yağmurdan kaçıyorum  
sarayburnu’ndan geçiyorum  
akşamsa eylül’se ıslanmışsam  
beni görsen belki anlayamazsın  
içlenir gizli gizli ağlarsın  
eğer ben yalnızsam yanılmışsam  
elimden tut yoksa düşeceğim  
yağmur beni götürecek yoksa beni” (Yağmur Kaçağı)

“Yağmur Kaçağı” şiirini dil ve imla olarak incelediğimizde öncelikle daha önce bahsettiğimiz gibi herhangi bir özel isimde büyük harf kullanımına uyulmadığını görürüz. “Sarayburnu” derken büyük harf kullanımına uyulmaz ancak kelime yine de kesme işareti ile ayrılmıştır. Bir sonraki dizede karşımıza çıkan “eylül” kelimesi ise tek başına bir özel isim olmamasına rağmen kesme işareti ile kesilerek anlam bakımından dikkat çekici bir konumda verilmiştir. Ayrıca bu şiirde dikkat çeken bir diğer husus olarak “telâş telâş” gibi yeni bir ikilemenin kullanılmasını söyleyebiliriz. Çeşitli ikilemeler, söz sanatları, tekrarlar geleneksel şiirde yer alırken Attilâ İlhan için bu tavır yine özgün bir biçimde kendini gösterir. Şiirin genel havasından sezilen korku, ümitsizlik, yalnızlık, sevgiliye kavuşma isteği kelimelerin gücüyle verilmeye çalışılmıştır. Cümlelerin arasında herhangi bir noktalama ile şiirin anlamına müdahalede bulunulmamıştır.

“Dil ve İmla” başlığını taşıyan bu bölümde Attilâ İlhan’ın şiirlerinde zaman zaman imla kurallarına doğrudan doğruya uymadığını, hatta kendine has kurallarla özgün bir imla düzeni oluşturduğunu örneklerle açıklamaya çalıştık. Bu çeşitlilik bazı şiirlerde büyük harflerin kullanımını reddetmek olarak karşımıza çıkarken, bu karşı çıkışın modernist bir tavır olduğu yorumunda bulunduk. Çünkü daha önce bahsini ettiğimiz gibi modernist tavır, içinde bulunulan kurallara ve alışılmışlığa karşı bir başkaldırı niteliğindedir. Elbette Attilâ İlhan’ın da imla kurallarına uyduğu, noktalama işaretlerini kullandığı şiirler bulunmaktadır. Amacımız burada eklektik bir tavır sergileyerek bazı şiirlerinden örnekler vermektir.

İlhan’ın kendi söylemlerinden anlaşılabilceği gibi şiirde önemli olan kelimelerin anlamlarından ziyade nasıl ve ne anlamlara zengin kapılar açabilecek şekilde kullanılmalarıdır. Dolayısıyla şairin çeşitli imgelerle zaman zaman kapalı anlamlarla imgelerle inşa ettiği şiirlerini bu modernist tavrın bir diğer getirisi olarak noktalama işaretlerinden ve imla kurallarından da azade kılmıştır. Kuralların dışına çıkmak yönünden bu tavrı modernist bir tavır olarak nitelendirmek mümkündür zira şairin şiirleri incelendiğinde bir kısmı için kurallardan bağımsız, kendine has bir imla düzeni olduğu söylenebilir. Geleneksel şiirde yer alan klasik mazmunların, tekrar, teşbih gibi söz sanatlarının yerini modern çizgide ifadelerle harmanlayarak kendine öz bir şiir dili oluşturan Attilâ İlhan, biçim yönünden incelenen şiirlerinin doğrultusunda bazen modernist tavır sergileyen bir şair olarak karşımıza çıkar. Attilâ İlhan’ın şiirlerinde modernist unsurları tema ve biçim olmak üzere iki ana başlıkta incelediğimiz çalışmamızda, “Gelenek ile Bağ Kurma”, “İmgenin Kullanımı” alt başlıklarından sonra “Dil ve İmla” alt başlığında da sanatçının şiirlerinde kurduğu dil ve imla üzerine yorumlarda bulunarak şiirlerinden örnekler verdik. Çalışmanın bu noktasına kadar verilen örneklerden görülebileceği üzere Attilâ İlhan’ın şiirlerinde biçim anlamında her ne kadar zaman zaman geleneğe dönüş görsek de şairin bu tutumu geleneğe bağlı kalmadan, gelenekten beslenerek modern olanla şiirini inşa ederek ve dahi bu tutumun bir üst merhalesi olan modern olana da karşı çıkan başkaldırı niteliğinde bir modernist tavır göstermesini yansıtır.

## SONUÇ

“Attilâ İlhan Şiirinde Modernist Tavrı” adlı çalışmamızda temel olarak Attilâ İlhan’ın şiirlerindeki modernist unsurları tematik ve biçimsel anlamda incelemeye çalıştık. “Giriş” bölümünde “Modernizm ve Modernist” kavramlarına dair bir değerlendirme ile başladık. Bir kavram olarak modernizm, içinde pek çok anlam ihtiva ettiğinden tek bir tanımlama yapılamaz yorumunda bulunarak kavramın kullanım alanlarına dair örnekler verdik. Asıl anlamı “şu an, şimdiki zaman” olan “modernizm” kavramı, Aydınlanma Çağı ile birlikte yenilenen dünyaya ait bir kavram olarak karşımıza çıkar. Bireyselleşmenin arttığı, maddenin ve aklın ön plana çıktığı bir dönemdir modernizm. Endüstriyel gelişmelerle birlikte tamamen akla dayanan, bilim ve teknik anlamında bir maddeciliğin hâkim olduğu döneme aittir modernizm. Aklın ön plana alınmasıyla da maneviyat daha göz ardı bir kavram haline gelmiş, ontolojik anlamda varlık meselesi madde ile sınırlı kalmıştır. İnsanın bireyselleşmesi, ben’cil hale gelmesi, toplumda kalabalıkların içinde yalnız ve aslında ‘tek başına’ olmasıyla ilintilidir. Modern zihin ontolojik varlığını madde ile sınırlı kıldığı için Tanrı olan ilişkisi de aynı düzeyde zayıflar, yalnızlaşır ve tabiri caizse ilahlaşır.

Modernizm için tam bir tanım yapılmasının zor olduğunu çünkü ortaya çıkışı ve kullanım biçimleri itibarıyla komplike bir kavram olduğunu belirttik. Yalçın Armağan’ın “İmkânsız Özerklik: Türk Şiirinde Modernizm” kitabından faydalanarak yorumlarda bulunduğumuz bölümde, modernizm ile modernist kavramlarının birbiri yerine kullanıldığını görmek mümkün olduğunu özellikle Batı kaynaklı çalışmalara da sık sık konu olan bu kavramlar ele alınırken genellikle kavramlar arası ayrımın zorluğunu görebileceğimizi belirttik.

Çoğu zaman modernizm ve modernist kavramları aynı anlamlarda kullanılsa da bu iki kavramın birbirinin zıddını ihtiva ettiği yorumunda bulunduk. Modernizm; akıl çağıının getirisi olan her meseleyi akla dayandırma, beş duyuuya indirgeme, bilim ve teknoloji kutsamaları etrafında şekillenirken, modernist sanat akımının bütün bunlara eleştirel yaklaştığını ve karşı çıktığını söyledik. Modernist anlayışın, 20. yy başlarında S. Freud’un psikanalist çalışmalarının, A.Einstein’in görecelik kuramının ve dünyanın karşı karşıya kaldığı büyük savaşın etkileriyle meydana gelen kaotik halin, geleceğe duyulan güvensizliğin getirisi olan tepkilerin sanata ve edebiyata yansımalarından doğan bir akım olduğunu belirterek her akım gibi kendinden önceki akımlara karşı olarak meydana geldiğini belirttik.

Modernizm kavramının karmaşıklığına ve modernist kavramı ile farkına değinerek bir sonraki merhale olarak edebiyata yansımalarını Türk edebiyatı ile sınırlandırmaya çalıştığımız



bölümde Türk edebiyatı için modernizm başlangıcı olarak Ahmet Hamdi Tanpınar'ın örneğiyle “Modern Türk Edebiyatı bir medeniyet kriziyle başlar.” sözünü açıklamaya çalıştık. Öyle ki Türk edebiyatı için önemli bir şahsiyet olan Şinasi, Tanzimat Fermanı'nın ilanında başrolü üstlenen Mustafa Reşit Paşa için “Medeniyet Resulü” benzetmesi yapmıştır. 1839 Tanzimat Fermanı'nın arka planında gerçekleşen, Batı'nın üstünlüğünü kabul etme ve Batı medeniyetini örnek alma dönemi böylelikle başlamıştır. Sosyal ve siyasi yaşamdaki Doğu/Batı ikilemi elbette edebiyata da yansımış, Türk edebiyatında içerik ve şekil bakımından değişimler gözlenmiştir.

Türk edebiyatında Şinasi ve Namık Kemal gibi ilk yazarlarımızın da kendi zamanlarında kullandıkları medeniyet kavramı aslında modern Batı medeniyetidir. Tanrı merkezli ve dogmatik bir dünya görüşünden akılcı bir düzene evrilen Batı medeniyeti sosyolojik ve felsefi bir kavram olan ‘modernizm’i ortaya çıkarırken şüphesiz genelde sanat özelde ise edebiyatı da tesiri altına alır. Batı medeniyetinin akılcı dünyasının kapitalist dünya görüşü modern insanda bazı ruhsal tahribatlar meydana getirmiştir. Bu sebeple sanatçılar modernizm kavramını sorgulamaya ve karşı çıkmaya eğilim göstermişlerdir. Romantikler de bu karşı çıkışın ilk temsilcilerinden olmuşlardır bu nedenle Romantikler ilk modernistler olarak kabul görür. Fakat Romantikler modernizmin değerlerini sorgulamaya başlamışlarsa da eserlerinde Aydınlanmanın getirdiği bazı değerlerle uyum içinde oldukları görülür. Bu değerler çoğunlukla gramere uygunluk, akılcı tutumlar gibi özetlenebilir. Dolayısıyla denilebilir ki modernizme asıl karşı çıkış Baudelaire, Rembaud gibi sembolistlere düşmüştür. Onlar aklın karşısında seküler de olsa olağanüstü, mistik, metafizik dünyalara da kapı aralamışlardır. Akıl dışılık, gramere aykırılık, burjuva dünyasının ilerlemeci mantığını tersyüz eden bir akım olarak ‘modernist sanat’ böylece doğar ve sonrasında Dadaizm, Letrizm, Sürrealizm, Varoluşçuluk akımlarını besleyerek bir üst akım olarak yerini alır. Bunun karşısında Realizm ve Natüralizmden başlayarak Yansıtma kuramına uygun hareket eden bütün sanat hareketleri ise modern edebiyat olarak kabul edilir. Denilebilir ki, dünyanın ya da insanın anlaşılabilceğine inanan bütün sanat anlayışları modernizmi sorgulasalar bile modern sanatı, cevaplanamayacak soruları ortaya atarak kaosu öne sürenler de modernist anlayışı ortaya çıkarır.

Modernizm, dönem olarak büyük şehirlerin çoğaldığı, insanların o şehirler içinde birey haline geldiği, ‘kent’ ve ‘metropol’ kavramlarının ortaya çıktığı ve insanların bu yaşam alanlarında kalabalıklar arasında yalnızlıkları ile var olduğu bir döneme ait olduğu için “Şehir Kent, Metropol” kavramlarına değindik. Öyle ki Türkiye için şehirleşme modern bir dünya inşası anlamına gelmekte olup sosyal hayatı etkilediği kadar sanata ve edebiyata da sirayet etmiştir. Türk edebiyatında da ilk modernlerin Aydınlanma düşüncesine bağlılığı ve edebiyatı

yansıtma kuramı içinde kabullenmeleri, geleneğin akıldışı unsurlarına karşı çıkışları ve faydacı bir sanatı benimsemeleriyle Tanzimat sanatçılarından, Şinasi başta olmak üzere Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın Divan Şiirine karşı çıkışları, yeni tema ve biçim arayışında olmaları hususlarına da değindik. Edebiyatımızdaki örneklerle bakıldığında eklektik bir tavrın yanı sıra, örnek alınan Batılı sanatçıları yeterince tanıyamamanın verdiği ikilem, edebiyatımızın ana sorunu haline geldiği yorumunda bulunduk. Tanzimat'tan bu yana faydacı, açık anlatımı yeğleyen Türk şiiri Servet-i Fünun'cuların kapalı anlatımı kelimeye indirgemesi, Haşim'in müphem şiir anlayışıyla devam eden bir süreç mevcuttur. Aynı zamanda 1920'lerde Memleket edebiyatıyla birlikte Türk şiirinde iki isim modernist modernist şiirin bazı özelliklerini taşımasıyla öne çıkar. Bu isimlerden ilki Necip Fazıl Kısakürek özellikle 1928'de yayımladığı Kaldırımlar şiiriyle Baudlaire'de görülen bohemyan temaları şiirimize taşıyarak yalnızlık, korku, hafakan gibi kavramlar eşliğinde bireyin açmaz ve sıkıntıları öne çıkarır. Ve bu modernist bir tavidir. Bir diğer şairimiz Nazım Hikmet ise biçimsel anlamda yaptığı avangard çıkışla serbest şiirin örneklerini vermesiyle öne çıkar. Fakat Modernist sanatın çözüm yerine sorunu öne çıkarması ve faydacılığı, yansıtmayı reddetmesi, beş duyuya dayalı gereceği reddetmesi Nazım Hikmet şiirinin modernist şiirinin modernist anlayışın dışına çıkaran etkenler olarak öne sürülebilir. Yine de gerek Haşim gerek Necip Fazıl ve gerekse Nazım Hikmet modernist Türk şiirinin temellerini atan şairler olarak görülebileceği yorumunda bulunduk.

Çalışmamızda odaklandığımız spesifik alan Attilâ İlhan şiirlerinde modernist tavidir. Bütün çalışma boyunca verilen örneklerde şairin bazı şiirlerinde edindiği tutumun modernist anlayışa uygun olduğu yönünde yorumlarda bulunduk. Bu nedenle incelemelerin özellikle yorum ve çıkarım olduğu belirtilmeye çalışıldı. Attilâ İlhan'ı, 1940'lı yıllardan itibaren farklı alanlarda eserler vererek şekillendirdiği kariyerini bütünüyle değil yalnızca şiirleriyle ele alarak modernist tavır bağlamında değerlendirmelerde bulunduk.

Attilâ İlhan'a gelmeden önce, avangard bir çıkış olan Garip hareketinin 1940'lara damga vuran etkisinden de kısaca bahsedilmiş, 1938'den itibaren kendini gösteren bu hareketin sıradan bireyin yaşantısını şiirimize taşıması bakımından oldukça önemli olduğu vurgulanmıştır. Modernistler hayata bakış olarak karamsar bir atmosfer içindeyken Garip hareketinde hayatın ciddi ve karanlık meseleleri ironik bir üslupla ele alınmıştır. Espritüel bir tavırla yazılan şiirler sayesinde bireyin modernist sanatta göreceğimiz sıkıntılarını müreffeh sınıfın hezeyanı olarak değerlendirerek seçkinciliğe dayalı modernist tavidan uzaklaşmışlardır.

Konumuz Attilâ İlhan şiirindeki modernist unsurlar olduğundan, Türk şiirinin asıl modernist yönelimini temsil eden ve Attilâ İlhan sonrasında ortaya çıkan İkinci Yeni hareketi ile ilgili de bazı yorumlarda bulunduk. İkinci Yeni'nin kenti merkeze alan bireysel insanın şiiri olması modernist anlayışla değerlendirilmesine yol açmıştır. 1950'lerde Türk toplumu için de bir şehirleşme ve modernleşme süreci meydana geldiği için bu toplumsal değişim ve dönüşüm edebiyata da benzer ölçülerde yansımıştır. Türk edebiyatında düzyazıda hikâyecilikte gerçeküstücülüğün ve Batılı modernist anlayışın Leyla Erbil, Sevim Burak, Bilge Karasu, Demir Özlü vb. gibi yazarların öncülüğünde yansıtmacı kuramı terk ederek gerçeküstücülüğü öne çıkarmaları, şiirimizde de İkinci Yeni şairlerinde görülerek edebiyatımızın modernist anlayışla değerlendirilmesine yol açmıştır. İkinci Yeni'nin yoğun imgeyle müphem ve hatta eleştirildiği üzere 'kapalı' anlamıyla, grameri bozan biçimsel yapısıyla oluşturduğu şiirinde özellikle modern insanın toplumdaki kalabalıklar arasındaki yalnızlığı, kendine ve topluma yabancılaşması, dünyayı ve içinde yaşadığı şehri kaotik yönüyle ele alması modernist unsurlar olarak yorumlanabilir.

Çalışmamızın ana konusunu oluşturan Attilâ İlhan şiirindeki modernist tavır, şairin şiirlerinden örneklerle gösterilmeye çalışılmıştır. Varılan çıkarımlar, Attilâ İlhan'ın modernist bir şair olduğu anlamına değil, bazı şiirlerinde modernist bir tavır içinde olduğu anlamına gelmektedir. Attilâ İlhan, sanat anlayışının getirisi olarak modern olanla geleneği her zaman bir arada kullanmış, zaman zaman Halk ve Divan Şiirleri'ni harmanlayan şiirler kaleme almıştır. Milli kaynaklara ve kültür mirasına karşı meraklı, bilgili, ilgili tavrıyla sanatını da bu yönde inşa etmiştir. Kurtuluş Savaşı'nı, Türklerin Orta Asya'dan göçünü destanlaştıran şiirler yazmıştır. Şair, Türk Edebiyatı'na ve Türk Tarihi'ne hâkim olduğu gibi, dünyada yaşananlara karşı da ilgili davranmış; İkinci Dünya Savaşı, emperyalizm, üçüncü dünya ülkelerini de şiire konu etmiş, hayranı olduğu Atatürk'e her zaman yer vermiştir. Toplumsal sorunları, dünya meselelerini şiire taşıyan şair, aşklarını, hayal kırıklıklarını, yalnızlığını tüm insanlarla birleştirerek ustaca anlatmıştır.

Çalışmamızın ilk bölümünde Attilâ İlhan şiirlerinde temalar bakımından modernist unsurlar incelemeye çalıştık. "Şehir Algısı" bölümünde modern insanın modern dünyayı ve şehir yaşantısını, metropolü algılayışı üzerinde durmaya gayret ettik ve şiirlerden örneklerle görüşlerimizi çeşitlendirmeye çalıştık. Şehirler, edebiyatımızda sıklıkla kendine yer bulmuş bir temadır fakat şehir, kent, metropol kavramlarının farklılıkları vardır. Metropoller, devasa şehir yaşantısını anlatır ve modern çağın bir ürünüdür dolayısıyla sadece modern insanın mekânıdır. Kentler biraz bina yığınları şeklindedir ve doğrudan doğruya modern çağın tezahürüdür.

Cumhuriyet döneminde dil devrimi sonrasında ‘şehir’ kavramı yerine ‘kent’ kelimesi ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır. Örneğin İkinci Yeni şairleri şiirlerinde sıklıkla kent kavramını kullanır. Kentleşme safhasında bireyin kendi içsel buhranları, kaygıları, kalabalıklar arasında yalnızlıkları ele alınır. Attilâ İlhan da, şiire ilk kez büyük şehri dahil eden şair olduğunu kendi ifade eder. Modern insanın şehrin içindeki sıkışmışlığını, kalabalıkların arasındaki yalnızlıklarını, şehrin kaotik manzarasını sinematografik biçimde ele alarak işler. Şehre, şehrin getirdiği teknolojik modern dünyaya olumsuz nazar, modernist bir tavır olarak yorumlanabilir. Mekânlar genellikle karanlık, soğuk, kötücül şehir mekânları olarak karşımıza çıkar. Oteller, garlar, istasyonlar, bulvarlar ve bu mekânlarda karşımıza çıkan kaybetmiş, yenilmiş, sarhoş, garip insanlar... Tema bakımından modernist tavrılara sahip şiirleri mevcuttur şairin. Ayrıca romantik sanatçılar ile ortak temalarla yazmıştır zaman zaman ki romantikler ilk devrimcilerdir. Dolayısıyla doğayı yücelten, şehre bakışı olumsuz olan temalar romantik ve modernist tavidir. Bir anlamda romantik devrimci denilebilir Attilâ İlhan için. Şehrin izbe, karanlık, olumsuz taraflarını şiirlerine yansıtmasıyla modernist bir tavırda olduğu yorumunda bulunulmuştur. Attilâ İlhan’ın şiirlerinde ekseriyetle İstanbul’dan bahsettiği görülürken öte yandan hayatında önemli bir yeri olan Paris şehri de yine İlhan’ın şehirlerle ilgili tutumunda kendine yer bulmuştur. Paris imgesi aynı zamanda Baudelaire’den ilhamla “bodleryen” bir tavırla da ele alınmıştır. “Flaneur” kavramının içini dolduran şehrin pasajlarını, gece kuytu köşelerini dolaşmak Attilâ İlhan’ın sanatını icra ederken edindiği modernist tavrın bir yansıması olarak yorumlanabilir. Modernizmin şehri parıl parıl, aydınlık, olumlu benimsemesine bir başkaldırı olarak şehrin silüetinin İlhan’da karanlık oluşuna şahitlik ederiz. Şehrin olumsuzluğu insanın halet-i ruhiyesine etki edecek, ne kadar kalabalık olsa da insanı her şartta ‘kesik bir kol gibi’ yalnız hissettirir.

İkinci başlıkta “Şehrin İnsanları” adı altında şehrin içinde yer verilen insanların tipolojisinden bahsedilmiştir. Şehrin insanları da sokak aralarında rastladığı balıkçılar, hayat kadınları, katiller, sarhoşlar gibi hayatın içinde görece dezavantajlı olarak nitelendirilebilecek insanlardan oluşur. Bu insanlara İlhan’ın şiirlerinden örnekler verilmiştir. Örneğin ”Cinayet Saati” şiirinde bahsedilen kişiler Deli Cafer, İsmail ve Şaşı’nın polisin aradığı, Haliç’in تنها mekânlarını kendilerine mesken edinmiş tekinsiz kimseler olarak yorumlanması mümkündür. Şiirlerde yer alan kişiler yalnızca toplumsal kimlikleriyle var olan değil, doğa toplum ve bireyin iç içe geçtiği her türlü psikolojik etkilerinin de yer aldığı çok yönlü kişilerdir. Otelde kalan hayata karşı karamsar bakışı olan kişiler, ahlaki olarak yozlaşmış kadınlar, hayattan kaçmak için kendini içkiye veren sarhoşlar gibi modern zamanın buhranlarından etkilenen insanlar

incelediğimiz şiirlerde karşımıza çıkmıştır. Modern zamanları, olumlu değil olumsuz pencereden algılamak, şiirlere konu edilen tüm bu yenilen insanların olması Attilâ İlhan'ın şehre karşı tavrının modernist olduğunun bir kanıtıdır. Modernizmde yer alan edebi karakterler bir amaç uğruna yaşayan, türlü zorluklardan geçseler de neticede olumlu bir noktaya gelen ve başarılı, tutunabilen karakterlerdir. Oysa modernist bir tavır için karakterlerin yenilmesi, kaybetmesi gerekir. Samuel Beckett'in dediği gibi: “Hep denedin. Hep yenildin. Olsun. Yine dene. Yine yenil. Daha iyi yenil.” Her defasında daha iyi yenilen karakterler İlhan'ın şiirlerinde şehrin yitik insanlarıdır. “Şehrin İnsanları” başlığı altında ele alınan bölümden sonra bu insanların tercih ettikleri şehrin kötücül taraflarıyla yansıtılan mekânların da incelenmesi çalışmamızın konusu olan Attilâ İlhan şiirlerindeki modernist bakışı kuvvetlendirmiştir.

Bir sonraki başlık olan “Şehrin Kötücül Mekânları”, yine modernist anlamda şehre bakışın olumsuz tavrının ardında detaylandırılan bir bölüm olmuştur. Attilâ İlhan'ın şiirlerinde mekân tercihleri ekseriyetle oteller, bulvarlar, tren garları, sinemalar, dar ve kuytu sokaklar, hapishaneler gibi hissi soğuk ve karamsar bir intibası olan alanlardan oluşmaktadır. Mekânlardan ekseriyetle şiirlerde geçen alanlar detaylandırılmış, otellerden bahsedilmiştir. Bir mekân olarak otel odaları, Türk şiirinde kendisine sıklıkla yer bulmuş bir temadır. Attilâ İlhan'ın da şiirlerinde ekseriyetle karşılaşmanın mümkün olduğu otel odaları, şiirlere genel mahiyetiyle geçiciliği, yersiz yurtsuzluğu, yabancılaşmayı sindirir. Bir mekân olmaktan çıkıp kişileşerek ontolojik bir alt okumayı mümkün kılar. Örneğin, Emperyal Otel”ni detaylı biçimde incelediğimizde baskın olarak otel teması etrafında örülmüş bir şiir olduğunu görürüz. “Cinnet Çarşısı” şiirinde Ömer Haybo karakterinin bir otele alınmadığını görürüz. Şiirlerden örnekler verilerek mekânların bireyin üstündeki etkilerinden ve olumsuz intibadan modernist tavırda olduğu yorumunda bulunulmuştur. Şehrin ıslıl ıslıl caddeleri, eğlenceli mekânları yerine تنها yerlerini adeta grotesk bir biçimde ele alan İlhan için kırmızı lambalar bile kan damlasını çağrıştırmaktadır. Şehrin her anlamda olumsuz yönüne vurgu yapan bu algı modernizme karşı bir duruş olarak dolayısıyla modernist bir tavır olarak yorumlanmıştır.

“İnsana Bakış” adını taşıyan ikinci ana bölümde ilk olarak “Yabancılaşma” alt başlığına yer verilmiştir. Modern insanın maruz kaldığı yaşantıda giderek topluma ve kendisine duyduğu yabancılaşma hissi, edebiyata da benzer şekilde yansımıştır. Öyle ki modern yaşamın getirdiği tekdüzelik ile bireyin artık kendi olarak özgün varlığını idame ettirememesi anlamına gelen yabancılaşma, eserlerde bireyin kendine yabancılaşması şeklinde kendine yer bulur. Modern zihin, yaşadığı kapitalist toplumda yüzlerce uyarana maruz kalır ve özünden koparak neticede var oluşunu anlamlandıramaz hale gelir. Büyük bir ‘uyum’ sorunu meydana gelir kendine

yabancılaşan bireyde. Modern birey, teknolojik gelişmeler ve hızlı yenilikler karşısında aciz kalır. Uyum sağlamak zorunda bırakılmıştır fakat eski ile yeni kolay kolay yer değiştirmeyecektir. Özellikle büyük şehirlerin çok hızlı ilerleyen yaşam serüveni, insanları içten içe yalnızlaştırmaya ve yabancılaştırmaya sevk edecektir. Kalabalıkların artık “yığın” haline geldiği modern şehirlerde sayı fazlaştıkça ironik biçimde yalnızlık artar. Yabancılaşma kavramı da yalnızlık ile doğrudan doğruya bağlantılıdır. Seçeneklerin sayısız bolluğu demek, aslında seçeneksizlik demektir. Seçeneksiz kalan modern insan için ise yabancılaşma başlayacaktır. Bahsi geçen bu ‘uyum’ problemi Baudelaire’e ait olan “Le Spleen De Paris” kitabındaki gibi ‘spleen’ yani ‘sıkıntı, bunaltı, uyumsuzluk’ anlamlarıyla ilintilidir. Bu bağlamda realitenin sıkıntısından kopuşla başlayan yabancılaşma, modernist bir yaklaşımdır.

Attilâ İlhan’ın şiirlerinde de sık sık, içinde yaşadığı topluma, mekâna yahut doğrudan kendine yabancılaşan insanlara rastlamak mümkündür. Örneğin “Sana Ne Yaptılar” şiirinde “çok değişmişsin birden tanıyamadım” ... “böyle bir kız değildin sen eskiden/sana ne yaptılar sana ne yaptılar” gibi sevgilinin kendisine yabancılaşması ve ilişkilerine yabancılaşması anlamında yorumlanabilecek ifadeler bulunmaktadır. Şair, bazen dış dünyanın realitesinden kaçmak ve gerçeklikten kopmak yabancılaşma duygusunu hissettirmek için ‘grotesk’ tekniğini kullanır. Grotesk, esasen gotik mimariye ait bir kavram iken edebiyattaki kullanımı, eserlerde trajedi ile komedinin, yüce ile basitin, acı ile mutluluğun bir araya getirildiği tuhaf olayların ve öğelerin sanki olağan bir durummuş gibi verilmesi şeklinde nitelendirilebilir. Bu türden bir teknik yabancılaşmaya kapı aralayacaktır. Modern dünyayı olduğu gibi kabul etmeyip eleştiren İlhan için şiirlerinde bu türden modernist tavırları görmek mümkündür. Attilâ İlhan’ın, 70’li yılların siyasi gerilimli ortamının birey üzerindeki yabancılaşma etkisinin görüldüğü şiirlerine rastlamak da mümkündür. “Sokağa Çıkma Yasağı” isimli şiirde sirenler, yangın kokuları, çılgınlık pek çok olumsuz öğe bir araya gelerek şehrin ne denli karanlık ve gerilimli olduğu anlatılır. Yabancılaşma, içinde bulunulan topluma, toplumun dinamiklerine karşı bireyin kendisini soyutlaması ve karşı çıkması yönüyle modernist bir tavidir. Topluma ve kendine yabancılaşan insan için aynı zamanda derin bir yalnızlık söz konusudur. Bu anlamda akabinde “Yalnızlık” bölümünü ele almaya çalıştık.

Modern insanın derin yalnızlığı, yaşadığı kalabalık metropollerde ironik biçimde artarak devam etmiştir. Büyük şehirlerde, metropollerde yaşayan insan bu hız çağında öylesine koşturmacalı bir hayat yaşamaktadır ki, bazen ruhu bedeninin hızına yetişemez. Attilâ İlhan da şiirlerinde çok sık yalnızlık temasını işlemiş, özellikle modern insanın yalnızlaşmasından bahsetmiştir. Simmel’in “Metropol ve Tinsel Hayat” makalesinde de bahsettiği gibi;

metropoller içinde barındırdığı yoğun ve heterojen insan topluluğu nedeniyle bireylerin sosyal hayatını idame ettirirken pek çok sorunla karşılaşmaları normaldir, bu bir çeşit sosyal disorganizasyona sebep olur ve patolojik haller yaratır. Bu patolojik haller fiziki ve ruhsal çözümler olarak karşımıza çıkabilir. Yalnızlık da temel ruhsal sorunların başında gelmektedir. Modern hayat kendi düzenini öyle aşılmaz bir çark sistemiyle kurmuştur ki, modern birey bu çarka uyum sağlamak “zorunda” kalmış, dolayısıyla kendi olma güdüsünden koparak uzaklaşmıştır. Bu kopuşu farkında olan birey için modernizm karşıtlığı baş gösterir, modern dünyanın her türlü getirisine olumsuz bir nazarla yaklaşması modernist bir tavır olarak yorumlanır. Örneğin “Tatyos’un Kahır” şiirinde dertsiz kalmışlığını vurgular ve yalnızlığını dile getirir. Kendinden kaçma imgesi bizleri yine yabancılaşma ve nihayetinde her türlü ilişkiden kopmuş yalnızlaşma duygularına götürür. “Yalnızlık Şiiri”nde yer alan ifadede ise modern insanın kendisini şehir hayatından uzakta, doğayla bir görmesi ve yalnızlığını ifade ederken tabiattan örnek vermesi modernist bir tavır olarak yorumlanmaya müsaittir. Modernizmin yarattığı tekdüzelik, insanlara kendi olma şansı vermediğinden koyu bir yalnızlığa mahkum eder. Çevresine uyum sağlamaya çalışan insan için yaşanan uyumsuzluk bir kopuş başlatır ve bu maruz kalınan gerçeklik ile öz arasındaki makas git gide açılacaktır. Yalnızlık olgusu Attilâ İlhan’ın şiirlerinde bazen de kadınlara duyduğu aşk üzerinden verilmek istenir. Fakat burada belirtmek gerekir ki şiirlerde hissedilen salt bir aşk ızdırabı değildir. Sevgiliye duyulan hasret ve hissedilen yokluk, temelde öznenin kendisine duyduğu mahrumiyetten süregelir. “Ne Kadınlar Sevdim Zaten Yoktular” şiirinde sevme iştiağının engellenemez oluşunun yanında bu arzuya muhatap bulunamamasından yakınılmaktadır. Bu bölümde Attilâ İlhan’ın şiirlerinden örneklerle yalnızlık teması açıklanmaya çalışılmıştır.

“Ölüm Algısı” bölümünde ise Attilâ İlhan’ın ölüm duygusunu dini bir temellendirme yapmaksızın ele aldığını belirterek söze başladık. Şiirlerde geçen “Allah” sözlerinin alt okumasını dini bir çerçeveden yapmadan yalnızca çalışmamızın konusu olan modernist tavır yönüyle değerlendirmeyi tercih ettik. Modernizm ile bireyin bir nevi ilahlaşması, Tanrı ile olan iletişimine zarar vermiş kopma noktasına getirmiştir. Ölüm algısı da modernizmde bu nedenle dini bir bağlamdan kopuk şekilde kendine yer bulmuştur. Ölüm teması İlhan’ın şiirlerinde genellikle korku ve gerilimin bir sonucu olarak karşımıza çıkar, özellikle şairin 40 yaş sonrasında ölümü başlı başına bir tema olarak korku ve gerilimle yoğunlaşarak şiirlerinde kullandığı görülür. Tutuklular, idam mahkumları konu edilir şiirlere. “Tutuklunun Günlüğü” şiirinde yer alan ifadelerde öncelikle bir tutuklunun yaşadığı işkence ve mahrumiyetlere dayanamayarak bu dünyadan ayrılmak istemesine, intihar fikrine yer verilir. Ölüm duygusunun

işçilerin, ezilenlerin yaşadıkları üzerinden verilmesi doğrudan şehirleşmeyle ve modernizmle ilgili bir sorunu belli eder. Çünkü şehirleşme demek bir yerde sömürülen işçi sınıfının meydana gelmesine sebebiyet veren bir yenilik demektir. Modernist tavır tam burada karşımıza çıkar, işçiler ölüm korkusu yaşamaktadır çünkü modern dünya düzeni onlar için ölümle yaşamı bir kılmıştır. Attilâ İlhan, şiirlerinde intihar, hayatına son vermek gibi ölümle ilintili ifadelerle sıklıkla yer vermektedir. Ölme hakkını kullanmanın, intihar etmenin, buradaki yaşamın gerçekliğinden kopma isteğiyle ilgili olduğunu görürüz. Modern insan, her şeyi akıl ve mantıkla açıklamaya çalışmış bir tek ölüme karşı çaresiz kalmıştır. Ölümlü bir son ve belirsizlik olarak addeden modernizm için ölüm duygusu olumsuz bir intibayla algılanır. Attilâ İlhan'ın şiirlerinde ölüm duygusunun zaman zaman hiç de korkmadan kabulleniş içinde işlendiğini gördük. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Modern hayat, ölüm düşüncesinden uzaklaşmayı emreder." dediğindeki gibi ölüm düşüncesinden uzaklaşan modern insanlara inat, İlhan'ın sık sık ölüm düşüncesinin etrafında dolaşmasını modernist bir tavır olarak yorumlamak mümkündür.

Çalışmamızın ikinci bölümünü "Attilâ İlhan Şiirlerinde Biçimsel Anlamda Modernist Unsurlar" olarak şekillendirdik. Bu bölümde ilk olarak "Gelenek ile Bağ Kurma" başlığını inceledik. Attilâ İlhan, şiir dünyasını şekillendirirken zaman zaman tema ve biçim anlamında gelenekten beslenmiş, geleneğe ait unsurları kendi döneminin modern dünyasına göre yorumlamıştır. Klasik Divan şiirinin biçim özelliklerinden olduğu kadar halk şiirinin biçim özelliklerinden de faydalanarak; tarihten, mitolojiden, öz milli kaynaklarından beslenmiştir. Geçmiş mirasını koruyarak, halk şiiri kaynaklarını kullanarak, Divan şiiri olanakları ve araçlarını kullanarak Türk şiirinin bu kültür mirasından faydalanmasına son derece önem vermiştir. Gelenekten beslenirken modern bir hava içinde tavır takınmanın da ilk adımlarını "Ben Sana Mecburum" ve "Bela Çiçeği" kitaplarında attığını söylemek mümkündür. Tarihsel olarak bakıldığında 1948 tarihli ilk kitabı "Duvar", Gavurdağları'ndan Rivayet, Hürriyet Yürüyor, Karanlıkta Kaynak Yapan Adam, Harp Kaldırımında Aşk ve Şafak Vakti Dünya. Bölümlerin isimlerinden de anlaşıldığı üzere, bu kitap halk edebiyatından esintiler muhteva etmektedir. İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı atmosfer ve insanlara yansımalarına yer verilmesi, halk edebiyatında işlenen temalar, halk edebiyatına ait nazım biçimlerinin kullanılması, halk söyleyişlerinin var olması gibi özelliklerin varlığıyla bu yorumu yapmak mümkündür. İlhan, kendisinin de söylediği gibi Divan şiiriyle tanışıklığı babası ile henüz çocuk yaştaiken olmuştur. Kitaplarında sıklıkla epigraflar kullanır, bu epigraflar da Divan şairlerinden ve şiirlerinden oluşur. Kullanılan epigrafların zaman zaman ardından gelen şiirlerle ilgi bağı



kurulduğu görülmektedir. Bu ilgi bağı genellikle şiirlerin muhtevası ile ilgili olsa da kullanılan kelimelerin Divan şiirinde yer alan yahut genellikle eskiden kullanılan kelimeler olması hasebiyle Attilâ İlhan'ın modern bir dünyada kaleme aldığı şiirlerinde modernist bir tavır sergilediği yorumu yapılabilir. Şairin, Divan şiirinin ses ve ahenk unsuru olarak ses ve mazmun zenginliğinden faydalanarak kaleme aldığı gazel, şarkı, kaside, müstezat gibi nazım şekillerinden ve onların kafiye düzeninden faydalandığı olmuştur. Gelenekten faydalanarak kendi şiirini kurma çabası modernist bir tavidir. Şair, geleneksel biçimleri alıp döneminin gerçeğiyle modernize eder. Örneğin, Tutuklunun Günlüğü kitabının son şiiri “Ağırceza Kasidesi”dir. Şiir, divan şiirinin geleneksel biçimlerinden kaside ismini taşımaktadır oysa muhtevası geleneğin dışına çıkmaktadır. Aynı şekilde “Kar Kasidesi” isimli şiiri incelediğimizde de sözcük grupları ve anlatılanlar olarak geleneksel kaside anlayışının dışında bir çizgide olduğunu görmek mümkündür. Örneğin “Gibi Redifli Gazel” isimindeki şiiri başlığından anlaşıldığı üzere geleneksel bir nazım biçimini kullanmıştır. Muhtevasında da yer yer kadehlere, “kızıl sultan” a yer verse de şiir baştan aşağı modern biçimde harmanlanmıştır. Şiirin henüz başlangıcında “yorgun kadınlar içtik” ifadesi gelenekle alakası olmayan, aşka ve kadına bakış açısı olarak son derece yenilikçi bir üsluptur. İlhan için geleneği kendi şiir dilince yorumlaması modernist bir tavır olarak yorumlanmış, şiirlerinden örneklerle bu bölüm zenginleştirilmeye çalışılmıştır.

Bu bölümde ikinci olarak “İmgenin Kullanımı”na değinilmiştir. İmge en kısa tanımıyla; imaj, zihinde oluşan resim, görüntüdür. Şiirdeki imgeyi tanımlamak istediğimizde ise kelimelerden oluşturulmuş bir resim ve görüntü diyebiliriz. Şairler, metaforlar, benzetmeler ve diğer mecazi dillerin kullanımıyla okuyucunun zihninde gerçek anlamın ötesine geçen bir resim çizebilir. İmge, şairin duygu ve düşüncelerini daha anlamlı bir şekilde aktarmaya yardımcı olduğu için şiirin ayrılmaz bir parçasıdır. Şairler genellikle bir atmosfer veya ruh hali duygusu yaratmak ve eserlerine derinlik ve karmaşıklık katmak için imge kullanırlar. imge, şiirin en önemli unsurlarından biridir ve şiirin anlamını, duygusunu, estetiğini güçlendiren bir araçtır. Şair, imgeleme yoluyla okuyucuya düşünce ve duygu dünyasını aktarır, onun zihninde canlandığı imgelerle birlikte kendisini ifade eder. İmgenin asıl modernist duyarlılığına değinecek olursak ise şairin bir duyguyu ifade ederken duyusu kendi imgelemindeki biçimiyle gündelik dilin dışında bir kullanımla ifade etmesindedir. Gündelik dildeki kullanımlar şiirde yer aldığı anda ortada açık seçik bir beyan vardır oysa imge kullanıldığında çağrışım yoluyla açılan zihinsel pencereler pek çok anlamı meydana getirir. Attila İlhan, modern Türk edebiyatının önemli isimlerinden biri olmasının yanı sıra imge kullanımı konusunda da örnek

teşkil eden bir sanatçıdır. İlhan, şiirlerinde ve öykülerinde sık sık doğa imgeleri, renkler, hayvanlar gibi unsurları kullanarak okuyucunun zihninde canlı ve etkileyici bir dünya oluşturur. Yazılarında çeşitli imgeler kullanma konusunda dikkate değer bir yeteneğe sahip olan İlhan, okuyucularının hayal gücünü yakalayan canlı resimler yaratmıştır. İlhan, karakterlerinin duygularını betimlemek ve insan deneyimleri ile doğal dünya arasında güçlü bağlantılar kurmak için masmavi deniz, sakin rüzgâr, parlak güneş ve huzurlu ay gibi doğanın çeşitli bileşenlerini kullanmıştır. Ayrıca Attilâ İlhan, eserlerinde renkleri, hikâyelerinin tonunu ve ruh halini oluşturmak ve karakterlerin duygusal durumlarını yansıtmak için de imge kullanımını tercih etmiştir. Attilâ İlhan'ın imge kullanımlarına şiirinden örnekler vererek bu bölümü zenginleştirmeye çalıştık. İmge kullanımında Türk edebiyatında önemli bir yeri olan İkinci Yeni'ye de bu bölümde kısaca değinmeyi uygun gördük. İmgede kelimenin anlamına değil kullanımına bir vurgu söz konusudur. Bu anlayıştaki İkinci Yeni şairleri de şiirde anlatılmak isteneni açık seçik gözler önüne sermektense imge aracılığıyla okuyucunun zihninde bir görsel yaratarak ekfrasis meydana getirirler. İkinci Yeni imgeyle öyle bağdaşmıştır ki bu durum adeta Birinci Yeni olarak anılan Garip'in tamamen imgeden uzak bir şiir olarak algılanmasına neden olmuştur. (Hakan Sazyek, 1996: 347) İkinci Yeni'nin imgeye dair tutumunu Attilâ İlhan eleştirmiş, “imgeyi sadece kelime istifi” olarak ananları da sert bir dille eleştirerek, şiiri anlamsızlaştırmaya karşı çıkmıştır. Attilâ İlhan'ın imgeyi kullanırken; verilmek istenileni anlatmaktan ziyade hissettirmek, zengin anlam çağrışımlarıyla okuyucuda heyecan duyurmak gibi maksatları olduğu yorumunu yapılabilir. İkinci Yeni için eleştirisi ise ‘imgeyi yalnızca kelime istifi’ şeklinde alımlamaları olmaktadır. Kendisinin de söylediği gibi imgeyi şiirinin temel kaynaklarından biri olarak görmüştür. Attilâ İlhan için şiir temelde bir dil sorunundan müteşekkil değildir, asıl olan imge sorunudur. Bu anlamda Paris'teyken sanatıyla tanıştığı Plekhanov'un imge kuramından etkilendiğini söylemek mümkündür. Plekhanov ile bir yönden ayrılan görüşü vardır ki İlhan, kendisinin imge anlayışının arka planında Plekhanov gibi Marksist bir anlayışın olmadığını söyleyerek imgeyle olan ilişkisini sinematografik yakınlığı ile açıklar. Bu anlamda İmge ile ilgili bölüm de çeşitli alıntılar ve şiirlerden örneklerle desteklenmiştir.

Tez çalışmamızın son bölümünde “Dil ve İmla” meselesini incelemeye çalıştık. Daha önce de pek çok kez dile getirdiğimiz gibi modernist bir tavrın başkaldırı niteliği taşıması gerekir. Attilâ İlhan'ın şiirlerinde modernist tavrı incelerken biçimsel yönden ele aldığımız şiirlerde de dil ve imla bakımından geleneksel klasik olandan farklı bir tutum aramaya ve örnek olarak vermeye çalıştık. Türk edebiyatında modernleşme merhaleleri sırasında Birinci Yeni

olarak anılan Garip Hareketi ve akabinde şiir dilinde bir diğer yeniliğin habercisi İkinci Yeni ile farklı bir boyuta evrilmiştir. İlhan, Garip ve İkinci Yeni gibi şiir hareketlerinin varlığını sürdürdüğü bir dönemde kendi şiir dilini meydana getirmiştir. Kelimelerin anlamlarından ziyade kullanışlarıyla ilgili bir tutumu benimseyen şair için imgesel kullanımlar ön plandayken bazı şiirlerinde modernist bir tavır olarak dilin kurallarına karşı çıktığı, imla kurallarına uymadığı gözlemlenir. Şairin, şiirlerini kaleme alırken zaman zaman imla ve noktalamayı kullanmaması o dönem itibarıyla dikkat çekicidir ve bu anlamda şiir dünyasını şekillendirmesinde katkısı olan Paris seyahatine değinilmesi gerekir düşüncesiyle Baudelaire gibi modernist bir sanatçıdan etkilerine yer vermeye çalıştık. İlhan'ın etkisi altında kaldığı anlayışa göre imla kurallarına uymamak, büyük harf kullanımına önem göstermemek yahut doğrudan cümlenin kurallarının dışına çıkmak gibi tavırların bir yönüyle şiirin okur tarafından özgürce ve hudutlara takılmadan yorumlanması, alınılması amacıyla olduğu söylenebilir. Okuyucu virgüllerle duraklatılmamalı, noktalama işaretleriyle yönlendirilmemeli, şiirin o zengin ve sınırsız anlam dünyasında özgür bırakılmalıdır. Şairin, özel isimlerde büyük harf kullanmamasının, imla kurallarına birebir uymamasının, dilin sınırlarını zorlayarak şiirler kaleme almasının bir başkaldırı niteliğinde modernist tavır olarak yorumlanabileceğini söylerken doğrudan “modernist sanat” “modernist şair” gibi değerlendirmeler yapmaktan ziyade “modernist bir tavır” ile takınılan hareketler olduğunu söylemeye çalıştık.

İki ana bölüm olarak Attilâ İlhan şiirlerini incelediğimiz çalışmamız boyunca şiirlerden tematik ve biçimsel anlamda örnekler vererek modernist anlayışla ilgili sunduğumuz argümanları desteklemeye çalıştık. Modernist tavrın ne olduğunu ve modernizm kavramının yanındaki konumunu açıkladıktan sonra Attilâ İlhan şiirlerinden örnekler vermemiz Attilâ İlhan'ın modernist bir sanatçı olduğu anlamında değildir, bazı şiirlerinde modernist tavrı gösterdiği yorumunu getirmektedir. Tüm bu açıklamalar neticesinde sonuç bölümüyle genel bir özet yapıyor ve çalışmamızı burada sonlandırıyoruz.

## KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2004). Edebiyat Yazıları (S. Yücesoy & O. Koçak, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Aksan, D. (2016). Şiir Dili ve Türk Şiir Dili. Ankara: Bilgi Yay.
- Aksan, D. (2011). Cumhuriyet Döneminden Bugüne Örneklerle Şiir Çözümlemeleri. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Akpınar, S. (2019). Attila İlhan Şiirinde Klasik Türk Musikisi Makamları, Mediterranean Journal of Humanities, IX/2.
- Aktay, Y. (2008). Kavramsal Açından Modernizme ve Postmodernizme Bakmak. Hece Dergisi, Haziran-Temmuz-Ağustos.
- Akyol, A. (1997). Şiirimizde Büyük Şehir. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Alkan, E. (2005). Şiir Sanatı. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Ankara, Z. (1996). Yalnız Şövalye Attilâ İlhan. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Arıcan, Musa Kazım, (2013). “Panteizm ve Panenteizm Tartışmaları Arasında Spinoza” Beytulhikme An International Journal of Philosophy, Volume 3 Issue 1 June, s. 18
- Arka Kapak Dergisi. (2018). Attila İlhan Sayısı. Sayı 30.
- Armağan, Y. (2018). İmkânsız Özerklik. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aruz Edebiyat. (2023). Retrieved February 23, from <http://tilahan.org/aruz-edebiyat/>
- Ayhan, E. (2018). Başbozuk Günceler. İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık.
- Ayhan, E. (2016). Bir Şiirin Bakır Çağı. İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık.
- Ayvazoğlu, B. (2015). Aşk Estetiği. İstanbul: Kapı Yayıncılık.
- Bayıldır, S. K. (1978-Ocak). Attilâ İlhan'ın Claude Diye Bir Ülkesi. Birikim Dergisi.
- Bachelard, G. (2013). Mekânın Poetikası. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Batur, E. (Ed.). (2007). Modernizmin Serüveni. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Bavul Dergisi. (2016). Attila İlhan Özel Sayısı Sayısı (No. 11).
- Bayrak, Ö. (2013). Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Mekân ve Algı. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Baumann, Z. (2003). Modernlik ve Müphemlik (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- Beebe, M. (1974). What Modernism Was. Journal of Modern Literature, 3, 1065-1084.
- Benjamin, W. (2021). Pasajlar. İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık.
- Berk, İ. (1994). Kanatlı At. İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık.

- Bezirci, A. (1968). Yasak Sevişmek Üzerine Attilâ İlhan ile Yazışma. Forum, 350-353.
- Bezirci, A. (2005). İkinci Yeni Olayı. İstanbul: Eversnel Basın Yayın.
- Bradbury, M., & McFarlane, J. (1991). Modernism (1890-1930). Penguin Books.
- Caird, John, (1888). Spinoza, (Philadelphia: Lippincott Company,)
- Canatan, K. (2009). Bir Tanımlama Çerçevesi: İslam Kültüründe Şehir Kavramı. Hece Dergisi, 13, 65.
- Camus, A. (2018). Sisifos Söyleni. İstanbul: Can Yayıncılık.
- Childe, G. (1966). Man Makes Himself, The Fontana Library,
- Çelik, Y. (2007). Şubat Yolcusu Attila İlhan'ın Şiiri. İstanbul: Akçağ Yayınevi.
- Çetişli, İ. (2007). Batı Edebiyatında Edebi Akımlar. İstanbul: Akçağ Yayınevi.
- Dellaloğlu, B. (2002). Romantik Muamma, İstanbul: Bağlam Yay.
- Demir, S. (2016). Umberto Eco ve Yazınsal İletişim. İstanbul: Dante Yayınları.
- Doğan, M. H. (1969). İkinci Yeni Antolojisi [Özel Sayı]. Papirüs, 41.
- Dölek, A. (1991). Yabancılaşma. In Sosyal Bilimler Ansiklopedisi (Vol. 4, pp. 257-258). İstanbul: Risale Yayıncılık.
- Eliot, T.S. (2007). Edebiyat Üzerine Düşünceler. İstanbul: Paradigma Yay.
- Enginün, İ. (2017). Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı. İstanbul: Dergâh Yay.
- Erdost, M. (1956). İkinci Yeni. Son Havadis gazetesi, 226.
- Erdost, M. İkinci Yeni Yazıları. Son Havadis gazetesi, 25-28.
- Ercan, E. (1990). Attilâ İlhan'la Söyleşi: Dogmatik Sol Tarih Önünde Ofsayta Düştü. Broy Dergisi, 52(Şubat), 25.
- Fromm, E. (1967). Man for Himself. A Fawcett Premier Book.
- Heidegger, M. (2018). Varlık ve Zaman (Kaan H. Ökten, Çev.). Agora Kitaplığı. İstanbul: Kitabevi Yayınları. (2000). 1. Baskı.
- İleri, S. (2005). Nâm-ı Diğer Kaptan: Attilâ İlhan'ı Dinledim. 3. Baskı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İlhan, A. (1993). Hangi Edebiyat. 1. Baskı. Ankara: Bilgi Yay.
- İlhan, A. (1996). Abbas Yolcu. 2. Baskı. Ankara: Bilgi Yay.
- İlhan, A. (1999). Sisler Bulvarı. Ankara: Bilgi Yay.
- İlhan, A. (2001). Belâ Çiçeği. 10. Baskı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- İlhan, A. (2004). Hangi Seks. 1. Baskı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.

- İlhan, A. (2004). On Şaire Dört Soru. In B. Sarmaşık (Ed.), Attilâ İlhan: “Açtırma Kutuyu!..” röportajlar-1 (1946-1983) (1st ed.). Ankara: Bilgi Yay.
- İlhan, A. (2005) “Kadınlar Üzerine”, Attilâ İlhan, “Söyletme Kötüyü!” röportajlar-2 (1983-1987), Derleyen: Belgin Sarmaşık, Ankara: Bilgi Yay.
- İlhan, A. (2004). İkinci Yeni Savaşı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- İlhan, A. (2005). Kadınlar Savaşı. 1. Baskı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- İlhan, A. (2014). Gerçekçilik Savaşı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- İlhan, A. (2016). Yasak Sevişmek. 19. Baskı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- İlhan, A. (2002). Elde Var Hüzün. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- İlhan, A. (2016). Ayrılık Sevdaya Dahil. 22. Baskı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- İlhan, A. (2015). Sisler Bulvarı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- İlhan, A. (1971). Yağmur Kaçağı. İstanbul: Ok Yay.
- İlhan, A. (1963). Ben Sana Mecburum. Ankara: Bilgi Yay.
- İlhan, A. (2017). Tutuklunun Günlüğü. 14. Baskı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- İlhan, A. (2017). Böyle Bir Sevmek. 23. Baskı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- İlhan, A. (2017). Kimi Sevsem Sensin. 29. Baskı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- İlhan, A. (2017). Abbas Yolcu. 3. Baskı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- İlhan, A. (2018). Bela Çiçeği. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- İlhan, A. (2010). Korkunun Krallığı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- İlhan, A. (2018). Duvar. 24. Baskı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- İlhan, Ç. (1996). Yalnız Kaldık. In Ankara, Z. (Ed.), Yalnız Şövalye Attilâ İlhan. 1. Baskı. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Jameson, F. (2008). Modernizm İdeolojisi. İstanbul: Metis Yayınevi.
- Kabaklı, A. (2006). Türk Edebiyatı, İstanbul: IV. Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2000). Türk Şiiri Modernizm Şiir. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Kaplan, M. (1976). Tabiat Karşısında Abdülhak Hâmid. In Aydın, E. and İldeniz, S. (Eds.), Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar. İstanbul: Dergâh Yayınevi.
- Karaca, A. (2005). İkinci Yeni Poetikasi. Hece Yayınları.
- Karasu, B. (2016). Narla İncire Gazel. İstanbul: Metis Yayınevi.
- Kıraç, T. (2019). İkinci Yeni Şiirinde Kent Algısı. İstanbul: Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı.

- Kefeli, E. (2009). Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları. İstanbul: Akademik Kitaplar Yay.
- Koç, G. S. (2006). Attilâ İlhan'ın Şiirlerinde Mekân (Master's thesis). Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enst., TDE Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı.
- Kozlu, Z. G. (2018). Attila İlhan'ın Şiirlerinde Divan Şiiri Geleneğinin Etkisi Var Mıdır? Journal of Social And Humanities Sciences Research (JSHSR), 5(31), 4816-4825.
- Kula, F. (2018). Mekâna Sinen Ruh Sezai Karakoç'un Şiir ve Hikâyelerinde Şehir ve Medeniyet (1st ed.). Ankara: Hece Yay.
- Macit, M. (2001). Divan Şiirinin Cumhuriyet Sonrası Türk Şiirine Etkileri, Hece Türk Şiiri Özel Sayısı, (53-54-55)
- Manisalı, E. (2004). Attilâ İlhan'la Siyaset Güncesi. İstanbul: Derin Yayınları.
- Mavi Dergisi. (1954). Ankara, (21-24).
- Moran, B. (1974). Edebiyat Kuramları ve Eleştiri. İstanbul: Cem Yay.
- Mumford, L. (2000). Tarih Boyunca Kent (G. Koca, & T. Tosun, Trans.). İstanbul: Ayrintı Yay.
- Nora, P. (2006). Hafıza Mekânları (M. E. Özcan, Trans.). Ankara: Dost Kitabevi Yay.
- Oktay, A. (1993). Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı 1923-1950. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Oktay, A. (2002). Metropol ve İmgelem. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- Oktay, A. (2008). İmkânsız Poetika. İstanbul: İthaki Yay.
- Özbudun S., Demirer T. (1999) Yabancılaşma. Ankara: Öteki Yay.
- Özcan, T. (2009). Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri. In R. Korkmaz (Ed.), Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (pp. N/A). Ankara: Grafiker Yay.
- Özel, İ. (2018). Üç Zor Mesele Teknik-Medeniyet-Yabancılaşma (1st ed.). İstanbul: Tiyo Yay.
- Özel, İ. (1997). Şiir Okuma Kılavuzu. İstanbul: Şule Yay.
- Özyurt, C. (2017). Yirminci Yüzyıl Sosyolojisinde Kentsel Yaşam. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 18, 117
- Parla, J. (1985). Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik. İstanbul: İletişim Yay.
- Rifat, O. (1992). Anlam. In Şiir Konuşması (pp. 142-146). İstanbul: Adam Yay.
- Sazyek, H. (1996). Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sazyek, H. (2013). Grotesk-Yabancılaşma Bağlamında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Turkish Studies, Volume 8/4 Spring, Ankara.

Süreya, C. (2017). Güvercin Curnatası. In N. Duruel (Ed.), Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları (8th ed., pp. 101). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tonga, N. (2007). Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Divan Şiiri Tartışmaları ve Gelenekten Faydalanma, Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic.

Tuna, H. B. (2020). Ziya Osman Saba, Behçet Necatigil, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Orhan Veli Kanık, Necip Fazıl Kısakürek Ve Attilâ İlhan'ın Şiirlerinde Şehir (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi

Tural, S. (2010). İsmet Özel Şiirinde Şehir Algısı. Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 5(1).

Tüzer, İ. (2011). İkinci Yeni Şiirinde Bir Yaşam Alanı Olarak Kent Algısı. Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi, 16(29), 403-420.

Touraine, A. (2007). Modernliğin Eleştirisi (H. Tufan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yay.

Vassaf, G. (2021). Cehenneme Övgü. İstanbul: İletişim Yay.

Yankı Dergisi (1980, March-April). Attilâ İlhan Özel Sayısı, 522.

Yeşil, E. (2022). Attila İlhan'ın Şiirlerinde Ontolojik Metaforlar (Yüksek Lisans Tezi). Çorum.

Yusufçuk Şiir Dergisi (1979). Attilâ İlhan Özel Sayısı, 8.